



**Juan Carlos Fernández Pérez**

EL ESTILO DE LAS OBRAS DE  
GONZALO DE BERCEO Y SUS  
FUENTES LATINAS: ANÁLISIS  
COMPARATIVO

TESIS DOCTORAL

MARZO 2006



## ÍNDICE

- I. Introducción (p. 5)
  1. Objetivos (*ibid.*)
  2. Estado de la cuestión (p. 7)
  3. Biografía y obras de Gonzalo de Berceo (p. 24)
    - 3.1. Biografía de Gonzalo de Berceo (*ibid.*)
    - 3.2. Formación cultural de Gonzalo de Berceo (p. 29)
    - 3.3. Obras de Gonzalo de Berceo (p. 47)
      - 3.3.1. Atribución de obras y problemas de autoría (*ibid.*)
      - 3.3.2. Cronología de las obras de Gonzalo de Berceo (p. 50)
      - 3.3.3. Obras hagiográficas (p. 53)
      - 3.3.4. Obras marianas (p. 55)
      - 3.3.5. Obras doctrinales (p. 56)
    - 3.4. Transmisión textual (p. 57)
  4. Las fuentes literarias (p. 60)
  5. Gonzalo de Berceo y los modos de traducción medieval (p. 104)
  6. Gonzalo de Berceo y los géneros literarios medievales (p. 114)
    - 6.1. La hagiografía (*ibid.*)
    - 6.2. Las colecciones de milagros (p. 121)
    - 6.3. El *exemplum* (p. 125)
    - 6.4. Otros géneros literarios (p. 127)
  7. El público y la finalidad de las obras de Gonzalo de Berceo (p. 133)

## II. El estilo de Gonzalo de Berceo y sus fuentes (p. 155)

1. Cuestiones previas (*ibid.*)
2. El estilo de las obras hagiográficas (p. 159)
  - 2.1. *Vida de San Millán de la Cogolla* (*ibid.*)
    - 2.1.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 2.1.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 164)
  - 2.2. *Vida de Santo Domingo de Silos* (p. 257)
    - 2.2.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 2.2.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 265)
  - 2.3. *Vida de Santa Oria* (p. 332)
    - 2.3.1. Ejemplos originales o imitativos (*ibid.*)
  - 2.4. *Martirio de San Lorenzo* (p. 377)
    - 2.4.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 2.4.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 384)
  - 2.5. Recapitulación (p. 424)
3. El estilo de las obras marianas (p. 445)
  - 3.1. *Milagros de Nuestra Señora* (*ibid.*)
    - 3.1.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 3.1.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 453)
  - 3.2. *Duelo de la Virgen* (p. 501)
    - 3.2.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 3.2.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 507)
  - 3.3. *Loores de Nuestra Señora* (p. 576)
    - 3.3.1. Ejemplos originales o imitativos (*ibid.*)
  - 3.4. Recapitulación (p. 613)
4. El estilo de las obras doctrinales (p. 625)
  - 4.1. *Sacrificio de la Misa* (*ibid.*)
    - 4.1.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 4.1.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 639)
  - 4.2. *Signos del Juicio Final* (p. 700)
    - 4.2.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
    - 4.2.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 707)

- 4.3. *Himnos* (p. 734)
  - 4.3.1. Ejemplos literales (*ibid.*)
  - 4.3.2. Ejemplos originales o imitativos (p. 747)
- 4.4. Recapitulación (p. 764)
- 5. El estilo de Gonzalo de Berceo y otros poemas del siglo XIII (p. 772)
  - 5.1. El *Libro de Alexandre* (p. 773)
  - 5.2. El *Libro de Apolonio* (p. 785)
  - 5.3. La *Vida de Santa María Egipciaca* (p. 793)
  - 5.4. Recapitulación y conclusiones específicas (p. 801)
- III. Conclusiones generales (p. 807)
- Referencias bibliográficas (p. 827)



## I. INTRODUCCIÓN

### 1. *Objetivos*

El propósito central de esta tesis es analizar el estilo de las obras de Gonzalo de Berceo en relación con sus fuentes latinas, con objeto de determinar hasta qué punto la *elocutio* de sus modelos incidió en los poemas berceanos.

No tenemos constancia de ningún trabajo que examine sistemáticamente el estilo del corpus de Berceo desde tal ángulo, mientras que elementos como la *inuentio* o la *dispositio* con respecto a las fuentes sí han recibido una mayor atención. A grandes rasgos, se ha venido afirmando que, en lo concerniente a temas, motivos y estructura, nuestro poeta siguió una línea bastante fiel a sus modelos literarios (*vid. infra* apdo. 4). Sin embargo, este mismo análisis comparativo es inhabitual en el dominio estilístico, razón por la cual nos hemos decidido a emprender su estudio.

En esencia, nuestro método de trabajo tiene su raíz en la confrontación estilística de las composiciones berceanas con sus fuentes. Por la vía del análisis retórico-textual, deslindaremos las aportaciones elocutivas propias de nuestro autor de aquellos otros elementos que adoptó de sus referentes poéticos.

Dentro del campo de la adaptación del modelo literario, hemos intentado diferenciar dos grandes categorías de ejemplos. En líneas generales, cuando un autor medieval se propone adaptar un texto anterior, puede optar por dos caminos básicos: la simple traducción —*transductio ad pedem litterae*—, proceso

estrictamente técnico con poco margen para la creación, y la imitación o *aemulatio*, en donde sí es posible una mayor aportación personal del adaptador. En este segundo caso, se debe rivalizar con el modelo, imitarlo o reescribirlo de forma igualmente elegante o incluso superior, en un proceso que participa de la gramática y de la retórica<sup>1</sup>. Creemos que esta doble división resulta fundamental en nuestro trabajo, por lo cual la aplicaremos estableciendo una distinción entre los que llamaremos ‘ejemplos literales’, resultado lógico de una traducción fiel, y los ‘ejemplos originales o imitativos’, más propios de la *aemulatio*.

De este modo, en un primer momento del análisis buscaremos aquellos paralelismos de estilo literales, esto es, las muestras de coincidencia elocutiva entre las versiones romances berceanas y sus fuentes latinas. Conviene adelantar que estos ejemplos literales constituyen un número reducido. Fuera del estilo, las simetrías de otra clase —un sustantivo, un verbo, un adjetivo o un grupo de palabras análogos—, lógicas en cualquier proceso de traducción, serán comunes, pero no conforman ningún recurso literario concreto. Por ello, a continuación, nos exigiremos el complemento lógico: el análisis del uso general de figuras y tropos retóricos tanto por Berceo como por sus modelos. En el corpus berceano, estos casos conforman los ‘ejemplos originales o imitativos’, que no provienen de una traducción directa, sino de la creatividad autorial o de la flexible *imitatio* del estilo del modelo. Por último, atenderemos también a otras composiciones contemporáneas de Berceo —el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipcíaca*—, con sus respectivos modelos, para contextualizar los usos estilísticos berceanos en el marco de la poesía romance de su época.

Sólo así estaremos en condiciones de precisar si el clérigo riojano se inspiró o no en el estilo de sus fuentes para la construcción del *ornatus* de sus obras, cuestión que todavía debe ser aclarada, por más que la crítica se decante mayoritariamente a favor de la originalidad estilística de nuestro poeta.

Pero antes de adentrarnos en lo que constituye el núcleo de nuestra tesis, resulta imprescindible dedicar en esta “Introducción” una serie de apartados a

---

<sup>1</sup> G. Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 26 y ss. Para una mayor profundización de estos conceptos *vid* apdo. 5.



aspectos tan diversos como la biobibliografía de Gonzalo de Berceo y su formación cultural, los modos de traducción en el Medievo, los géneros literarios del tiempo y su público, así como la finalidad de las composiciones berceanas. Todos estos elementos nos ayudarán a entender y evaluar mucho mejor la personalidad literaria del clérigo de San Millán.

## 2. Estado de la cuestión

En el estado actual de los estudios sobre las obras de Berceo, el aspecto de la *elocutio* no ha sido suficientemente abordado. En las páginas siguientes se comprobará cómo la crítica berceana, exceptuando algunos casos que iremos señalando, por lo general, ha relegado esta cuestión a un segundo plano.

En un primer momento nos centraremos en los trabajos que estudian el *corpus* de Gonzalo de Berceo desde una óptica general. Jorge Guillén dedica un capítulo de su obra *Lenguaje y poesía a Berceo*<sup>2</sup>. Los elogios a la persona y a la obra de don Gonzalo son constantes. Guillén valora de forma muy positiva el estilo berceano. Al hilo de sus comentarios ofrece algunos ejemplos significativos de comparaciones, metáforas o imágenes, que examina con cierto detenimiento. Otros de los rasgos que destaca del lenguaje de nuestro poeta es la mezcla del estilo culto y popular, su inmediatez, su fina ironía y la humanización de los personajes.

El volumen de Joaquín Artiles se centra los recursos estilísticos berceanos<sup>3</sup>. En él aborda aspectos tan diversos como las relaciones entre Berceo y sus fuentes, así como el público al que iban destinadas sus obras. La parte central es un recorrido por los distintos procedimientos gramaticales y retóricos berceanos, como la anáfora, el paralelismo, las comparaciones o los epítetos, por citar sólo algunos. En lo que se refiere a la llamada ‘originalidad’ berceana, Artiles la disminuye hasta tal extremo, que casi lo convierte en un simple traductor de los textos latinos a los que sigue con total fidelidad. Según esta propuesta, don Gonzalo únicamente relata lo que ha leído en sus fuentes literarias.

---

<sup>2</sup> J. Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed., 1983 (1ª ed. 1961), pp. 11–30.

<sup>3</sup> J. Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964.

Por otro lado, repite fórmulas ya conocidas dentro de una tradición, pero de vez en cuando demostraría una genialidad espontánea<sup>4</sup>.

Amancio Bolaño e Isla<sup>5</sup>, en la introducción a su edición de varios poemas berceanos estudia, entre otros aspectos, la biografía del poeta riojano, sus composiciones y su estilo, concretamente en los apartados E y F<sup>6</sup>. En su opinión, la calidad artística de Berceo se basa en la delicadeza eufemística, las notas autobiográficas, los sufijos diminutivos, así como también en las técnicas de la *amplificatio* y *abbreviatio* a las que somete a sus fuentes literarias.

John Esten Keller también dedicó una monografía al poeta riojano<sup>7</sup>. Siete son los capítulos en los que se divide su trabajo. En los dos primeros se analiza la situación histórico-cultural en la que vivió Berceo, para examinar después su vida, sus obras y el público al que iban destinadas<sup>8</sup>. Tras estos apartados introductorios, aborda el análisis de los elementos que integran los poemas berceanos: la *inuentio*, la *dispositio*, los modelos o los móviles literarios. El espacio dedicado al *ornatus* es mínimo. A lo largo de las páginas de este estudio sólo nos encontramos con dos referencias. La primera se halla dentro del capítulo dedicado a los *Milagros de Nuestra Señora*, en donde señala algunos usos estilísticos, como las frases coloquiales, los diminutivos y las expresiones proverbiales<sup>9</sup>. En el capítulo 6 —*Vida de Santa Oria y Martirio de San Lorenzo*<sup>10</sup>—, se añade una breve nota alusiva a la originalidad de Berceo. Según Keller ésta radica “in manner of presentation, personalization, Hispanification, and clever and winsome turn of phrase, vocabulary, and syntax”<sup>11</sup>.

Gaudioso Giménez Resano analiza todas las composiciones del clérigo riojano<sup>12</sup>. Tres son los bloques en los que divide su trabajo. El primero lo dedica a examinar los diferentes manuscritos y copias que conservan los poemas

<sup>4</sup> Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, pp. 28 y ss.

<sup>5</sup> A. Bolaño e Isla, ed., Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santa Oria, Martirio de San Lorenzo*, México, ed. Porrúa, 9ª ed., 1997 (1ª ed. 1965).

<sup>6</sup> Bolaño e Isla, ed., Gonzalo de Berceo, pp. XVII–XXII y XII–XXV, respectivamente.

<sup>7</sup> J. E. Keller, *Gonzalo de Berceo*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972.

<sup>8</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, cap. 1 y 2, pp. 15–21 y 22–42, respectivamente.

<sup>9</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 52.

<sup>10</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, pp. 96–119.

<sup>11</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 119.

<sup>12</sup> G. Giménez Resano, *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial e Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

berceanos. La parte más importante la reserva para el estudio de la *elocutio*, de la *dispositio* y de la *inuentio*<sup>13</sup>. El trabajo de Giménez Resano resulta ser una introducción general que no pretende profundizar en cuestiones más específicas. Con todo, un aspecto merece nuestra atención, el que se refiere a la sistematización que realiza de figuras y tropos retóricos empleados por Gonzalo de Berceo, que resulta ser de gran utilidad, puesto que nos brinda bastantes ejemplos textuales.

El artículo de Domingo Ynduráin<sup>14</sup> tampoco se circunscribe al análisis de una obra berceana en especial, sino que las examina conjuntamente en mayor o menor medida. Los temas que aborda en cada una son de lo más diverso. En algunas ocasiones puede aparecer el tema de las fuentes literarias —como en la *Vida de Santo Domingo*—; en otras el análisis de los contenidos y la estructura —la *Vida de San Millán*—, el género literario —la *Vida de Santa Oria*—, los fines —el *Martirio de San Lorenzo*. A veces incluso señala algunas coincidencias temáticas y textuales entre los poemas berceanos. El aspecto del *ornatus* no lo pasa por alto. Así, examina el uso de algunas figuras empleadas por don Gonzalo, como las comparaciones, los rasgos humorísticos y las fórmulas. Bajo este epígrafe se incluyen procedimientos retóricos de signo diverso: antítesis y oposiciones, parejas inclusivas, simetrías, paralelismos y fórmulas épicas<sup>15</sup>. Todos estos recursos han sido señalados por algunos críticos como rasgos originales y propios del clérigo riojano.

Frida Weber de Kurlat<sup>16</sup> centra su trabajo en la *Vida de San Millán*, la *Vida de Santo Domingo* y la *Vida de Santa Oria*. Esta estudiosa nos ofrece un análisis comparativo de la estructura y de algunos aspectos estilístico-retóricos de estas hagiografías. Además, señala su superioridad estética con respecto a sus modelos. La dependencia y el respeto hacia la fuente escrita se ciñe, en su opinión, al contenido básico de los hechos. El poeta amolda sus modelos literarios a los fines que busca. Esto lo logra merced a una serie de procedimientos tales como la

<sup>13</sup> Giménez Resano, *El mester poético...*, pp. 81 y ss.

<sup>14</sup> D. Ynduráin, «Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra», *Berceo*, XC (1976), pp. 3–67.

<sup>15</sup> Ynduráin, «Algunas notas...», pp. 55 y ss.

<sup>16</sup> F. Weber de Kurlat, «Notas para la cronología y composición literaria de las Vidas de Santos de Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp.113–130.

*amplificatio* o las variaciones de toda clase<sup>17</sup>. El aspecto estilístico queda reducido al estudio de la perífrasis. Para destacar la importancia de esta figura retórica, escoge un milagro de las *Vidas* de san Millán y de santo Domingo, y lo contrasta con sus modelos latinos. Curiosamente éstos no aparecen transcritos en el artículo, con lo que el análisis comparativo queda reducido a la mínima expresión. El poema de santa Oria lo estudia en menor medida que las dos hagiografías anteriormente citadas. No obstante aborda cuestiones relativas a la cronología y a la estructura. Frente a la distribución tripartita de *San Millán* y de *Santo Domingo*, la última obra del poeta riojano se presenta como un todo indivisible. Las diferencias que observa entre ellas le lleva a considerar a *Santa Oria* como la última de las composiciones berceanas<sup>18</sup>. Como se puede comprobar al leer este artículo, el estudio del *ornatus* pasa casi inadvertido.

#### *Vida de San Millán de la Cogolla*

En lo que atañe a la *Vida de San Millán de la Cogolla*, la mayor parte de las reflexiones de los estudiosos giran en torno al examen de la estructura y de las fuentes literarias. Uno de los trabajos más completos que examinan esta obra berceana es sin duda alguna el del hispanista Brian Dutton<sup>19</sup>. Sus dos ediciones de la *Vida de San Millán* resultan de gran utilidad para el estudio de los múltiples aspectos que la conforman, como los documentos que pertenecen a la historia literaria del monasterio emilianense, los manuscritos que transmiten esta *Vida*, así como también los móviles que impulsaron a Gonzalo de Berceo a escribir esta hagiografía. Antes de centrarse en las fuentes, examina dos elementos pertenecientes al campo de la *elocutio*: las expresiones épicas (fórmulas y epítetos épico-bélicos) y las imágenes procedentes de la vida del campo que, en algunas ocasiones, se unen en el texto. En la última parte aborda el análisis de los modelos de la *Vida* y la relación que guardan con ella. Dutton se encarga de separar los materiales pertenecientes a la creación literaria de Berceo de aquellos otros que adopta de sus fuentes.

<sup>17</sup> Weber de Kurlat, «Notas para la cronología ...», p. 115.

<sup>18</sup> Weber de Kurlat, «Notas para la cronología ...», p. 114.

<sup>19</sup> B. Dutton, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas I), *La Vida de San Millán de la Cogolla*, Londres, Tamesis Books, 1ªed., 1967 (2ª ed. 1984).

Finalmente, contamos con el trabajo realizado recientemente por Francisco José Grande Quejigo sobre la *Vida de San Millán*<sup>20</sup>. Junto con la edición de Dutton, es otro de los estudios más completos sobre esta composición berceana. Los temas abordados en este volumen son varios, entre los que destacan los modelos literarios, los móviles, el público o la forma de difusión. Antes de pasar a la comparación de la obra berceana y sus modelos, se intenta definir el concepto de la *amplificatio* tal y como se entendía en la Edad Media. A continuación se describen los distintos modos de amplificación utilizados por el clérigo riojano. La *abbreviatio*, otra de las técnicas de la traducción medieval, también se explica y se analiza.

#### *Vida de Santo Domingo de Silos*

Dentro de los trabajos que se ciñen a la *Vida de Santo Domingo de Silos*, podemos mencionar en primer lugar a John D. Fitz-Gerald<sup>21</sup>. En el capítulo VI del prefacio a su edición crítica, realiza un estudio comparativo muy detenido y preciso entre el texto de Berceo y el de Grimaldo<sup>22</sup>. La conclusión a la que llega es la siguiente: el clérigo riojano siguió de forma muy fiel su modelo latino. Tanto es así que no duda en decir que éste ha seguido servilmente a su fuente: “Dans tout son poème nous avons constaté que le poète suit presque servilement le livre dont il nous parle (...) la *Vita Beati Dominici Confessoris Christi & Abbatis* du moine Grimaldus”<sup>23</sup>.

Fray Alonso Andrés<sup>24</sup> es de la misma opinión que Fitz-Gerald. Pero Andrés da un paso más en este sentir y se remonta a las opiniones del Padre Vergara<sup>25</sup>, quien en el párrafo quinto de su edición afirma que Berceo sólo “puso en verso castellano lo que de Silos le embieron en Latín” (*sic*). Fray Alonso

<sup>20</sup> F. J. Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión en la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

<sup>21</sup> J. D. Fitz-Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos par Gonzalo de Berceo. Edition critique*, Paris, Bouillon, 1904.

<sup>22</sup> Fitz-Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, pp. XL y ss.

<sup>23</sup> Fitz-Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, p. LX.

<sup>24</sup> Fr. A. Andrés, «Notable manuscrito de los tres primeros hagiógrafos de Santo Domingo de Silos (siglo XIII–XIV)», *Boletín de la Real Academia Española*, Año IV, Tomo IV (1917), pp.172–194 y 445–458; —, *Vida de Santo Domingo de Silos*, edición crítico-paleográfica del Códice del siglo XIII, Madrid, Padres Benedictinos, Quiñónez 4, 1958.

<sup>25</sup> S. de Vergara, *Vida y Milagros de el taumaturgo español, Moyses segundo, Redemptor de cautivos, Abogado de los felices partos, Sto. Domingo manso, Abad Benedictino, Reparador de el Real Monasterio de Silos*, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1736, § 5.

considera inapelables las apreciaciones de estos dos estudiosos, pero deja a nuestro poeta un margen de ‘confianza’, por llamarlo de algún modo. Así, habla de forma genérica de “particularidades o apreciaciones propias”, junto con “algunos pasos de la vida de San Millán”<sup>26</sup>. En los trabajos de este crítico es mayor el espacio dedicado a analizar el estilo de la *Vita* latina de Grimaldo que el poema de Gonzalo de Berceo. Sólo encontramos una nota generalizadora, en la que nos habla de un ‘lenguaje familiar’ al alcance de todos los públicos.

Teresa Labarta de Chaves, en el prólogo a su edición de la *Vida de Santo Domingo de Silos*<sup>27</sup>, considera que, si bien don Gonzalo sigue fielmente su modelo en lo que a la materia se refiere, organiza su composición de distinta manera y añade otros elementos como diálogos, pensamientos y acciones. En el estilo sucede algo parecido. Los elementos juglarescos, la *amplificatio*, el humorismo, algunas metáforas y símiles, son los principales rasgos del lenguaje poético de esta *Vida*. Para demostrar las diferencias entre uno y otro estilo, transcribe y traduce dos milagros de Grimaldo —el I, XIX (*De uestimentis pauperum*) y el II, III (*De quodam muliere surda et muta*)— y los compara con las cuadernas correspondientes de la versión romance.

Olivia C. Suszynski<sup>28</sup> estudia las diferencias entre el poema de Berceo y su fuente latina en dos aspectos: la estructura y el contenido. Desgraciadamente, en su trabajo no trata la cuestión del estilo. Es verdad que subraya la calidad de la obra castellana con respecto a su modelo, pero únicamente lo hace en los apartados de la *inuentio* y de la *dispositio*. No existe ningún análisis de las figuras y tropos empleados por don Gonzalo en su particular versión de la vida de este santo. De forma semejante a lo que señalábamos con respecto a los trabajos de Alonso, Suszynski repara más en la caracterización general del estilo de la obra de Grimaldo. La densidad, la austeridad y la *humilitas* apenas dejan sitio a pasajes brillantes. Berceo es superior en el manejo del lenguaje, se apresura a afirmar la autora, pero nada más.

<sup>26</sup> Andrés, «Notable manuscrito ...», p. 180.

<sup>27</sup> T. Labarta de Chaves, ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Castalia, 1973.

<sup>28</sup> O. C. Suszynski, *The Hagiographic–Thaumaturgic Art of Gonzalo de Berceo “Vida de Santo Domingo”*, Barcelona, Hispam, 1976.

El estudio que Rafael Sala hace de la lengua y el estilo de la *Vida de Santo Domingo de Silos*<sup>29</sup> es uno de los más completos y útiles de cuantos aquí se reseñan. En él aborda el problema de la relación que guarda la versión castellana de la *Vida* con su fuente. La fidelidad a ésta es algo innegable, pero la originalidad del tratamiento de la materia literaria nos hace ver la superioridad estética de la obra berceana. Sala define la *Vita* de Grimaldo como una obra “desprovista de calidad literaria particular”<sup>30</sup>. El objetivo marcado desde el inicio de analizar desde el punto de vista lingüístico este poema, la cumple con creces en la tercera parte de este volumen. La sistematización a la que somete las figuras y los tropos retóricos resulta ser de gran utilidad. No obstante hay un aspecto que se echa en falta. Al hablar del uso que Berceo hace de su modelo aclara que no pretende llevar a cabo un estudio contrastivo total entre una y otra versión<sup>31</sup>. Sin embargo, sí que analiza unos fragmentos desde esa óptica para saber cómo nuestro poeta adaptó su modelo. Si este crítico continuase por el camino del análisis comparativo habría podido demostrar mejor la superior calidad estética de esta obra berceana.

En último lugar debemos mencionar el estudio introductorio que Aldo Ruffinatto incluye en su edición de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y el *Poema de Santa Oria*<sup>32</sup>. Este estudioso manifiesta que la conformidad con la fuente latina se comprueba en la uniformidad de los esquemas narrativos, pero ésta no impide o ahoga la libertad artística de don Gonzalo. Esa innovación y esa capacidad creadora se pueden observar en el empleo de los recursos literarios. Esta teoría la ejemplifica con la inclusión de un análisis comparativo de un milagro del texto latino —el I, XIII (*De comite Gallecie liberato a diuturna caligene*)— con la versión romance. Al comentar las innovaciones del poema berceano no hace ninguna alusión a los recursos estilísticos, sino que se fija simplemente en las adiciones y amplificaciones de éste.

---

<sup>29</sup> R. Sala, *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo. Introducción al estudio de la «Vida de Santo Domingo de Silos»*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983.

<sup>30</sup> Sala, *La lengua y el estilo ...*, p. 45.

<sup>31</sup> Sala, *La lengua y el estilo ...*, p. 42.

<sup>32</sup> A. Ruffinatto, ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

*Vida de Santa Oria*

Al igual que la *Vida de Santo Domingo de Silos* y los *Milagros de Nuestra Señora*, la *Vida de Santa Oria* ha recibido una gran atención por parte de los estudiosos. Los temas abordados en los diferentes trabajos se centran en diversos aspectos, como las fuentes, la estructura, los temas, la alegoría o la tradición manuscrita, por citar sólo algunos.

La primera de las aproximaciones a la *Vida de Santa Oria* corresponde a María Rosa Lida de Malkiel<sup>33</sup>. Desde su punto de vista, este poema presenta una serie de irregularidades que obstaculizan su comprensión. Para demostrar esta situación analiza una serie de estrofas de esta hagiografía berceana. La solución para estas anomalías es ofrecer un conjunto de enmiendas al texto. Estas correcciones no son gratuitas, sino que obedecen a la presencia de esos errores en diversos ámbitos: el histórico, el de las fuentes literarias, el del estilo y la lengua, así como también el de la versificación.

El trabajo de Theodore Anthony Perry<sup>34</sup> fue el primero en abordar la *Vida de Santa Oria* en su conjunto. El volumen se organiza en torno a seis apartados, en los que estudia los principales componentes de esta hagiografía. El primero se centra en la estructura y los elementos narrativos, mientras que el género literario y los temas se estudian en el segundo. El tercer apartado está centrado en la alegoría y el simbolismo. Tras ofrecer una definición de alegoría y diferenciarla del simbolismo, el autor pasa a analizar los diferentes elementos alegóricos y simbólicos que pueblan esta *Vida*, sobre todo los de la primera visión, como las tres vírgenes, la paloma, la columna, el prado y el árbol. Cada uno de éstos tiene un significado concreto y obedece, por lo general, a una larga tradición literaria alegórica<sup>35</sup>. El siguiente capítulo, analiza la presencia del realismo presentes en *Santa Oria*; en el quinto, Perry aborda el apartado de la *elocutio*, en el que se estudian algunos de los procedimientos retóricos usados por Berceo, entre los que destaca aquéllos que tienen su fundamento en la recurrencia y el paralelismo. Antes de ofrecernos la edición del texto, examina el concepto de originalidad

<sup>33</sup> M. R. Lida de Malkiel, «Notas para el texto de la *Vida de Santa Oria*», *Romance Philology*, X (1956), pp. 19–33.

<sup>34</sup> T. A. Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New York / Leiden, Yale University Press, 1968.

<sup>35</sup> Perry, *Art and Meaning* ..., pp. 95 y ss.



berceana, su presencia en la obra, así como los elementos autobiográficos que nos ofrece<sup>36</sup>.

*Martirio de San Lorenzo*

En el *Martirio de San Lorenzo* el apartado de la *elocutio* ha recibido una menor atención por parte de la crítica, ya que sólo encontramos alguna que otra nota acerca del estilo de esta obra. Los principales trabajos que se centran en el *Martirio* son los de Marcial J. Bayo, Pompilio Tesauro, Dutton y Juan José Ortiz de Mendivil, quienes se ocuparon principalmente de aclarar el apartado de las fuentes literarias en las que Berceo se inspiró para elaborar esta composición (*vid. infra* apdo. 4).

Arturo M. Ramoneda<sup>37</sup>, en la introducción a su edición se centra en algunos de los rasgos que caracterizan las obras de Berceo reproducidas allí. En lo que se refiere al *Martirio de San Lorenzo*, su examen se abre con un catálogo de obras y autores que trataron el mismo tema que el clérigo riojano. A continuación explica cuáles pudieron ser sus fuentes, así como el final posible del *Martirio*. En el apartado ‘Estilo y versificación’<sup>38</sup> trata de forma muy somera los recursos literarios berceanos. La lista es bastante reducida: metáforas, imágenes, comparaciones, antítesis, sinestesia y figuras de repetición en general. En algunas de ellas se detiene unos breves instantes para aclararnos el significado que poseen. Ramoneda tampoco se olvida de mencionar las técnicas de la *amplificatio*, la *abbreviatio* y la perífrasis. Por lo demás, y exceptuando las páginas centradas en las fuentes literarias, el estudio introductorio de Ramoneda abunda en largas digresiones que surgen al hilo de cualquier motivo literario presente en el *Martirio*.

El artículo de Ortiz de Mendivil<sup>39</sup> es uno de los más importantes de cuantos aquí se reseñan. Los aspectos que examina son múltiples y diversos: repaso histórico-literario del tema del martirio de san Lorenzo, fuentes, presencia del santo en otras composiciones berceanas, estructura, motivos, ampliificaciones,

<sup>36</sup> Perry, *Art and Meaning* ..., pp. 115–138, 139–170 y 171–192, respectivamente.

<sup>37</sup> A. M. Ramoneda, ed., Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del Juicio Final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo*, Madrid, Castalia, 1980.

<sup>38</sup> Ramoneda, ed., pp. 109–111.

<sup>39</sup> J. J. Ortiz de Mendivil, «Acercamiento a la *Passión* o *Martirio de Sant Laurenzo* de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, CIII (1982), pp. 37–50.

simplificaciones, aportaciones del poeta, móviles y fecha de composición. Los propósitos iniciales con los que abre su estudio se cumplen todos y cada uno. El examen de los temas y de la estructura los conecta con el análisis de los posibles modelos literarios. La cita y confrontación de textos es la herramienta que emplea en gran parte de su trabajo.

*Milagros de Nuestra Señora*

En cuanto al estado actual de los estudios que giran en torno a los *Milagros de Nuestra Señora*, iniciamos nuestro repaso por el artículo de Bernard Gicovate<sup>40</sup>, quien no considera válidos algunos tópicos de la crítica acerca de esta obra de Berceo. De este modo rechaza estimaciones tales como juzgar que la existencia de fuentes concretas sea un indicio de su falta de originalidad o calificar el estilo de este poema como familiar sin más. Para demostrar la tesis contraria se centra en el análisis de dos milagros, el XVI ('El judiezno') y el XXI ('La abadesa preñada'), que considera dos de los más cercanos a su fuente latina. Una vez examinados, llega a la conclusión de que en el poeta riojano se encuentra el principio del refinamiento y la conciencia de estilo característicos de la "novela renacentista". Para este estudioso, las pruebas incontestables de semejante afirmación son el lenguaje detallista, la caracterización psicológica de los personajes, un humorismo y una decoración bucólica refinados.

Thomas Montgomery<sup>41</sup> cree que don Gonzalo no se sintió obligado a lucir su originalidad en esta obra, sino que se limitó sobre todo a seguir una tradición y unas fórmulas consabidas. Sin embargo, es posible encontrar algunos indicios que permitirían hablar de un cierto atisbo de originalidad. Éste vendría dado por la existencia de algunas rimas consonantes, algunas metáforas y algunos pasajes humorísticos. Pero lejos de considerarlos el fruto lógico de una conciencia de estilo individual, prefiere hablar de azar y de casualidad como origen posible de estos casos.

---

<sup>40</sup> B. Gicovate, «Notas sobre el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp.5–15.

<sup>41</sup> T. Montgomery, «Fórmulas tradicionales y originalidad en los *Milagros de Nuestra Señora*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1962), pp.424–430.

Carmelo Gariano<sup>42</sup> adopta una postura un tanto contradictoria, ya que si por una parte reclama que la originalidad de Berceo se ha de plasmar en el campo del estilo y ha de ser observada en el cotejo con sus modelos, por otro lado cree que el vínculo con ellos es algo secundario. El estudio comparativo carece para este crítico de mayor interés, aunque creamos que en esa confrontación esté la clave de sus aplicaciones.

Antonio Narbona dedica algún espacio de su prólogo a analizar una serie de procedimientos retóricos empleados por nuestro poeta para la composición de sus *Milagros*, que ponen de manifiesto su “originalidad” artística<sup>43</sup>. Narbona hace una doble distinción dentro de dichos recursos. Por una parte estarían “los derivados del carácter de poesía culta de la composición, y por otro los aspectos populares que en ella se descubren”<sup>44</sup>. Dentro del primer bloque sitúa la simetría estructural y semántica, las comparaciones, las metáforas y las alegorías, entre otras. En el segundo de los dos apartados se ubican “los recursos propios de la poesía oral de los juglares”<sup>45</sup>, entre los que destacan las exclamaciones, los refranes o los diminutivos valorativos o emocionales.

Aníbal Alejandro Biglieri<sup>46</sup> es muy ambicioso en los propósitos iniciales de su estudio, pero peca de falta de exhaustividad, ya que no se centra en el conjunto de los *Milagros*, sino únicamente en algunos fragmentos de unos pocos milagros, dejando los restantes en el olvido. Es más, sólo analiza con cierto detenimiento el milagro IX (‘El clérigo simple’). El problema del *ornatus* en su libro es algo accesorio y secundario.

En último lugar destacaremos el estudio de Fernando Baños Vallejo en el prólogo a su edición de los *Milagros de Nuestra Señora*<sup>47</sup>. Este estudioso, al igual que Narbona reconoce que, si bien esta obra berceana es fiel a su fuente, esta dependencia no es tanta ni tan estrecha para que no tenga una viveza literaria

---

<sup>42</sup> C. Gariano, *Análisis estilístico de los Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Gredos, 1971.

<sup>43</sup> A. Narbona, ed. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Alce, 1980, pp. XXV–XXXI.

<sup>44</sup> Narbona, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, p. XXVI.

<sup>45</sup> Narbona, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, p. XXVIII.

<sup>46</sup> A. A. Biglieri, *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y la elaboración artística de las fuentes latinas*, Michigan, University Microfilms International, 1982.

<sup>47</sup> F. Baños Vallejo, ed., Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997.

propia merced a procedimientos retóricos como la *amplificatio* o al rechazo de otros que no interesan a Berceo. Por todo ello considera que no sería justo calificar este poema como una simple traducción. Baños Vallejo acaba por reconocer que, si bien la materia es la misma que en el texto latino, el estilo resulta distinto y más eficaz literariamente.

### *Duelo de la Virgen*

En el *Duelo de la Virgen* los críticos se detienen, ante todo, en el estudio de las posibles fuentes de esta obra berceana. José Oroz Reta ha sido uno de los primeros en ocuparse de la relación existente entre la composición del clérigo riojano y dos de los modelos literarios que pudo manejar a la hora de elaborar esta obra mariana<sup>48</sup>. Su trabajo se inicia con una breve aproximación biográfica de Berceo, una posible cronología de algunas de sus composiciones y un pequeño repaso por la tradición e historia del *Planctus Mariae*. Sin embargo, el cuerpo central de su estudio lo conforma el cotejo entre el *Duelo* y el *De lamentatione* —un sermón atribuido a san Bernardo—, por una parte, y entre la versión castellana y los cuatro evangelios canónicos. Oroz Reta califica en más de una ocasión el estilo de nuestro poeta con unas notas teñidas de un matiz un tanto superficial. Para este crítico Berceo es “un poeta de altos vuelos que sabe copiar de un modo admirable” o “un poeta de motivos patéticos elocuentes”. Desde su óptica, el *Duelo* es una obra de un “lirismo y un patetismo sencillísimo”<sup>49</sup>, idea que vuelve a retomar más adelante. Si la obra castellana es caracterizada en términos positivos, el *De lamentatione* no lo será, ya que el sermón está desprovisto de la carga emotiva en las descripciones, así como de los abundantes juegos paralelísticos y de repetición<sup>50</sup>.

En su edición del *Duelo de la Virgen*, Dutton dedica un espacio a examinar el estilo, las fuentes literarias y la relación entre éstas y la obra berceana<sup>51</sup>. La introducción que precede a la edición del texto se inicia con el estudio de los posibles modelos que pudieron influir en esta composición. Sin embargo, la

<sup>48</sup> J. Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo” de Berceo y el “De lamentatione” y “Los Evangelios», *Helmantica*, II (1951), pp. 324–340.

<sup>49</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario ...», p. 329 y 334, respectivamente.

<sup>50</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... », pp. 334–335.

<sup>51</sup> Dutton, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas, vol. III), *El duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora, Los Signos del Juicio Final*, Londres, Tamesis Books, 1975.

mayor parte del análisis es el relativo a la *dispositio* de la cantiga *Eya velar*. Antes de hacer su propuesta, repasa los intentos de reordenación que le han precedido, como los de Michaëlis de Vasconcelos, Rodrigues Lapa, Brittain, Spitzer, Trend y Devoto<sup>52</sup>. Las dos últimas páginas de la introducción se centran en el examen, clasificación y ejemplificación de los diferentes tipos de ‘leixaprén’ empleados a lo largo del *Duelo*, aunque no todos lo sean *sensu stricto*.

#### *Loores de Nuestra Señora*

La mayor parte de las reflexiones sobre los *Loores de Nuestra Señora* se circunscriben al estudio de los temas, estructura y finalidad de esta composición. En los estudios dedicados a este poema mariano no hemos registrado ni una sola nota alusiva al *ornatus* retórico.

#### *Sacrificio de la Misa*

En lo que se refiere al *Sacrificio de la Misa*, la mayoría de los investigadores se dedican a analizar el simbolismo y la tipología bíblicas, así como también los modelos literarios.

En su examen de las obras doctrinales de Berceo, José Fradejas intenta exponer brevemente algunos de los componentes que integran el *Sacrificio*<sup>53</sup>, como la fecha de composición, la estructura, el contenido, los símbolos, la tipología, las fuentes, etc. En líneas generales, Fradejas recoge la opinión de los estudiosos anteriores que estamos resumiendo. Desde su punto de vista, esta obra es eminentemente doctrinal, didáctica y simbólico–alegórica. Tampoco se olvida de citar algunos de los recursos estilísticos empleados por Gonzalo de Berceo en esta composición, como la anáfora, el paralelismo, los epítetos, las comparaciones, los circunloquios o la hipérbole, si bien cree que los utilizó de forma moderada<sup>54</sup>.

#### *Signos del Juicio Final*

En los *Signos del Juicio Final* el apartado de la *elocutio* ha recibido una menor atención por parte de la crítica, ya que sólo hallamos algún comentario

<sup>52</sup> Dutton, ed., *El Duelo de la Virgen ...*, pp. 8–11.

<sup>53</sup> J. Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 89–111.

<sup>54</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», p. 107.

sobre el *ornatus* de esta obra. Esto se debe, en gran medida, al poco interés que ha despertado en los estudiosos este poema, “el menos estudiado de todos los de Berceo”, en palabras de Jöel Saugnieux<sup>55</sup>. Esta afirmación tan contundente es totalmente cierta. Los principales trabajos que se centran en el análisis de los *Signos* son los de José Luis Pensado, Dutton, y James W. Marchand<sup>56</sup>, quienes se ocuparon principalmente de aclarar el apartado de las fuentes literarias en las que el clérigo riojano se inspiró para elaborar esta composición.

Marchand, en un trabajo más centrado en el estudio de las fuentes y el contenido, no se olvida de ofrecernos alguna nota sobre el estilo de don Gonzalo<sup>57</sup>. De este modo nos habla de la técnica empleada a la hora de adaptar el modelo latino que le sirvió de base. En términos generales cita el procedimiento de la *amplificatio*, con la que nuestro poeta consigue un poema más vívido y en ocasiones más humanitario que el texto latino. Este crítico tampoco se olvida de aludir al tinte popular con el que Gonzalo de Berceo dota a algunos de los pasajes de los *Signos*.

Ramoneda<sup>58</sup> se ocupa en la introducción a su edición de estudiar algunos de los rasgos que definen a los *Signos*. En alguna ocasión se muestra bastante tajante a la hora de enjuiciar el valor de esta composición berceana, como en la página 28, en la que afirma que “el aliento poético y la originalidad de otras de sus obras, brillan aquí por su ausencia”. Por lo demás, y exceptuando las páginas centradas en las fuentes literarias, el estudio introductorio de Ramoneda abunda en largas y prescindibles digresiones que surgen al hilo de cualquier motivo literario presente en los *Signos del Juicio Final*.

Por último, nos ocuparemos del estudio de Fradejas<sup>59</sup> que, sin centrarse en concreto en este poema, nos ofrece algunas anotaciones de tipo estilístico junto a otros apartados como el del contenido o las fuentes literarias. Fradejas cita

---

<sup>55</sup> J. Saugnieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p.149.

<sup>56</sup> J. L. Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», *Archivum*, 10 (1960), pp. 229–270; Dutton, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas, vol. III), *El duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora, Los Signos del Juicio Final*, Londres, Tamesis Books, 1975; J. W. Marchand, «Gonzalo de Berceo's *De los signos que aparecerán ante del juicio final*», *Hispanic Review*, XLV (1977), pp. 283–295.

<sup>57</sup> Marchand, «Gonzalo de Berceo's *De los signos ...* », p 291.

<sup>58</sup> Ramoneda, *op. cit.*

<sup>59</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo».

brevemente algunos procedimientos retóricos empleados por Berceo, tales como la antítesis, el paralelismo, la interrogación retórica y el polisíndeton. Lo que le interesa resaltar de estas figuras es su valor desde el campo de la estructura o *dispositio* y no tanto como componentes de la *elocutio*.

### *Himnos*

En lo que concierne al estado actual de los estudios que se centran en torno a los *Himnos* de Gonzalo de Berceo, podemos reiterar parte de lo afirmado cuando tratamos este mismo aspecto en relación con los *Signos del Juicio Final*. Al igual que éste, los *Himnos* apenas han despertado el interés de los estudiosos berceanos. Exceptuando los artículos de Francisco Luis Bernárdez y Marchand<sup>60</sup>, ningún otro estudioso se ha centrado exclusivamente en esta obra. El mismo Bernárdez nos señala este hecho al inicio de su trabajo<sup>61</sup>.

El trabajo de Marchand<sup>62</sup> sobre los himnos berceanos es uno de los más detallados de cuantos aquí se reseñan. Al igual que Bernárdez, Marchand señala que esta obra no ha recibido la suficiente atención por parte de los críticos. El objetivo principal de este artículo es el estudio de los modelos y el tratamiento que reciben por parte del clérigo riojano. Berceo no ha intentado “traslate them, nor even paraphrase them”, sino que más bien ha llevado a cabo “a poetic interpretation” a través del uso de la *amplificatio*<sup>63</sup>. El método que emplea para el estudio de cada himno es el mismo. En primer lugar indica cuál es la fuente literaria, para centrarse luego en el análisis pormenorizado del estilo y del método de traducción. Entre los diferentes sistemas de amplificación señala el paralelismo o el quiasmo. El resultado final es, según sus palabras, “quite faithful to the Latin in both sense and spirit”<sup>64</sup>.

\* \* \*

---

<sup>60</sup> F. L. Bernárdez, «Gonzalo de Berceo como traductor de himnos litúrgicos», *Criterio* (Arg.), XXVI (1953), pp. 170–171; Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo and their Latin Sources», *Allegorica (a Journal of Medieval and Renaissance Literature)*, III (1978), pp. 105–125.

<sup>61</sup> Bernárdez, «Gonzalo de Berceo como traductor ...», p. 170.

<sup>62</sup> Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo ...».

<sup>63</sup> Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo ...», p. 105.

<sup>64</sup> Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo ...», p. 106.

Hasta aquí llega el estado de la cuestión relativo al *ornatus* de las obras de don Gonzalo. En la página que abre nuestro análisis retórico–textual del *corpus* berceano, se indica cómo el aspecto de la *elocutio* ocupa un lugar secundario dentro de los estudios berceanos. Otros elementos, como la *inuentio*, la *dispositio*, el examen de los modelos literarios, la fecha de composición, el género literario, el público o la finalidad, sí han recibido una mayor atención. Esta afirmación inicial se ha confirmado a lo largo de las páginas que integran este epígrafe. Sin embargo, nuestras palabras deben ser matizadas. Hay estudiosos que sí han dedicado parte de sus intereses al *ornatus*, como Artiles, Giménez Resano, Sala e Ynduráin. En los dos primeros se observa un intento por clasificar los diferentes procedimientos retóricos y lingüísticos empleados por nuestro poeta. El rigor y la exhaustividad están presentes en Artiles, Giménez Resano y Sala, si bien éste se ciñe a la *Vida de Santo Domingo de Silos*.

Estos cuatro trabajos nos han sido de gran utilidad y nos han servido de punto de partida en nuestra investigación, ya que nos brindaron una lista de recursos y bastantes ejemplos textuales. No obstante en ninguno se ha realizado un análisis comparativo con las fuentes, si bien reclaman la originalidad estilística para la producción poética de don Gonzalo con respecto a sus modelos literarios. En nuestra opinión, la existencia o la ausencia de originalidad en nuestro poeta ha de basarse en el examen contrastivo entre el *ornatus* retórico del *corpus* berceano y el de sus modelos. Éste es necesario y fundamental para saber hasta donde llegó la fidelidad del clérigo riojano en este punto concreto de su labor traductora. Nuestro trabajo pretende cubrir esta carencia de los estudios berceanos; se trata de un análisis que consideramos, a todas luces, necesario y fundamental para comprender en su conjunto la faceta de Berceo en el terreno de la *elocutio*.

Frente a estos estudios, nos encontramos con un panorama diferente cuando nos fijamos en el análisis estilístico que han merecido algunos de los poemas berceanos, como el *Martirio de San Lorenzo*, los *Loores de Nuestra Señora* y las tres composiciones que englobamos bajo la categoría de obras doctrinales. Aquí, las referencias al estilo son mínimas o inexistentes. Si se desea comprobar esta aseveración, el lector no tiene más que volver a las páginas precedentes. Pero no todo son aspectos negativos en los trabajos de la crítica,



puesto que contamos con estudios tan valiosos como el de Fitz–Gerald, Andrés, Labarta de Chaves, Suszynski, Ruffinatto y Sala, para la *Vida de Santo Domingo*; el de Perry para *Santa Oria*, el de Ramoneda para el *Martirio*, los de Gicovate, Montgomery, Gariano y Biglieri, para los *Milagros*; Oroz Reta y Dutton para el *Duelo*, y Marchand y Fradejas para los *Signos* y los tres *Himnos*. Todos ellos mencionan diversos elementos retóricos utilizados por nuestro poeta; incluso hay quien los conecta con sus modelos literarios, como Fitz–Gerald, Andrés, Labarta de Chaves, Gicovate, Montgomery y Gariano.

Resumiendo, de los diez poemas que conforman nuestro objeto de análisis, sólo dos cuentan con un examen más o menos detallado de su estilo: la *Vida de Santo Domingo de Silos* y los *Milagros de Nuestra Señora*; en otras seis obras —*Vida de San Millán*, *Martirio de San Lorenzo*, *Duelo de la Virgen*, *Sacrificio de la Misa*, *Signos del Juicio Final* e *Himnos*— es posible hallar alguna que otra nota; finalmente, en lo que atañe a la *Vida de Santa Oria* y a los *Loores de Nuestra Señora*, el tema del *ornatus* se obvia a favor de otros como la estructura, los temas y los elementos alegóricos, por citar sólo algunos.

De lo anterior se deduce que nuestra afirmación inicial es totalmente cierta. Dada la parquedad de la mayoría de los críticos berceanos y de sus trabajos, intentaremos superar las ideas parciales que la crítica ha atribuido al estilo de Berceo, prescindiendo de toda generalización, centrándonos por el contrario en la totalidad de sus obras, aspirando a la exhaustividad. Nuestra guía en todo momento será el cotejo o comparación dentro del análisis de los textos. Por otro lado, intentaremos cubrir —en la medida de nuestras posibilidades— las lagunas existentes en *Santa Oria* y los *Loores*, dos poemas que presentan una alta elaboración estilística, así como añadir nuevos datos sobre el estilo de las restantes obras del clérigo riojano. De nuevo, para llegar a comprender su estilo y determinar el grado de dependencia con respecto a sus modelos —objetivo y fin de nuestra investigación— es imprescindible y necesario abordar su *corpus* en toda su extensión. Con este mismo propósito, se analizará el apartado de la *elocutio* en las diferentes obras que los estudiosos han señalado como fuentes literarias de don Gonzalo.

### 3. Biografía y obras de Gonzalo de Berceo

#### 3.1. Biografía de Gonzalo de Berceo

La información que poseemos de la vida de Gonzalo de Berceo (c. 1196 / 1198–c. 1260 / 1264) es relativamente superior a la de otros autores medievales en lengua romance, puesto que en buena parte de los casos éstos sólo nos han dejado como legado sus obras. Los datos referentes a la biografía de este poeta proceden, principalmente, de dos ámbitos distintos.

El primer campo lo conforman los testimonios extraídos de sus poemas. El clérigo riojano nos ofrece su nombre y el lugar de su nacimiento. Así, en la estrofa 2a de los *Milagros de Nuestra Señora* se puede leer lo siguiente: *Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado*<sup>65</sup>. La cuaderna 205, que cierra el *Poema de Santa Oria* también incluye su nombre: *Gonçalo li dixieron al versificador*. Por otro lado, también sabemos que se educó en el monasterio de San Millán de Suso:

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est' tractado,  
en sant Millán de Suso fue de niñez criado;  
natural de Verceo ond' sant Millán fue nado  
(*Vida de San Millán de la Cogolla*, 489abc) .

Yo Gonçalo por nombre, clamado de Berceo,  
de Sant Millán criado, en la su merced seo,  
(*Vida de Santo Domingo de Silos*, 757ab).

Además, contamos con una serie de alusiones a su oficio de sacerdote o clérigo secular en dos de sus composiciones, el *Duelo de la Virgen* y el *Sacrificio de la Misa*:

Madre a Ti comiendo mi vida, mis andadas,  
mi alma e mi cuerpo, las órdenes tomadas,  
(*Duelo de la Virgen*, 208ab).

Oy en aqueste día, assí nos es mandado,  
si quiere cantar missa el preste ordenado,  
non somos derecheros vicarios del altar  
(*Sacrificio de la Misa*, 94ab y 183d).

<sup>65</sup> La edición que manejamos para los *Milagros de Nuestra Señora* es la de Baños Vallejo, Barcelona, Crítica, 1997. Para la *Vida de Santo Domingo de Silos* empleamos la de Ruffinatto, ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992. En el caso de la *Vida de Santa Oria* seguimos la edición de A. Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria. Text, Translation and Commentary*, Oxford, Universidad de Oxford, 2000. Para los restantes poemas berceanos utilizamos la edición coordinada por Uría Maqua, Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Otro tipo de referencias las hallamos en distintos documentos notariales del monasterio de San Millán de la Cogolla. Gonzalo de Berceo figura en ellos en calidad de testigo. Su descubrimiento se debe al Padre Fray Plácido Romero en el siglo XVIII, quien los envió junto con otros textos del monasterio cogollano a Tomás Antonio Sánchez, primer editor moderno del clérigo riojano. Éstos nos dan las fechas y los lugares siguientes<sup>66</sup>. En el año 1221 nos encontramos con siete escritos del cenobio emilianense relacionados con la venta de fincas al monasterio. En todos aparece don Gonzalo como testigo. En dos de estos textos figura como ‘diachonus’. El siguiente documento aparece firmado en Bañares el 21 de junio de 1228. El 14 de junio de 1237 nuestro poeta recibe por primera vez el título de ‘preste’. Los restantes escritos tienen las fechas del 19 de mayo de 1240, 25 de julio de 1242, 20 de diciembre de 1246 y 12 de septiembre de 1264. Este último documento menciona a Berceo como maestro de confesión y cabezalero de don García Gil de Vañoz, entre los años 1236 y 1242.

Teniendo en cuenta esta cronología, algunos críticos berceanos han intentado establecer la fecha del nacimiento de Gonzalo de Berceo. Éste es el caso de Dutton<sup>67</sup>, quien señala el año de 1196 como término *ante quem*. La conclusión a la que llega no sólo se basa en estos documentos notariales de San Millán, sino también en diversos textos canónicos medievales. Según algunos decretos papales del siglo III en adelante, era necesario cumplir los veinticinco años para obtener el grado de diácono y treinta para ser preste. Esto es lo que dice, por ejemplo, el *Decreto* de Graciano. Por otro lado, en las *Partidas* del rey Alfonso X el Sabio, Ley XXVII, Título VI, Partida 1ª se indica algo muy parecido. El texto alfonsí dice que con veintiséis años se podía recibir el diaconato y con treinta el sacerdocio<sup>68</sup>.

De esta forma, en los años 1221 y 1222 el poeta riojano debía contar al menos con 23 años. En 1226 y no antes, ya podría haberse ordenado sacerdote.

---

<sup>66</sup> La información procede de Dutton, «Gonzalo de Berceo: Unos datos biográficos», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce and C. A. Jones, Oxford, Dolphin Book C. Ltd., 1964, pp. 249–254; —, «La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 265–267.

<sup>67</sup> Dutton, «La fecha de nacimiento ...», p. 266.

<sup>68</sup> Dutton, «La fecha de nacimiento ...», *ibid.*; Uría Maqua, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, p. 267.

Siguiendo esta misma cronología, Dutton llega a la conclusión de que en 1246 don Gonzalo contaba con unos 46 años. Sabemos, igualmente, que todavía vivía en 1252, año en que muere el rey Fernando III el Santo, monarca aludido en la estrofa 869 de los *Milagros*, perteneciente al relato de ‘La iglesia robada’. En ese lugar se lo menciona como ya muerto:

En el tiempo del rey de la buena ventura,  
Don Ferrando por nomne, señor d’Estremadura,  
nieta del rey Alfonso, cuerpo de grand mesura,  
(*Milagros de Nuestra Señora*, 869abc).

La fecha de su muerte la ubica en torno al año de 1264, en la que ya habría llegado a cumplir una edad de 68. Para establecer esta data, Dutton recurre al último escrito notarial en el que se menciona a Berceo, fijado en 1264.

Sin embargo, no todos los datos biográficos han sido aceptados de forma unánime por la crítica. A pesar de todo, revisten un gran interés:

1º.– ¿Estudió o no Gonzalo de Berceo en la Universidad de Palencia? En opinión de Dutton, Dana Arthur Nelson e Isabel Uría Maqua<sup>69</sup>, el clérigo riojano habría estudiado entre los años 1221 y 1227. Dutton cree que la ausencia de Berceo en los documentos notariales entre 1223 y 1236 podría sugerir una estancia en ese Estudio General. La base para esta afirmación la busca en algunos de sus poemas, como la *Vida de San Millán* y los *Milagros de Nuestra Señora*. En la primera de estas dos composiciones figura el nombre de algunas localidades y aldeas que debían pagar una serie de tributos al monasterio emilianense, algo que no aparece de forma tan detallada en su fuente literaria. En la obra mariana, tenemos una referencia al obispo don Tello Téllez de Meneses, fundador del *Studium* palentino:

Ni ardió la imagen nin ardió el flabello,  
nin prisieron de daño cuanto val un cabello;  
solamente el fumo non se llegó a ello,  
ni’l nució más que nuzo yo al bispo Don Tello  
(*Milagros de Nuestra Señora*, 325).

---

<sup>69</sup> Dutton, «Gonzalo de Berceo: Unos datos biográficos»; —, «French Influences in the Spanish Mester de Clerecía», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, ed. B. Dutton, J. Woodrow Hassell, J. E. Keller, Valencia, Castalia, 1973, pp. 73–93; D. A. Nelson, «El *Libro de Alixandre* y Gonzalo de Berceo», *La Corónica*, XXVIII, 1, 1999, pp. 93–136, p. 136; Uría Maqua, «Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 179–188; —, *Panorama crítico...*, pp. 269–270.

Refiriéndose a la talla de la Virgen respetada por las llamas, historia contada en el milagro XIV, nuestro poeta compara el estado de ésta con su propia conducta benevolente hacia don Tello, obispo de Palencia. El fuego, dice, *ni'l nució más que nuzo yo al bispo don Tello*. Don Tello fue elegido obispo antes de 1207 y funda en 1212 el Estudio General de Palencia (Universidad) en donde pudo estudiar Gonzalo de Berceo. Don Tello murió en el año 1246. Berceo lo menciona todavía vivo, puesto que emplea la forma de presente *nuzo*. Lo que Dutton pretende sugerir es que nuestro poeta pudo ser estudiante en esa Universidad o que quizá perteneció a cancillería del obispo palentino. Además, esta broma de la estrofa 325 sugiere que la relación que mantuvo con don Tello era bastante familiar<sup>70</sup>.

Uría Maqua comparte algunas de las tesis de Dutton. Así, vincula el *mester de clerecía* a la Universidad de Palencia, puesto que considera que allí debió de nacer y desarrollarse. Es más, cree que la gramática, la ortografía, la poética y la retórica de los poemas del *mester de clerecía* tienen su origen en este Estudio General. Al igual que otros de sus contemporáneos, don Gonzalo habría acudido a Palencia, en donde aprendería los mecanismos del *mester de clerecía*, así como diversos conocimientos sobre varias disciplinas como la poética, el derecho o la teología<sup>71</sup>. Por último, Anthony Lappin, en su edición de la *Vida de Santa Oria*, nos ofrece una serie de datos que confirman esta aseveración. Berceo habría sido educado durante su niñez en el cercano monasterio de San Millán; posteriormente, podría haber acudido al *Studium* palentino, donde habría adquirido una formación más profunda<sup>72</sup>.

Frente a Dutton y Uría Maqua se sitúa Francisco Rico, que sostiene la tesis contraria<sup>73</sup>. En su opinión las referencias a don Tello, el uso de algunos términos topográficos y el supuesto conocimiento de algunos tratados de poética y retórica medievales no son prueba suficiente ni definitiva<sup>74</sup>.

2º.— ¿Fue Gonzalo de Berceo notario del abad de San Millán Juan Sánchez, que ocupó este cargo entre los años 1209 a 1253? Dutton y Rico —que

<sup>70</sup> Dutton, , «Gonzalo de Berceo: Unos datos biográficos», pp. 251 y 254.

<sup>71</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 57–69 y 269–270.

<sup>72</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 2.

<sup>73</sup> F. Rico, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 1–23 y 127–150.

<sup>74</sup> Rico, «La clerecía del mester», pp. 142–143.

en esta cuestión sigue la opinión del hispanista inglés— creen que sí<sup>75</sup>. Esta teoría se funda en la estrofa 2675 del manuscrito *P* (París) del *Libro de Alexandre*, en la que se puede leer lo siguiente:

Si queredes saber quien fiz' este ditado  
Gonçalo de Berçeo es por nonbre llamado,  
natural de Madrid, en Sant Millán criado,  
del abat Johan Sánchez notario por nombrado<sup>76</sup>.

Para cimentar el dato de los dos primeros versos, Dutton destaca el empleo de ciertas fórmulas y términos jurídicos en los poemas de Berceo, como *quitaçión perentoria* (*Vida de Santo Domingo*, 491b), *manlieva* (*ibid.* 449c) o *cablievas* (*ibid.* 745d). La información del *Alexandre* es similar a los versos de la cuaderna 489 de la *Vida de San Millán de la Cogolla: En Sant Millan de Suso fue de niñez criado*. En cuanto al barrio de Madrid, éste aparece en la cuaderna 3c de esa misma hagiografía: *El barrio de Verceo, Madriz li yaz present'*.

Si bien esta tesis ha tenido éxito y ha sido aceptada, no se ha demostrado suficientemente el oficio notarial de don Gonzalo. El valor de estos formulismos jurídicos es relativo, ya que no implican necesariamente que Berceo fuese notario. Podría haberlos aprendido en Palencia como un elemento más de su educación. En esa universidad había un decretista y se impartían clases de derecho canónico<sup>77</sup>. Dutton llegó a reconocer que algunas de estas expresiones eran comunes en el siglo XIII y se habían popularizado por la costumbre de leer en voz alta los documentos públicos a los testigos y partes implicadas en un pleito<sup>78</sup>. Por otro lado, en los documentos notariales de San Millán en los que figura Berceo nunca se le otorgó el título de notario<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Dutton, «The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the *Libro de Alexandre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 137–145; Rico, «La clerecía del mester», pp. 136 y ss.

<sup>76</sup> Para el *Libro de Alexandre* seguimos la edición de J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1988.

<sup>77</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 270.

<sup>78</sup> Dutton, «The Popularization of Legal Formulae in Medieval Spanish Literature», en *Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Newark, Delaware, University of Kentucky, 1980, pp. 13–28.

<sup>79</sup> Uría Maqua, ed., *Poema de Santa Oria*, Madrid, Castalia, 1988, p. 11.

Lappin ha llegado a la misma conclusión<sup>80</sup>. Usar como soporte el *explicit* del manuscrito *P* del *Libro de Alexandre* es arriesgado, puesto que podría contener datos falsos: sólo aquí se menciona que el clérigo riojano poseyese el título de *notario*. Lappin cree que Gonzalo de Berceo no desarrolló ninguna función en el cenobio emilianense. Por lo general, se ha asociado su tarea pastoral con el monasterio de San Millán. El cargo de diácono, y posteriormente el de sacerdote, lo ejerció en su pueblo natal, Berceo. Entre las posesiones de San Millán no figura la iglesia de Santa Eulalia. En cambio, sí formó parte de la curia del obispo de Calahorra don Juan Pérez. Este empleo lo desempeñó antes de regresar a Berceo, en 1237<sup>81</sup>. Pedro M. Cátedra ha sugerido esta hipótesis, según la cual el clérigo riojano colaboraría con la labor renovadora emprendida por este prelado. Además, subraya el papel de don Gonzalo en la aplicación de las constituciones emanadas del IV Concilio de Letrán en la Península Ibérica, al desempeñar la función de maestro de confesión en el monasterio emilianense<sup>82</sup>.

### 3.2. Formación cultural de Gonzalo de Berceo

Un hecho que no se puede negar es la notable cultura literaria de Gonzalo de Berceo, algo que se confirma en sus composiciones poéticas. Es probable que iniciase su formación educativa en el cenobio de San Millán. Tras esta etapa inicial, pudo asistir al Estudio General de Palencia, tal y como han sugerido algunos estudiosos berceanos anteriormente mencionados. Pese a todo, todavía no se ha encontrado ningún documento que confirme la estancia del clérigo riojano en la universidad palentina durante el período comprendido entre los años 1221 y 1227. En lo que concierne a la primera etapa formativa de Berceo en el cenobio emilianense, ésta parece demostrarse tomando como referencia algunos de sus versos. En dos de sus hagiografías, la *Vida de San Millán* y la *Vida de Santo Domingo*, Gonzalo de Berceo afirma:

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est' tractado,  
en sant Millán de Suso fue de niñez críado;

<sup>80</sup> Lappin, «Problems in the attribution of works to Gonzalo de Berceo», en *Proceedings of the Bristol Texts and Manuscripts of Bristol*, Bristol, Department of Hispanic Studies, 39 pp., pp. 13 y ss.

<sup>81</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, *ibid.*

<sup>82</sup> P. M. Cátedra, ed., *Del Sacrificio de la Misa*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992; pp. 937-938 y 940.

natural de Verceo ond' sant Millán fue nado  
(*Vida de San Millán de la Cogolla*, 489abc).

Yo Gonçalo por nombre, clamado de Berceo,  
de Sant Millán criado, en la su merced seo,  
(*Vida de Santo Domingo de Silos*, 757ab).

Si entendemos los sintagmas *de niñez criado* y *de Sant Millán criado* como algo parecido a 'educación' o 'formación', podríamos asegurar que nuestro poeta recibió su primer aprendizaje dentro de los muros del monasterio de Suso. Pero, ¿cuál era el sistema educativo que se seguía en dicho cenobio? Para dar solución a este interrogante debemos conocer previamente cómo era la educación que se recibía en los centros monásticos durante el período medieval.

La Iglesia, tras la caída del Imperio Romano de Occidente, se hizo cargo de la tarea educativa en el terreno de la cristiandad occidental y para ello elaboró una serie de disposiciones. Así, los concilios y los sínodos obligaban a las distintas diócesis a constituir escuelas<sup>83</sup>. Los monasterios desempeñaron una función en este ámbito. La formación cultural de los novicios y monjes era indispensable. La educación en los cenobios alcanzó su máximo esplendor durante el siglo XI. A partir de entonces, su papel fue poco a poco sustituido por las escuelas catedralicias y, posteriormente, por las incipientes universidades o estudios generales<sup>84</sup>. De cualquier forma, los monasterios continuaron su tarea cultural en otro campo: el de la copia de manuscritos. No hay una razón de peso para considerar que las universidades suplantaron por completo la educación impartida en los cenobios. Hasta esa centuria, se enseñaban los mismos saberes, las llamadas 'artes liberales'. Éstas comprendían siete materias, agrupadas en dos grupos. El primero, el *trivium*, abarcaba la gramática, la retórica y la dialéctica. En el *quadriuum* se incluía la aritmética, la geometría, la música y la

<sup>83</sup> H.-I. Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3ª ed., 1976, pp. 407 y ss.

<sup>84</sup> E. Mitre, «Cristianismo y vida intelectual en la plenitud del Medievo», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre, coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols, pp. 337–384, pp. 347–352 y 358 y ss.; F. Gómez Redondo, «El "fermoso hablar" de la "clerecía": retórica y recitación en el siglo XIII», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lilian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 229–282, p. 234; Rico, «La clerecía del mester», pp. 8–9.



astronomía<sup>85</sup>. La teología cerraba el plan docente. Pese a todo, muchas escuelas se limitaban al *trivium*, e incluso únicamente a la enseñanza de la gramática y un poco de retórica. El nombre que recibieron estas instituciones fue el de ‘escuelas de gramática’, destinadas principalmente a los clérigos<sup>86</sup>. La importancia concedida a la gramática en la formación del clero se refleja en el canon undécimo del IV Concilio de Letrán, en donde se recomienda que en ninguna escuela episcopal faltase un maestro de gramática, así como también que se examinara a todas aquellas personas que desearan obtener este título<sup>87</sup>.

La mayoría de los clérigos adquiriría su primer contacto con las letras en los centros religiosos, como los monasterios. Gonzalo de Berceo nos ofrece un par de ejemplos en sus vidas de san Millán y santo Domingo. Ambos se educaron bajo la tutela de los sacerdotes. Así, en la *Vida de San Millán* podemos ver cómo san Felices le instruyó en los rudimentos de la doctrina cristiana:

Reciviólo de grado, metió en misión,  
demostróli los psalmos por fer su oración;  
con la firme femencia dióli tal nudrición,  
qe entendió la forma de la perfectión.

Fue en poco de tiempo el pastor psalteriado,  
de imnos e de cánticos sobra bien decorado,  
en toda la doctrina maestro profundado;  
faziése el maestro mismo maravillado  
(*Vida de San Millán*, 21–22).

El caso que nos presenta la *Vida de Santo Domingo de Silos* es bastante parecido, con la salvedad de que Domingo asistió a una escuela concreta, en tanto de Millán fue educado por un ermitaño:

Vinié a su escuela el infant grand mañana,  
non avié e decírgelo nin padre nin ermana;  
non facié entre día luenga meridiana,  
ovo algo apreso la primera semana.

Fue en poco de tiempo el infant salteriado,

---

<sup>85</sup> E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995 (1ª ed. en español 1955), pp. 70–71; J. Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X* (estudio y antología de textos), Granada, Adhara, 1993, pp. 42 y ss; —, «La retórica medieval en España. Breve *excursus* de la presencia de la teoría retórica en el siglo XIII español a través de testimonios de su literatura», en *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 229–249, pp. 231–232.

<sup>86</sup> J. M. Soto Rábanos, «Las escuelas urbanas y el renacimiento del siglo XII», en *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 207–241, pp. 215–216.

<sup>87</sup> Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 57.

de imnos e de cánticos bien i gent decorado;  
 evangelios, epístolas aprísolas privado;  
 algún mayor levava el tiempo más baldado.

Bien leyé e cantava, sin ninguna pereza,  
 mas tenié en el seso toda su agudeza,  
 que sabié que en esso li yazié la proveza,  
 non querié el meollo perder por la cordeza  
 (*Vida de Santo Domingo*, 37–39).

Como se puede observar, las similitudes entre una y otra composición son claras. Ambas coinciden a la hora de enumerar las tareas que los alumnos debían aprender, sobre todo si deseaban entrar como novicios. Diferentes concilios de la Iglesia obligaban a que se aprendiera de memoria el salterio, los himnos y los cánticos litúrgicos. La lectura en voz alta y la música sacra también eran una parte indispensable de la formación cultural del clero. La instrucción de Berceo no habría sido muy diferente a la que describió en sus poemas.

El monasterio de San Millán de Suso pertenecía a la orden benedictina. Los monjes de san Benito desempeñaron un papel fundamental en el aprendizaje durante la Edad Media. La herencia cultural de la Antigüedad se preservó, en parte, gracias a su labor. La importancia que le concedieron al estudio no fue menos significativa. El conocimiento gramatical del latín era algo indispensable y básico. De este modo, Gonzalo de Berceo tomaría su primer contacto con la literatura y la teología en San Millán de Suso. En ese monasterio tendría acceso a la biblioteca, en donde podría haber consultado diferentes manuales de composición retórica, como el *De inuentione* ciceroniano, la *Rhetorica ad Herennium*, la *Instituto Oratoria* de Quintiliano y una gramática como el *Ars maior* de Donato, con un generoso tratamiento del *ornatus*<sup>88</sup>. Estas obras

---

<sup>88</sup> C. Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, California–Londres, University of California Press, 1972; —, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», *Ábaco*, IV (1973), pp. 151–300. El *De inuentione* ciceroniano se conocía en la Península Ibérica, tal y como lo atestiguan los manuscritos conservados (Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, 30–31; —, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», en *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, 1995, pp. 147–170, p. 156). Otra de las vías por las que éste texto podía conocerse era mediante la lectura de *Li Livres dou Trésor*, obra de Brunetto Latini redactada hacia 1260. El libro III lo dedica al estudio de la retórica y en él sigue el *De inuentione*, al que añade nuevas nociones procedentes de las *Artes dictandi* medievales (Gómez Redondo, «El “fermoso hablar” de la “clerecía”...», pp. 264 y ss.; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 237; «La norma retórica en la obra de Alfonso X», pp. 158–159; J. J. Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 123–124 y 238). En cuanto al texto de Marco Fabio Quintiliano, existen indicios que nos señalan que en el

incidirían en su formación literaria y, de modo directo o indirecto, le servirían a la hora de elaborar el estilo de sus obras. A su lado tendría también obras de carácter religioso y doctrinal, que emplearía igualmente en sus poemas.

Otro factor a destacar dentro de la educación en los monasterios benedictinos es la posible influencia francesa en el norte de España, sobre todo en el área de La Rioja<sup>89</sup>. Por San Millán pasaban algunos peregrinos que iban en dirección a Compostela. Además, existían colonias de franceses en ciudades como Logroño o Nájera. Tampoco se puede descartar que en algunas comunidades religiosas hubiese frailes o maestros de procedencia gala. Los monjes cluniacenses otorgaban un papel destacado al estudio de la literatura y del estilo, tal y como atestigua la biblioteca de Cluny. Durante los siglos XII y XIII se registran obras como las de Donato, Prisciano, Isidoro de Sevilla, Beda o las diversas *artes poetriae* que se compusieron durante esos años<sup>90</sup>.

Una vez examinado el papel del monasterio de San Millán de Suso, nos centraremos en la posibilidad de que don Gonzalo estudiase en el naciente *Studium* de Palencia<sup>91</sup>, a comienzos del siglo XIII. Si esto fuese así realmente, ¿qué habría aprendido en dicha universidad? Sabemos que allí se impartían todas las artes liberales, además de teología. En 1220, el obispo don Tello mandó llamar a nuevos maestros para que impartiesen clases en el Estudio General. En total fueron cuatro: uno para leyes, otro para teología, otro para lógica y otro para gramática, al que se conocía como ‘auctorista’<sup>92</sup>. De estos cuatro campos, los que menos importancia revestían eran el de gramática y dialéctica, puesto que

---

siglo XIII este texto era conocido en el reino de Castilla, aunque de un modo fragmentario. Vid. Faulhaber, «Retóricas clásicas y medievales ...», pp. 154 y 183; E. Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 101–103; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 25–31; —; «La norma retórica en la obra de Alfonso X», pp. 155–157; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 133–136; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p.79.

<sup>89</sup> Montoya Martínez, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», p. 148; P. T. Such, *The Origins and Use of School Rhetoric in the Libro de Alexandre*, Cambridge, University of Cambridge, 1978, pp. 45 y ss; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p.58.

<sup>90</sup> Such, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, pp. 49–50.

<sup>91</sup> Para la historia y evolución de este Estudio General vid. Rico, «La clerecía del mester», pp. 10 y ss.; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 57 y ss. Vid. *ibid.* J. Valdeón Baruque, *Alfonso X el Sabio. La forja de la España Moderna*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, p. 187.

<sup>92</sup> Such, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, p. 33.

representaban las áreas elementales del conocimiento<sup>93</sup>. La instrucción en teología y lógica poseía, por el contrario, un mayor estatus. La enseñanza de la gramática en Palencia podría haber estado en manos de profesores franceses<sup>94</sup>. En el siglo XIII no era nada extraño que los docentes viajasen de una a otra universidad. Ellos habrían introducido un modo particular de enseñar la gramática y sus normas, trayendo consigo algunos de los manuales de composición poética que se redactaron entre los siglos XII y XIII. Si este dato resultase ser cierto, la influencia francesa en varias de las composiciones del *mester de clerecía* tendría una explicación clara.

Los conocimientos literarios que Gonzalo de Berceo demuestra en sus poemas podría haberlos adquirido en Palencia. La cronología propuesta por Dutton para la estancia en el Estudio General palentino coincidiría con la época en la que don Tello habría demandado la presencia de nuevos profesores. Al igual que otros autores del siglo XIII, conocía dos retóricas clásicas, el *De inuentione* ciceroniano y la *Rhetorica ad Herennium*<sup>95</sup>. A su lado, proliferaron desde el siglo XI toda una serie de manuales, tratados y colecciones retóricas surgidas de la necesidad del momento y de las demandas de los escolares<sup>96</sup>. Tampoco se puede descartar que los alumnos palentinos tuvieran constancia de alguna *ars* poética medieval, como el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme y la manejasen<sup>97</sup>. Al igual que otros poemas del *mester de clerecía*, en las composiciones berceanas se emplea la retórica de un modo intensivo y con diferentes propósitos, como el embellecimiento del lenguaje, para dotar un pasaje de una estructura, para resaltar algunos argumentos o incluso para dar un significado moral a una obra. En el ámbito de los adornos retóricos, las diferentes *artes poetriae* de los siglos XII y XIII hacen una doble distinción entre el llamado *ornatus facilis* y el *ornatus*

---

<sup>93</sup> Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 15; —, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», pp. 148 y ss. Por su parte Rico («La clerecía del mester», p. 19) sostiene que el estudio de la gramática en el Estudio General palentino revestía cierta importancia, teniendo en cuenta los libros de texto utilizados en Palencia entre 1210 y 1230.

<sup>94</sup> Rico, «La clerecía del mester», pp. 11, 16 y 18; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p.79.

<sup>95</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, *ibid.*; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 25–29; —, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», pp. 155–157; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, *ibid.*

<sup>96</sup> F. E. Puertas Moya, «La enseñanza de la retórica en las escuelas medievales», en *La enseñanza en la Edad Media*, pp. 383–402, pp. 394–395.

<sup>97</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 86.

*difficilis*, entre el empleo de las figuras retóricas (figuras de dicción y figuras de pensamiento) y de los tropos<sup>98</sup>.

#### *Formación gramatical*

El primer contacto que tomaba el estudiante medieval con las letras era a través de la gramática. En la Edad Media el estudio de la gramática o *ars grammatica* no sólo incluía la corrección en el hablar y el escribir, sino también el estudio de lo que hoy entendemos por literatura, la *enarratio poetarum* o comentario filológico. Por consiguiente, debemos tener en cuenta la diversidad y multiplicidad de la gramática medieval, puesto que en ella se insertarían no sólo cuestiones meramente gramaticales, sino también poéticas y retóricas. Los manuales anteriores al siglo XIII así nos lo demuestran, ya que abordan el estudio de la sintaxis y el de las figuras retóricas<sup>99</sup>. Esto sucedía ya en la educación grecolatina, en donde la disciplina de la gramática se desarrolló de un modo paralelo al de la retórica. Tanto es así, que en ocasiones sus contenidos llegaron a superponerse<sup>100</sup>. De este modo, en Roma el estudio de la gramática era, en líneas generales, muy teórico y analítico. Los profesores enseñaban gramática a sus alumnos mediante el uso de los autores y de los poetas, quienes serían los modelos a imitar en los ejercicios prácticos, como la *enarratio* o comentario de texto<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Entre otros ejemplos podemos citar los siguientes tratados medievales: el *Ars Versificatoria*, de Mateo de Vendôme; la *Poetria Noua* y el *Documentum de modo et arte dictamini et uersificandi*, de Godofredo de Vinsauf; el *Ars Versificatoria*, de Gervasio de Melkley; la *Poetria (De arte prosayca, metrica et rhythmica)*, de Juan de Garlandia; el *Graecismus*, de Everardo de Béthune; o el *Laborintus*, de Everardo el Alemán. Para más información vid. E. Faral, *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle*, París, Editions Champion, 1971; y M. dos Santos Rodrigues, G. de Vinsauf, *Poetria Noua*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990. Faulhaber («Retóricas clásicas y medievales ...», p. 159) pone en duda la relevancia de las *artes poetriae* en la Castilla medieval.

<sup>99</sup> J. Casas Rigall, «*Ad grammaticos pertinent: la teoría de los vicios, figuras y tropos en diez gramáticas hispanas del s. XV*», *La Corónica*, XXI, 2, 1996, pp. 78–102, p. 78; J. A. Hernández Guerrero y M. del C. García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 75–76; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 69 y 72; —, «La retórica medieval en España...», pp. 235–236; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 145–146.

<sup>100</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 72; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, traducción de la 2ª ed. revisada y aumentada, 2003, p. 155; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 69.

<sup>101</sup> Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, pp. 340, 342 y ss.

En el interior de la tradición gramatical romana destaca la presencia de Elio Donato, cuyos *Ars Minor* y *Ars Maior* jugaron un papel fundamental en la instrucción gramatical del Medievo<sup>102</sup>. El *De partibus orationibus* (*Ars Minor*) es una exposición breve de las ocho partes del discurso, en tanto que el *Ars Maior* es más complejo, puesto que a las diferentes partes de la oración añade en el libro III un estudio de las figuras y de los tropos<sup>103</sup>. Este libro, conocido como *Barbarismus*, supone una especie de ruptura con la tradición que separaba la gramática de la retórica. Dentro de los *schemata*, Donato distingue entre figuras de dicción (*schemata lexeos*) y de sentido (*figurae sensum*). Las primeras corresponderían a los gramáticos, en tanto que las segundas a los retóricos. Trece son los tropos que incluye en su *Ars Maior*<sup>104</sup>. El tratamiento que hace de los recursos estilísticos tuvo gran autoridad y fue repetido, con mayor o menor fidelidad, por Beda el Venerable y otros autores posteriores. Junto con la *Rhetorica ad Herennium*, la obra de este gramático configuró la doctrina de las *figurae* en la Edad Media<sup>105</sup>.

En el siglo VI aparece la figura de Prisciano, quien compuso cuatro tratados para sus alumnos de Constantinopla, que gozarían de una gran aceptación en la Europa Medieval. Si el *Ars Maior* se entendía como un manual de gramática elemental, no ocurría lo mismo con las *Institutiones grammaticae* de Prisciano<sup>106</sup>. El primer libro analiza el uso de la voz y de sus aspectos, así como las letras; el segundo, la sílaba y sus características; el tercero los comparativos, superlativos y diminutivos; el cuarto, a los verbos y adverbios; y así, hasta completar un total de dieciocho<sup>107</sup>.

Otra de las obras a las que nuestro poeta pudo tener acceso fueron las *Etimologías* de san Isidoro. Su obra presenta un sistema completo de educación en el que se emplean tanto materiales cristianos como clásicos. Isidoro esboza el

---

<sup>102</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 71; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 31; —, «La retórica medieval en España...», p. 237; Uria Maqua, *Panorama crítico...*, p.73, nota al pie 32.

<sup>103</sup> Casas Rigall, «*Ad grammaticos pertinent...*», p. 79; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 44–45; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, *ibid.*

<sup>104</sup> Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 45–47.

<sup>105</sup> Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, p. 156.

<sup>106</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, *ibid.*; Montoya Martínez, «La retórica medieval en España...», *ibid.*

<sup>107</sup> Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 83–85.

*triuuium* y el *quadriuium* en los tres primeros libros de las *Etimologías*. En el primero se aborda el estudio de la gramática, que considera como el fundamento de las artes liberales. Isidoro utiliza para la definición de las figuras y de los tropos la *Rhetorica ad Herennium*, así como la obra de Quintiliano y sobre todo la de Donato<sup>108</sup>. En el capítulo I, 36 se halla el análisis de las figuras (*De schematibus*) y en el I, 37 el de los tropos (*De tropis*). El panorama de las figuras se completa con el capítulo II, 21 (*De figuris uerborum et sententiarum*), dentro del examen de la retórica. Al igual que en el *Ars Maior*, en Isidoro la línea que separa la gramática de la retórica es muy estrecha. San Isidoro relaciona la retórica con la gramática; además, en su obra, su importancia queda considerablemente reducida. De las partes tradicionales en las que se divide la retórica, en las *Etimologías* se recoge la formulación ciceroniana de la *dispositio*, mientras que a la *inuentio* apenas se le dedica espacio<sup>109</sup>.

El papel desempeñado por Beda el Venerable no es menos importante que los autores anteriormente citados. Sin su figura no se puede comprender el papel de la retórica en las Islas Británicas durante los siglos VII y VIII<sup>110</sup>. Sus homilias demuestran cómo la retórica puede emplearse en la predicación. De toda su producción, cabe destacar el *Liber de schematibus et tropis*. Este autor inglés define y ejemplifica diecisiete figuras y veintiocho tropos retóricos utilizando pasajes bíblicos. La base de la definición de estos procedimientos retóricos la hallamos una vez más en el libro III del *Ars Maior*. El *Liber* aspira a ser un manual de gramática, encaminado a ayudar a los lectores de la Biblia a reconocer estos recursos<sup>111</sup>. Una de las novedades que presenta el tratado de Beda es la utilización de ejemplos de la Sagrada Escritura, práctica que ya se puede encontrar en san Agustín y que, en parte, recogió san Isidoro. Sus fuentes fueron Donato y Casiodoro.

---

<sup>108</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 94–96; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, p. 239; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 86–87.

<sup>109</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 117; Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 81.

<sup>110</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, pp. 77–78; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, p. 242.

<sup>111</sup> Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, p. 89.

### *Formación retórica*

Los orígenes de la teoría retórica medieval deben buscarse de nuevo en la tradición grecorromana. Roma aprovechó los principios y nociones de la retórica griega, adaptándolos a unos fines pragmáticos acordes con su vida política, social y económica. Las obras retóricas latinas fueron en sus comienzos meros calcos de sus homónimas griegas pero, poco a poco, se distanciaron de sus modelos logrando elaborar una teoría retórica propia<sup>112</sup>. Dentro de los manuales retóricos romanos que influyeron en el Medievo destaca el *De inuentione* de Marco Tulio Cicerón, obra escrita en torno al año 86 a. C.<sup>113</sup>. El *De inuentione* presenta varias analogías con la *Rhetorica ad Herennium*, tanto en sus planteamientos metodológicos como en los teóricos y normativos. Esta obra de juventud es una compilación de conceptos y preceptos escogidos entre los tratados de diferentes autores. Dos de los apoyos teóricos fundamentales del *De inuentione* son Aristóteles y Hermágoras<sup>114</sup>. Cicerón entiende la invención como un ámbito en el que es posible integrar todas las demás operaciones retóricas. Por otro lado, nos brinda una breve descripción de las diferentes partes del discurso. Finalmente, enumera los recursos que se emplean para suscitar determinados estados de ánimo o para estimular ciertas pasiones, teniendo en cuenta el público al que el discurso va dirigido, así como la naturaleza de la causa que se defiende o debate<sup>115</sup>.

La *Rhetorica ad Herennium* fue otro de los tratados que tuvieron una amplia repercusión en la Edad Media. Obra contemporánea del *De inuentione* (86–85 a. C.), es una adaptación de las teorías griegas sobre el arte retórico<sup>116</sup>. Durante mucho tiempo se creyó que había sido redactada por Cicerón, posiblemente debido a que tanto el *De inuentione* como la *Rhetorica ad Herennium* presentan bastantes similitudes. Otras de las teorías sobre la autoría de

---

<sup>112</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, pp. 53–54; Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, pp. 349–350.

<sup>113</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 99–100; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, pp. 130 y ss.; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 22 y ss; Uria Maqua, *Panorama crítico...*, p. 89.

<sup>114</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, pp. 55–56.

<sup>115</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 56.

<sup>116</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 102; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, p. 99; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, pp. 137 y ss.; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 31 y ss.



esta *Rhetorica* apuntan hacia Elio Estilón y Cornificio<sup>117</sup>. Dividido en cuatro libros, se define de un modo conciso las funciones de la elocuencia y el papel civil del orador. La clasificación de los géneros oratorios procede de Hermágoras, así como la división de las partes del discurso. Los libros I y II se asemejan bastante al *De inuentione* ciceroniano; el III y el IV presentan un material ausente en la obra de Cicerón. La parte que más influencia ha tenido en la teoría retórica es, sin duda alguna, la dedicada al estilo, que ocupa todo el libro IV. El anónimo autor de este tratado divide el estilo en tres niveles: elevado, mediano y llano. En total se definen cuarenta y cinco figuras retóricas (*uerborum exornationes*) y diecinueve de pensamiento (*sententiarum exornationes*)<sup>118</sup>.

La *Instituto Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano también desempeñó un papel importante en la formulación retórica posterior al período clásico. Su *Instituto* fue compuesta seguramente hacia finales del siglo I<sup>119</sup>. Aunque es probable que durante la Edad Media se conociera fragmentariamente, el texto completo no se recuperó hasta 1416, fecha en el que Poggio Bracciolini lo descubrió en el monasterio de San Galo<sup>120</sup>. Quintiliano, al igual que Cicerón, entiende la retórica como el arte del saber, ofreciendo una base sólida para la educación, ya que su *Instituto Oratoria* conforma un programa didáctico en el que se resume la enseñanza retórica anterior. El tratado de Quintiliano se divide en doce libros, en los que se abordan diferentes cuestiones relacionadas con la formación del orador<sup>121</sup>. Los libros VIII y IX fueron los más empleados debido a que en ellos se estudia la *elocutio* y los elementos que la integran, las figuras y los tropos retóricos<sup>122</sup>. El contenido de la *Institutio* marcaría lo que serían las pautas de la enseñanza, teoría y práctica retóricas a lo largo del Medievo. A su lado se

<sup>117</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 54.

<sup>118</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 56; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 32–33.

<sup>119</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, pp. 103–104; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 100–101; Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, pp. 145 y ss.; Montoya Martínez, «La retórica medieval en España...», pp. 238 y ss.; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 34 y ss.

<sup>120</sup> Faulhaber, «Retóricas clásicas y medievales ...», pp. 154 y 183; Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 62; Montoya Martínez, «La retórica medieval en España...», p. 238; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 133–136.

<sup>121</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, pp. 63 y ss.

<sup>122</sup> Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 64.

situarían, como dijimos anteriormente, el *De inuentione* y la *Rhetorica ad Herennium*<sup>123</sup>.

*Artes poetriaae*

Los poetas medievales, ya escribieran en latín o en las nacientes lenguas romances, se habían formado en las artes del *triuuium*, entre las que estaban la gramática y la retórica. Con la ayuda de estas disciplinas, practicaban la composición literaria en prosa y en verso, mediante el uso de la *exercitatio*. Los ejercicios prácticos, escritos siguiendo las líneas básicas de los *progymnasmata* de la retórica clásica, se hacían en latín. Hasta el siglo XIII se venían usando los manuales latinos anteriormente citados. Sin embargo, a partir de esa centuria, hay indicios que llevan a suponer que ya se conocían las *artes poetriaae*. El vehículo de transmisión de estos nuevos saberes fueron de nuevo los *magistri* procedentes de Francia. Uría Maqua cree que una de estas poéticas, el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, se llegó a utilizar en el Estudio General de Palencia. Fue Pedro de Blois, autor del *Verbiginale* y maestro en Chartes en 1181, quien la habría traído hasta este centro peninsular<sup>124</sup>. Such opina de un modo similar, si bien atestigua la presencia del *Ars versificatoria* en Toledo, hacia finales del siglo XII. Sin embargo, Charles Faulhaber disminuye la repercusión que las distintas *artes poetriaae* tuvieron en la Castilla medieval; además, sólo representarían una pequeña porción de la teoría retórica del XIII<sup>125</sup>.

Si aceptamos que Gonzalo de Berceo tuvo una formación retórica y poética notable, que podría haber adquirido en un primer momento en el cenobio de San Millán y luego en el Estudio fundado por don Tello, allí pudo conocer las nuevas doctrinas formuladas en las distintas *artes poetriaae* compuestas entre los siglos XII y XIII. Éstas no sólo le habrían brindado el conocimiento de los distintos procedimientos retóricos, como los llamados *colores rethorici*, las *figurae* y los tropos, sino que también le ayudarían en su tarea como traductor de textos latinos. En algunas *artes* encontramos la formulación de las teorías de la

<sup>123</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 72 ; Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, p. 71.

<sup>124</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 82.

<sup>125</sup> Such, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, p. 31; Faulhaber, «Retóricas clásicas y medievales...», p. 159.

*amplificatio* y de la *abbreviatio*, dos de los modos de tratar la materia literaria<sup>126</sup>. La *amplificatio*, en concreto, fue uno de los recursos retóricos más empleados en la etapa medieval cuando se traducían un texto.

A continuación, ofreceremos un pequeño panorama de algunos de los principales tratados poéticos medievales<sup>127</sup>. En lo que se refiere a la definición y uso de los procedimientos retóricos, debemos decir que la mayor parte de los preceptistas medievales consideraron su estudio algo fundamental para la creación poética. Su conocimiento debía comenzar en las primeras etapas de la formación cultural. Prueba de su importancia es el espacio que le dedicaron en las diversas *artes poetriae*<sup>128</sup>. En líneas generales, podemos observar cómo la Edad Media mantuvo como un todo unitario las figuras analizadas en el libro IV de la *Rhetorica ad Herennium*<sup>129</sup>.

Durante el arco que va de los años 1175 a 1280, los maestros europeos de gramática compusieron sus principales tratados latinos sobre la versificación, con un propósito preceptivo<sup>130</sup>. Entre éstos, destacaron el *Ars uersificatoria* (c. 1175), de Mateo de Vêndome; la *Poetria Noua* (entre 1208 y 1213), de Godofredo de Vinsauf; el *Graecismus* (1212), de Everardo de Béthune; el *Laborintus* (compuesta después de 1213 y antes de 1280), de Everardo el Alemán; el *Ars uersificatoria* (c. 1215), de Gervasio de Melkley; y el *De arte prosayca, metrica et rhythmica* (posterior a 1229), de Juan de Garlandia. Todos estos autores eran expertos en la *ars grammatica*, no en retórica; Sin embargo, sus escritos se utilizaron, en parte, para conocer los diferentes recursos retóricos que forman parte del ámbito de la *elocutio*. Cada una de estas obras tenía como finalidad aconsejar al poeta a la hora de escribir sus versos. Para ello presentan una serie de preceptivas que tienen su origen en la experiencia y la observación, que transmiten con definiciones y ejemplos concretos.

---

<sup>126</sup> C. Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XXI (1) (1983), pp. 81–136, p. 119, Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 145–146.

<sup>127</sup> Kennedy, *La retórica clásica y su tradición cristiana...*, pp. 258 y ss.; E. Faral, *Les Arts Poétiques...*

<sup>128</sup> Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 75.

<sup>129</sup> Faral, *Les Arts Poétiques ...*, pp. 52–54, Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, p. 196.

<sup>130</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, p. 110; Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*, pp. 86–87; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, p. 145.

El más antiguo de los tratados que conservamos es el *Ars uersificatoria* de Mateo de Vendôme<sup>131</sup>, que enseñó gramática en París y Orleáns hacia la mitad del siglo XII. Su tarea docente la destinaba a los estudiantes de enseñanza primaria, a los que ofrecía temas y definiciones mezcladas con un estudio de las formas de las palabras, el empleo de los recursos retóricos, los vicios del estilo, así como ejercicios prácticos. Su libro está escrito en prosa y contiene bastantes ejemplos de versos. Cuatro son las partes de su manual, repartidas en secciones numeradas. Mateo de Vendôme nos ofrece un panorama de la educación gramatical del siglo XII. En él nos habla de cómo los docentes se preocupaban de enseñar los tropos y figuras gramaticales y cuáles eran los modelos para las descripciones, entre los que destacaban Cicerón y Horacio.

La *Poetria Noua* de Godofredo de Vinsauf<sup>132</sup>, fue compuesta a comienzos de la centuria siguiente. A diferencia de la obra de Vendôme, la *Poetria* iba dirigida a alumnos más avanzados. Escrita en verso, ejemplificaba algunos de los conceptos expuestos, como las partes de las que debe constar un poema, la disposición, la *amplificatio*, el uso de las repeticiones, la perífrasis, etc. El tratamiento del *ornatus* ocupa un lugar central. Los recursos estilísticos los divide en *ornatus difficilis* y *ornatus facilis*. El decoro poético no es menos importante, puesto que cada materia y tema requiere unos procedimientos adecuados. Vinsauf tampoco descuida el estudio de la *inuentio*, la de la *dispositio* y de la *memoria*<sup>133</sup>. Este tratadista compuso, al menos, otras dos obras relacionadas con las *artes poetriae*: el *Documentum de modo et arte dictandi et uersificandi* y el *De coloribus rhetoricis*<sup>134</sup>. En el primero, retoma algunos temas tratados en su *Poetria*, como el examen de la *amplificatio* y de la *abbreviatio*, haciendo unas pequeñas calas en los diferentes recursos para ampliar o reducir una materia poética. Las figuras y los tropos retóricos también tienen una parte reservada en el

<sup>131</sup> Faral, *Les Arts Poétiques* ..., pp. 106 y ss ; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, p. 111; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 172–177, 189–190 y 241.

<sup>132</sup> Faral, *Les Arts Poétiques* ..., pp. 194 y ss ; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 111–112; Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 141, 145, 176–181, 241, 246 y 262; Santos Rodrigues, G. de Vinsauf, *Poetria Noua*.

<sup>133</sup> T. Albaladejo Mayordomo, «Sobre la textualidad de *res* y *verba* en la retórica medieval: las *Artes Praedicandi*», en *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 637–648, p. 641.

<sup>134</sup> Faral, *Les Arts Poétiques* ..., pp. 263 y ss ; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, *ibid.*; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 145, 176, 180–181 y 191.

*Documentum*. Por su parte, el *De coloribus rhetoricis* es un resumen de la parte final del *Documentum*.

La obra de Everardo de Béthune, el *Graecismus*, fue un tratado gramatical importante de este período<sup>135</sup>. Este nombre lo tomó de la palabra que abría el apartado dedicado a términos procedentes del griego. El libro se divide en quince capítulos. Los tres primeros versan sobre un total de 103 figuras, que engloba en tres clases: la permisiva, la prohibitiva y la preceptiva. La metodología usada por Everardo nos demuestra el valor que los gramáticos medievales concedían al *ornatus* retórico. La prueba la tenemos en las secciones dedicadas a la figuras y tropos, que configuran una parte importante del tratado, puesto que ocupan 260 versos de un total de 4.440. En el *Graecismus* podemos hallar otros temas como la etimología, la ortografía o las diversas formas de nombres y pronombres.

El *Ars Versificatoria* de Gervasio de Melkley<sup>136</sup> es, básicamente, un tratado de figuras de gramática y retórica. La originalidad de esta obra reside en reordenar las enseñanzas que se encuentran en los manuales de Vendôme y Vinsauf. El *Ars* se divide en tres partes: la primera la dedica a las reglas comunes al discurso —la identidad, la semejanza, la contraposición, la elegancia, el argumento—, la segunda a las normas especiales para los versos —ofrece ejemplos y analiza los vicios del hexámetro y del pentámetro—, reservando la última para las clases del dictamen —métrico, rítmico y prosaico. Por otro lado, en el *Ars Versificatoria* se afirma la relación entre la teoría y la praxis, brindando a sus lectores un modo de estudiar la literatura.

El tratado de Everardo el Alemán<sup>137</sup> repite muchos de los conceptos formulados por otros gramáticos, pero el tono empleado es un tanto diferente. Así, en su *Laborintus* nos encontramos con el estudio de la *inuentio* poética, la amplificación y la abreviación y los recursos de la *elocutio*. Es curioso el constatar cómo Everardo el Alemán inserta ejemplos de la mayor parte de las figuras y tropos retóricos incluidos en la *Rhetorica ad Herennium*. En total, el *Laborintus* nos ofrece la definición de 59 procedimientos estilísticos. El estudio de la

<sup>135</sup> Murphy, *La Retórica en la Edad Media*, pp. 148, 160, 163, 165, 170, 192, 194 y 244.

<sup>136</sup> Faral, *Les Arts Poétiques ...*, pp. 328–330; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 145, 177, 182 y 237.

<sup>137</sup> Faral, *Les Arts Poétiques ...*, pp. 336 y ss.; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 145, 188–190, 196, 199 y 241.

versificación métrica y rítmica cierra su obra. En este manual podemos observar cómo la preceptiva gramatical medieval comienza a entrar en decadencia.

Juan de Garlandia compuso su *Poetria (De arte prosayca, metrica et rhytmica)*<sup>138</sup> con el fin de criticar a determinados gramáticos por poseer una visión limitada de su arte. Las partes en las que divide su *Poetria* son las siguientes: la *inuentio*, en donde se examina los modos en los que se eligen los temas; la *dispositio*, la *elocutio*, el estudio de la *amplificatio* y *abbreviatio*, así como el estudio de la memoria. Por último, nos brinda unos ejemplos de tipos de cartas —*ars dictaminis*— y de composiciones poéticas. Juan de Garlandia puso un especial acento en los tipos de amplificación, contribuyendo de este modo a la teoría preceptiva del siglo XIII. En su obra se examinan cinco formas de ampliar un material: la digresión, la descripción, el circunloquio, la prosopopeya y el apóstrofe.

#### *Formación teológica*

Dejando a un lado la disciplina gramatical y la retórica, el clérigo riojano habría recibido una cumplida educación teológica, tal y como confirman sus versos. ¿Cuál era la preparación que recibían los sacerdotes a finales del siglo XII y principios del XIII? El panorama que nos ofrecen esas dos centurias es un tanto negativo en lo que atañe a la educación doctrinal de los clérigos<sup>139</sup>. Durante el siglo XII la cultura europea asistió a un renacer cultural, si bien en la Península Ibérica éste fue mucho menor debido a las circunstancias históricas (la Reconquista, por ejemplo). Una de las excepciones está representada por el Estudio General de Palencia, cuyos primeros pasos comenzaron a darse a lo largo de esa centuria. Hasta ese momento, la formación de los aspirantes al orden sacerdotal se limitaba a memorizar unos contenidos con una finalidad únicamente litúrgica. El III Concilio de Letrán, celebrado en 1179, abre una etapa de renovación, que se verá impulsada gracias al siguiente concilio lateranense (1215). Las reformas emanadas de este último afectarán no sólo a la instrucción

<sup>138</sup> Faral, *Les Arts Poétiques ...*, pp. 378–380 ; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 112–113; Murphy, *La retórica en la Edad Media*, pp. 145, 169, 184–188 y 238.

<sup>139</sup> Montoya Martínez, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», p. 148. El mismo Berceo nos ofrece un ejemplo significativo en el milagro IX (‘El clérigo ignorante’) de sus *Milagros*.

religiosa de los sacerdotes, sino también de los laicos<sup>140</sup>. El IV Concilio de Letrán marcó un antes y un después en la vida y formación del clero. Sus cánones y disposiciones se dejaron sentir en la creación literaria, tal y como parece confirmarlo la obra de Berceo.

Todas sus obras responden a alguna de las modalidades de literatura religiosa potenciadas por la aplicación de la reforma lateranense. En su totalidad y diversidad, parece que el poeta riojano ha abordado todas las posibilidades de esta renovación litúrgico–doctrinal. Derek W. Lomax ha estudiado los diferentes aspectos del IV Concilio de Letrán y sus aplicaciones al ámbito de la composición literaria<sup>141</sup>. Este estudioso establece una tipología dividida en los siguientes apartados: literatura homilética, literatura doctrinal, literatura devocional, literatura moral y traducciones bíblicas. La primera de las modalidades establecidas por Lomax puede verse en los *Signos del Juicio Final*, los *Milagros de Nuestra Señora*, así como los milagros relatados en algunas de sus hagiografías. Todos ellos serían una especie de *exempla* propios de la literatura homilética. El ámbito relacionado con la doctrina cristiana tiene dos representantes en la obra de Berceo: el *Sacrificio de la Misa* y los *Himnos*. La literatura devocional, orientada a promover la devoción hacia los santos, Cristo o la Virgen, puede verse en el *Duelo de la Virgen* y las cuatro hagiografías (*San Millán*, *Santo Domingo*, *Santa Oria* y el *Martirio de San Lorenzo*). La importancia de proponer modelos de comportamiento y pautas de actuación a los fieles, puede verse en los *Milagros*. Sus conexiones con la literatura homilética y la doctrinal son innegables. Los *Loores de Nuestra Señora* se ubican en el último apartado, el de las traslaciones bíblicas<sup>142</sup>. La tipología propuesta por Lomax se ha aplicado a la obra del clérigo riojano y desde entonces, sus composiciones se han dividido del modo siguiente: obras hagiográficas, obras marianas y obras

---

<sup>140</sup> E. González Crespo, «El Pontificado, de la reforma a la *plenitudo potestatis*», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre, coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols., pp. 183–221, pp. 204–205; J. Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 2000, pp. 207–241, p. 213.

<sup>141</sup> D. W. Lomax, «The Lateran Reforms And Spanish Literature», *Iberoromania*, I (1969), pp. 299–313.

<sup>142</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, pp. 266–271.

doctrinales<sup>143</sup>. Nosotros seguimos esta clasificación y la emplearemos a lo largo de este estudio.

Está fuera de duda que los poemas de don Gonzalo contienen una enseñanza religiosa y moral, aspecto que está en consonancia con la acción reformadora establecida en el IV concilio lateranense. De esta forma se puede explicar la marcada dimensión catequística que tienen sus obras, destinadas a la formación de sacerdotes y religiosos, según algunos críticos, o al pueblo, en opinión de otros, aspecto que retomaremos más adelante (*vid. infra* apdo. 7).

En los últimos años, diversos estudiosos han señalado la profunda formación religiosa de Berceo y sus conocimientos teológicos. Lo que más separa la obra de nuestro poeta del resto de las producciones del *mester de clerecía* es esta faceta religiosa. Estos saberes han sido destacados, entre otros, por García de la Concha, Saignieux, Menéndez Peláez, Ruiz Domínguez o Grande Quejigo<sup>144</sup>. Las fuentes principales de la formación teológico-religiosa del clérigo riojano son las Sagradas Escrituras y la Patrística, de donde convendría destacar a san Agustín, san Ambrosio, san Isidoro o san Bernardo. La importancia concedida a estas obras y la relevancia que le otorgan a la teología dogmática y moral han llevado a Ruiz Domínguez a la convicción de que el conjunto de las composiciones berceanas conforman una verdadera *Historia de la Salvación*. García de la Concha ha tratado este mismo aspecto, aplicándolo únicamente a los *Loores de Nuestra Señora*<sup>145</sup>.

En sus poemas, Berceo declara los principales dogmas y preceptos de la Iglesia Católica. Son, ante todo, los sacramentos de la penitencia y de la eucaristía los que más desarrolla y en los que más insiste. En los *Milagros* tenemos el caso de las cuaderñas 398–399, en donde hace una exposición completa de la confesión

<sup>143</sup> Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», p. 215.

<sup>144</sup> V. García de la Concha, Víctor, «Los *Loores de Nuestra Señora*, un “Compendium Historiae Salutis”», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 133–189; —, «La mariología en Gonzalo de Berceo», en Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 61–87; Saignieux, *Berceo y las culturas del siglo XIII*; Menéndez Peláez, «La tradición mariológica en Berceo», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 113–127; —, «Berceo: poesía y teología»; J. A. Ruiz Domínguez, *La Historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990.—, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999; Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, pp. 271 y ss.

<sup>145</sup> Ruiz Domínguez, *La Historia de la salvación...*; García de la Concha, Víctor, «Los *Loores de Nuestra Señora...*».



y de todos sus requisitos: dolor de las culpas, confesión, absolución, penitencia y bendición del sacerdote. Además, distingue las tres categorías de pecado (de pensamiento, palabra y obra), como sucede en la estrofa 267cd. Una muestra sobre la importancia del sacramento de la comunión podemos leerla en la cuaderna 356ab. En la *Vida de Santo Domingo*, la *Vida de Santa Oria*, el *Martirio de San Lorenzo* también es posible encontrar casos similares en los que se menciona la importancia de la confesión y de la comunión, así como los efectos beneficiosos que produce en los fieles. Otro tema tratado por Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* es la exposición de los vicios y pecados a través de *exempla* (los milagros) adecuados. En general, en esta obra mariana se condenan los siete pecados capitales: avaricia, envidia, gula, ira, lujuria, pereza y soberbia.

### 3.3. *Obras de Gonzalo de Berceo*

#### 3.3.1. *Atribución de obras y problemas de autoría*

De acuerdo con la opinión generalizada, Gonzalo de Berceo nos ha legado un total de diez obras, nueve de las cuales son extensas. Todas están escritas en el molde de la cuaderna vía. La crítica ha clasificado tradicionalmente sus composiciones tomando como base su carácter y temática. De este modo, nos encontramos con los siguientes bloques:

1.– Obras hagiográficas: *Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*.

2.– Obras marianas: *Milagros de Nuestra Señora*, *El Duelo que fizo la Virgen el día de la Pasión de su Fijo*, más conocido como el *Duelo de la Virgen* y los *Loores de Nuestra Señora*.

3.– Obras doctrinales: *Sacrificio de la Misa*, los *Signos que aparecerán antes del Juicio Final* o *Signos del Juicio Final* y los tres *Himnos* (*Veni Creator Spiritus*, *Ave Sancta María, estrella de la mar* y el *Tú Christe, que luz eres*).

Debemos aclarar que los títulos de estos poemas no son responsabilidad de su autor, sino que son obra de los eruditos del siglo XVIII y de los diferentes editores del clérigo riojano.

Es poco probable que don Gonzalo escribiese más obras de las que aquí señalamos. Sin embargo, hay estudiosos que creen que pudo componer otros

poemas perdidos como la *Historia de Valvanera*, la *Traslación de San Millán* y la *Traslación de los Mártires de Arlanza*. Se trata de una posibilidad harto improbable, debido a la transmisión manuscrita del *corpus* berceano. Por consiguiente, no existe una base para pensar tal cosa. Posiblemente esta confusión venga dada por los errores cometidos por algunos eruditos, que no delimitaron bien la obra de Berceo al no leer atentamente los poemas o bien al creer que algún episodio de una composición era una obra aparte. Es lo que sucede, por ejemplo, con la *Traslación de los Mártires de Arlanza* que, en realidad, son las estrofas 266 a 276 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, en donde se relata la traslación de las reliquias de los mártires san Vicente y sus hermanas las santas Sabina y Cristeta.

Si bien se viene asumiendo que la obra de don Gonzalo está integrada por estas diez composiciones, hay quien cree que no todos los poemas arriba citados fueron obra del clérigo riojano. Ésta es la opinión que mantiene el profesor Lappin<sup>146</sup>. La aceptación de que todas las obras contenidas en los manuscritos *F* y *Q* son de nuestro poeta tuvo su origen en los siglos XVI y XVIII, y se acentuó a partir de la centuria siguiente. Parte de esta atribución vino dada por la creencia errónea de que Gonzalo de Berceo había sido un monje del cenobio de San Millán. Por este motivo se le otorgaron la paternidad de todas las obras escritas en cuaderna vía conservadas allí. Debido a estos errores, Lappin considera oportuno establecer unos criterios que ayuden a separar las composiciones que verdaderamente pertenecen a la pluma de don Gonzalo de aquéllas que tienen alguna o ninguna posibilidad de serlo. Lappin emplea un triple criterio para sustentar su tesis: la versificación, el estilo y los propósitos o fines poéticos.

Para Lappin, los poemas que fueron compuestos sin duda por el poeta riojano son tres: la *Vida de Santo Domingo de Silos*, los *Milagros de Nuestra Señora* y la *Vida de Santa Oria*. En todos ellos existe una atribución en el interior de la obra. Las composiciones que tienen alguna posibilidad de haber sido escritas por don Gonzalo son dos: la *Vida de San Millán* y los *Signos del Juicio Final*. A diferencia del primer bloque, la atribución figura al final del poema, a modo de *explicit*. La *Vida de San Millán* cuenta con una mayor probabilidad que los *Signos*, puesto que la atribución se conserva en dos manuscritos. Sin embargo, la

---

<sup>146</sup> Lappin, «Problems in the attribution ...», pp. 9 y ss.

posición que ocupa esta ‘firma’ berceana puede ser falsa. El caso más extremo lo conforman las restantes composiciones: los *Loores de Nuestra Señora*, el *Duelo de la Virgen*, los *Himnos*, el *Sacrificio de la Misa* y el *Martirio de San Lorenzo*. Lappin opina que ninguna de ellas fue compuesta por el clérigo riojano. Su atribución no aparece ni en *Q* ni en *F*. Los *Loores* sólo se han conservado en el interior de la versión de los *Milagros* del manuscrito *F*. Este estudioso cree que pudo salir de la mano de otro autor o un grupo de personas. El *Duelo* habría sido escrito por un monje o monja cistercienses<sup>147</sup>. Una vez que ha planteado la duda sobre la paternidad de la mayor parte de las composiciones de nuestro poeta, Lappin ofrece una vía intermedia. Todas deben considerarse como parte de un *corpus* berceano, “because at one point copies were most probably held by a gifted and educated priest in the town of Berceo before eventually passing on to the monastery of San Millán”<sup>148</sup>.

Desde nuestro punto de vista y para los fines del presente trabajo, si bien creemos oportuno mencionar y considerar la postura del profesor Lappin —argumentada con datos y expuesta de un modo riguroso y sistemático—, no la aplicaremos hasta sus últimas consecuencias, debido a que la crítica berceana acepta de forma casi unánime que los diez poemas que hemos citado al inicio de este epígrafe fueron obra exclusiva de don Gonzalo. El peso de la tradición y los objetivos que nos hemos marcado en nuestra investigación aconsejan que contemplemos y analicemos los textos considerados canónicamente berceanos: acaso nuestro estudio pueda iluminar al menos parcialmente la cuestión.

### 3.3.2. *Cronología de las obras de Gonzalo de Berceo*

En la actualidad, no se conocen bien las fechas en las que fueron compuestas las obras del poeta riojano; por tanto, tampoco podemos saber su

<sup>147</sup> Lappin, «Problems in the attribution ...», pp. 12–18.

<sup>148</sup> Lappin, «Problems in the attribution ...», p. 39.

secuencia de creación. Sin embargo, algunos elementos de índole interna hacen pensar que las cuatro hagiografías fueron compuestas en el siguiente orden: *Vida de San Millán*, *Vida de Santo Domingo*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*<sup>149</sup>. Además, san Millán es el patrón del monasterio en donde posiblemente estudió Berceo, por lo que podría ser el tema sobre el que versase su primer poema. Los últimos serían la *Vida de Santa Oria* —puesto que lo escribió *en su vejez*, según declara el poeta en la cuaderna 2a— y el *Martirio de San Lorenzo*, obra que parece inconclusa debido a la enfermedad o muerte de don Gonzalo. En lo que concierne a la *Vida de Santo Domingo*, la mayoría de los estudiosos berceanos sitúan su redacción en torno al año 1236. ¿A qué se debe? En el año de 1236 la comunidad de Silos y la de San Millán de la Cogolla firmaron un pacto de alianza y mutua asistencia entre ambos monasterios. Este pacto o ‘Carta de Hermandad’ ya había sido realizado con anterioridad, en concreto en 1190. Según Dutton “esta renovación fue la ocasión que inspiró a Berceo la composición de esta vida”<sup>150</sup>. Pero cabe otra posibilidad. La comunidad emilianense pudo ofrecer los servicios de Gonzalo de Berceo como versificador, puesto que ya había redactado en lengua romance la *Vida de San Millán de la Cogolla*. En cualquier caso, había relaciones estrechas entre los dos cenobios. Igualmente queda claro que el clérigo riojano estuvo en Silos y que conocía bien este monasterio y sus alrededores.

El profesor Lappin considera que la composición de la *Vida de Santo Domingo* no se puede poner en relación con la renovación de esta ‘Carta de Hermandad’<sup>151</sup>. En su opinión, la fecha de 1236 debería retrasarse hasta 1233. Por aquél entonces, el rey Fernando III el Santo comenzó a mostrar un cierto interés por el cenobio silense y por su patrón, fijándose muy especialmente en su faceta de redentor de cautivos. Durante el verano o el otoño de 1233 se reunieron las cortes en Burgos. Este hispanista cree que fue allí donde se leyó esta *Vida*. Por lo tanto, debe verse como un producto destinado al monarca castellano–leonés y a su séquito<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> F. Weber de Kurlat, «Notas para la cronología ...».

<sup>150</sup> Dutton, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 12.

<sup>151</sup> Lappin, *The Medieval Cult of Saint Dominic of Silos*, MHRA Text and Dissertations, 56, 2002, p. 29.

<sup>152</sup> Lappin, *The Medieval Cult...*, pp. 31 y 32.

En cuanto a los *Milagros de Nuestra Señora*, a través de conjeturas y de algunos fragmentos del texto podemos saber cuándo pudo ser aproximadamente redactada. Los *Milagros* fueron una obra de larga elaboración, puesto que existen indicios de que Berceo comenzó a escribirlos antes de 1246 y continuaba haciéndolo tras el año 1252. Sabemos que el milagro XIV (‘La imagen respetada por el fuego’) fue compuesto antes de 1246 y, por lógica, también lo estarían los trece milagros anteriores. La estrofa 325d nos ofrece una valiosa pista para determinar la primera de estas dos fechas. Refiriéndose a la talla de la Virgen respetada por las llamas, nuestro poeta compara el estado de ésta con su propia conducta benevolente hacia don Tello Téllez de Meneses, obispo de Palencia. El fuego, dice, *ni’l nució más que nuzo yo al bispo don Tello*. Don Tello fue elegido obispo antes de 1207 y fundó en 1212 el Estudio General de Palencia, en donde pudo estudiar Gonzalo de Berceo. Se sabe que falleció en 1246. Por consiguiente, el milagro XIV tuvo que componerse antes de la muerte de este prelado. En cuanto a la data de 1252, en el milagro de la ‘Iglesia robada’ (cuaderna 869 de la edición de Baños Vallejo) —el penúltimo o último de esta colección— se alude a Fernando III el Santo (fallecido en 1252) como el *rey de la buena ventura, Don Fernando, nieto del rey Alfonso* (Alfonso VIII). Todo esto parece indicar que el clérigo riojano tenía noticias de la muerte de este monarca. Según estos datos, la composición de los *Milagros* no habría sido terminada hasta después de 1252, pero también cabe la posibilidad de que este último milagro hubiese sido añadido posteriormente<sup>153</sup>.

Pese a todo, hay algunas propuestas cronológicas de conjunto, como la de Oroz Reta<sup>154</sup>. Según este estudioso, la *Vida de Santo Domingo* habría sido compuesta en torno a 1230, la *Vida de San Millán* hacia 1234, el *Sacrificio* c. 1237, el *Martirio* c. 1250, los *Milagros* se finalizan c. 1255, pero algunos son anteriores a 1246; el *Duelo* c. 1258 y el *PSO* c. 1265. Sin embargo, faltan por datar los *Loores*, los *Signos* y los *Himnos*. Pero la propuesta más completa y principal fue la realizada por Dutton<sup>155</sup>. En ese trabajo establece una cronología

<sup>153</sup> J. M. Rozas López, ed., Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 25–30.

<sup>154</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario ...».

<sup>155</sup> Dutton, «A Chronology of the Works of Gonzalo de Berceo», en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. Deyermond, Londres, Tamesis Books, 1976, pp. 67–76.

siguiendo el orden que, en su opinión, tenían los poemas en el ms. *I* en un principio. Las fechas aproximadas que da para algunas composiciones son: *Vida de San Millán* c. 1230, *Vida de Santo Domingo* c. 1236, los *Milagros* entre 1246 y 1253, la *Vida de Santa Oria* entre 1252 y 1257, mientras que el resto los sitúa, de forma conjunta, entre los años 1235 a 1252 —la posible data de redacción de la *Vida de Santo Domingo* y antes de la del milagro de ‘La iglesia robada’—: *Sacrificio*, *Duelo*, *Himnos*, *Loores* y *Signos*. El *Martirio* lo ubica antes de 1264. El orden, por lo tanto, sería el siguiente: *Vida de San Millán*, *Vida de Santo Domingo*, *Sacrificio*, *Duelo*, *Himnos*, *Loores*, *Signos*, *Milagros*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*.

Esta propuesta fue rechazada y rebatida por Uría Maqua, quien considera un error la formación de los grupos y el orden establecido por Dutton, puesto que cualquier intento de reconstrucción del manuscrito *I* es meramente hipotético, debido a que se desconoce cómo era éste en su origen<sup>156</sup>. Otra de las propuestas cronológicas que contemplan toda la producción berceana es la del profesor José María Viña Liste. En su *Cronología de la Literatura Española* incluye las siguientes fechas para los poemas del clérigo riojano<sup>157</sup>: *Vida de Santo Domingo de Silos*, entre 1230–1236; *Vida de San Millán de la Cogolla*, 1237; *Duelo de la Virgen*, *Loores de Nuestra Señora*, *Sacrificio de la Misa*, *Signos del Juicio Final* e *Himnos*, en el decenio de 1236 a 1246; *Milagros de Nuestra Señora*, entre 1246 y 1252; la *Vida de Santa Oria* entre 1252–1257; y finalmente, el *Martirio de San Lorenzo*, que ubica en 1264, año que se viene considerando como el de la muerte de nuestro poeta.

Al lado de estas cronologías existen otros planteamientos más o menos similares, como los de Michael Gerli y Baños Vallejo, en sus respectivas ediciones de los *Milagros de Nuestra Señora*<sup>158</sup>. Según Gerli, la *Vida de San Millán* fue redactada entre 1228 y 1246. En cuanto a los *Milagros* “Se deduce del texto (...) que fueron una obra de larga elaboración, puesto que hay indicios de

<sup>156</sup> Uría Maqua, «Sobre la transmisión manuscrita de las obras de Berceo», *Incipit*, I (1981), pp. 13–23. Para más información sobre los argumentos en contra de esta hipótesis, *vid.* pp. 20–21.

<sup>157</sup> J. M. Viña Liste, *Cronología de la Literatura Española*. I Edad Media, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 37, 254 y 255.

<sup>158</sup> M. Gerli, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 6ª ed., 1992 (1ª ed. 1986), pp. 13 y 24–25; Baños Vallejo, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, pp. XXXVII-XXXVIII.

que Berceo comenzó a escribirlos antes de 1246 y continuaba trabajando sobre ellos después de 1252<sup>159</sup>. Por su parte, Baños Vallejo cree que la primera composición del poeta riojano fue la *Vida de San Millán*, a la que seguiría la de santo Domingo. Los poemas escritos al final de su vida serían la *Vida de Santa Oria* y el *Martirio*. Después de la *Vida de Santo Domingo* (1236) y antes de los *Milagros* (1246) habría escrito el resto de sus obras.

Como se puede ver, existen notables divergencias en el seno de las propuestas cronológicas que los estudiosos han señalado para las composiciones de don Gonzalo. Además, no debemos olvidarnos en ningún momento de que estamos hablando de un autor que vivió en el siglo XIII del que apenas conservamos documentos históricos. Por este motivo, las diferentes teorías anteriormente citadas deben tomarse con la precaución debida. Así, adoptando una postura prudente y a la espera de nuevas investigaciones, en nuestro trabajo no nos basaremos en supuestas series cronológicas, si bien en las conclusiones generales manejaremos parcialmente el criterio histórico para la caracterización del estilo de las obras del clérigo riojano.

### 3.3.3. Obras hagiográficas<sup>160</sup>

#### *Vida de San Millán de la Cogolla*

Podría ser el primer poema compuesto por nuestro autor. La fuente principal es la *Vita Beati Emiliani* escrita por san Braulio de Zaragoza (siglo VII). Éste, como se verá en el siguiente apartado, no es el único modelo en el que se basó. Existen otros como el *Privilegio Latino de los Votos de San Millán* y el *Liber Miraculorum* del monje Fernandus (siglo XIII). La obra consta de 489 estrofas distribuidas en tres libros. El primero (cuadernas 1–108) narra la vida del santo; el segundo (109–320) los milagros en vida; y el último (321–489) los milagros *post mortem*, los *Votos de San Millán* y dos milagros finales. Esta estructura tripartita es propia de las *Vidas* de santos.

#### *Vida de Santo Domingo de Silos*

<sup>159</sup> Gerli, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, pp. 24–25.

<sup>160</sup> En los apdos. 3.3.3., 3.3.4. y 3.3.5 adelantamos algunas cuestiones sobre fuentes, que serán precisadas en el apdo. 4.

El modelo literario de esta hagiografía fue la *Vita Dominici Siliensis* escrita por el monje Grimaldo en el siglo XI. La obra la conforman 777 cuadernas, distribuidas también en tres libros (primera parte, estrofas 1–288; segunda parte, cuadernas 289–532; tercera parte, estrofas 533–777). Esta división cuenta con un sentido alegórico–simbólico: la Santísima Trinidad (534–535), a lo que debemos añadir el valor del número siete (los dones del espíritu santo, el día del descanso tras la Creación del mundo, la suma de la Trinidad más los Evangelios, etc.).

#### *Vida de Santa Oria*

Según el propio Berceo (cuaderna 2a), fue redactada en su vejez. Es también el poeta quien nos indica la fuente: una *Vita* en prosa latina escrita por el monje Muño en el siglo XI, perdida posiblemente antes del siglo XVIII. Por consiguiente, no podemos cotejar la obra berceana con su modelo, la *Vita beatae Aureae*. Consta de 205 estrofas. El tema principal de esta composición es relatar las visiones celestiales de la joven Oria, monja enclaustrada desde los nueve años en el monasterio de San Millán de Suso. Estamos ante un poema de naturaleza contemplativa, casi místico.

#### *Martirio de San Lorenzo*

Este texto nos ha llegado inconcluso. La fuente de esta obra es, según Tesauro (ed. 1971) y Dutton<sup>161</sup> (ed. 1981), la *Passio Polycronii*, una especie de relato bizantino a lo divino de los martirios de varios santos. Otros modelos literarios señalados son la *Homilía XCI* de Beda, la *Adonis Passio (Acta Sanctorum)* y el *Versus de San Laurentio* de Marbodo. El poema consta de 105 cuadernas, pero en su totalidad pudo tener una extensión mucho más reducida que las restantes hagiografías berceanas. El *Martirio* podría terminar con el relato de los milagros *post mortem* de san Lorenzo, pero tampoco se puede descartar la posibilidad de que finalizase con la muerte de este mártir.

#### 3.3.4. *Obras marianas*

##### *Milagros de Nuestra Señora*

---

<sup>161</sup> P. Tesauro, ed., Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, Liguori–Napoli, 1971, pp. 19–21; Dutton, ed., *El Martirio de San Lorenzo*, pp. 164 y ss.



Sin duda alguna, los *Milagros* son la obra más conocida y editada de Berceo. Los *Milagros de Nuestra Señora* están formados por dos partes. La primera (cuadernas 1–47), en donde el poeta–romero entra en un alegórico *locus amoenus* y, tras describir las delicias de ese lugar, expone el significado de los elementos que lo componen. La segunda (estrofas 48 a 911) consta de veinticinco milagros que repiten un mismo esquema narrativo. Estas dos partes conforman una unidad estructural inseparable. La crítica ha intentado señalar alguna fuente para esta composición: el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, pero también hay quien opina que el modelo fue el manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En la actualidad desconocemos la fuente exacta de la ‘Introducción’ y del milagro de la ‘Iglesia robada’. En esta composición el poeta exalta el papel de la Virgen como intercesora y mediadora en la Historia de la Salvación.

#### *El Duelo de la Virgen*

Según la cronología propuesta por Dutton, el *Duelo de la Virgen* fue el primer poema mariano compuesto por don Gonzalo. En el *Duelo* se nos relata con detalle los sufrimientos que padeció la Virgen María el Viernes Santo. Berceo declara en la cuaderna 3, que su fuente es una obra de san Bernardo. Las opiniones de la crítica difieren en lo que concierne al modelo de esta composición. Entre otros se citan el *Liber de passione Christe et doloribus et planctibus Matris eius* y el *De lamentatione* o *Tractatus beati Bernardi abbatis de lamentatione Virginis Marie*, atribuido al santo de Claraval. Pero su influencia comprende únicamente las primeras 175 estrofas. La fuente de las cuadernas restantes (176–210) todavía no ha sido aclarada, por lo que es arriesgado dar una respuesta. No obstante la mayoría de los estudiosos apuntan hacia el capítulo 27 del evangelio de san Mateo (versículos 62 a 66). Tampoco podemos excluir la influencia del resto de los evangelios canónicos —sobre todo el de san Juan—, así como tampoco los apócrifos. Uno de los problemas que plantea el *Duelo* concierne al género, sentido y orden de la cantiga *Eya Velar* (178–190). Ésta ha sido varias veces reordenada e interpretada de diversas maneras.

#### *Loores de Nuestra Señora*

De los *Loores de Nuestra Señora* no se ha encontrado el modelo en el que Gonzalo de Berceo se basó para su redacción. Debemos tener en cuenta que el tema sobre el que versa tiene una gran tradición y deriva de las secuencias y prosas latinas que glosan los gozos y los dolores de la Virgen. Sin embargo, sí hay textos similares al berceano, pero con pocas conexiones. Dutton señala una obra atribuida a san Bernardo, el *Tractatus ad Laudem Gloriosae Matris*. Ynduráin, por su parte, dice que el texto de los *Loores* es el mismo del *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles* utilizado por san Isidoro<sup>162</sup>. Este poema consta de 233 estrofas que conforman una estructura cerrada y circular, al igual que la materia sobre la que versa, de un marcado carácter simbólico y doctrinal. Los *Loores de Nuestra Señora* son una especie de *Compendium Historiae Salutis* o Historia de la Salvación.

### 3.3.5. Obras doctrinales

#### *Sacrificio de la Misa*

Berceo utilizó varias obras para su elaboración, pero la fundamental es un tratado latino escrito en pergamino recogido entre los folios 34r–51v del ms. 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid, documento redactado en letra carolingia italiana de fines del XII o principios del XIII. El poema lo integran 297 cuadernas. Estamos ante una composición de carácter simbólico–alegórico, expositivo y didáctico, cuya materia litúrgico–teológica se destinaría al clero no versado en latín, al que se instruiría sobre el significado que encierra este sacrificio simbólico, a la par que se exaltaría el sacramento de la Eucaristía.

#### *Signos del Juicio Final*

La fuente de las 22 primeras estrofas es el poema latino en tetrásticos publicado por Rudolf Peiper en 1880<sup>163</sup>. Esta versión de los signos del Juicio Final fue redactada entre los siglos XII y XIII. En la primera parte de este texto

<sup>162</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen*, p. 70; Ynduráin, «Algunas notas ...», p. 39.

<sup>163</sup> R. Peiper, «Zur Geschichte der mittellateinischen Dichtung, IV: *Quindecim signa ante iudicium*», *Archiv für Literaturgeschichte*, IX (1880), pp. 117–137.

berceano de 77 cuadernas se enumeran los diferentes signos o señales que precederán al día del Juicio (1–22). En la segunda (23–77) se expone el Juicio Final, el castigo de los pecadores y los gozos de los justos. Las estrofas 27 a 36 siguen muy de cerca algunas partes del capítulo 25 del evangelio de san Mateo. La finalidad de esta obra es, una vez más, catequística, moral y espiritual.

### *Himnos*

Los tres himnos de Gonzalo de Berceo son la traducción de los latinos *Veni Creator Spiritus*, *Ave Maris Stella* y el *Christe, qui lux es*. Los tres son cánticos de alabanza. Todos están formados por 7 cuadernas que concluyen con una invocación a la Santísima Trinidad. El primero se cantaba en la Liturgia de Pentecostés, el segundo en la Fiesta de la Asunción y restantes festividades marianas, mientras que el tercero se entonaba los domingos en la hora de Completas.

### 3.4. *Transmisión textual*

Los poemas de Berceo han llegado hasta nosotros tanto en manuscritos medievales como en copias modernas. Algunas obras, Sin embargo, se conservan sueltas, pero la mayoría están recopiladas en códices formando colecciones. En la actualidad se conocen tres colecciones: una del siglo XIV y dos del XVIII<sup>164</sup>.

#### 1.– El códice *in folio*

Del siglo XIV es el llamado códice *in folio* (*F*), por el tamaño de sus hojas<sup>165</sup>. Hoy está guardado en la Biblioteca de la Real Academia Española (Ms. 4), pero originariamente perteneció al monasterio de San Millán de la Cogolla hasta 1835. Estuvo perdido hasta el año 1866, en el que fue encontrado en mal estado de conservación. Tal y como hoy se conserva, el códice *F* consta de 62 folios, en los que, en letra del siglo XIV, se copian los poemas de Berceo. Cada cara consta de ocho estrofas, pero en los folios que abren una composición y llevan un rótulo se escriben sólo siete. Originariamente, *F* contenía todo el *corpus*

<sup>164</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 277–285.

<sup>165</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 277–280. Algunos fragmentos de este manuscrito fueron hallados por Marden entre los años 1925 y 1928; otros, por Uría Maqua, en 1974, en concreto los folios LXXXIII y LXXXIV. Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 278; —, «Los folios LXXXIII y LXXXIV que faltan en el Ms. 4b de la Real Academia Española, Códice *in folio* de las obras de Berceo», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII (1983), pp. 49–61.

berceano, a excepción del *Martirio de San Lorenzo*, que no se llegó a copiar. Actualmente tiene las siguientes obras de don Gonzalo: *Milagros de Nuestra Señora*, *Vida de Santa Oria*, *Vida de San Millán* y *Vida de Santo Domingo*, todas ellas con lagunas textuales. Por consiguiente, le falta el *Duelo*, los *Loores*, el *Sacrificio*, los *Signos* y los *Himnos*.

## 2.– Códices del siglo XVIII

### 2.1.– Códice, copia o ms. de Ibarreta (*I*)

Este manuscrito se guarda en el Archivo de la Abadía de Silos (Ms. 110, antes Ms.93)<sup>166</sup>. Su nombre se debe a que fue el Padre Domingo Ibarreta quien encargó a los monjes de San Millán que copiasen los poemas de Berceo. Esta copia fue redactada entre 1774 y 1779, y fue extraída casi enteramente de un manuscrito *in quarto* (en alusión al tamaño de sus hojas) del siglo XIII (*Q*), hoy perdido. El ms. *I* se dio por extraviado tras la desamortización de 1835, pero fue recuperado en 1914. Contiene todos los poemas del clérigo riojano, salvo la *Vida de Santo Domingo*, que no se copió. El mayor interés de este manuscrito se debe al hecho de que los monjes de Silos transcribieron los textos berceanos usando los dos códices que existían en el cenobio emilianense: el *in quarto* (*Q*) y el *in folio* (*F*). Al parecer los religiosos silenses emplearon preferentemente las lecturas de *Q* y sólo cuando éste no se podía leer o carecía de alguna cuaderna, seguían el manuscrito *F*. El rigor de esta copia de Ibarreta es un dato que no se debe pasar por alto.

### 2.2.– La copia de Mecolaeta (*M*)

Fue José Manuel Blecua quien descubrió esta copia de algunos poemas de Gonzalo de Berceo en el Ms. 13.149 de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>167</sup>. La copia fue hecha por el Padre Diego de Mecolaeta al abad de San Millán. A raíz de la desamortización de 1835, la copia salió del monasterio de San Millán y por

<sup>166</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 280–281.

<sup>167</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 281–283.

causas desconocidas, se partió en dos. Una parte fue a parar a la Biblioteca Nacional y otra al cenobio de Silos, en cuyo Archivo se guarda. En este códice faltan el *Sacrificio*, la *Vida de Santo Domingo* y la *Vida de Santa Oria*. A diferencia de la copia de Ibarreta, la de Mecolaeta fue elaborada sobre todo a partir del manuscrito *F* y, en menor medida, el *I*. Además, no es tan fiel como ese códice, puesto que contiene muchas lecciones erróneas.

### 3.– Manuscritos sueltos

Algunos poemas de Berceo se han conservado en manuscritos sueltos, sin formar colección. Son tres: la *Vida de Santo Domingo*, el *Sacrificio* y la *Vida de Santa Oria*<sup>168</sup>. Así, el primero se halla en dos manuscritos: el más antiguo Ms. *S*, guardado en Silos; y el ms. *H*, en la Real Academia de las Historia. El ms. *S* fue descubierto en 1915 en el monasterio silense. Está encuadernado junto con una copia del siglo XIV de la biografía del santo hecha por Grimaldo y una copia de los *Milagros romanzados* de Pedro Marín, también del XIV. Tiene dos lagunas ocasionadas por la pérdida de los folios o partes de éstos en los que se encuentran las estrofas 686a al 758a y otra en el verso 767c. El ms. *H* fue copiado de *S* en el monasterio de San Martín de Madrid para su comunidad, filial de Silos, en la segunda mitad del XIV. Actualmente se conserva en la Real Academia de la Historia. Este códice también está defectuoso, ya que del verso 685d salta al 758b. Se infiere que estos versos faltaban en el manuscrito del cual se copiaba, el *S*.

El manuscrito del *Sacrificio* forma parte del Códice 1.533 (antiguo *F*-122) de la Biblioteca Nacional. A éste le falta la última hoja, por lo que el texto berceano queda incompleto, finalizando en la estrofa 250. De *Santa Oria* se conservan dos copias manuscritas del siglo XVIII: *M* y *G*. La primera se guarda en la Biblioteca de don Bartolomé March Servera, en Madrid. La copia *M* se hizo sobre el texto del Códice *F*. El ejemplar es sumamente descuidado, lleno de lecturas erróneas y de lagunas textuales, que pueden afectar tanto a palabras como a versos enteros. La llamada copia *G* está sacada de *M* y, según nos revela su

---

<sup>168</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 283–285.

caligrafía, el autor fue don Juan de Iriarte<sup>169</sup>. La versión que nos ofrece *G* se halla mucho más deturpada que *M*, puesto que contiene más errores y faltas.

#### 4. *Las fuentes literarias*

En este epígrafe nos centraremos en los diferentes modelos literarios que utilizó don Gonzalo para redactar sus composiciones poéticas, elemento fundamental y básico en nuestro estudio. El orden que vamos a seguir es el que hemos propuesto en el apartado 3.3: obras hagiográficas, marianas y teológicas.

##### *Vida de San Millán de la Cogolla*

A la hora de componer la *Vida de San Millán de la Cogolla*, Berceo no se basó en una única fuente, sino que prefirió recurrir, por lo menos, a tres modelos literarios. Según algunos de los críticos que se ocuparon de esta *Vida*, son los siguientes: la *Vita Beati Emiliani*, redactada por san Braulio, obispo de Zaragoza; la versión latina del *Privilegio de los Votos* y el *Liber Miraculorum* del monje Fernandus. La posición en la que se citan estas fuentes no es aleatoria, sino que responde al orden en que han sido empleadas por nuestro poeta, así como también a la importancia que le ha conferido a cada una de ellas.

Existe una gran unanimidad en los estudiosos en lo que concierne a la relación existente entre la *Vita* de san Braulio y la *Vida* castellana. Tal es la opinión de Dutton, Keller, Manuel Alvar y Grande Quejigo<sup>170</sup>. San Braulio, obispo de Zaragoza, vivió entre los años 585 y 651, y posiblemente pudo escribir su *Vita Beati Emiliani* en torno al quinquenio del 635 al 640. La *Vita* se divide en dos partes diferentes. La primera es una carta en la que explica los motivos que le llevaron a componer esta obra, mientras que la restante la constituye la vida y milagros del santo cogollano. Ésta, a su vez, está formada por un prólogo y treinta y un capítulos de extensión variable<sup>171</sup>. Para Dutton, el relato brauliano sería la base temática de las cuadernas 1 a 361. Con el fin de demostrar sus hipótesis, el hispanista inglés realiza un profundo análisis comparativo entre las dos versiones

<sup>169</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 285.

<sup>170</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*; Keller, *Gonzalo de Berceo*; M. Alvar, «Gonzalo de Berceo como hagiógrafo», en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 29–59; Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión*

<sup>171</sup> L. Vázquez de Parga, ed., San Braulio, *Vita Sancti Emiliani*, Madrid, CSIC, 1943, pp. VII y X–XI.

de la vida de san Millán. Berceo desarrolla el breve relato latino “ampliando los datos escuetos de cada milagro por medio de la novelización y desarrollándolos para darles un clímax dramático” a su narración<sup>172</sup>. Por su parte, Keller sigue los postulados de Dutton. De este modo y al igual que él, intentará demostrar la conexión entre el texto latino y el romance. La fidelidad al modelo no impide que nuestro poeta dote de un tinte propio a su versión. El resultado de esta ‘traducción’ es una obra “as poetic and readable as *La Vida de San Millán*”<sup>173</sup>.

Alvar se ha ocupado de la faceta de Gonzalo de Berceo como creador de relatos hagiográficos<sup>174</sup>. La labor traductora realizada por el clérigo riojano es, según su opinión, digna de elogio. Berceo emplea los medios que le proporcionaba la técnica medieval de la *amplificatio*, así como también los recursos de la retórica clásica. Con la creación de sus vidas de santos se alza como un profundo conocedor del latín y de la tradición hagiográfica. Don Gonzalo es, en definitiva, un recreador, puesto que “las fuentes latinas tienen un carácter que él respeta y, si acaso, las aumenta con elementos neutros (...) o comprometidos (...)”, estableciendo “un equilibrio entre lo que le dan escrito y lo que sus oyentes esperan de él”<sup>175</sup>. Grande Quejigo, como ya lo había hecho en su momento Keller, se apoya en las tesis de Dutton en lo que concierne a la fuente de estas primeras 361 estrofas. Si bien la metodología empleada es un tanto diferente, los resultados son los mismos. Las ampliificaciones a las que Berceo somete a este modelo son mayores que las omisiones o reducciones. Por ello cree que “no ‘traduce’ su fuente”, sino que “se basa en ella para realizar su propio documento hagiográfico”<sup>176</sup>. Pese a todo, prefiere subrayar las divergencias de índole estructural y no tanto las estilísticas, como desearíamos.

Los dos modelos berceanos restantes, el *Privilegio* y el *Liber Miraculorum*, sólo han sido estudiados por Dutton y Grande Quejigo. Ninguno de los restantes críticos anteriormente mencionados dice algo a este respecto.

Según Dutton, la versión más antigua de los *Votos* concedidos por el conde Fernán González al cenobio de San Millán se encuentra recogida al inicio del

<sup>172</sup> Dutton, ed. *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 213.

<sup>173</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 82.

<sup>174</sup> Alvar, «Gonzalo de Berceo como hagiógrafo».

<sup>175</sup> Alvar, «Gonzalo de Berceo como hagiógrafo», pp. 48–49.

<sup>176</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión ...*, p. 86.

Becerro Galicano o cartulario de San Millán. Su parte central data de los últimos años del siglo XII<sup>177</sup>. Junto con la versión latina de los votos recoge una más reciente, escrita en castellano. El episodio de los votos de San Millán ocupa las estrofas 382 a 481 y constituye una de las partes más importantes de la *Vida de San Millán*. Dutton opina que Berceo empleó varios textos para su elaboración. De este modo, cita las versiones latina y romance del *Privilegio de los Votos*, varios anales y crónicas medievales —las crónicas najerense y silense—, así como también algunas tradiciones y leyendas orales del monasterio<sup>178</sup>. En un primer momento cree que ninguna de estas opciones contiene todos los detalles incluidos en la versión berceana. Pero, una vez que lleva a cabo la confrontación de los modelos y la traducción castellana, opina que es el *Privilegio Latino* de los *Votos* el texto que cuenta con un mayor número de coincidencias con respecto al de don Gonzalo. No obstante considera que éste habría empleado una versión diferente a la del Becerro Galicano, pero únicamente en algunos detalles<sup>179</sup>. En este punto, las tesis de Grande Quejigo son un tanto contradictorias, puesto que si bien en principio adopta la postura de Dutton, posteriormente cree que la fuente del capítulo de los votos se desconoce actualmente “porque probablemente no existió el texto base que pudo seguir Berceo”<sup>180</sup>. Pese a todo, el análisis de las adiciones y supresiones berceanas se realiza a partir de la versión transcrita por el profesor Dutton.

Por su parte, las cuadernas finales en las que se narran dos milagros póstumos de san Millán (482–487), podrían derivar de la segunda versión del *Liber Miraculorum* redactada por Fernandus. La autoría de esta obra, al igual que sucede con la *Translatio Beati Emiliani* se atribuye a un tal *Fernandus monachus*. Dutton ha intentado establecer la identidad de esta persona, al igual que la fecha de la composición del *Liber Miraculorum*. Basándose en la documentación perteneciente al monasterio emilianense, concluye que la obra tuvo que ser compuesta a comienzos de la primera mitad del XIII. Según esta cronología, existieron en San Millán dos monjes con ese nombre: Fernando Garcéz, a quien

<sup>177</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 1.

<sup>178</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 215.

<sup>179</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 216.

<sup>180</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión ...*, pp. 85 y 145.



habría conocido Gonzalo de Berceo, y Fernando Ioannis. Dutton se decanta por el primero de los dos. Fernando Garcíez ocupó varios cargos en el cenobio, como el de monje (1240), mayordomo (1245) y superior (1253). De este modo, la producción literaria de Fernandus las sitúa entre los años 1209 y 1245<sup>181</sup>. Berceo utilizó dos de los milagros que contiene la segunda redacción de la obra de Fernandus. El primero de ellos es el de la lluvia, que figura en el capítulo 7 del *Liber Miraculorum Sancti Emiliani*. El segundo, el de las campanillas que cuelgan del altar de san Millán, se narra en el capítulo 1. Según la opinión de Dutton, las semejanzas formales y los paralelismos entre el texto romance y el latino serían una prueba suficiente para demostrar que el clérigo riojano lo utilizó como modelo<sup>182</sup>. Por su parte, Grande Quejigo vuelve a incurrir en una incoherencia a la hora de establecer la fuente de las estrofas finales de la *Vida de San Millán*. En un principio afirma que “no parece que haya un dictado específico”, si bien más tarde modifica su postura siguiendo, una vez más, las tesis de Dutton<sup>183</sup>.

Una vez que se han expuesto todas las opiniones de la crítica con respecto a los modelos literarios de esta *Vida* berceana, es el momento de dar nuestra propia visión de los hechos. Como se ha podido comprobar, todos los estudiosos afirman que el modelo principal de esta hagiografía es la *Vita Beati Emiliani* escrita en el siglo VII por san Braulio. Sin embargo, ésta no abarca por completo la composición romance, sino que su influencia termina en la cuaderna 361. ¿Qué sucede, pues, con las 128 estrofas restantes? Sólo Dutton y Grande Quejigo se han ocupado de dar respuesta a este interrogante y han señalado las fuentes de estas cuadernas, si bien el segundo de ellos no añade nada nuevo con respecto a las tesis del hispanista inglés. Así, las cuadernas 362 a 481 utilizarían la versión latina de los *Votos* transcrita por Dutton, tal y como se recoge en el Becerro Galicano, mientras que las estrofas finales (482–487) se basarían en dos de los milagros de la segunda versión del *Liber Miraculorum* escrita por el monje emilianense Fernandus. Puesto que ningún crítico de los hasta ahora mencionados difiere en el aspecto de los modelos literarios, no tenemos nada nuevo que añadir. Por lo tanto, en nuestro examen comparativo entre don Gonzalo y sus fuentes, utilizaremos las

<sup>181</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, pp. 51 y ss.

<sup>182</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 234.

<sup>183</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión ...*, pp. 85 y 161.

tres fuentes citadas más arriba: la *Vita Beati Emiliani*, el *Privilegio Latino de los Votos* y el *Liber Miraculorum Sancti Emiliani*. No obstante en el análisis estilístico de los dos últimos modelos, únicamente incluiremos aquellas partes que cuentan con un correlato en el texto berceano, tal y como lo recogen en sus estudios Dutton y Grande Quejigo<sup>184</sup>.

#### *Vida de Santo Domingo de Silos*

En lo concerniente a las fuentes literarias que sirvieron de modelo a Berceo para la elaboración de su *Vida de Santo Domingo*, la crítica ha señalado de forma unánime la relación entre ésta y la *Vita Dominici Siliensis*, escrita por el monje Grimaldo a finales del siglo XI. Pocas son las noticias que tenemos acerca de este escritor. La primera nos la ofreció Sebastián de Vergara en su edición<sup>185</sup>. Según él, Grimaldo fue el primero que compuso una biografía de Santo Domingo. Además, “Fué (...) para aquéllos tiempos docto, y buen Latino, y passó á la vida eterna por los años de 1090”<sup>186</sup>.

De este personaje sabemos con certeza que fue monje del cenobio de Silos, que probablemente fuese de origen francés, que fue contemporáneo y discípulo directo de Santo Domingo. Poco después de la muerte del que más tarde sería santo (1073) y por orden del abad don Fortunio (1073–1116), Grimaldo escribiría la vida de su maestro aproximadamente entre los años 1088–1091. Sobre la datación de esta obra, muy poco han dicho los estudiosos de la *Vita*. La única precisión es la información indirecta de que su autor era coetáneo del santo. Es necesario llegar hasta la actualidad para encontrar referencias más concretas, aunque sean breves y sin argumentación. El texto no ofrece nada, salvo noticias indirectas. Vitalino Valcárcel en su edición de la *Vita*<sup>187</sup> opina que sólo se puede afirmar con seguridad que la *Vita Dominici* fue escrita no antes de 1088–1091 y no después de 1109. Resumiendo, la obra no permite una datación más exacta. La cronología propuesta es coherente con la edad del autor, coetáneo del santo, pero más joven. También lo es si consideramos que cuando escribe la obra todavía

<sup>184</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, pp. 217–235; Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión ...*, pp. 145–163 y 176–177.

<sup>185</sup> Vergara, *Vida y Milagros de el taumaturgo español...*, § 4.

<sup>186</sup> Vergara, *Vida y Milagros de el taumaturgo español...*, *ibid.*

<sup>187</sup> V. Valcárcel, *La “Vita Dominici Siliensis” de Grimaldo*, Logroño, CSIC e Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 99.

quedaban, aparte de Grimaldo, testigos directos de los milagros y hechos de santo Domingo.

Fue Fitz–Gerald quien a principios del siglo XX<sup>188</sup> estableció —tras un exhaustivo análisis comparativo entre Berceo y la *Vita Dominici Silienis*— la conexión de la obra berceana con el relato en latín escrito por Grimaldo. Los anteriores editores de la *Vida de Santo Domingo* habían dedicado poca atención a la importancia de las fuentes literarias<sup>189</sup>. Desde la edición de este estudioso se ha venido aceptando dicha relación.

Aún así la crítica tiene sus dudas con respecto al modelo en el que Berceo se basó para elaborar el milagro de los puerros (*Vida de Santo Domingo de Silos*, cuadernas 376–383). Fitz–Gerald cree que nuestro poeta conocía este milagro por una tradición, mientras que Suszynski<sup>190</sup> asegura no conocer la fuente de dicho milagro. Dutton y Ruffinatto opinan que el modelo se halla en una versión abreviada de la *Vita*<sup>191</sup>. Ynduráin, por su parte, señala otra posible fuente; ésta se halla en los *Dialogi* de San Gregorio Magno, en concreto el capítulo catorce del libro III<sup>192</sup>.

Los juicios críticos también difieren cuando se trata de explicar la causa o causas que llevaron a Berceo a dejar incompleto su último milagro y no continuar con la ‘traducción’ de la *Vita* latina. Según Fitz–Gerald<sup>193</sup>, nuestro poeta se equivocó al decirnos que había perdido parte del manuscrito de la *Vita*, puesto que nada falta en la edición de Vergara. Andrés<sup>194</sup> es de la opinión de que los monjes de Silos enviaron a San Millán una copia incompleta. La prueba la tendríamos en

<sup>188</sup> Fitz–Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, p. LX.

<sup>189</sup> Fitz–Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, p. XL.

<sup>190</sup> Fitz–Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, p. LIX.; Suszynski, *The Hagiographic–Thaumaturgic ...*, p. 47.

<sup>191</sup> Dutton, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, p.168; Ruffinatto, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 352.

<sup>192</sup> Ynduráin, «Algunas notas ...», p. 30. El argumento del capítulo podría resumirse de la siguiente manera. Isaac era un venerable abad de la ciudad de Espoleto, Italia. Un día, hacia la tarde, mandó a sus discípulos que dejasen en el huerto unos azadones. Al llegar la noche ordenó que preparasen comida para los operarios del campo. A la mañana siguiente encontraron en el huerto tantas personas como azadas había. Se trataba de unos ladrones que, inspirados por el Espíritu Santo, se habían puesto a cultivar el campo. A la llegada de Isaac todavía estaban trabajando. A continuación los reprende por este hecho y los despide con el fruto de su trabajo. La edición que manejamos de los *Diálogos* de san Gregorio Magno es la siguiente: *Dialogues II (Livres I–III)*, texto crítico y notas de Adalbert de Vogüé, trad. de Paul Austin, Paris, Latour–Maubourg, 1979.

<sup>193</sup> Fitz–Gerald, *La Vida de Santo Domingo de Silos...*, p. LVIII.

<sup>194</sup> Andrés, «Notable manuscrito ...», p.180.

la cuaderna 751. Dutton<sup>195</sup> coincide en parte con esta hipótesis. El texto defectuoso mandado desde Silos explicaría las constantes omisiones, los cambios de orden en los milagros y la inserción del milagro de los puerros. Por otra parte, considera más plausible que la copia guardada en San Millán de la *Vita Dominici* sufriese, con el paso del tiempo, un deterioro y que éste imposibilitase a Berceo seguir con su tarea.

Suszynski<sup>196</sup> también plantea una doble posibilidad. Don Gonzalo pudo, en primer lugar, perder su copia de la tercera parte de la obra de Grimaldo. Esta teoría se vería confirmada por las estrofas 751 y 752. Pero también pudo ocurrir que sintiese que su poema ya era lo bastante extenso, por lo que decidió no emplear el resto del libro. Finalmente, esta estudiosa no se decanta por ninguna opción. Para ella no hay posibilidad de saber si Berceo tenía constancia o no de la existencia del tercer libro de Grimaldo. Finalmente, según Lacarra<sup>197</sup>, esta omisión se debe únicamente a un fallo en la transmisión manuscrita. La desaparición de uno o varios cuadernos (en alusión al contenido de la cuaderna 751) es algo bastante creíble. La ausencia de la segunda y tercera parte del modelo latino no afecta para nada, en su opinión, al resultado final: un texto más breve, pero más variado que su fuente.

En la *Vita Dominici* redactada por el monje Grimaldo sólo nos centraremos en aquellas partes que tengan su correlato en la versión castellana que Berceo hace de la vida de santo Domingo. Por consiguiente, quedan fuera de nuestro estudio el *Carmen in laudem Dominici*, los capítulos XVII y XIX, así como el *Epitaphium sepulchrum eiusdem*, todos pertenecientes al libro I; los capítulos posteriores al XXVI en el II; y todo el libro III.

#### *Vida de Santa Oria*

A la hora de buscar un modelo para la *Vida de Santa Oria*, la crítica ha señalado —de forma casi unánime— una *Vita* latina redactada por un monje llamado Muño, que fue contemporáneo de la santa. Por desgracia, este relato no ha llegado hasta nosotros. Pese a este hecho, sabemos que Muño fue la fuente que

<sup>195</sup> Dutton, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos.*, p. 17.

<sup>196</sup> Suszynski, *The Hagiographic-Thaumaturgic ...*, pp. 33 y 50.

<sup>197</sup> M. J. Lacarra Ducay, «La maestría de Gonzalo de Berceo», *Dicenda* VI (1987), pp. 156–176.

siguió nuestro poeta, puesto que así lo indica en más de una ocasión en su *Vida*. Las referencias a este modelo podemos verlas en el uso de términos como *dictado*, *letra*, *escripto* o *leyenda*. La estrofa 5 es bastante significativa a este respecto, puesto que menciona al autor de su fuente literaria:

*Munno era su nombre, omne fue bien letrado.  
Sopo bien su fazienda, él fizo el dictado.  
Aviégelo la madre todo bien razonado,  
que non querrié mentir por un rico condado*<sup>198</sup>.

Los datos que conocemos sobre Muño y su *Vita beatae Aureae* son más bien pocos. Por lo que se desprende del texto berceano, sabemos que fue maestro y confesor de Oria, así como de su madre Amuña. El clérigo riojano también le dedica una serie de juicios elogiando su labor fiel al trasladar el relato de la vida de esta santa. Dejando a un lado el poema castellano, contamos con una serie de documentos históricos que testimonian la presencia de Muño como un personaje relevante del monasterio de San Millán. Los textos datan del siglo XI. El primero de ellos es la arqueta de marfil que contiene las reliquias del santo patrón. En uno de los frontispicios aparece un tal Munio, *scriba politor supplex*. Por otro lado, existen otros textos que abarcan el período de los años 1048 a 1087 en los que figura como escriba un monje llamado Muño. Sobre la base de estos argumentos, Uría Maqua considera que este escriba es el autor de la *Vita* latina<sup>199</sup>.

Desafortunadamente, la *Vita beatae Aureae* no se conserva ni tampoco sabemos dónde puede hallarse. En la primera mitad del siglo XVIII ya se habría perdido con toda seguridad. Por este motivo no podemos someter a un análisis comparativo el poema de Berceo con su modelo latino. Pese a todo, conociendo el papel que desempeña el clérigo riojano como traductor de textos latinos y su fidelidad a éstos, podemos suponer que se atendería en gran medida a la *Vita* de Muño, si bien la sometería a los procesos de la *amplificatio* o de la *abbreviatio*. Uría Maqua sostiene que este respeto al texto de Muño se puede comprobar en la presencia de algunos personajes y hechos relatados en el poema de Oria, motivos que difícilmente podría haber inventado Gonzalo de Berceo<sup>200</sup>. Lappin comparte

---

<sup>198</sup> Para el texto de la *Vida de Santa Oria* seguimos la edición de Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, Oxford, Universidad de Oxford, 2000.

<sup>199</sup> Uría Maqua, ed., *Poema de Santa Oria*, 1988, pp. 19–20.

<sup>200</sup> Uría Maqua, ed., *Poema de Santa Oria*, 1988, pp. 23 y ss.

en gran medida las opiniones de Uría Maqua, si bien las matiza un poco. Así, cree que la hagiografía de Muño habría sido destruida antes del siglo XVIII y de la obra de Fray Prudencio de Sandoval, personaje que había escrito una vida de santa Oria en 1609<sup>201</sup>. Sin embargo, ambos críticos coinciden en señalar el cambio de voces narrativas como una señal más de la fidelidad berceana. En la tercera visión de Oria, Muño entra de lleno en el relato, puesto que Berceo pone la narración en su boca (*vid.* estrofas 149–150, 153–159 y 163). El clérigo riojano está presentando en primera persona el relato que figura en su modelo como prueba irrefutable de veracidad. Para Uría Maqua se trata de un despiste del propio poeta, quien se habría olvidado de trasladar a la tercera persona su fuente<sup>202</sup>.

De todas formas, algunos estudiosos han señalado otros hipotéticos modelos posibles para algunos fragmentos de la *Vida de Santa Oria*. Tal es el caso de John K. Walsh<sup>203</sup>. En una primera aproximación al texto berceano, sugiere la posibilidad de que la parte final de la *Vida* habría sido añadida debido a que el relato de Muño era un tanto ambiguo. Para este último fragmento, el clérigo riojano se habría basado en diversos relatos latinos que narraban la vida de santa Eugenia. Los apoyos para esta tesis los busca en similitudes textuales entre algunos pasajes de la *Vida* berceana y la *Vita Sanctae Eugeniae*. En su opinión, Berceo estaría familiarizado con el relato de la vida de esta santa, así como también con el género de las hagiografías de las vírgenes–mártires<sup>204</sup>. Para otros fragmentos del relato berceano, Walsh sugiere la influencia de la *Visio Tnugdali* y la *Visio Sancti Pauli*. La primera de estas dos obras le habría servido para redactar la primera visión de santa Oria, en tanto que el otro lo habría utilizado en la descripción del Monte Oliveti (tercera visión). Nuevamente, este crítico recurre a semejanzas de signo textual<sup>205</sup>.

El artículo de Joaquín Gimeno Casaldiero nos ofrece un estudio muy detallado de la primera visión de santa Oria, pero también aborda otros temas no

<sup>201</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 43.

<sup>202</sup> Uría Maqua, ed., *Poema de Santa Oria*, 1988, pp. 26-27; Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p.43.

<sup>203</sup> J. K. Walsh, «A possible source for Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Modern Language Notes*, LXXXVII (1972), pp. 300–307; —, «The other world in Berceo's *Vida de Santa Oria*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*, ed. John S. Miletich. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 291–307.

<sup>204</sup> Walsh, «A possible source ...», p. 304.

<sup>205</sup> Walsh, «The other world ...», pp. 297 y ss.

menos importantes como las fuentes, la estructura y los temas<sup>206</sup>. Su análisis abarca únicamente las primeras 184 estrofas del poema, puesto que según él, las veintiuna restantes fueron añadidas, “quizá por el mismo Berceo, como muchos críticos suponen”<sup>207</sup>. Este estudioso abre otra vía diferente a la de Walsh. Así, asocia la *Vida de Santa Oria* a la literatura de signo teológico, asegurando que el modelo de la primera visión es la *Epistula ad Eustochium* de San Jerónimo, a la que añade otras posibles influencias literarias de san Leandro y san Bernardo<sup>208</sup>.

El estudio de Simina M. Farcasiu se centra en el análisis de la primera visión de santa Oria<sup>209</sup>. Dos son las ideas sobre las que gira su trabajo. La primera de ellas alude al empleo de la exégesis y la alegoría en ese fragmento de la *Vida*, en el que incluye un examen detallado de los significados de los diversos elementos que conforman la primera visión: la paloma, la columna, el prado, etc. En su opinión, para la elaboración de estos símbolos el poeta riojano se basó en dos autores, Gregorio el Grande (*Moralia in Job*) y los *Comentarios* del Beato de Liébana, lo que nos conduce al segundo de los temas que aborda: la posibilidad de que tales textos fuesen fuentes literarias directas para la *Vida de Santa Oria*<sup>210</sup>. Para demostrar esta hipótesis aduce similitudes textuales entre el poema berceano y sus supuestos modelos. Pese a que Gimeno Casalduero y Farcasiu señalan algunas fuentes literarias, no nos dicen nada de la relación existente entre los textos de Muño y Berceo, cuestión que no ponen en duda la mayor parte de los estudiosos de *Santa Oria*.

La misma Uría Maqua —quien no duda en afirmar que la obra de Muño fue la fuente de *Santa Oria*— abre una nueva posibilidad al hilo del estudio del significado de algunos de los elementos que pueblan la primera visión de santa Oria, puesto que los conecta con diversos textos medievales que tratan temas similares<sup>211</sup>. La conexión entre la composición berceana y esta clase de relatos es, desde su punto de vista, indiscutible. Si bien Gonzalo de Berceo guarda una

<sup>206</sup> J. Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», *Anales de Literatura Española* (Alicante), III (1984), pp. 235–281.

<sup>207</sup> Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria*...», p. 235.

<sup>208</sup> Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria*...», pp. 247 y ss.

<sup>209</sup> S. M. Farcasiu, «The exegesis and iconography of vision in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, LXI (1986), pp. 305–329.

<sup>210</sup> Farcasiu, «The exegesis and iconography ...», pp. 309 y ss.

<sup>211</sup> Uría Maqua, «El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo», *Revista de Literatura Medieval*, I (1989), pp. 103–119.

fidelidad a su modelo principal, no es menos cierto que puede relacionarse con otras fuentes posibles. Los significados que se ocultan tras el árbol o la escalera remiten a una tradición literaria que se remonta a las religiones antiguas.

Una vez que hemos expuesto las diferentes opiniones de la crítica berceana, creemos que el modelo literario de la *Vida de Santa Oria* fue la hagiografía de Muño y no otro. Todo ello, pese a que la *Vita beatae Aureae* no se ha conservado y por consiguiente, no podemos establecer un análisis contrastivo entre ambas versiones de la vida de esta santa emparedada. Sin embargo, los argumentos expuestos en la mayor parte de los estudios a favor de esta tesis nos parecen prudentes y acertados. Por consiguiente, no seguiremos las teorías de Walsh, Gimeno Casalduero y Farcasiu<sup>212</sup>.

#### *Martirio de San Lorenzo*

A la hora de establecer la posible fuente literaria que el clérigo riojano empleó en la redacción del *Martirio de San Lorenzo*, es preciso hacer una doble división dentro de las opiniones que sobre este aspecto ha ofrecido la crítica. Son varios los textos que los estudiosos han propuesto como modelos para esta obra berceana: las *Acta Santorum*, el *De Officiis ministrorum* de san Ambrosio de Milán, el *Perystephanon* de Prudencio, la *Passio Polycronii*, los *Miracula* y el *De gloria Martyrum* de san Gregorio de Tours, los *Dialogi* de san Gregorio Magno, diversos sermones de san Agustín, san León y san Máximo, el *Versus de Sancto Laurentio* de Marbodo, la *Adonis Passio*, la *Homilía XCI* de Beda o el *Rythmus* Guillermo de Massenego. De entre todos, la mayoría se decantan a favor de la *Passio Polycronii*. Una de esas versiones estaba incluida en un *Passionarium* del monasterio de San Millán del año 1000 (siglo XI) actualmente desaparecido. Pese a todo, hay un grupo de investigadores que opinan de otra forma.

El primer estudioso que analizó con cierta profundidad el tema del martirio de San Lorenzo fue Bayo<sup>213</sup>. Su artículo pretende ser una aproximación a la obra

---

<sup>212</sup> Lappin (ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, pp. 43 y ss.) y Uría Maqua (*Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004, pp. 99 y ss.) nos ofrecen una visión bastante completa de las hipótesis de Walsh, Gimeno Casalduero y Farcasiu. Ambos coinciden en señalar que la única fuente escrita para la *Vida de Santa Oria* fue el relato de Muño.

<sup>213</sup> M. J. Bayo, «De Prudencio a Berceo: el tema del martirio de san Lorenzo», *Berceo*, VI (1951), pp. 5–26.



de dos autores que escribieron sobre este tema: Prudencio y Gonzalo de Berceo. Este trabajo se abre con un breve repaso histórico del género de las *Passiones* latinas, centrado en las composiciones dedicadas al mártir romano. Para Bayo, la *Adonis Passio* y el *Rythmus* de Guillermo Massenego sirvieron de modelos para el *Martirio* berceano. La primera “guarda intensa relación con el *Martirio*” y la segunda “se asemeja intensamente a la «scriptura» que debió leer Berceo”. Tras esta primera afirmación, añade otra que la contradice, puesto nos dice que esa misma *scriptura* “proviene de las pasiones posteriores al siglo VI” sin señalar ninguna en concreto<sup>214</sup>. Otro dato que queremos subrayar es la ausencia de la *Passio Polycronii* en el catálogo de obras y autores que escribieron sobre el martirio de san Lorenzo.

Para Keller el texto que presenta mayores similitudes con el castellano es el *De Officiis ministrorum* de san Ambrosio. Así, nos dice que “Berceo probably followed Ambrose’s account” y que “we can safely assume that Ambrose was Berceo’s source”<sup>215</sup>. Para llegar a esta conclusión se basa en las tesis expuestas por Bayo en su artículo.

Ramoneda se aproxima más a la teoría mayoritaria. Al igual que Bayo, baraja la posibilidad de que Gonzalo de Berceo emplease dos modelos. En una relación de autores y obras, descarta algunas —el *Perystephanon* prudenciano— y apunta hacia otras —la *Passio Polycronii* y la *Adonis Passio*. Éstas guardan una estrecha relación con el *Martirio*<sup>216</sup>. A pesar de las semejanzas existentes, opina que seguramente nuestro poeta utilizó una *Passio Sancti Laurentii* perteneciente a la biblioteca del monasterio emilianense hoy perdida. Sea como fuere, tuvo que emplear una redacción posterior al siglo VI, puesto que fue entonces cuando la tradición convirtió a san Lorenzo en español y de Huesca.

Uno de los primeros críticos en señalar la *Passio Polycronii* como fuente del *Martirio* fue Tesauo. En su primera edición del poema berceano, afirma que es difícil señalar qué texto consultó el poeta riojano para elaborar su *Martirio de san Lorenzo*. Esta situación contrasta con la del resto de sus hagiografías —*Vida de San Millán*, *Vida de Santo Domingo* y *Poema de Santa Oria*—, cuyos modelos

<sup>214</sup> Bayo, «De Prudencio a Berceo...», pp. 12–13 y 18.

<sup>215</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 108.

<sup>216</sup> Ramoneda, ed., p. 95.

directos sí conocemos. En su búsqueda de una posible fuente, este estudioso maneja una lista de catorce textos, entre los que están las obras de san Ambrosio, Prudencio, san Agustín o la *Passio Polycronii*. Tras un cotejo de éstas con el texto castellano, observa que la que más similitudes guarda con la versión berceana es la *Passio Polycronii*. Don Gonzalo disponía en San Millán de un patrimonio bibliográfico lo suficientemente rico para emplear diversos *Pasionarios* que se ajustasen a su composición, entre los que estaría un manuscrito emparentado con la *Passio Polycronii*<sup>217</sup>.

Dutton inicia su examen de los modelos literarios del *Martirio de San Lorenzo* en la introducción a su edición, pero es el apartado III.4 el que se centra en este aspecto<sup>218</sup>. Dutton recoge la teoría de Tesauro y la confronta con su propia opinión. En lo fundamental está de acuerdo con el crítico italiano. Tras una exhaustiva búsqueda no encontró una composición más similar a la berceana que la *Passio Polycronii*. La *Homilía XCI* de Beda, la *Adonis Passio* y el *Versus de Sancto Laurentio* de Marbodo, también presentan semejanzas, pero en grado menor. Desde su punto de vista, algunos de los elementos temáticos que componen el texto romance derivan de la *Passio Polycronii*. La versión empleada por Berceo tendría que ser muy parecida. Por este motivo cree, coincidiendo nuevamente con la opinión de Tesauro, que en la biblioteca del cenobio emilianense existía una *Passio Sancti Laurentii* que contenía los motivos que faltaban en la *Passio Polycronii*, como las leyendas locales del santuario en el monte de san Lorenzo. Este relato estaría incluido en un *Passionarium* de dos tomos compuesto hacia el año 1000. Al igual que en otras de sus ediciones, incluye una transcripción de los modelos y un análisis contrastivo con los textos romances, indicándonos cuál es la procedencia de algunas de las estrofas del *Martirio*. También procura explicar el origen de aquellas cuaderñas que no tienen una fuente directa, como las comprendidas entre la 7 y la 26. Éstas derivarían de esa particular versión utilizada por el clérigo riojano.

---

<sup>217</sup> Tesauro, ed., *Martirio de San Lorenzo*, 1971, pp. 19–21; —, ed., *Martirio de San Lorenzo*, en Isabel Uría Maqua, coord., Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 460.

<sup>218</sup> Dutton, ed., *El Martirio de San Lorenzo*, p. 164 y ss.

Para Ortiz de Mendivil, el modelo más cercano al texto berceano es, una vez más, la *Passio Polycronii*. Al comienzo de su investigación hace referencia a las posibles fuentes del *Martirio* que ya hemos citado al inicio de este epígrafe. Según este crítico, Gonzalo de Berceo conocía las obras de san Ambrosio, san Gregorio de Tours, san Gregorio Magno e incluso la de Prudencio. Pese a todo, parece decantarse a favor de la hipótesis mayoritaria, la de la *Passio Polycronii*. La metodología empleada para sustentar sus teorías es el análisis textual del *Martirio de San Lorenzo* y su confrontación con el texto latino. En ocasiones, Berceo hará una serie de aportaciones personales, en otras ampliará detalles, en otras los reducirá o los suprimirá, aunque en otras “se atiene casi textualmente a la *Passio Polycronii*”<sup>219</sup>. La mayor parte de su trabajo lo dedica a examinar todas estas opciones del texto castellano. A diferencia de Dutton, Ortiz de Mendivil no transcribe por completo la obra latina, sino sólo aquellos fragmentos que le interesa destacar. Pese a todo, creemos que los argumentos esgrimidos en este artículo son acertados y útiles.

La *Passio Polycronii* es una de las versiones más antiguas del martirio del papa Sixto II y Lorenzo, elaborado a partir de los escritos de san Ambrosio y de otros Santos Padres como san Agustín y san Máximo, completado con las diferentes leyendas de la tradición romana. Esta composición está datada entre finales del siglo V y principios del VI. El conjunto está formado por un ciclo hagiográfico, en el que se incluyen las pasiones de diferentes mártires cuyo lazo de unión es san Justino, que les sepulta. Entre los santos incluidos en la *Passio* se encuentra Policronio —quien da título a la obra—, Ireneo y Abundio, Abdón y Senén, Olimpiades y Máximo, Hipólito y Román, Concordia, etc. El martirio de los santos Sixto y Lorenzo está narrado entre los capítulos 11 y 28.

Como se ve, la cuestión de las fuentes para el *Martirio* todavía queda abierta a nuevas hipótesis y descubrimientos. Por tanto, adoptando una postura prudente, únicamente consideraremos como fuente directa para este poema de Berceo los capítulos 11 a 28 de la *Passio Polycronii*. De esta forma nos decantamos por la opinión mayoritaria de la crítica berceana, que cree que Gonzalo de Berceo utilizó para la redacción de su *Martirio de San Lorenzo* una

---

<sup>219</sup> Ortiz de Mendivil, «Acercamiento a la *Passión* ...», p. 42.

versión muy parecida a la de este pasionario latino. En nuestro cotejo entre la *Passio Polycronii* y el *Martirio de San Lorenzo*, hemos hallado numerosas coincidencias temáticas y de estilo, tal y como demostraremos. Por tanto, descartamos la influencia de otras composiciones como las de san Ambrosio, Guillermo Massenego o la *Adonis Passio* señalada por otros estudiosos.

### *Milagros de Nuestra Señora*

En lo que a concierne a los *Milagros de Nuestra Señora*, la deuda de nuestro poeta no parece remontarse a un texto concreto, sino a una tradición de colecciones de milagros que circularon en la época medieval. La crítica ha hecho esfuerzos por identificar el modelo exacto empleado por Berceo y para ello ha cotejado el texto castellano con algunas de las compilaciones latinas que en apariencia eran las más próximas. Dutton<sup>220</sup> señala el manuscrito Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague como la fuente más cercana, aunque no la directa. Contiene ese manuscrito todos los milagros de la obra berceana, con la excepción de la ‘Introducción’ y el milagro XXV —considerados ambos como originales—, y en el mismo orden. Narbona, Rozas y Gerli, en sus respectivas ediciones de los *Milagros*, son de la misma opinión<sup>221</sup>.

Pero Dutton desconocía otros dos manuscritos más cercanos en el ámbito geográfico: el 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el códice alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa. El manuscrito que más se distingue del Thott y que tiene más variantes singulares es el 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que fue descubierto por Kinkade<sup>222</sup>. La proximidad de los *Milagros de Nuestra Señora* a este manuscrito fue subrayada por Jesús Montoya Martínez, para quien es el modelo más próximo conocido a la obra de Berceo, al igual que piensa Baños Vallejo<sup>223</sup>. Otros estudiosos han indicado otras fuentes manuscritas

<sup>220</sup> Dutton, ed, Gonzalo de Berceo (Obras Completas II), *Los Milagros de Nuestra Señora*, Londres, Tamesis Books, 1971, pp. 13–14.

<sup>221</sup> Narbona, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, p. XVIII; J. M. Rozas, Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986; Gerli, ed., *Milagros de Nuestra Señora*.

<sup>222</sup> R. P. Kinkade, « A new Latin Source for Berceo’s *Milagros* : Ms. 110 of Madrid’s Biblioteca Nacional», *Romance Philology*, XXV (1971), pp. 188–192.

<sup>223</sup> Montoya Martínez, «El ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: ¿un texto más próximo a Berceo?», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 445–451; Baños Vallejo, ed, *Milagros de Nuestra Señora*, p. XLVI.

posibles. Entre ellos está Lacarra<sup>224</sup>, quien señala el código 879 del Archivo de la catedral de Zaragoza como otro posible modelo cercano geográficamente. Aires Augusto Nascimento<sup>225</sup>, por su parte, sostiene que uno de los códigos de la antigua Biblioteca Alcobaça de Lisboa contiene una colección latina muy parecida a los *Milagros* que pudo haber sido la fuente de don Gonzalo. Para él, aunque el manuscrito Thott 128 y el 149 de la Biblioteca de Lisboa representen las dos mejores opciones para ser la fuente en la que se basó nuestro poeta, el segundo es superior por cuanto presenta una mayor proximidad geográfica<sup>226</sup>.

Por su parte, Avelina y Fátima Carrera de la Red<sup>227</sup>, si bien consideran la colección de milagros latinos del manuscrito de Copenhague como el modelo en el que el clérigo riojano se basó para elaborar sus *Milagros*<sup>228</sup>, creen que no conoció directamente este código, sino otro que insertaría los veintiocho milagros que se copiarían posteriormente allí. Estas estudiosas tampoco se olvidan de analizar brevemente las relaciones de similitud de la obra berceana con respecto a las otras colecciones peninsulares señaladas por la crítica: el manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el manuscrito 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa y el código 879 del archivo de la catedral de Zaragoza<sup>229</sup>.

En el aspecto de las fuentes, las cosas se complican un poco más si consideramos la ‘Introducción’ de los *Milagros*. Ninguno de los manuscritos que se han señalado incluye una introducción de este tipo. Berceo pudo haberse inspirado en esta ocasión en varios escritos litúrgicos o doctrinales procedentes de la Biblia, la Patrística o incluso las poéticas medievales del siglo XII. El caso es que en la actualidad no se conoce el modelo concreto de la ‘Introducción’, como tampoco la del milagro número XXV (‘La iglesia robada’). Por este motivo sólo

---

<sup>224</sup> Lacarra Ducay, «El código 879 del Archivo de la Catedral de Zaragoza y los “Milagros de Nuestra Señora” de Gonzalo de Berceo», en *Homenaje a José María Lacarra*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1986, pp. 387–394.

<sup>225</sup> A. A. Nascimento, «Testemuño Alcobacense de Fonte Latina de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», *Revista da Biblioteca Nacional*, I (1981), pp. 41–43.

<sup>226</sup> Nascimento, «Testemuño Alcobacense de Fonte Latina...», p. 42. Para una mayor información sobre este manuscrito *vid.* Nascimento, *Milagres medievais numa colectânea mariana alcobacense*, edición crítica, traducción y estudio, Lisboa, Edições Colibri, 2004, pp. 48–56.

<sup>227</sup> A. Carrera de la Red y F. Carrera de la Red, *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague) —una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo—*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

<sup>228</sup> Carrera de la Red, *Miracula Beate Marie Virginis ...*, p. 53.

<sup>229</sup> Carrera de la Red, *Miracula Beate Marie Virginis...*, pp. 55 y ss.

nos ocuparemos de examinar aquellas partes de la obra que tienen una fuente más o menos reconocible. Por ello hemos analizado con este método únicamente los milagros I a XXIV. La ‘Introducción’ y el milagro XXV —que suelen considerarse como originales de don Gonzalo— quedan fuera de esta investigación.

De este modo, la cuestión de los modelos todavía queda abierta a nuevas hipótesis y descubrimientos. Nosotros, en este estudio, no nos hemos decantado por una única fuente, sino que nos ha parecido más prudente escoger dos: el ms. Thott, consagrado por la crítica y el más recientemente propuesto ms. 110 de Madrid. De esta forma creemos ser más abarcadores en nuestro análisis comparativo. Las diferencias estilísticas entre uno y otro códice son mínimas. Por este motivo, y para simplificar la exposición, hemos preferido el segundo de los manuscritos a la hora de citar ejemplos procedentes del texto latino. Aunque, por comodidad, nos referiremos frecuentemente a esta colección como “fuente latina” de los *Milagros de Nuestra Señora*, no ha de ser considerada nunca como modelo directo de Berceo.

#### *Duelo de la Virgen*

Los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de señalar una fuente literaria concreta para el *Duelo de la Virgen*. La mayoría de los críticos señalan un sermón atribuido a san Bernardo, pero no siempre el mismo.

Para Oroz Reta<sup>230</sup>, la homilía en cuestión sería el *De lamentatione*, obra atribuida al santo cisterciense, cuyo título completo sería *Tractatus beati Bernardi abbatis de lamentatione Virginis Marie*, que citaremos de forma abreviada como el *De lamentatione*. Este estudioso indica que san Bernardo no compuso ningún sermón relacionado directamente con el *Planctus Mariae*. A pesar de este motivo, pudo encontrar este texto en una edición de las obras de este santo hecha en París en 1566<sup>231</sup>. En este artículo se propone estudiar las relaciones entre esta homilía y

<sup>230</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... ».

<sup>231</sup> *Diui Bernardi Clareuallensis Abbatis primi, religiosissimi sane ecclessiae doctoris, suaussilmique, et quod pro eximia illius pietete non iniuria dixeris, plane Theodidacti. Opera omnia. Paris. Apud Guilielmum Merlin imponte Numularium, et Sebastianum Niuellium sub Ciconiis, uia Iacobea: e Michaëlam Guillard, uiduam Guilielmi Desbois, sub sile aureo, eadem uia, AN. DO. M. D. LXVI.* El sermón, que lleva el número XLIX, se titula *Tractatus Beati Bernardi Abbatis de Lamentatione Virginis Marie* y se halla entre los folios 40D a 41M. Seguimos

la obra de don Gonzalo. Desafortunadamente, no incluye todo el sermón, sino sólo aquellos fragmentos en los que la semejanza entre una y otra versión está clara. Él mismo parece reconocer su error cuando afirma que para comprender “hasta dónde pudo llegar Berceo a beber e inspirarse en la obra latina, sería necesario copiarlo [el sermón] íntegro”<sup>232</sup>. A diferencia de Oroz Reta, nosotros sí hemos considerado esta obra de forma completa. Los resultados son diferentes a los de la aproximación de este crítico, ya que el número de paralelismos y coincidencias entre uno y otro texto son mayores de lo que él imaginaba. La parte final de su trabajo la dedica a señalar los posibles paralelismos entre el *Duelo* y los Evangelios, una relación que no se puede pasar por alto<sup>233</sup>.

En un segundo bloque se sitúan los críticos que tienden a creer que la fuente fue el *Liber de passione Christe et doloribus et planctibus Matris eius*, como Gormly, Dutton, Sticca y Orduna<sup>234</sup>. En su libro sobre el uso de la Biblia en algunas obras de la literatura castellana medieval, Gormly<sup>235</sup> —sin centrarse en exclusiva en esta obra de Berceo— aporta datos interesantes acerca del posible modelo del *Duelo*. Gormly cree que existe una relación entre el *Liber de passione* y el texto castellano, influencia que desaparece a partir de la estrofa 165 (léase 155). Las cuadernas 166 a 172 son una especie de paráfrasis del capítulo 27 del evangelio de san Mateo: “The remaining stanzas of the poem probably represent a paraphrase of Matth. 27”<sup>236</sup>. Con esta información abre un debate muy importante en lo referente a los modelos literarios de Gonzalo de Berceo a partir de la cuaderna 166, cuestión que intentaremos aclarar.

Antes de decantarse por una obra en concreto, Dutton prefiere señalar las distintas posibilidades. En primer lugar cita el *Altprovenzalische Marienklage* de

---

la edición conservada en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela (signatura RSE-7).

<sup>232</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... », p. 334.

<sup>233</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... », p. 339.

<sup>234</sup> F. Gormly, *The use of the Bible in representative works of medieval spanish literature 1250-1300*, Washington, The Catholic University of America, 1962, pp. 4 y ss.; Dutton, ed., *El duelo de la Virgen*; S. Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of de Middle Ages*, Georgia, University of Georgia Press Athens, 1988; G. Orduna, «La estructura del *Duelo de la Virgen* y la cántica *Eya velar*», *Humanitas* (Tucumán), IV, 10 (1958), pp. 75–104; pp. 80, 84 y 101–102; —, ed., *El Duelo de la Virgen*, en Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

<sup>235</sup> Gormly, *The use of the Bible...*

<sup>236</sup> Gormly, *The use of the Bible...*, p. 13.

W. Mushacke<sup>237</sup>, en donde hay una obra escrita en provenzal muy semejante a la composición de Berceo, con la única excepción de que el santo al que se dirige la Virgen es san Agustín en lugar de san Bernardo. El título de este texto es *Incipit prologus planctus beate Marie. Aysso es la passio de nostra dona Maria ayssi co nos retrai sant Augusti*<sup>238</sup>. Mushacke publicó un sermón atribuido a san Bernardo, el *Tractatus beati Bernardi de planctu beate Marie*<sup>239</sup>, que también guarda semejanzas con el berceano. A continuación, Dutton descarta estas dos primeras opciones para centrarse en una tercera. Se trata del *Liber de passione Christe*, la versión del *Planctus Marie* más conocida en la Edad Media, publicada por Migne en su *Patrología Latina*<sup>240</sup>. Por último, hace referencia a la cuarta posibilidad, abierta por Oroz Reta con la publicación parcial del *De lamentatione*, opción que también descarta. Como todas estas versiones difieren mucho entre sí, Dutton elige aquélla que le parece más próxima a la de don Gonzalo, el *Liber de passione*, texto que incluye de forma íntegra a continuación del *Duelo*, a pesar de que considera que la versión manejada por el clérigo riojano posiblemente fuese más amplia. Si las cosas en este punto estaban un poco confusas, este trabajo finaliza complicándolas un poco más. El *Duelo de la Virgen* pudo ser elaborado no sólo siguiendo la homilía latina, sino también siguiendo el relato evangélico de san Mateo a través de recuerdos<sup>241</sup>.

Sticca, en su obra dedicada al estudio del *Planctus Marie* en la tradición medieval, también se ocupa en el capítulo VIII de analizar brevemente este poema del clérigo riojano<sup>242</sup>. Allí, considera el *Duelo* y los *Milagros* como dos manifestaciones más del culto mariano surgido en la cristiandad europea durante el siglo XII. En opinión de este crítico, la huella de San Bernardo en la producción berceana es incuestionable. En el caso del *Duelo de la Virgen* pudo haber influido el *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*. Los aspectos

<sup>237</sup> W. Mushacke, *Altprovenzalische Marienklage des XIII Jahrhunderts*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1975. El libro es una reimpression de la edición original editada en Halle en 1890.

<sup>238</sup> Mushacke, *Altprovenzalische Marienklage...*, pp. 1–37.

<sup>239</sup> Mushacke, *Altprovenzalische Marienklage...*, pp. 41–50.

<sup>240</sup> J. P. Migne, *Patrologia Latina cursus completus*, Turnhout: Brepols, 1956–1988, vol. 182, cols. 1133–1142.

<sup>241</sup> Dutton, ed., *El Duelo de la Virgen*, p. 7.

<sup>242</sup> Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition...*, cap. VIII (“The *Planctus Mariae* and the theatrical tradition”), pp. 118 y ss.



en los que se deja sentir esta impronta son en los “stylistic devices and formal pattern”<sup>243</sup>, esto es, en los recursos estilísticos y en el modelo formal.

Finalmente, en los dos estudios que dedica Orduna a estudiar las fuentes literarias del *Duelo*, adopta una postura similar a la de Dutton. Cree que cuando Berceo menciona a san Bernardo en el verso 3a está reconociendo implícitamente su modelo de inspiración. Según la tradición, el santo de Claraval habría compuesto un *Planctus Mariae*, el *Liber de passione Christe*. Este estudioso afirma que entre este sermón y el *Duelo* hay muchos puntos coincidentes, “pero no puede decirse que éste lo traduce”<sup>244</sup>. Sin embargo, en su artículo de 1958 afirmaba que esta homilía era la fuente principal de la composición berceana, si bien aseveraba no conocer “la versión precisa de esta obra”<sup>245</sup>. Por consiguiente, para Orduna este sermón latino es un texto cercano al verdadero modelo que el poeta utilizó, pero no su fuente directa. En la creación de este poema mariano don Gonzalo recurrió a un intertexto, una obra que emplea pasajes del evangelio de Mateo. El evangelio de Juan y los apócrifos de Nicodemo y de Pedro también pudieron influir en su elaboración<sup>246</sup>. Estamos observando cómo, por caminos diferentes, todos los estudiosos acaban por señalar de forma directa o indirecta a las Sagradas Escrituras como un posible modelo para el *Duelo de la Virgen*.

El resto de los trabajos y estudios que tratan la cuestión de las fuentes literarias no se decantan por ninguno de los modelos propuestos, sino que se limitan a presentar los posibles textos que pudieron influir en esta producción berceana. Tal es el caso de Ynduráin, Ramoneda y Saugnieux<sup>247</sup>. El primero abre el repaso por el apartado de las fuentes señalando que, según la introducción del texto romance —en clara alusión a la estrofa 3a—, el *Duelo* sería una especie de adaptación del sermón *De lamentatione* —opinión formulada por Oroz Reta—, si bien existen posturas contrarias a esta afirmación. Otra posible influencia sería la del *Trastatus (sic) Bernhardi de planctu beate Marie Virginis*<sup>248</sup>, señalada y rechazada por Dutton. A continuación cita los nombres de Michaëlis de

<sup>243</sup> Sticca, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition...*, p. 122.

<sup>244</sup> Orduna, ed., *Duelo de la Virgen*, p. 800.

<sup>245</sup> Orduna, «La estructura del *Duelo* ...», p. 80.

<sup>246</sup> Orduna, «La estructura del *Duelo* ...», pp. 84 y 102.

<sup>247</sup> Ynduráin, «Algunas notas ...»; Ramoneda, ed.; Saugnieux, *Berceo y las culturas...*

<sup>248</sup> Ynduráin, «Algunas notas ...», p. 40.

Vasconcelos y Schack, para quienes el *Duelo* provendría de un misterio francés perdido. Desgraciadamente, Ynduráin no cita la procedencia exacta de estas opiniones. La lista de alusiones a otros trabajos lo cierra Gormly, para quien existe alguna influencia del *Ludus pascalis*<sup>249</sup>, referencia que es un tanto inexacta. Curiosamente no menciona ni una sola vez el *Liber de passione* como otra posible fuente de Berceo. Al igual que otros estudiosos, indica que la impronta evangélica debe tenerse en cuenta, sobre todo los evangelios de Mateo y de Juan.

Más grave que el caso de Ynduráin es el de Ramoneda, uno de los editores del *Duelo*. Este crítico expresa con toda seguridad que el clérigo riojano “parte de un texto concreto que muy bien pudo ser el ‘Sermón’ de San Bernardo, al que alude explícitamente”. Sin embargo, lo que no nos aclara es a qué homilía está haciendo referencia. Pese a todo, sí hay una somera alusión a estas versiones, ya que cita a Oroz Reta y a Migne<sup>250</sup>. Aunque este estudio introductorio sea un tanto confuso, hemos localizado una información muy interesante acerca de la relación entre la versión romance y la latina. Al contrario que en otras obras de don Gonzalo, como lo son las hagiografías y los *Milagros*, la dependencia del modelo no es tan estrecha. A la hora de buscar un motivo, Ramoneda apunta que pudo deberse a que el poeta “se mueve (...) con una mayor libertad por lo conocido del tema”<sup>251</sup>. Finalmente, y al igual que la mayoría de los críticos berceanos, este editor del *Duelo* no duda en apuntar a los Evangelios —tanto canónicos como apócrifos (algo que ya señalaba Orduna)— como otra posible fuente de inspiración.

Saugnieux, en los capítulos II y V de su libro *Berceo y las culturas del Siglo XIII* se ocupa de la cuestión de los modelos literarios del *Duelo*, pese a que no se centra en esta obra<sup>252</sup>. Saugnieux se pregunta si don Gonzalo conocía la obra de san Bernardo. La conclusión a la que llega es afirmativa. A continuación se ocupa de reseñar brevemente la tradición medieval del *Planctus Mariae*. Uno de los textos más importantes es el sermón titulado *Incipit compassio beate Marie*

<sup>249</sup> Gormly, *The use of the Bible...*, p. 14.

<sup>250</sup> Ramoneda, ed., pp. 81–82.

<sup>251</sup> Ramoneda, ed., pp. 83–84.

<sup>252</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 45–71 y 121–147, respectivamente.

*circa crucem, sicut ab ipsa revelatum fuit beato Agustino*, texto que ya había sido apuntado indirectamente por Dutton. Pero es en el capítulo V<sup>253</sup> en donde cita las posibles fuentes del *Duelo*: el *Tractatus beati Bernardi de planctu beate Marie Virginis*, publicado por Mushacke; y el *Liber de passione Christi*, editado por Migne. Sin embargo, no existe ninguna referencia al *De lamentatione* ni al estudio de Oroz Reta.

Si en los casos anteriores veíamos cómo los estudiosos señalaban varias fuentes posibles, eligiendo o no una u otra versión, García de la Concha no lo hará, sino que se limita a indicar que no se conoce con total seguridad el texto latino en el que pudo basarse Berceo en esta obra, abriendo la posibilidad de que hubiese recurrido a varios y distintos materiales<sup>254</sup>.

El aspecto de las fuentes literarias se complica un poco más si pensamos en lo que sucede a partir de la cuaderna 166. El *Liber de passione* no abarca toda la versión redactada por Gonzalo de Berceo. Su influencia deja de notarse precisamente en esa estrofa. Este sermón termina con la alabanza al apóstol Juan por haber recogido en su hogar a la Virgen María. ¿Qué sucede con la escena siguiente, en la que leemos cómo las autoridades religiosas de Jerusalén solicitan a Pilato que coloque algunos soldados con el fin de proteger el sepulcro de Cristo, para que sus discípulos no puedan sustraer su cuerpo? Muy pocos trabajos de los aquí reseñados se ocupan esta cuestión. Oroz Reta, en su estudio dedicado a analizar los paralelismos entre Berceo y el *De lamentatione*, indica que las estrofas 162–172 y 194 podrían derivar del capítulo 27, versículos 62–66 del evangelio de Mateo<sup>255</sup>. Esta opinión la comparten también Gormly, Dutton y Orduna. Pero ésta no es la única posibilidad que plantea Oroz Reta como solución a este problema. La homilía propuesta por este crítico, el *De lamentatione*, excede de los límites argumentales del *Liber de passione*, ya que su huella llega hasta la cuaderna 172<sup>256</sup>, al menos en lo que ha transcrito de esta obra. No obstante y como ya señalamos en páginas anteriores, una vez que se lee de forma íntegra este sermón, se puede comprobar cómo su influencia en el *Duelo de la Virgen* se

<sup>253</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, p. 132, nota al pie 16.

<sup>254</sup> García de la Concha, «La mariología en Gonzalo de Berceo», p. 72.

<sup>255</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... », p. 339.

<sup>256</sup> Oroz Reta, «Paralelismo literario entre el “Duelo”... », p. 334.

extiende hasta el primer verso de la estrofa 175. También podríamos incluir aquí la cuaderna 199, cuyo contenido es similar al de los versos 126cd.

Gormly cree que la impronta del *Liber de passione* también se agota en la estrofa 165 (léase de nuevo 155), mientras que lo que resta del *Duelo* —que únicamente abarcaría según esta estudiosa las cuadernas 166 a 172— sería, como ya dijimos, una paráfrasis del capítulo 27 del evangelio de Mateo<sup>257</sup>. Como vemos, Gormly es en este punto más vaga que Oroz Reta o que Dutton. Sin embargo, y al igual que el primero de los dos, no se limita a señalar un modelo, sino que plantea la posibilidad de varios. Otra posible fuente para la escena de la guarda del Sepulcro, serían los distintos dramas litúrgicos propios del tiempo pascual representados en el siglo XIII, como el *Ordo Paschalis* de Klosterneuburg o el fragmentario *Ludus immo exemplum, Domini Resurrectionis* del monasterio de Benedikbeuren<sup>258</sup>.

Dutton, en la nota a la estrofa 166b<sup>259</sup>, asegura que las cuadernas 166–192 están tomadas del evangelio de Mateo, concretamente del capítulo 27, 62–66. Como se ve, Dutton se aparta ligeramente de lo afirmado por Oroz Reta. Orduna alude igualmente a esta posibilidad, si bien señala que *lamentatione* publicado parcialmente por Oroz Reta “parece prolongarse hasta la colocación de guardias en el Sepulcro”<sup>260</sup>.

En su estudio introductorio, Ramoneda disiente por completo de la opinión de estos críticos. Para él, el modelo del episodio de la vela del Sepulcro procede de una edición de las obras de san Bernardo del siglo XVII “no citada hasta ahora en los estudios sobre Berceo”, en donde hay un sermón que incluye este episodio y que reproduce de forma parcial<sup>261</sup>.

Después de considerar todas las posibilidades y textos, debemos elegir la fuente más próxima a Berceo. ¿Cuál es nuestra opinión al respecto? En un principio, es realmente muy difícil decantarse por una única opción o modelo literario, cuando ni siquiera los estudiosos berceanos anteriormente citados han

<sup>257</sup> Gormly, *The use of the Bible...*, p. 14.

<sup>258</sup> D. Catalán, «La Biblia en la literatura medieval española », *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 310–318, p. 316.

<sup>259</sup> Dutton, ed., *El Duelo de la Virgen*, p. 50.

<sup>260</sup> Orduna, ed., *Duelo de la Virgen*, p. 844, nota a 162d.

<sup>261</sup> Ramoneda, ed., pp. 82–83.

logrado ponerse de acuerdo y señalar cuál fue la fuente latina exacta en la que Gonzalo de Berceo se basó para componer su *Duelo de la Virgen*. Nosotros hemos analizado y comparado de forma contrastiva dos de los principales textos señalados por la crítica, el *De lamentatione* y el *Liber de passione*, dos sermones que difieren entre sí —tal y como ya advirtió Dutton<sup>262</sup>—, pero que coinciden en otros casos, como se comprobará en el análisis de los procedimientos retóricos. ¿A qué pueden deberse estas similitudes temáticas y textuales? La crítica berceana nada nos dice al respecto. Nuestras hipótesis, luego de un examen contrastivo profundo entre estos dos textos latinos, nos lleva a suponer que ambas homilías podrían, en último término, derivar de un mismo arquetipo común que apuntaría hacia la fuente directa que manejó don Gonzalo a la que hacen referencia los estudiosos.

Por nuestra parte, la conclusión a la que hemos llegado es la siguiente. El *De lamentatione* presenta un mayor número de coincidencias con la composición berceana que el *Liber de passione*. Pese a eso, sólo ochenta y ocho cuadernas de las doscientas diez que componen el *Duelo* presentan alguna semejanza con el primero de estos dos sermones. Creemos y podemos afirmar —siguiendo la opinión de Ramoneda— que la dependencia del modelo no es tan estrecha como en otras composiciones como *La Vida de Santo Domingo*, los *Milagros de Nuestra señora* o los *Himnos*. A este dato debemos añadir que la versión de Berceo no sigue en todo momento la *dispositio* del *De lamentatione*. Los saltos y cambios de orden son bastante frecuentes. A diferencia de lo que opina Dutton<sup>263</sup>, creemos que es esta homilía y no el *Liber de passione* la que se halla más próxima a la fuente directa que pudo haber manejado el clérigo riojano a la hora de elaborar su particular versión del *Planctus Mariae*, por los siguientes motivos.

El primero es su mayor extensión, algo que da origen al segundo argumento expuesto al inicio de este párrafo. Sin embargo, no podemos asegurar que sea su modelo exacto, por lo que no debemos excluir de nuestro análisis estilístico el otro texto latino señalado por la crítica berceana: el *Liber de passione*. De este modo pretendemos ser más exhaustivos y completos en nuestro estudio del *Duelo de la Virgen*. Al margen de este hecho, también deseamos poner

<sup>262</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen*, p. 7.

<sup>263</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen*, *ibid.*

de manifiesto que el segundo de los dos sermones está más lejos de la versión berceana del *Planctus Mariae*. En nuestro examen de las fuentes literarias, nos ha parecido prudente omitir otra homilía editada por Mushacke, el *Tractatus beati Bernhardi de planctu beate Marie*<sup>264</sup>. El principal motivo que nos impulsa a excluirlo procede de la crítica. Ninguno de los investigadores anteriormente reseñados lo considera como una posible modelo de Berceo. La segunda causa viene dada por la extensión de este sermón. Aunque presenta algunas similitudes con el *Liber de passione*, son más las diferencias que lo separan.

En lo que concierne a la fuente o modelo de las cuadernas 175 y siguientes, la solución es todavía más arriesgada que la anterior. No obstante la mayor parte de la crítica (Oroz Reta, Gormly, Dutton, Orduna o Ramoneda) señala hacia el capítulo 27, versículos 62 a 66, del evangelio de san Mateo como posible influencia para el poema de don Gonzalo, quien habría compuesto a partir del relato evangélico las estrofas que siguen a la 165. Como ya indicamos, Oroz Reta la extiende hasta la cuaderna 194. Pero las huellas de los textos evangélicos se dejan sentir por todo el *Duelo*. En un determinado momento del relato, Berceo pone en boca de la Virgen María el siguiente comentario:

Fraire, non contendamos en tan luengo rodeo,  
ca vos bien lo leedes todo esti torneo,  
todo yaz' en el libro que fizo san Matheo,  
en en el de Iüán, fijo del Zebedeo (*Duelo*, 43).

De forma explícita, el clérigo riojano está reconociendo la autoridad de la Biblia como una de las fuentes para componer su obra. Pero, ¿era Gonzalo de Berceo poseedor de unos conocimientos bíblicos suficientes? Si fuese así, ¿qué tipo de contacto tuvo con las Sagradas Escrituras?

Existen trabajos que estudian dichas conexiones, como el de Gormly. Las referencias bíblicas halladas en el *corpus* berceano se dividen en cuatro bloques: citas y ecos —que derivan de las fuentes literarias—, alusiones y paráfrasis<sup>265</sup>. Podríamos resumir de la siguiente manera las relaciones que anota esta estudiosa entre nuestro poeta y las Sagradas Escrituras. El conocimiento que poseía Berceo del Antiguo Testamento era bastante limitado, a diferencia de lo que sucede con

<sup>264</sup> Mushacke, *Altprovenzalische Marienklage*..., pp. 41–50.

<sup>265</sup> Gormly, *The use of the Bible* ..., p. 4.

los evangelios de Mateo y de Marcos, tal y como parecen atestiguar algunas de sus obras, como los *Signos del Juicio Final*. En otras ocasiones es difícil determinar si consultó directamente la Biblia, ya que pudo haber suplido algunos pasajes mediante el uso litúrgico (himnos, salmos, homilias, etc.). Finalmente, Gormly tampoco descarta la posibilidad de que otros fragmentos los hubiese extraído de las Biblias romanceadas contemporáneas, con lo que ni siquiera habría tenido la necesidad de recurrir a la Biblia latina. Desafortunadamente, y como apunta Diego Catalán<sup>266</sup>, Gormly no parece haber estudiado con profundidad la relación entre las distintas obras del clérigo riojano y sus modelos. La confrontación es, según Catalán, necesaria para determinar hasta qué punto utilizó don Gonzalo las reminiscencias bíblicas que le sugerían sus modelos.

No obstante existen voces discrepantes al respecto, como la de Saugnieux<sup>267</sup>, quien considera que la presencia de palabras o pasajes bíblicos en los poemas berceanos no significa necesariamente que éste hubiera manejado los textos sagrados. El poeta riojano pudo consultar una versión romanceada de la Biblia para suplir, en parte, las deficiencias que pudiese tener con el latín de sus fuentes<sup>268</sup>.

Recurriendo, pues, al *De lamentatione* y al *Liber de passione*, por una parte y a los evangelios canónicos y apócrifos —cuando sea preciso— por otra, creemos cubrir la práctica totalidad del *Duelo de la Virgen* en lo que atañe a los modelos literarios. Por lo tanto, no es necesario emplear el texto editado parcialmente por Ramoneda en su estudio introductorio<sup>269</sup>.

#### *Loores de Nuestra Señora*

La cuestión de los modelos literarios de *Loores de Nuestra Señora* ha recibido poca atención por parte de la crítica. Actualmente, la mayoría de los estudiosos acepta el desconocimiento de la fuente o fuentes literarias. Pese a todo, se han señalado algunos posibles modelos, con probabilidades de ser fuentes indirectas o de poseer alguna conexión con esta obra berceana. Dentro de los estudios críticos podemos establecer una triple postura. En primer lugar se sitúan

<sup>266</sup> Catalán, «La Biblia en la literatura...», p. 314, nota 12.

<sup>267</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 143–147 y 160–162.

<sup>268</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 143–144.

<sup>269</sup> Ramoneda, ed., p. 83.

aquéllos que consideran como posible modelo el *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris*, una obra apócrifa de san Bernardo, papel que comparte con las Sagradas Escrituras. En un segundo apartado se hallan los que opinan que es otro texto del fundador del Císter, las *Homiliae in Laudibus Virginis Matris*, que pudo servir de fuente a Berceo, al igual que los Evangelios. Por último se encuentran los que no señalan ningún modelo o aseguran que nunca existió uno para los *Loores*.

Ya vimos cómo Gormly analizó en su libro *The use of Bible in representative works of medieval spanish literature (1250–1300)* la influencia de la Biblia en la obra del clérigo riojano<sup>270</sup>. Circunscribiéndose a los *Loores*, Gormly señala que posiblemente don Gonzalo tuvo a su disposición un texto similar al *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris* atribuido a San Bernardo de Claraval, incluido dentro del tomo 182 de la *Patrología Latina* de Migne, columnas 1141B–1148C.

En su edición, Dutton coincide en parte con las tesis de Gormly. En un primer momento afirma desconocer la fuente literaria de los *Loores*, si bien parece opinar lo contrario cuando señala dos obras atribuidas al santo fundador de Claraval: unas *Laudes Virginis Matris* incluidas dentro del *Liber vite beati Bernardi abbatis edita a Guillelmo*<sup>271</sup> y el *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris*. Tras establecer un cotejo entre éstas y la composición berceana, afirma que los paralelismos son más bien pocos y todos ellos son lugares comunes. A diferencia de lo que sucede en el análisis de los restantes poemas incluidos en esta edición, en los *Loores* no se incluye una transcripción de estos textos latinos, con lo que no es posible realizar una comparación entre las diferentes obras y establecer de este modo las hipotéticas filiaciones y similitudes. Descartada esta primera opción, Dutton abre una nueva vía: la de la Sagrada Escritura. En su opinión, cuando el clérigo riojano se refiere a las fuentes está hablando sin lugar a duda de la Biblia. Para demostrar su tesis ofrece algunos ejemplos del poema berceano y de las Escrituras. Es más, “cabe pensar que Berceo compuso toda la obra a base de recuerdos de muchos textos y sus grandes conocimientos

<sup>270</sup> Gormly, *The use of the Bible ...*

<sup>271</sup> Este texto se encuentra en el Ms 74 de la Real Academia de la Historia, folios 149r–175r. Dutton, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, p. 70.



bíblicos»<sup>272</sup>. Para completar esta visión parcial, incluye en las notas aclaratorias numerosos pasajes bíblicos que podrían estar detrás de algunos versos de los *Loores de Nuestra Señora*.

Gimeno Casalduero<sup>273</sup> establece una nueva posibilidad en lo que se refiere a los modelos literarios de los *Loores*. A diferencia de los estudiosos anteriores, dirige su atención hacia otra composición de san Bernardo, esta vez sí incluida en su *corpus*: las *Homiliae in Laudibus Virginis Matris*, sobre todo la Homilía IV. Al igual que don Gonzalo, san Bernardo cantó en este tratado las alabanzas de María. De este modo, señala varios pasajes que, en su opinión, podían estar fundamentados en estas *Homiliae*. Sin embargo, tampoco excluye por completo la posibilidad de que emplease los evangelios como posible fuente, a los que sigue con una fidelidad considerable<sup>274</sup>.

En su ensayo, Ynduráin<sup>275</sup> no nos indica cuál pudo ser el modelo literario, sino que se limita a citar el *Libellus de Virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*, de san Isidoro, como un antecedente, así como la antifona *Sancta Maria, succurre miseris, iuuva pusillanimes*, que pudo parafrasear el clérigo riojano en las cuadernas finales de los *Loores*. Menéndez Peláez ha tratado el aspecto de las fuentes de este poema mariano en dos ocasiones al hilo de otros aspectos tan interesantes como el sistema teológico berceano, el público y la finalidad de sus composiciones<sup>276</sup>. En estos estudios afirma que, hasta el momento, no se ha encontrado algún texto que sirva de base a esta obra, lo que hace verosímil la hipótesis de que sea original de Berceo. Finalmente, incluimos en este apartado la opinión de Nicasio Salvador Miguel en su edición de los *Loores*<sup>277</sup>. Al igual que Dutton, incluye en algunas notas aclaratorias el posible origen bíblico de algunos pasajes berceanos, mientras que descarta por completo la influencia de las *Homiliae in Laudibus Virginis Matris*.

<sup>272</sup> Dutton, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, *ibid.*

<sup>273</sup> Gimeno Casalduero, «Los *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en *El Misterio de la Redención y la cultura medieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (Biblioteca murciana de bolsillo, 96), 1988.

<sup>274</sup> Gimeno Casalduero, «Los *Loores de Nuestra Señora ...*», p. 253.

<sup>275</sup> Ynduráin, «Algunas notas...», p. 39.

<sup>276</sup> Menéndez Peláez, «La tradición mariológica en Berceo»; —, «Berceo: poesía y teología».

<sup>277</sup> N. Salvador Miguel, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Una vez que hemos expuesto las diferentes teorías sobre los posibles modelos berceanos de esta obra, deseamos expresar nuestra opinión. No hemos descartado ninguna de las opciones anteriormente expuestas, sino que las hemos examinado detenidamente. Por este motivo hemos sometido a los *Loores de Nuestra Señora* a un cotejo con las dos principales fuentes que los investigadores han indicado: el *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris* y las *Homiliae in Laudibus Virginis Matris*. Gracias a esta confrontación hemos obtenido las siguientes conclusiones.

El *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris*, publicado en la *Patrología Latina*<sup>278</sup>, es un sermón perteneciente al *Appendix ad tractatus morales et doctrinales*. Los paralelismos entre este tratado y la obra berceana son muy pocos, tesis que ya formuló Dutton<sup>279</sup> y que compartimos plenamente. Las coincidencias se limitan, en la mayoría de los casos, a algunos apelativos que recibe la Virgen, tales como *stella maris*, *uirga Iesse* o *porta Ezechiel*. Estos nombres se encuentran también en la Biblia, con lo que podemos pensar que don Gonzalo los tomó de allí y no de este texto latino. Otra de las pocas semejanzas son dos momentos en los que el autor anónimo se dirige a María para suplicar que interceda por los pecadores. Pese a todo, son más las diferencias que lo separan. Este *Tractatus* no es un *Compendium Historiae Salutis*, sino una disertación sobre las palabras de la Anunciación, recogidas en el evangelio de san Lucas (Lc 1, 28). En él no se narran los acontecimientos sobre la vida de Jesús y de su madre, sino que únicamente se centra en este episodio bíblico.

Los resultados que se pueden extraer de las *Homiliae in Laudibus Virginis Matris*<sup>280</sup> son exactamente idénticos. Esta obra está formada por cuatro sermones que conforman un todo unitario. A diferencia del *Tractatus ad Laudem Gloriosae V. Matris*, las *Homiliae* sí salieron de la pluma de san Bernardo. Todas ellas son una larga exposición de las palabras de la Anunciación según el texto de Lucas —al igual que el *Tractatus*. Estas homilias tuvieron una gran repercusión en los siglos XII y XIII, tal y como lo ponen de manifiesto los más de setenta

<sup>278</sup> Migne, *Patrología Latina cursus completus*, vol. 182, cols. 1141B–1148C.

<sup>279</sup> Dutton, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, p. 70.

<sup>280</sup> La edición que manejamos de las *Homiliae* es la de M.-I. Huille y J. Regnard, eds., Bernardo de Claraval, *A la louange de la Vierge Mère* (Obras Completas XX), París, Les Éditions du Cerf, 1993.

manuscritos conservados. Toda la mariología del santo de Claraval ya está expuesta en esta obra de juventud. Gimeno Casaldueiro creía que la Homilía IV era la que presentaba una mayor similitud con el poema berceano. Desde nuestro punto de vista creemos que esta afirmación no es del todo cierta. La Homilía II cuenta con un mayor grado de coincidencia que la IV. En ella hallamos algunas imágenes de la Virgen que conforman algunas de las prefiguraciones veterotestamentarias que se le aplican. Los *Loores* berceanos emplean algunas de ellas, como las que mencionan a Moisés, Aarón, Gedeón o Jeremías. Una de las diferencias que presenta con respecto a la obra apócrifa de san Bernardo concierne a la mención de algunos episodios bíblicos, como el sueño profético de san José o la incredulidad del apóstol Tomás. Pese a todo, las *Homiliae* no pueden ser el modelo en el que Gonzalo de Berceo se inspiró para redactar sus *Loores de Nuestra Señora*.

Sin embargo, hay otro sermón de san Bernardo que, hasta el momento, la crítica berceana no ha barajado como una posible fuente. Nos referimos al *Sermón del Domingo dentro de la octava de la Asunción (Dominica infra octauan Assumptionis)*<sup>281</sup>. Esta homilía forma parte de los sermones litúrgicos pronunciados con motivo de la festividad de la Asunción de la Virgen. El tema sobre el que se argumenta son las palabras del *Apocalipsis* (Apoc 12, 1) en las que se habla de una mujer vestida de sol y coronada de estrellas, otra de las imágenes marianas. Las coincidencias entre esta homilía y la composición romance son mayores que las registradas en los dos textos latinos anteriores. A esta obra de san Bernardo casi se le podría aplicar la etiqueta de *Historia de la Salvación*, puesto que se citan algunos de sus episodios: el pecado original, las profecías —en las que aparecen varias de las posteriores letanías lauretanas—, así como la participación de María en la vida de Jesús —su nacimiento, la presentación en el Templo, los milagros, la pasión, la muerte y la ascensión. No obstante nos encontramos nuevamente ante motivos comunes presentes en muchos tratados latinos sobre este mismo tema.

Por último, ya vimos cuáles eran las relaciones entre el clérigo riojano y la Biblia, expuestas con claridad por la hermana Gormly. Los conocimientos que

---

<sup>281</sup> La edición que hemos consultado es la siguiente: San Bernardo, *Obras Completas*, IV, ed. bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, pp. 394–417.

poseía del Nuevo Testamento eran suficientes para que no tuviese que consultar expresamente los evangelios. Así, y como afirma Dutton, Berceo habría compuesto sus *Loores de Nuestra Señora* a través sus grandes conocimientos bíblicos, pero también influido por la lectura de numerosas obras latinas sobre las alabanzas de la Virgen<sup>282</sup>. El tema era suficientemente conocido y gozaba de una gran tradición histórico-literaria. Por consiguiente, y a la espera de nuevas investigaciones de los críticos berceanos, sólo podemos clasificar los fragmentos bíblicos como una de las distintas lecturas que el clérigo riojano manejó. Éstos son simplemente ‘modelos’ o ‘fuentes indirectas’ y no pueden recibir el calificativo de ‘fuentes directas’. Establecer cuál fue el modelo exacto en el que pudo basarse es, en la actualidad, imposible de determinar. Creemos que la postura más prudente es la adoptada por aquellos estudiosos que, como Menéndez Peláez, afirman desconocer la fuente de los *Loores*<sup>283</sup>.

#### *Sacrificio de la Misa*

A la hora de establecer el posible modelo literario que don Gonzalo empleó en la redacción del *Sacrificio de la Misa*, es preciso hacer una triple división dentro de las opiniones que sobre este aspecto ha ofrecido la crítica. En un primer bloque podemos citar a aquellos estudiosos que consideran que el clérigo riojano combinó varios tratados latinos que versaban sobre la misa; en un segundo apartado se incluyen los que opinan que recurrió a un texto insertado dentro del manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid; finalmente se sitúan los que creen que, en la actualidad, se desconoce la fuente o fuentes del *Sacrificio*.

Dos son los críticos que se inclinan a favor de una hibridación cuando se refieren a los modelos literarios de esta obra doctrinal: la hermana Teresa Clare Goode y Alan Deyermond. Goode dedica un extenso capítulo de su monografía sobre el *Sacrificio de la Misa* a abordar la cuestión de las fuentes literarias, el IV<sup>284</sup>. En un primer momento recoge la opinión de dos de los editores del *Sacrificio*, Tomás Antonio Sánchez y Antonio García Solalinde, según la cual

<sup>282</sup> Dutton, ed., *Loores de Nuestra Señora*, p. 70.

<sup>283</sup> Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», p. 231.

<sup>284</sup> T. C. Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio de la misa»: a Study of its Symbolism and its Sources*, Washintong, The Catholic University of America, 1933; pp. 115–144.

Berceo habría seguido el tratado *De Sacro Altaris Mysterio* de Inocencio III o el incluido en el manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid. A continuación incluye un análisis comparativo detallado y una transcripción parcial de la obra de don Gonzalo y seis textos latinos: el del manuscrito 298, el *De Sacro Altaris Mysterio* de Inocencio III, el *Speculum Ecclesie* de Hugo de San Víctor, el *De Caeremoniis Sacramentis* y el *De Officiis* de Roberto Paululo y, finalmente, el *Versus de Mysteriis Missae* de Hildeberto de Tours. La principal conclusión a la que llega es la siguiente. Hay una gran coincidencia entre la obra del manuscrito 298 y el *Sacrificio*, pero también encuentra pasajes muy similares en las restantes obras latinas. Sin embargo, no se decanta por una en concreto, ya que es un aspecto que no ha analizado con detenimiento. Además, al contrario de lo que sucede con la *Vida de San Millán* y otros textos hagiográficos, en el *Sacrificio de la Misa* no hay una sola referencia a su fuente literaria. Por consiguiente, no se puede establecer qué modelo siguió nuestro poeta.

Deyermond se ha hecho eco de la opinión de Goode, así como también de las tesis que opinan que Berceo recurrió únicamente al texto del manuscrito 298<sup>285</sup>. Una vez que contrasta ambas teorías, le parece más acertada la primera. En su opinión, no es posible concluir que para el *Sacrificio* exista una única fuente, sino que más bien parece ser el resultado de la influencia de los tratados citados por la hermana Goode. Nuestro poeta combinó con mayor libertad materiales de diversa procedencia en ésta que en cualquier otra de sus composiciones.

La mayoría de los estudiosos creen que Gonzalo de Berceo empleó un tratado latino recogido en el manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En su edición del *Sacrificio de la Misa*, García Solalinde nos dice que fue don Eladio Oviedo el primero en establecer esta filiación<sup>286</sup>. Si bien parece adoptar esta posibilidad, en un principio cree que don Gonzalo pudo, como sacerdote, combinar varios textos. No obstante en una reseña crítica del libro de Goode,

---

<sup>285</sup> A. Deyermond, «La estructura tipológica del *Sacrificio de la Misa*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 97–104, p. 98.

<sup>286</sup> A. García. Solalinde, ed., Gonzalo de Berceo, *El Sacrificio de la Misa*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1913, p.12, nota 1.

afirma lo contrario<sup>287</sup>. Tras resumir los argumentos esgrimidos por esta investigadora, opina que no puede concluirse que el clérigo riojano fundiese el contenido de varios textos latinos sobre la exposición de la misa, puesto que ésta no era su técnica habitual como traductor. García Solalinde concluye que el modelo para el *Sacrificio* sería una obra parecida a la del manuscrito 298, pero sin duda más amplia.

Uno de los trabajos más completos sobre la cuestión de las fuentes latinas es el de Howard Leshner Schug<sup>288</sup>. Su análisis se abre con una minuciosa descripción bibliográfica del manuscrito 298, a la que sigue una transcripción del tratado latino y una traducción al inglés. A partir de la página 100 señala los paralelismos entre la versión latina y la romance. De este particular cotejo se puede deducir que “that correspondence between the poem and the Latin manuscript runs very high in the first part, that toward the end its variation becomes greater”<sup>289</sup>. Las causas que aduce para el menor uso de la segunda parte del tratado son varias, entre las que podemos destacar su contenido demasiado teológico y abstracto nada apto para el auditorio berceano. Las estrofas que no tienen una equivalencia en el modelo latino son originales de Berceo y están basadas en su propia experiencia como sacerdote. Por último, Schug no descarta la influencia de algunos pasajes bíblicos en la redacción del *Sacrificio de la Misa*, fragmentos que tampoco se recogen en el manuscrito 298.

Con respecto al *Sacrificio*, Gormly opina que varios de sus versos son una paráfrasis de los capítulos veterotestamentarios del *Éxodo* y del *Levítico*, pero también de algunas escenas procedentes del relato de la Pasión. El clérigo riojano los habría utilizado para la descripción de los sacrificios de la Ley Antigua y para explicar algunas partes de la misa. En su opinión, el tratado latino con más posibilidades de ser la fuente de esta obra berceana es el conservado en el manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>290</sup>. En su artículo, Ynduráin recoge la opinión de Solalinde y la de Goode, para concluir que, “en efecto”, el

<sup>287</sup> García Solalinde, reseña de Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio de la misa»: a Study of its Symbolism and its Sources*, *Hispanic Review*, III (1935), pp. 177–178.

<sup>288</sup> H. L. Schug, *Latin Sources of Berceo's «Sacrificio de la Misa»*, George Peabody College for Teachers (Contributions to Education, 171), Nashville, Tennessee, 1936.

<sup>289</sup> Schug, *Latin Sources of Berceo's...*, p. 101.

<sup>290</sup> Gormly, *The use of the Bible ...*, p. 15.

manuscrito 298, “es el modelo que sigue nuestro autor, aunque suprima los pasajes de carácter teológico y los más abstractos”<sup>291</sup>.

Dutton inicia su examen de las fuentes berceanas del *Sacrificio* con una descripción de este manuscrito de la Biblioteca Nacional, al igual que Schug. A continuación incluye el tratado latino. Desde su punto de vista, Gonzalo de Berceo sólo utilizó la primera parte, esto es, el contenido de los folios 34r–41r, dejando fuera el resto (folios 41v–51v). De este modo rechaza la opinión de Schug según la cual el clérigo riojano podría haber empleado también estos pasajes finales. Pero el hispanista inglés refuta de igual modo las opiniones de la hermana Goode con respecto a los modelos del *Sacrificio de la Misa*. Es probable que Berceo conociese las obras latinas que esta estudiosa propone como posibles fuentes. Los pasajes que aduce como paralelismos “derivan del clima intelectual del período”, pero igualmente se “podrían sacar (...) de los círculos intelectuales de las universidades y estudios florecientes de teología”<sup>292</sup>. Por lo tanto, asegura que el tratado recogido en el manuscrito 298 le parece el modelo probable de esta composición berceana. Al igual que en otras de sus ediciones, incluye una transcripción de las fuentes y un análisis contrastivo con los textos romances. Con respecto al *Sacrificio*, don Gonzalo ha hecho dos cosas con su modelo: por una parte ha reunido elementos dispersos y los ha reunido; por otra, ha añadido comentarios de su propia cosecha extraídos de algunos lugares comunes de la literatura exegética. Otra de las opciones que baraja Dutton es la posibilidad de que Berceo, como sacerdote, manejase diversos fragmentos recogidos en el *Ordinario* y en el *Canon de la Misa*. Por este motivo transcribe los pasajes en los que cree que hubo alguna clase de influencia<sup>293</sup>, con lo que el apartado dedicado a las fuentes se enriquece todavía más.

Cátedra se muestra un tanto contradictorio cuando trata de aclarar los posibles modelos para esta obra doctrinal. Como otros críticos anteriormente reseñados, hace una pequeña exposición de las dos teorías posibles. En su intento de contribuir con su particular visión de los hechos, señala cómo en el siglo XIII se redactaron y difundieron manuales para el uso de los sacerdotes, que derivan,

<sup>291</sup> Ynduráin, «Algunas notas...», p. 36.

<sup>292</sup> Dutton, ed., *El Sacrificio de la Misa*, p. 77.

<sup>293</sup> Dutton, ed., *El Sacrificio de la Misa*, pp. 8-12.

en última instancia, de la reforma lateranense<sup>294</sup>. Por consiguiente, cree que don Gonzalo pudo manejar alguno de estos tratados, sin indicarnos cuál. La sugerencia se queda aquí sin más. Sin embargo, a lo largo de la reproducción del texto berceano, Cátedra cita e incluye algunos pasajes del tratado latino incluido del manuscrito 298, tarea que considera útil, “aunque sólo sea por las muchas coincidencias que encontramos y por el hecho de representar un típico comentario con los mismos fundamentos exegéticos que Berceo”<sup>295</sup>. Por otro lado, y como ya hizo Dutton, recoge en algunas notas aclaratorias pasajes bíblicos y del canon de la misa que presentan alguna conexión con el *Sacrificio*.

Finalmente, y al margen de todos los estudiosos anteriores, podemos citar a Fradejas. Al igual que Dutton o Cátedra, Fradejas hace un breve repaso de los trabajos que se ocuparon de estudiar los modelos literarios de esta obra. Pese a todo, afirma que actualmente “no conocemos la fuente que Berceo utilizó; quizá mezcló alguna de las cinco obras citadas por T. C. Goode”<sup>296</sup>. Sin embargo, cree que en el *Sacrificio de la Misa* el clérigo riojano ha hecho algo más que recrear su modelo, recurriendo a un cuádruple conocimiento —bíblico, popular, patristico y artístico—, base más que suficiente para su redacción.

En nuestra opinión, ya que la mayoría de los investigadores coinciden en señalar el tratado latino recogido en el manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional como modelo del *Sacrificio*, creemos que lo más oportuno e idóneo es partir de esta opción. Los paralelismos aducidos por Goode, Schug, Dutton y Cátedra, entre otros, son pruebas más que suficientes para calificarlo como fuente literaria.

El manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene, entre los folios 34r y 51v, un tratado latino sobre la misa que no lleva título. Al parecer, falta un folio al principio que, posiblemente, recogería el título y un prólogo<sup>297</sup>. Esta obra está escrita en letra gótica de finales del siglo XII o comienzos del XIII. A través de su lectura podemos hacer conjeturas sobre su anónimo autor. Su erudición parece ser bastante elevada, puesto que muestra conocimientos del hebreo y del griego. La influencia de los escritos litúrgicos de los Santos Padres y

---

<sup>294</sup> Cátedra, ed., *Sacrificio de la Misa*, p. 941.

<sup>295</sup> Cátedra, ed., *Sacrificio de la Misa*, p. 948.

<sup>296</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», p. 109.

<sup>297</sup> Dutton, ed., *El Sacrificio de la Misa*, p. 64.



de algunos tratados medievales, como los redactados por Alcuino, Rábano Mauro, Hugo de San Víctor o el Papa Félix IV es indiscutible. La exposición sobre la ceremonia de la misa está ideada como una especie de *vademecum* o guía para las personas que aspiraban al sacerdocio<sup>298</sup>. En nuestro análisis únicamente examinaremos la primera parte de este tratado —los folios 34r–41r— siguiendo las indicaciones de Dutton y en contra de lo afirmado por Schug, quien prolonga su influencia hasta el final.

Sin embargo, no podemos olvidarnos de otros posibles modelos para el *Sacrificio de la Misa*, como las Sagradas Escrituras y el *Canon de la Misa*. Con respecto a las conexiones entre Berceo y la Biblia, éstas ya han sido suficientemente investigadas por la hermana Gormly. Por otra parte, tanto Goode como Schug, Dutton y Cátedra recogen en sus trabajos las referencias vetero y neotestamentarias que podría haber utilizado nuestro poeta. De esta forma veremos cómo en algunas cuadernas hay alusiones a los libros del *Génesis*, del *Éxodo* o del *Levítico*, pero también de los evangelios y de algunas cartas paulinas. Con respecto al texto del *Ordinario y Canon de la Misa*, sólo las ediciones de Dutton y de Cátedra indican su relación con el tratado berceano. La más completa de las exposiciones es la del primero de ellos. Dutton transcribe, como dijimos, algunos fragmentos de este ritual, situando en el margen izquierdo de las páginas las estrofas que guardan alguna semejanza<sup>299</sup>. Cátedra, por su parte, incluye algunas citas en sus notas aclaratorias, sobre todo a partir de la parte relativa al *Canon*. Como sacerdote, don Gonzalo debía conocer con profundidad este texto y los ritos de la misa, con lo que no debemos excluir esta opción.

Como se ve, la cuestión de las fuentes para el *Sacrificio de la Misa* todavía queda abierta a nuevas hipótesis y descubrimientos. Por tanto, adoptando una postura prudente, únicamente consideraremos como modelo directo para este poema el tratado latino recogido en el manuscrito 298 de la Biblioteca Nacional. Éste no abarca por completo las 297 cuadernas que integran esta obra. Esto no implica que se deje sin examinar las estrofas que no guardan alguna clase de paralelismo con esta fuente, sino que no podemos etiquetar los pasajes bíblicos y de la ceremonia de la misa citados por los diferentes editores y estudiosos como

<sup>298</sup> Schug, *Latin Sources of Berceo's*, p. 21.

<sup>299</sup> Dutton, ed., *El Sacrificio de la Misa*, pp. 8–12.

modelos en los que se inspiró nuestro poeta. Por el momento y a la espera de nuevas investigaciones de los críticos berceanos, sólo podemos clasificar esos fragmentos como una de las distintas lecturas que el clérigo riojano manejó. Por consiguiente, son simplemente ‘modelos’ o ‘fuentes indirectas’, nunca ‘fuentes directas’.

### *Signos del Juicio Final*

Para poder estudiar de una forma más clara y precisa los modelos literarios en los que se basó don Gonzalo para componer los *Signos del Juicio Final*, debemos dividir el poema en dos partes. La primera abarca las cuadernas 1 a 22, que corresponden a la descripción de los signos que precederán al Juicio; la segunda y última comprende el resto del poema (estrofas 23–77) que está centrada en la escena del día del Juicio Final. Todo esto obedece a un motivo concreto. Los estudiosos de Berceo se han centrado principalmente en buscar y analizar las fuentes latinas utilizadas por el poeta riojano en esas cuadernas iniciales, dejando sin rastrear y estudiar los posibles modelos del resto de la composición. Pero vayamos por partes. Ahora nos ocuparemos de las fuentes de la primera parte de los *Signos*.

William W. Heist, en su obra dedicada al análisis de las diferentes versiones y textos relacionados con los quince signos del Juicio Final<sup>300</sup>, dedica algunos de sus párrafos al análisis de los *Signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo. Entre los aspectos tratados destaca el problema de los modelos literarios. En su opinión, esta composición guarda grandes similitudes con el poema latino en tetrásticos publicado en 1880 por Peiper<sup>301</sup>. Según Heist, “it bears a strong resemblance to the Latin poem of the *Hohes Lied*, and it seems most likely that it was translated from some text of this”<sup>302</sup>.

Pensado, a la hora de buscar los antecedentes literarios del texto berceano, se remonta hasta el siglo V y nos ofrece un largo catálogo de obras en las que se habla de una catástrofe que simboliza el fin del mundo<sup>303</sup>. Con el fin de dilucidar la fuente que manejó Berceo, compara de forma detallada el poema castellano con

<sup>300</sup> W. W. Heist, *The Fifteen Signs before Doomsday*, Michigan State College Press, 1952.

<sup>301</sup> R. Peiper, «Zur Geschichte ...»

<sup>302</sup> Heist, *The Fifteen Signs before Doomsday*, cap. V, p 166.

<sup>303</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», p. 229 y ss.

dos de las versiones principales de los quince signos, la de Pedro Comestor y la de Pedro Damián<sup>304</sup>. El análisis únicamente abarca las veintidós primeras estrofas de esta composición. Este crítico deja entrever que en otra ocasión estudiará los modelos en los que se basó nuestro poeta para la elaboración de las cuadernas restantes<sup>305</sup>. A través de este cotejo, Pensado llega la conclusión —como también hará Dutton— que el texto de Berceo participa de ambas versiones —la de Comestor y la de Damián—, pero tampoco descarta que hubiese empleado “un modelo latino en donde ambos tipos ya se habían entremezclado”<sup>306</sup>. Como veremos, éste no es otro que el poema latino editado por Peiper.

Dutton, en un artículo de 1973<sup>307</sup> afirma que la fuente principal de los *Signos* “is easily identified”<sup>308</sup>. En este trabajo intenta demostrar que la obra latina publicada por Peiper es el modelo directo del poema del clérigo riojano. Idénticos argumentos los retomará y desarrollará de un modo más extenso en su edición de los *Signos del Juicio Final*<sup>309</sup>. El estudio pormenorizado de las fuentes se encuentra al final de la edición. El apartado dedicado a esta cuestión se inicia con un repaso histórico de las distintas versiones en latín de los quince signos del Juicio Final. Al igual que Pensado, cita los casos de san Agustín, del Pseudo-Beda, de Pedro Damián y de Pedro Comestor, entre otros. A continuación establece una relación entre cada una de estas tres últimas versiones para aclarar la posible relación con la de Berceo. Al final determina que el texto más cercano y con mayor probabilidad de ser el modelo directo de la composición berceana es la poesía latina en cuaderna vía publicada a finales del siglo XIX por Peiper. Para probar que está en lo cierto ofrece una serie de datos que corroboran esta afirmación. De todos los manuscritos que empleó Peiper, el *M* (siglo XV) es, según Dutton, el más cercano a la obra de don Gonzalo. Por este motivo lo toma como base para su edición. Pero no sólo nos ofrece esta versión, sino que también incluye las del Pseudo-Beda, de Pedro Damián y de Pedro Comestor —que ya

<sup>304</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», p. 243 y ss.

<sup>305</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», p. 269.

<sup>306</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», *ibid.*

<sup>307</sup> Dutton, «The Source of Berceo's *Signos del Juicio Final*», *Kentucky Romance Quarterly*, XX (1973) pp. 247–255.

<sup>308</sup> Dutton, «The Source of Berceo's *Signos ...*», p. 247.

<sup>309</sup> Dutton, ed., *Los Signos del Juicio Final*.

había incluido Pensado. Esto convierte el trabajo de Dutton en uno de los más completos en lo que se refiere al estudio de las fuentes.

Ynduráin<sup>310</sup> se aparta de todos y cada uno de los críticos en lo que concierne a los modelos literarios. En las dos páginas que dedica al estudio de los *Signos del Juicio Final*, afirma que las dos primeras cuadernas de Berceo son una imitación del *Prognosticum futuri saeculi*, tratado atribuido a san Julián de Toledo. Esto es lo único que nos señala con respecto a las fuentes literarias de esta obra.

Por su parte, Marchand parece ignorar los estudios anteriores de Pensado y Dutton, con lo que su artículo resulta en algunos momentos un tanto confuso. Al igual que los investigadores ya mencionados, realiza un breve repaso por la tradición literaria apocalíptica. A diferencia de Dutton, este hispanista señala, entre otras versiones de los quince signos que pudieron influir en Berceo, un texto escrito en el siglo XIII por el poeta alemán Brun von Schönebeck. Esta hipótesis la rechaza en seguida, aclarándonos que tanto éste como la versión de nuestro poeta “must derive ultimately from de same source, older than both”<sup>311</sup>. Para demostrar esto añade lo siguiente: “A juxtaposition of the two texts shows this clearly”<sup>312</sup>. Pero Marchand parece equivocarse, ya que desconoce que el texto de Shönebeck está, en realidad, copiado de otro<sup>313</sup>. La fuente común a esos “two texts” es de nuevo de la poesía latina publicada por Peiper en 1880. A continuación incluye el texto latino según la edición de Peiper. Entre esta versión y la que nos presenta Dutton en su edición existe alguna que otra diferencia, pero éstas son mínimas.

Como en los estudios anteriormente reseñados, Ramoneda comienza el apartado dedicado al análisis de los modelos con un repaso a los textos anteriores al de nuestro poeta, para remitirnos finalmente a las opiniones de Pensado y de Dutton: que la fuente latina empleada por Berceo presenta una mezcla entre las versiones de Pedro Comestor y Pedro Damián, tal y como sucede en la composición poética editada por Peiper<sup>314</sup>.

<sup>310</sup> D. Ynduráin, «Algunas notas ...», pp. 38–39.

<sup>311</sup> Marchand, «Gonzalo de Berceo’s *De los signos ...*», p. 286.

<sup>312</sup> Marchand, «Gonzalo de Berceo’s *De los signos ...*», *ibid.*

<sup>313</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, p. 157.

<sup>314</sup> Ramoneda, ed., p. 23.

El capítulo de Saugnieux<sup>315</sup>, a pesar de no estar centrado en el terreno de los modelos literarios, nos ofrece —entre otras cuestiones— una síntesis muy útil de los tres trabajos principales acerca del estudio de las fuentes latinas de los *Signos*. Gracias a él hemos podido confirmar la confusión existente en el artículo de Marchand. Otros apartados interesantes de este trabajo son los referidos a la tradición apocalíptica en la Península Ibérica —en donde destacan los comentarios al *Apocalipsis* del Beato de Liébana<sup>316</sup>— y las relaciones existentes entre Berceo y la Biblia. Pese a todo, Saugnieux considera el examen de los modelos como algo secundario.

Finalmente, ni García ni Fradejas<sup>317</sup> añaden nada nuevo en el ámbito de las fuentes literarias. Mientras el primero remite únicamente al trabajo de Dutton y al de Saugnieux, Fradejas prefiere citar los trabajos de Pensado, Dutton y Marchand, quienes, en su opinión, ya han aclarado suficientemente el panorama de los modelos de esta primera parte del poema berceano.

En lo que se refiere a las fuentes de la segunda parte de los *Signos del Juicio Final*, los críticos han adoptado posturas de lo más variado y, por lo general, parcas. Hay estudiosos que ni siquiera abordan esta cuestión; tal es el caso de Pensado y de Saugnieux.

Sin embargo, el bloque mayoritario lo componen aquellos críticos que afirman desconocer la fuente exacta. Aquí se encuentran Dutton, Marchand, Ramoneda, García y Fradejas. Pero vayamos por partes, ya que existen pequeñas divergencias entre unos y otros. Dutton<sup>318</sup> no pudo identificar el modelo para la parte centrada en las escenas del Juicio Final. En su opinión, dado que la versión latina empleada por don Gonzalo en las cuadernas 1–22 tuvo sus continuaciones en varios manuscritos, el empleado por nuestro poeta podría haber incluido las escenas que faltan y, por consiguiente, ser la fuente de las estrofas restantes. Marchand es más vago en sus hipótesis. Las cuadernas 23–77 representarían una serie de *topoi* o lugares comunes de la literatura medieval. Por este motivo, no

<sup>315</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 149–169.

<sup>316</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 150–153.

<sup>317</sup> M. García, ed., *Los signos del Juicio Final*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 1038–1039; Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», pp. 94–95.

<sup>318</sup> Dutton, ed., *Los signos del Juicio Final*, p. 120.

puede afirmar con rotundidad si estamos ante una imitación de un posible modelo o más bien ante una producción propia de Berceo<sup>319</sup>.

Ramoneda<sup>320</sup> coincide en parte con las suposiciones de Dutton al aventurar que pudo existir alguna obra que recogía algunos puntos desarrollados en la segunda parte de los *Signos*. Pero quizá lo más interesante no sea este dato, sino plantear la posibilidad de que el clérigo riojano recurriese a sus distintos conocimientos bíblicos para elaborar esta obra. Esta idea la retomará Fradejas en su estudio, como veremos un poco más adelante.

En la nota introductoria a su edición, García se limita a señalar que desconoce la fuente exacta de las estrofas 23 a 77<sup>321</sup>. No obstante indica otras posibles influencias literarias que pudieron influir de algún modo en nuestro poeta, como los evangelios y los comentarios al *Apocalipsis* del Beato de Liébana, tema que ya había sido estudiado por Saugnieux<sup>322</sup>. Por su parte, Fradejas, a pesar de que considera que el modelo literario para esta parte de la obra berceana sea casi un misterio, cree poder aproximarse en parte a ella. En su opinión, las cuadernas 27 a 36, serían una especie de traducción libre y abreviada del capítulo 25, versículos 31–36 y 41–43 del evangelio de san Mateo. Este estudioso no descubre nada nuevo, ya que los distintos editores de los *Signos* ya habían señalado en sus notas aclaratorias esta influencia evangélica. Lo que diferencia a Fradejas es que parece afirmarlo con mayor seguridad. Sin embargo, tampoco quiere cerrar del todo la probabilidad de que “más bien parece una rápida sucesión de lugares comunes y tópicos”<sup>323</sup>, aproximándose de este modo a la postura de Marchand.

Entonces, ¿cómo podemos solucionar el problema de las fuentes para la segunda parte de los *Signos del Juicio Final*? En nuestra opinión, este vacío de la crítica puede salvarse parcialmente si profundizamos un poco más en la vía abierta por Ramoneda y Fradejas. Como apuntábamos anteriormente, las ediciones de esta obra recogen en mayor o menor medida las posibles influencias

<sup>319</sup> Marchand, «Gonzalo de Berceo's *De los signos ...*», p. 295.

<sup>320</sup> Ramoneda, ed., p. 24.

<sup>321</sup> García, ed., *Los signos del Juicio Final*, p. 1039.

<sup>322</sup> García, ed., *Los signos del Juicio Final*, *ibid.*; Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 151–153.

<sup>323</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», pp. 95–96.

de la Sagrada Escritura en Berceo en determinadas cuadernas o pasajes. Como ya dijimos con anterioridad, para Gormly el clérigo riojano conocía bastante bien los evangelios de Mateo y de Marcos, tal y como parecen atestiguar los *Signos del Juicio Final*. Según esta estudiosa, nuestro poeta habría basado el contenido de las estrofas 27 a 33 en algunos versículos del capítulo 25 del evangelio de san Mateo<sup>324</sup>, opinión que también comparten otros críticos.

No obstante existen voces discrepantes al respecto, como Saugnieux, que prefiere mantener la prudencia con respecto a esta hipótesis<sup>325</sup>. En el caso concreto de los *Signos* es prácticamente imposible determinar por completo esta relación. Además, la larga tradición apocalíptica, tan bien conocida por Berceo podría hacer innecesario ese contacto directo con la Biblia<sup>326</sup>.

Otra posibilidad que debemos tener en cuenta en las complicadas relaciones entre nuestro poeta y la *Biblia*, al margen de las señaladas por Gormly o Saugnieux, es la de la memoria. Don Gonzalo pudo perfectamente suplir la lectura de determinados pasajes de las Sagradas Escrituras recurriendo a un proceso memorístico.

Al finalizar este repaso sobre el estado actual de la cuestión, creemos que queda suficientemente claro que no existen dudas en lo que concierne al modelo empleado en las cuadernas 1–22, ya que así lo demuestran las opiniones de la mayoría de los estudiosos anteriormente mencionados. La situación varía por completo en la segunda parte, en donde los pareceres sí difieren. Sin embargo, una vez que hemos intentado aclarar la relación entre nuestro poeta y la Biblia, creemos estar en condiciones de formular una solución provisional para la segunda mitad de este poema berceano. Las notas críticas de las ediciones de Dutton, García y Ramoneda —en menor medida— y el trabajo de Gormly nos ayudarán a establecer los pasajes veterotestamentarios o evangélicos a los que parece aludir Berceo. El caso más claro nos lo ofrecen las estrofas 27–36, que siguen muy de cerca parte del capítulo 25 del evangelio según san Mateo. Si consideramos la información ofrecida por Gormly, según la cual el clérigo riojano conocía bien el evangelio de Mateo, ya tenemos resuelto parte del problema. Sin

<sup>324</sup> Gormly, *The use of the Bible ...*, p. 12.

<sup>325</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, p. 146.

<sup>326</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, p. 160.

embargo, en las restantes ocasiones los ecos bíblicos no están tan claros, ya que el contenido de una cuaderna puede remitir a más de un texto sagrado.

Como se ve, la cuestión de las fuentes para esta segunda parte está sin aclarar. Por tanto, adoptando una postura prudente, únicamente consideraremos como modelo directo para este poema de don Gonzalo el poema latino en cuaderna vía publicado por Peiper. Éste sólo abarca las veintidós primeras cuadernas. Esto no significa que dejemos sin estudiar el resto de los *Signos*, sino que no podemos etiquetar los pasajes bíblicos citados por los editores y estudiosos como la fuente directa en la que se inspiró nuestro poeta para componer las escenas del Juicio Final. Por el momento, y a la espera de nuevas investigaciones, sólo podemos clasificar esos fragmentos como una de las distintas lecturas que don Gonzalo manejó en esta segunda parte de su obra. Por consiguiente, son simplemente ‘modelos’ o ‘fuentes indirectas’ y no ‘fuentes directas’.

### *Himnos*

Todos los críticos y estudiosos que se han ocupado de los *Himnos*, exceptuando el caso de Bernárdez, coinciden en señalar un mismo modelo para los tres himnos berceanos. Ésta es la opinión de Keller, Dutton, Marchand, Fradejas y García<sup>327</sup>. Los dos editores —Dutton y García<sup>328</sup>— publican igualmente esos modelos latinos al lado o al final de cada himno, algo que facilita considerablemente la labor de comparación entre una y otra versión. Pero todavía es posible señalar una coincidencia más entre los estudiosos. Todos, sin excepción, interpretan la labor del clérigo riojano desde la óptica de la *amplificatio*<sup>329</sup>.

El himno *Veni Creator Spiritus*, fue compuesto por Rábano Mauro (776 / 80–856) en el siglo IX. Estamos ante un himno propio de Pentecostés, que solía entonarse en las Vísperas de tal festividad, aunque también podía cantarse durante el tiempo Pascual que sigue a la fiesta de la Ascensión. Las dos cuadernas finales

<sup>327</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, pp. 170–171; Dutton, ed., *Himnos*, pp. 60 y ss.; Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo ...», pp. 106–108; Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», pp. 99–100; García, ed., *Himnos*, pp. 1065–1067.

<sup>328</sup> García, ed., *Himnos*, p. 1065.

<sup>329</sup> Dutton, ed., *Himnos*, p. 62; Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo ... », p. 105; Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», p. 100; García, *Himnos*, p. 1066.



han sido incorporadas en una fecha posterior<sup>330</sup>. Por su parte, el *Aue Maris stella* fue redactado en la centuria anterior. La autoría de este poema ha sido atribuida a distintos personajes de la talla de san Bernardo, Paulo Diácono o Roberto el Piadoso. Keller, Marcos Casquero y Oroz Reta lo consideran anónimo<sup>331</sup>. En la Liturgia de las Horas este himno se entonaba en las Vísperas de las celebraciones de la Virgen, así como en otras festividades marianas<sup>332</sup>. Finalmente, el himno *Christe, qui lux es* se cantaba el domingo a completas. García nos informa que este poema fue sustituido en la liturgia por otro, el *Te lucis ante terminum*<sup>333</sup>.

En el Himno I (*Veni Creator Spiritus*) y II (*Aue Maris stella*) Berceo mantiene el mismo marco estrófico que su modelo, pero añade un mayor número de versos que el original. Por lo general, a cada mitad de verso latino le corresponde aproximadamente uno del tetrástico en la versión romance. Esto sucede siempre así a excepción del Himno III (*Christe qui lux es*), en donde nuestro poeta no empleó la cuaderna que lleva el número 7 en la fuente. Esto podría indicar que don Gonzalo concibió estos tres poemas como un todo, al desear que cada uno tuviese el mismo número de versos<sup>334</sup>.

El clérigo riojano sigue en esta ocasión más fielmente si cabe a sus fuentes que en el resto de sus composiciones. Esta afirmación se pone de manifiesto, como se comprobará, en el número de casos literales con los que cuenta esta composición. El motivo de esta fidelidad al *escripto* o al *dictado*, debemos buscarlo dentro de la noción de canon surgido dentro de la Iglesia. Los himnos aparecieron en el siglo IV como consecuencia de una necesidad de culto<sup>335</sup>. De este modo, Berceo se sentiría obligado a respetar unos textos que estaban fijados por la Iglesia, con lo que resultaba muy difícil apartarse de su forma original y modificarla.

##### 5. Gonzalo de Berceo y los modos de traducción medieval

<sup>330</sup> M. A. Marcos Casquero y J. Oroz Reta, *Lírica latina medieval II. Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, pp. 332 y 334.

<sup>331</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 170; Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval ...*, p. 302

<sup>332</sup> Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval ...*, *ibid.*; Dutton, ed., *Himnos*, p. 64; García, ed., *Himnos*, p.1067.

<sup>333</sup> García, ed., *Himnos*, *ibid.*

<sup>334</sup> García, ed., *Himnos*, *ibid.*

<sup>335</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, p. 366.

Es fundamental preguntarse a qué categoría de adaptación pertenecen las versiones que hace Gonzalo de Berceo de las fuentes literarias que tomó como referencia. Para responder a esta cuestión creemos necesario hacer un breve repaso de la historia de la traducción desde la antigua Roma hasta la Edad Media.

En líneas generales, en Roma la traslación se entendía como uno de los diversos modos en los que se manifestaba el conflicto entre la retórica y la gramática. Pero también servía para expresar el debate cultural entre Roma y Grecia. La traducción era una poderosa herramienta con la que los romanos podían asimilar y apropiarse de la cultura y literatura griegas. Las principales ideas sobre los modos de traslación que más influyeron en el posterior desarrollo histórico de esta disciplina fueron las de Cicerón y Horacio, que fueron mediadas a través de la Patrística. Para el primero de estos escritores latinos, las posibles formas de traducción son dos. La primera recibe el nombre de *interpretatio ad uerbum, uerbum e uerbo* y la segunda el de *imitatio* o *aemulatio*. La primera de las dos modalidades es una traslación únicamente técnica y su finalidad última es la de aclarar o dilucidar. Por el contrario, la segunda posibilidad —la preferida por Cicerón— tiene como fin último la imitación del modelo original para llegar a igualarlo o superarlo en el terreno estilístico<sup>336</sup>. La postura de Quintiliano es semejante a la de Cicerón, por cuanto considera que este último sistema emplea elementos procedentes de dos disciplinas tan importantes como la gramática y la retórica<sup>337</sup>.

La historia de los conceptos de la Patrística sobre la traducción no debemos entenderla en términos de continuidad, sino más bien de ruptura. Esta afirmación viene corroborada por el conocimiento que tuvieron en la Edad Media sobre ideas tan aparentemente similares como la prioridad del sentido sobre la forma, la *fidus interpretis* o la traducción ‘word-for-word’ frente a la de ‘sense-for-sense’<sup>338</sup>.

Ante todo, la Patrística empleó las teorías romanas sobre la retórica y la traslación para el estudio de la Biblia. San Jerónimo, el tratadista más importante

<sup>336</sup> Serés, *La traducción en Italia y España* ..., pp. 26–27.

<sup>337</sup> Serés, *La traducción en Italia y España* ..., p. 28.

<sup>338</sup> R. Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1ª ed., 1991, p. 55.

de este período<sup>339</sup> y su programa hermenéutico para la exégesis de las Sagradas Escrituras, señala y prima la literalidad como la forma más fiable y segura de preservarlas de las interpretaciones que se apartan de la ortodoxia. La intervención principal de san Jerónimo en la difusión de las ideas romanas sobre la traducción se refiere al cambio de significado que le otorga al principio ciceroniano de la *fidus interpres* para conceder un mayor grado de autoridad y fidelidad a la Biblia<sup>340</sup>. El siguiente estadio en la particular historia de la traslación lo representa Boecio, quien adopta de Jerónimo la idea de la *fida interpretatio* e intenta aplicarla a la traducción de textos no sagrados<sup>341</sup>. De esta manera, la literalidad sigue siendo el único método válido para la traslación, tanto para textos religiosos como para los seculares. El prólogo de Boecio a su segundo comentario del *In Isagogen Porphyrius* de Porfirio tuvo una repercusión importante en la recepción posterior de las nociones de la Patrística acerca de la traducción<sup>342</sup>. Esto puede verse claramente en Juan Escoto Eriúgena, un claro exponente medieval de las actitudes teóricas de Boecio. Es curioso comprobar cómo, tanto los *rhetores latini minores* como la Patrística, no plasmaron sus teorías sobre la traslación dentro de un proyecto retórico, al igual que tampoco concibieron la traducción en términos de una práctica hermenéutica. La hermenéutica es entendida en ese período como una finalidad para asegurar la continuidad del sentido. Éste es el fin que persiguen san Jerónimo y Boecio en sus programas. Pero la Edad Media desarrollará un método de traslación en el que la hermenéutica no funciona en los términos en los que se aplicaba en la Patrística. La hermenéutica podrá ser una herramienta de trabajo para apoderarse de los textos.

No será hasta finales del siglo XI cuando la actividad traductora inicie su despertar en la Europa románica con las primeras escuelas medievales de

---

<sup>339</sup> Pérez Escohotado, Javier, «Berceo como traductor: Fidelidad y contexto en la *Vida de Santo Domingo de Silos*», *Livius*, III (1993), pp. 217–227. Según Pérez Escohotado («Berceo como traductor...», p. 220), don Gonzalo habría leído las obras de san Jerónimo en el monasterio de San Millán.

<sup>340</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, pp. 51–52; Serés, *La traducción en Italia y España...*, pp. 29–32; Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique...», p. 103 ; G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Turín, Einaudi, 1991–1994, p. X.

<sup>341</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 52; Serés, *La traducción en Italia y España ...*, pp. 32–33.

<sup>342</sup> J. C. Santoyo, «La reflexión traductora en la Edad Media: hitos y clásicos del ámbito románico», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, ed. J. Paredes y E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 21–42, p. 22.

traducción. Sin embargo, existen algunos antecedentes en el siglo VI. Los primeros balbuceos de la traslación monacal en Europa se registran en lugares tan dispares como Roma, Dume (localidad cercana a Braga) y Vivarium, cenobio fundado por Casiodoro próximo a Calabria. Nos hallamos ante traducciones del griego al latín, de temática religiosa y realizadas por monjes<sup>343</sup>. En la centurias siguientes destacarán en el campo de la traslación personajes tan importantes como Beda el Venerable (finales del siglo VII), Juan Escoto Eriúgena (mediados del IX) ó Notker Labeo (ca. 950–1022), primer monje traductor de textos profanos de la Antigüedad<sup>344</sup>. Entre los centros de traslación del siglo XI, podemos mencionar el creado en Salerno (Campania) hacia finales de esa centuria o el de Tarazona, Barcelona y, sobre todo, Toledo, en donde surgieron a partir del año 1130 algunos grupos de traductores<sup>345</sup>. Por su parte, los siglos XII y XIII representan el cenit de la traslación medieval, tarea que fue promovida tanto por la Iglesia como por los señores feudales<sup>346</sup>.

Podemos entender la traducción en el período medieval como el resultado de la lucha o enfrentamiento entre el arte exegético y el retórico. La praxis de la traslación pudo recuperarse en esa época gracias, en parte, a la práctica exegética medieval. La conexión entre la interpretación latina y la vernácula es un hecho innegable e incuestionable que puede ayudar en la comprensión de los modos de traducción vernácula medieval de los autores latinos. Pero la traslación también guarda una estrecha relación con otra disciplina importante desde la Antigüedad, la hermeneútica, que viene expresada en el origen y significado de la palabra griega *hermeneia* y la latina *interpretatio*. Los significados y actividades que se

---

<sup>343</sup> Santoyo, «La Edad Media», en *Historia de la Traducción en España*, ed. F. Lafarga y L. Pegenaute, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, pp. 23–174, pp. 24–27; —, «Los inicios de la traducción monacal en Europa: Roma, Dume, Vivarium... (S. VI)», en *La Traducción en los monasterios*, ed. A. Bueno García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 27–40.

<sup>344</sup> Santoyo, «Los inicios de la traducción monacal ...», *ibid.*

<sup>345</sup> Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 113–114; Santoyo, «La reflexión traductora en la Edad Media ...», p. 25; «La Edad Media», pp. 35 y ss; Valdeón Baroque, *Alfonso X el Sabio*, pp. 6, 165–166 y 202. Santoyo («La Edad Media», pp. 36–37) discute la existencia de la Escuela de Traductores de Toledo. En su opinión, la documentación disponible sólo permite hablar de “traductores que, bien individualmente, bien en colaboración puntual de dos o tres personas, desarrollaron su trabajo bajo el patronazgo y directrices de un mecenas, traductores a veces itinerantes, permanentes otras en un único lugar” («La Edad Media», p. 37). Muchos de esos traductores no realizaron su tarea en Toledo, sino en lugares tan dispersos como Tarazona, Barcelona, León, Burgos, Tudela, Segovia y Sevilla.

<sup>346</sup> Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, p. 113.

asocian a cada uno de estos términos es múltiple: expresión, lenguaje, producción de un discurso, expresión literal, así como también traducción. La Edad Media conservó el triple significado que este vocablo tuvo en la Antigüedad: como discurso (asociado al concepto de *elocutio*), como exégesis y como traslación (*conuersio* y *translatio*). El Medievo preservó igualmente la identificación entre la traducción, la exégesis y la interpretación bíblica.

No obstante y pese a que la práctica exegética ayudó a la recuperación del ejercicio de la traslación, ésta se desarrolló fuera de los procesos exegéticos y de la *enarratio* o comentario medieval<sup>347</sup>. Eriúgena nos advierte en sus escritos de las diferencias existentes entre la *translatio* y la exégesis, de las que se producen entre la pareja *interpres* e *interpretatio*<sup>348</sup> y de la ambigüedad y confusión a la que pueden llevar.

Por consiguiente, la relación y conexión de la traducción con la hermeneútica no puede ni negarse ni pasarse por alto. Así, en opinión de Rita Copeland la traslación vernácula se define en todos sus niveles “through the established structures of hermeneutical activity”<sup>349</sup>. Como ejercicio hermeneútico, la traducción debe emplear los distintos recursos que le ofrece la retórica. Para ello recurre a la antigua práctica de la *exercitatio* como un medio de perfeccionamiento, de desarrollo de las capacidades literarias de las distintas lenguas vulgares. La recuperación de esta praxis nos conduce de nuevo a las ideas romanas acerca de la traslación. Los autores y traductores medievales emplearán la *exercitatio* en el sentido que acabamos de expresar: disputar, reinventar o desplazar el texto original. La traslación vernácula medieval se desarrollará en torno a dos prácticas principales: la hermeneútica y la idea romana de traducción que reclama el poder de la *inuentio* para el traductor.

Copeland propone en su estudio dos formas de traslación medieval vernácula<sup>350</sup>. En líneas generales, el primer modo da preferencia a la actividad exegética, mientras que el segundo se asocia al motivo romano de la *inuentio*.

---

<sup>347</sup> El estudio de la *enarratio* medieval queda fuera de nuestro objeto de análisis. Para más información sobre esta cuestión, léase el capítulo 3 (“The rhetorical character of academic commentary”) de Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, pp. 63–86.

<sup>348</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 91.

<sup>349</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 92.

<sup>350</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, cap. 4, pp. 93 y ss.

Esta estudiosa clasifica estos dos sistemas con todas las reservas para salvar las posibles objeciones que se le puedan señalar.

El primer modelo de traducción se define con los términos “early” o “primary”<sup>351</sup>. El vocablo “early” cuenta con unas connotaciones históricas claras, ya que parece ser que esta forma de traslación se desarrolló en los primeros tiempos del período medieval. Sin embargo, es posible encontrar muestras en etapas posteriores, por lo que el adjetivo “early” no parece solucionar el problema de clasificación. Es entonces cuando recurre a la palabra “primary”. A esta última están asociados diversos significados y contenidos. En primer lugar, este modelo está conectado a la práctica exegética medieval ejercida en las escuelas medievales. Sus rasgos principales son los siguientes: por lo general llaman la atención sobre la dependencia que guardan con respecto a sus fuentes o modelos; recurren a la práctica de la *enarratio* o comentario, así como a la de la traducción para servir al texto original; pero tampoco está ausente el sentido o finalidad didáctica en estas producciones<sup>352</sup>. Se comprueba así que la exégesis es la actividad–guía en todo momento y que la autoridad de la fuente es indiscutible<sup>353</sup>. Pese a que entienden la traslación como algo dependiente de un modelo, disputan con éste en un intento de superación y de suplantación. Es aquí en donde nos encontramos con la práctica de la *exercitatio* medieval y las ideas que lleva asociadas: manifestación y aumento de la lengua literaria autóctona. De este modo, el texto original es una especie de modelo de imitación al que, sin olvidar su deuda y primacía, pretenden superar logrando un nuevo texto igual o superior en calidad literaria.

Por su parte, los términos “later” y “secondary”<sup>354</sup> son los que definen el segundo modelo de traducción vernácula medieval. Al igual que “early”, la expresión “later” también posee un significado cronológico. Según esta característica, este tipo de traslaciones sería más propias del período final del

<sup>351</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 93.

<sup>352</sup> Pérez Escotohato («Berceo como traductor...», p. 221) es de la misma opinión. Entre los factores que influyen en la tarea traductora incluye la finalidad de la obra, en este caso la edificación moral. *Vid. ibid.* F. Carmona, «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, ed. J. Paredes y E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 153–165, p. 154; Montoya Martínez, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», pp. 162–163.

<sup>353</sup> Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique ...», p. 107.

<sup>354</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 94.

Medievo. Es de nuevo el segundo calificativo el que nos ayuda a definir esta práctica. Ahora son los motivos retóricos los que dominan el discurso y no tanto la tradición exegética —si bien pueden emplear algunos recursos de ésta—, con lo que las traducciones ubicadas en este apartado derivarían en última instancia de la traducción ‘primaria’. Los autores situados en esta línea demandan para sí y para sus textos un cierto rango de autoridad hasta ahora reservado únicamente al modelo original. Las traslaciones ‘secundarias’ aspiran a remplazar el texto original. Van un poco más allá de las traducciones ‘primarias’ llamando la atención sobre la diferencia con respecto a sus fuentes, para lograr desplazarlas y sustituirlas por completo. Para entender mejor esta clase de traslación es preciso estudiar los cambios producidos en la teoría retórica medieval en el ámbito de la *inuentio*<sup>355</sup>.

¿Cuáles son las diferencias entre una y otra categoría? Ante todo, Copeland insiste en afirmar que su clasificación es sólo un modo de aproximarse a las teorías de la traducción vernácula medieval y nunca ha de tomarse como una codificación tajante. Además señala que pocas traslaciones medievales corresponden a un estado puro de un modelo de traducción determinado<sup>356</sup>. La mayoría se hallan en algún punto intermedio. Estamos ante dos extremos de un mismo *continuum*, por lo que ambos métodos participan de algunos procedimientos de la práctica exegética y de la retórica. La única diferencia estriba en la importancia en que una y otra otorgan a cada uno de estos campos. A lo largo de la historia de la práctica de la traslación en la Edad Media se asiste a la redefinición de los términos en los que se entiende la exégesis y la invención retórica, que trae como consecuencia y resultado una especie de ‘contaminación’ mutua.

El caso de la Península Ibérica debe examinarse por separado, por cuanto ofrece una serie de rasgos que la separan del resto de la producción traductora medieval. La primera característica que define a las traslaciones de los siglos XII y XIII es la fidelidad al modelo original. Ahora bien, debemos analizar cada caso en particular, puesto que el traductor es el encargado de trasladar un texto,

---

<sup>355</sup> Al igual que sucedía con el caso de la *enarratio*, remitimos al lector a los capítulos 6 y 7 del libro de Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*.

<sup>356</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 95.

amoldándolo a sus propósitos. Así, podrá añadir o suprimir determinados pasajes de su fuente<sup>357</sup>. Otro de los factores que se debe tener en cuenta es el lingüístico. La traducción de textos latinos al castellano hizo que éste se desarrollase como vehículo para transmitir toda una gama de saberes y adquiriese un estatus que antes no poseía. La traslación de textos religiosos adquirió una importancia en el período medieval. Su producción debemos situarla en un primer momento en los monasterios peninsulares. El latín ya no era comprendido ni por el pueblo ni por la mayor parte del clero. La traducción al castellano hizo posible, en primer lugar, una mayor difusión de la palabra divina, a la par que permitió una mayor catequización y moralización de sacerdotes y de laicos. Esta traslación de textos litúrgicos o religiosos en la catequesis de los fieles cristianos se abre en la Península con las glosas emilianenses y silenses, siguiendo una tradición inaugurada en Europa en el siglo VII<sup>358</sup>.

Una vez que hemos repasado brevemente la historia de la praxis de la traducción y se han establecido sus potenciales realizaciones, debemos ubicar a Gonzalo de Berceo dentro de alguna de esas tradiciones. Desde nuestra óptica, creemos que el clérigo riojano se halla más próximo al tipo de traslación ‘primaria’ que a la ‘secundaria’. A continuación intentaremos demostrar esta afirmación aduciendo una serie de pruebas.

Como hemos dicho anteriormente, las traducciones ‘primarias’ declaraban su deuda y dependencia con respecto a sus modelos o fuentes literarias, otorgándoles un estatus de *auctoritas*. El caso de nuestro poeta no puede estar más en consonancia con este rasgo. La crítica berceana ha venido afirmando desde siempre que en lo que se refiere a motivos, estructuras y temas, don Gonzalo adoptó una postura bastante fiel con respecto a sus modelos. Incluso se ha llegado a afirmar que su papel habría sido el de un simple traductor de una materia que ya estaba escrita. En más de una ocasión, Berceo parece estar confesando su deuda y respeto a unos materiales que tuvo delante cuando realizó sus obras. Las formas

---

<sup>357</sup> E. Ardemagni, «The role of Translation in Medieval Spanish and Catalan Literature», *Livius*, VI (1994), pp. 71–77, p. 72.

<sup>358</sup> Ardemagni, «The role of Translation in Medieval Spanish ...», p. 73; Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique ...», pp. 93 y 117; Montoya Martínez, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X*, pp. 113–114 y 119; Santoyo, «La Edad Media», p. 72.



bajo las que se denominan éstos son de lo más variado<sup>359</sup>: *escriptura* (*Milagros de Nuestra Señora*, 116a), *escripto* (*Vida de Santo Domingo*, 191b), *cartelario* (*ibid.*, 123a), *istoria* (*ibid.*, 316b), *leyenda* (*Milagros*, 705b), *lectión* (*Vida de Santo Domingo*, 538b), *pargamino* (*ibid.*, 609b), *gesta* (*ibid.*, 571d), *dictado* (*Milagros*, 405b) o *sermón* (*Signos*, 1c). He aquí algunas muestras:

Avié entre los otros un perfecto christiano,  
como diz el escripto, diciénle Liciniano,  
avié pesar e coita d'este mal sobraçano,  
que siempre peyorava, ivierno e verano  
(*Vida de Santo Domingo*, 191).

Conosçió entre todos un monge ordenado,  
Mónio li dixieron, como diz' el dictado,  
a otro su discípulo, Munno era llamado,  
el que de Valvanera fue abbat consegrado  
(*Vida de Santa Oria*, 84).

De todos tres el uno, flaco e muy lazado,  
vino en Anifridi, como diz el dictado;  
alvergó enna villa, diéronli ospedado  
con una sancta femna do fue bien albergado  
(*Milagros de Nuestra Señora*, 405).

El quinto de los signos será de gran pavura:  
de yervas, e de árboles e de toda verdura,  
como diz sant Jerónimo, manará sangre pura;  
los que no lo veyeren serán de grand ventura  
(*Signos*, 11)<sup>360</sup>.

La fidelidad y dependencia de la fuente llega hasta el extremo cuando el poeta se niega a afirmar aquello que no figura en sus modelos. Él no se siente investido de la autoridad suficiente para suplir un dato o inventarlo:

Año e medio sovo en la ermitañía,  
dizlo la escriptura, ca yo non lo sabía;  
quando no lo leyesse, decir no lo querría,  
en afirmar la dubda grand pecado avría  
(*Vida de Santo Domingo*, 73).

En comarca de Silos, el logar non sabemos,  
avié un omne ciego, délli vos fablaremos;  
de quál guisa cegara esto no lo leemos,

<sup>359</sup> Artiles, *Los recursos literarios de Berceo*, pp 28 y ss; Giménez Resano, *El mester poético...*, pp. 39–40; Pérez Escotado, «Berceo como traductor...», p. 219; Rico, «La clerecía del mester», p. 140.

<sup>360</sup> Otros ejemplos similares: *Vida de San Millán*: 108d, 137a, 309cd, 456a; *Vida de Santo Domingo*: 5a, 549b, 603b, 677a; *Vida de Santa Oria*: 5a, 91d; *Martirio de San Lorenzo*: 2b, 46c; *Milagros de Nuestra Señora*: 49a, 116a, 377b, 587ab; *Duelo de la Virgen*: 101a, 203b; *Loores de Nuestra Señora*: 103d, 119a, 155a; *Sacrificio de la Misa*: 36a, 95c, 270d, 277c; *Signos del Juicio Final*: 1cd, 2b, 22a, 62a, entre otros.

*lo que no es escripto non lo afirmaremos  
(ibid., 336).*

*Si facié otros males, esto non lo leemos,  
seríe mal condempnarlo por lo que non savemos,  
mas abóndenos esto que dicho vos avemos;  
si ál fizo, perdóneli Christus en qui creemos  
(Milagros de Nuestra Señora, 143).*

Con estos textos, consideramos que queda suficientemente demostrada la fidelidad del clérigo riojano con la palabra escrita de sus fuentes.

Otro rasgo de la traslación ‘primaria’ que también puede demostrarse en el caso de Berceo es el del servicio didáctico que se transmite en algunas de sus obras, por no decir en todas. Con su labor traductora instruye a su público o auditorio en la doctrina oficial de la Iglesia, así como las diversas enseñanzas que contiene la Sagrada Escritura<sup>361</sup>. Este servicio didáctico se halla unido al motivo exegético, el más difícil de justificar en el caso de nuestro poeta. La única prueba a la que nos podemos asir y ésta no está nada clara, es lo que él nos dice en la cuaderna que cierra el milagro de Teófilo (la 866 según la edición de Baños Vallejo<sup>362</sup>):

*Madre, del tu Gonzalvo seÿ remembrador,  
que de los tos miraclos fue *enterpretador*;  
tú fes por él, Señora, prezes al Criador,  
ca es tu privilegio valer al pecador,  
tú li gana la gracia de Dios, Nuestro Señor (Amén).*

¿Cuál es el sentido último de la palabra *enterpretador* en este contexto? Para Baños Vallejo<sup>363</sup> *enterpretador* significa ‘traductor’, pero también puede entenderse su labor como ‘explicación’, ‘comentario’, ‘exposición’ y ‘recreación’. Este crítico está apuntando a los objetivos propios de disciplinas tan diversas como la hermeneútica, la exégesis y la *enarratio* medieval. Para nuestros fines quisiéramos otorgarle una función exegética, demostrando de este modo nuestra hipótesis de que don Gonzalo se encuentra en el primer nivel de traslación.

Por último queremos centrarnos en la última característica de esta clase de *translatio*: la función de *exercitatio* que subyace en el fondo. Aunque Gonzalo de

<sup>361</sup> Pérez Escohotado, «Berceo como traductor...», p. 221; Ardemagni, «The role of Translation in Medieval Spanish ...», p. 73; Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique ...», pp. 93 y 117.

<sup>362</sup> Baños Vallejo, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, p. 197

<sup>363</sup> Baños Vallejo, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, *ibid.* nota al pie.

Berceo reconozca la primacía de sus modelos y la deuda para con ellos, pensamos que concibe su labor traductora con un cierto afán de superación con respecto a éstos, al menos en lo que al apartado de la *elocutio* se refiere. En la teoría romana de la traslación, la *elocutio* o más extensamente la *eloquentia*, eran propias de la praxis de la *exercitatio*. La Edad Media retoma esta idea romana y la aplica a algunas de sus traducciones. Tal es el caso de Berceo. Sus composiciones serían una especie de ejercicio retórico mediante el que se pretendería definir y enriquecer la lengua literaria emergente de las lenguas romances. En el campo de la adaptación de la fuente literaria en lo que al *ornatus* se refiere, nuestro poeta se encuentra en el ámbito de la *aemulatio*, un proceso que participaba por igual de la gramática y de la retórica. Don Gonzalo se aparta de este modo de la simple traslación literal y servil de los modelos, prefiriendo un tipo de traslación que intenta superarlos. De nuevo estamos girando en torno a una misma idea presente en la traducción ‘primaria’: la de confrontar el original con el producto final de la traslación.

Gonzalo de Berceo nunca pretendió que sus poemas suplantasen a sus modelos hasta el extremo de suplirlos totalmente, aspirando a convertirse en un autor canónico, finalidad más propia de la traducción ‘secundaria’. Tampoco realiza comentarios o *enarrationes* de su propia obra en sus distintas composiciones. El poder de la *inuentio* que reclama para sí el traductor no aparece por ningún lado, debido a que Berceo jamás añadió, exceptuando algunos casos contados<sup>364</sup>, motivos o temas que no estuviesen presente en sus fuentes literarias. Por consiguiente, no podemos ubicar a nuestro autor dentro del ámbito de la traslación ‘secundaria’.

Pero quizá, y como asegura Copeland<sup>365</sup>, no sea posible clasificar de forma tan tajante y segura el modo de traducción empleado por don Gonzalo en el conjunto de su *corpus*, ya que muy pocas obras medievales corresponden exactamente a un modelo determinado de traslación. En cualquier caso, se halla más cercano al polo extremo ‘primario’ de ese *continuum*, que al ‘secundario’.

---

<sup>364</sup> Podemos considerar el caso concreto de los *Milagros de Nuestra Señora*, cuya Introducción y milagro de la iglesia robada son considerados por el momento como originales de Berceo y por consiguiente, no imitados de ninguna fuente concreta.

<sup>365</sup> Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation ...*, p. 95.

## 6. Gonzalo de Berceo y los géneros literarios medievales

La pertenencia de un texto a un determinado género literario no sólo influye en la estructura, los temas, los motivos, los personajes o la visión del mundo, sino que repercute también en el *ornatus* retórico. Por este motivo hemos considerado oportuno añadir este breve capítulo dedicado a las formas literarias medievales. El primero lo dedicaremos al género hagiográfico; el segundo, a las colecciones de milagros; el tercero, al *exemplum*; en tanto que el cuarto abordará otros tipos de literatura como los tratados doctrinales, la literatura de temática apocalíptica y los himnos. Todas estas variantes genéricas fueron cultivadas por Berceo y sin duda alguna —como se comprobará en las conclusiones generales— se dejaron sentir en su estilo literario.

### 6.1. La hagiografía

La procedencia del culto o devoción a los santos no está clara, pero parece tratarse de un fenómeno mixto, en el que intervinieron decisivamente aspectos cultos y populares<sup>366</sup>. El concepto de santidad lo define la Iglesia, pero el carisma del santo y su condición de taumaturgo arraigan de forma inmediata en las inquietudes religiosas populares. Es necesario distinguir una serie de matices en la consideración de los milagros de la religión culta y popular. Los fieles veneran a un santo y creen que, como tal, obra milagros. La Iglesia, en cambio, cuestiona el milagro y se lo plantea como el testimonio mediante el cual Dios confirma la supuesta santidad. La dimensión taumatúrgica de los santos es imprescindible para comprender la religión popular del Medievo. Esta diferencia entre religión culta y popular no se limita únicamente al pueblo, posible receptor de la hagiografía, sino también al clero. Conviene tenerlo presente para comprender la finalidad divulgativa de la hagiografía —sobre todo la escrita en romance— y de otros géneros didácticos y piadosos frente a la existencia de religiosos cultos y de unos escritos igualmente eruditos, de circulación mucho más restringida. La hagiografía es un género de una profunda proyección social. Si se admite que este

---

<sup>366</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003; M. Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol, Nouvelle Série*, IV, 2000, pp. 111–133; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre, coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols, pp. 303–336, pp. 313–316.

género literario, en mayor o menor medida, responde a una intención divulgativa, puede asegurarse que esta literatura es ambivalente. Las *Vidas de santos* no son literatura popular, pues son, en general, obra de clérigos. Además, su composición y su difusión están directamente relacionadas con el sentir del pueblo.

Las *Vidas* de Gonzalo de Berceo (*Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*) constituyen una de las manifestaciones de la literatura hagiográfica europea del Medievo, concretamente de los siglos XII y XIII, en los que se aprecia un incremento de la producción hagiográfica<sup>367</sup>. El siglo XII puede calificarse como el *cenit* de la literatura mediolatina hispana. En torno a tres centros geográficos peninsulares —Santiago, Toledo y Cataluña, sobre todo Ripoll— surge una enorme actividad cultural. A partir de esa centuria se percibe una cierta ‘especialización’ en el culto a los santos, fomentado por las cofradías y hospitales que propiciaron la adopción de patronos. En el siglo XIII se alcanza un gran desarrollo en las actividades culturales. En ese momento se dan una serie de rasgos que separan la producción hagiográfica de la creación de épocas anteriores.

Así, se escriben vidas de santos en lenguas vernáculas, lo que revela la intención de lograr una difusión más amplia. Pese a la gran tradición latina de este género literario sustancialmente culto, determinados autores se dedicaron a divulgar la vida de algunos santos en lengua romance. Los primeros textos hagiográficos castellanos datan del siglo XIII, pero en Francia existen antecedentes en los siglos IX —*Séquence de Sainte Eulalie*—, X —*Vie de Saint Léger*— y XI —*Vie de Saint Alexis*<sup>368</sup>. La voluntad de divulgar contenidos religiosos o, por decirlo en otras palabras, de catequizar, es, sin lugar a duda, uno de los objetivos fundamentales de la tradición literaria en la que se inserta nuestro poeta. A la altura del siglo XIII el latín era incomprendible para el pueblo. Por consiguiente, si se pretendía llegar hasta él, lo más idóneo era escribir en lengua vulgar. Algunos entendieron que las vidas de santos serían una herramienta útil

---

<sup>367</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 118–119; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», p. 315.

<sup>368</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 119–120;

para divulgar toda clase de contenidos catequísticos, pero también ascético-morales, con una presentación no teórica, mucho más amena y emotiva<sup>369</sup>.

Otro factor que desde los primeros años del XIII influirá en este género es la fundación de las órdenes mendicantes y redentoras<sup>370</sup> —franciscanos, dominicos, mercedarios—, que deben relacionarse a su vez con dos agentes que determinan la historia eclesiástica de esta centuria: las reformas conciliares —el IV Concilio de Letrán— y los movimientos apologéticos contra las herejías. Los dos aspectos anteriores —imposición de las lenguas romances, la fundación de nuevas órdenes religiosas— deben conectarse con el florecimiento cultural general: el desarrollo de las escuelas episcopales en torno a 1200 y la creación de los Estudios Generales, como el de Palencia<sup>371</sup>.

A continuación, veremos algunos de los rasgos que pueden definir las llamadas *Vidas de santos*. Los procedimientos más usuales y que mejor caracterizan este género deben relacionarse, ante todo, con la habilidad que los hagiógrafos supieron extraer del *ars praedicandi*. La predicación fue probablemente la actividad más importante a través de la cual los religiosos trataban de aprovechar y reorientar la devoción hacia los santos. Es evidente que los sacerdotes debían echar mano de los procedimientos retóricos, con lo que en la Edad Media el *ars praedicandi* se consolidó como un género retórico específico. La necesidad por parte de la Iglesia de hacerse entender por el pueblo hizo que, poco a poco, los sermones fueran vulgarizándose, un proceso iniciado ya en el siglo VI. De las *artes praedicandi*, el género hagiográfico tomó, entre otros, estos rasgos<sup>372</sup>:

1.— *Inuentio*. En los relatos hagiográficos suele incluirse una *inuocatio* inicial, simétrica de otra final, dirigida al propio santo, a Dios o a la Virgen, como forma de *captatio benevolentiae*. Por otra parte, dentro de la *argumentatio*, el *ars praedicandi* contempla dos modos fundamentales: la autoridad y los ejemplos. En lo que atañe a la dimensión narrativa, los milagros hagiográficos son *exempla*,

<sup>369</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 31–32; Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 124–125 y 130–131.

<sup>370</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 116 y 132.

<sup>371</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 33–35.

<sup>372</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 52 y ss.

ilustración y demostración de que el protagonista ha tenido éxito en la búsqueda de la santidad.

2.– *Dispositio*. Por lo general se repite una misma estructura. Es frecuente que el relato se distribuya en tres partes, no siempre señaladas de modo formal, que correspondan a la vida, a los milagros *in uita* y a los milagros *post mortem*, pero la analogía se percibe más claramente en la estructura interna.

3.– *Elocutio*. Uno de los rasgos que caracteriza el género es el uso continuado de la hipérbole. Una de las manifestaciones de exageración cualitativa y cuantitativa es el empleo del tópico de lo inefable.

Otras características que pueden definir el género hagiográfico son las siguientes<sup>373</sup>:

—La clasificación tradicional agrupa las colecciones de milagros y las vidas de santos bajo la etiqueta de ‘literatura didáctico–moral y piadosa’.

—Intención didáctica, por su contenido piadoso y por la intervención divina que causa prodigios.

—En las vidas de santos no sólo figuran los milagros realizados, sino también su biografía anterior.

—El protagonista del milagro hagiográfico es un santo, alguien que ha consagrado su vida a la virtud, y que recibe la intervención divina como consecuencia de su recto proceder. El prodigio no es aquí un acto misericordioso, sino una prueba de confianza.

—El milagro literario es único e irrepetible, mientras que el obrado por un santo entra en la dinámica de su vida. El *uir Dei* ejercita la virtud en el milagro. Dios, al conceder al santo el poder taumatúrgico, muestra su complacencia en su trayectoria vital. El milagro se convierte en un suceso casi común. Por ejemplo, en la *Vida de Santo Domingo* más de 400 cuadernas están dedicadas a la narración de prodigios. Algunos milagros se producen en beneficio exclusivo del santo, pero muchos otros no, sino que son propiciados por éste a favor de un tercero. Se hallarán abundantes ejemplos en la *Vida de San Millán*. Así, cura a un monje que padecía gota (cc. 123–131), sana a mujeres paralíticas (cc. 132–153), devuelve la vista a una ciega (cc. 154–156) o exorciza endemoniados (cc.157 y ss.). La *Vida*

<sup>373</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 112 y ss.

*de Santo Domingo* también nos brinda algunos casos de milagros, como el de un ciego (cc. 335–350), libra a un cristiano de las cárceles de los moros (cc. 351–375), cura la mano de un muchacho (c. 443) y a un niño paralítico (cc. 538–548), exorciza endemoniados (cc.612–643), etc. El protagonista en todos ellos es el santo, como en toda la obra, pero en cada uno de los episodios existe un personaje o personajes sobre los que se centra la atención<sup>374</sup>.

—Existe una doble finalidad: la alabanza y, fundamentalmente, la ejemplaridad (así lo indica la estructura, el protagonista, la visión del mundo, etc.). Tampoco podemos excluir el didactismo.

Ninguno de los elementos de contenido o de intención aquí señalados puede considerarse como específico del género hagiográfico, pues cada uno de sus componentes puede encontrarse en otros géneros, como el *ars praedicandi*, la biografía, la épica y los libros de caballerías (cantares de gesta), el *exemplum* (finalidad didáctica y basada igualmente en la ejemplaridad) o las colecciones de milagros, pero su combinación sí es peculiar, siendo posible hablar de un ‘sistema’ específico de la hagiografía<sup>375</sup>.

En lo que atañe a la estructura de las vidas de santos, algunos autores han propuesto una serie de grupos dentro del género hagiográfico. Es el caso de Baños Vallejo. Partiendo de un esquema genérico y común, desarrolla toda una tipología de formas. El paradigma básico lo representan las *Vidas de San Millán* y de *Santo Domingo*. Ambas están construídas en tres partes, que se corresponden con tres motivos temáticos: el deseo de santidad, el proceso de perfeccionamiento y el éxito o logro de esa santidad. A su vez, esta sección incluye el relato de los milagros obrados *in uita*, la muerte y los prodigios *post mortem*<sup>376</sup>. Dentro de los núcleos narrativos, suelen insertarse una serie de episodios. Las vidas de san Millán y santo Domingo comparten muchos de ellos: la temprana vocación espiritual, el desempeño del oficio de pastor durante su infancia, la formación cultural y religiosa, la ocupación de cargos dentro de la jerarquía eclesiástica, la vida eremítica, etc. Uno de los temas principales tratados en estas dos hagiografías

<sup>374</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 74 y ss.

<sup>375</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 63 y ss.

<sup>376</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, pp. 108–109. A su vez, Baños Vallejo sigue la clasificación de Ruffinatto, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 105–131.



berceanas lo conforma el relato de los milagros obrados por estos dos santos. El episodio de la muerte presenta igualmente muchas coincidencias. San Millán y santo Domingo se preparan con una gran serenidad y esperan, tras su defunción, alcanzar el reino celestial.

El caso de la *Vida de Santa Oria* presenta algunas variaciones con respecto a este esquema general. Varios críticos berceanos la han clasificado dentro de la llamada literatura de visiones, como Uría Maqua, Walsh o Ruffinatto. Así, en uno de sus artículos, Uría Maqua aborda la estructura y el género de *Santa Oria*<sup>377</sup>. Al constatar sus alteraciones estructurales, propone un cambio en su título. En vez de denominarse *Vida*, cree que es más oportuno llamarlo *Poema*. Las razones para esta modificación son de tipo orgánico y genérico. Frente a la estructura de la *Vida de San Millán* y de *Santo Domingo*, *Santa Oria* no puede incluirse en el mismo apartado de las llamadas vidas de santos. En su opinión, el relato de santa Oria debe insertarse en la literatura de visiones, ya que la mayor parte de la composición está dedicada a narrar los tres sueños alegóricos de esta santa<sup>378</sup>.

Walsh parte del presupuesto de que el poema de la vida de Oria no pertenece al género hagiográfico, sino al de la literatura de visiones, muy relacionado con los viajes al otro mundo. Tras establecer un pequeño panorama histórico-literario por este tipo de obras, se centra en el análisis de la composición berceana y lo confronta con algunos de los relatos que presentan algunas similitudes: la visión de Tundale y la *Visio Sancti Pauli*<sup>379</sup>. En un nuevo artículo cita algunos textos más que podrían relacionarse con diversos motivos narrativos hagiográficos que el clérigo riojano habría adoptado para la redacción de su *Vida de Santa Oria*<sup>380</sup>.

---

<sup>377</sup> Uría Maqua, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones referentes a su estructura y género», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 43–55.

<sup>378</sup> Uría Maqua, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones ...», pp. 54–55. En otro de sus libros (*Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 9 y ss.) Uría Maqua sostiene la misma postura con respecto al género literario de *Santa Oria*.

<sup>379</sup> Walsh, «The other world ...», p. 291.

<sup>380</sup> Walsh, «Sanctity and gender in Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Medium Aevum*, LVII (1988), pp. 254–263.

En su estudio introductorio, Ruffinatto aborda diversas cuestiones relacionadas con la composición de la *Vida de Santa Oria*<sup>381</sup>. Los dos primeros aspectos que analiza son las fuentes literarias y los móviles berceanos. Coincidiendo con el criterio de Uría Maqua, cree que este texto de don Gonzalo pertenece al género místico–visionario y no al hagiográfico. Sin embargo, al igual que la *Vida de Santo Domingo*, la de *Santa Oria*, se divide en tres partes, si bien aquí no existe el relato de los milagros obrados por un santo. En su lugar aparecen las tres visiones sobre las que gira todo el poema.

Por el contrario, estudiosos como Perry y Baños Vallejo sostienen una posición contraria, y creen que *Santa Oria* sí debe incluirse dentro del género hagiográfico<sup>382</sup>. No obstante este texto berceano presenta algunas diferencias con respecto a la *Vida de San Millán* y a la *Vida de Santo Domingo*. Así, su estructura externa es un tanto distinta, puesto que no se incluyen algunos motivos temáticos, como el relato de milagros. En la vida de esta santa hallamos el relato de sus visiones celestiales, que son la consecuencia de una vida llena de penitencia. La estructura interna es, por el contrario, similar, ya que nos encontramos con el deseo de santidad y el proceso de perfeccionamiento. El subgénero de la literatura de visiones, que Baños Vallejo inserta dentro de las vidas de santos<sup>383</sup>, posee otro rasgo estructural distintivo, relacionado con los sueños proféticos de los santos o personajes que los protagonizan. En la *Vida de Santa Oria*, las visiones suceden en un tiempo concreto de la vida de la santa y tienen un límite, algo que no ocurre con la relación de milagros.

Por último, el *Martirio de San Lorenzo* forma parte del subgénero de las pasiones. Al igual que otros textos medievales, en la literatura martirial se insertan componentes biográficos y sobrenaturales, pero éstos están supeditados a la narración del hecho principal: la persecución y muerte del mártir. De este modo, en *San Lorenzo* podemos ver estos elementos propios de las pasiones: la persecución del emperador Decio, los interrogatorios, las amenazas y, finalmente, el martirio. Por desgracia, el *Martirio* se halla incompleto, puesto que termina con el diálogo entre el santo y los verdugos, cuando está siendo martirizado en una

<sup>381</sup> Ruffinatto, ed., *Poema de Santa Oria*, p. 20.

<sup>382</sup> Perry, *Art and meaning...*, p. 16; Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, p. 125.

<sup>383</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, p. 127.

parrilla. Desconocemos cómo era su continuación. El relato podría acabar con la muerte de Lorenzo, pero también podría incluir la narración de los milagros *post mortem*. Esta última vida berceana comparte con las restantes los tres ejes sobre los que se sustenta todo relato hagiográfico: el deseo de santidad, el proceso de perfeccionamiento y la santidad probada. Lorenzo, al igual que Millán y Domingo, recibe una formación cultural y religiosa, desempeña un puesto dentro de la Iglesia, ayuda a los menesterosos y sana a los enfermos.

### 6.2. Las colecciones de milagros

Una de las manifestaciones de la literatura miraculística y mariológica europea del Medievo son los *Milagros de Nuestra Señora*. El objetivo fundamental y principal de éste subgénero literario es la alabanza de la Virgen mediante la presentación de los milagros realizados por su mediación y gracia. A partir del siglo XIII la figura de la María recibió una atención importante. Por motivos litúrgicos y en consonancia con la evolución del papel de María en el seno de la Iglesia, su devoción se extendió profusamente por toda la Cristiandad. Las llamadas “colecciones de milagros” —una manifestación clara de esta religiosidad—, fueron abundantes durante la Edad Media, tanto en latín como en las diferentes lenguas romances. Nacieron como una especie de apéndice a las *Vitae Sanctorum* (vidas de santos) en las que se recogían los prodigios obrados por algunos santos tras su muerte. Con posterioridad alcanzaron un estatus independiente y formaron un género literario específico, los *Miracula*, nacido en Francia en torno al siglo XI, desde donde se extendió al resto de Europa<sup>384</sup>.

Las colecciones de milagros marianos escritas en latín, de autor conocido o anónimas, fueron numerosas. Centrándonos sólo en la Península Ibérica, podemos mencionar diversas colecciones latinas de milagros que circularon por ella: el ms. Alcobacense 149 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, el *Liber Mariae* de Gil de Zamora, el ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid, así como el Códice 879 del Archivo de la Catedral de Zaragoza. También las lenguas derivadas del latín, las lenguas romances, tuvieron sus propias colecciones, con la finalidad de

---

<sup>384</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 116 y 118; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 42–50; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», pp. 312–313; Nascimento, *Milagres medievais...*, pp. 18–20.

contribuir a extender entre quienes no sabían latín el culto por la Virgen, haciendo conocer en lengua vernácula sus milagros. Entre los autores principales podemos mencionar al prior de Vic-sur-Aisne, Gautier de Coinci (1177–1236), con su obra rimada *Les Miracles de la Sainte Vierge* o *Miracles de Nôtre Dame*, colección de sesenta milagros; en castellano, los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; y en gallego, a Alfonso X el Sabio, con sus *Cantigas de Santa María*<sup>385</sup>.

Una de las definiciones que existen del llamado *milagro literario* es la formulada por el profesor Montoya Martínez. Para él son unas “narraciones breves de los beneficios extraordinarios recibidos por algún individuo o alguna colectividad, en cuya consecución ha intervenido algún santo o, en nuestro caso, la Virgen”<sup>386</sup>. El milagro literario no tiene, tal y como lo describe este estudioso, una caracterización específica frente a otros géneros literarios medievales, como la hagiografía. Para establecer una tipología propia y definida, Montoya Martínez recurre al trabajo de Uda Ebel<sup>387</sup>. Frente al milagro hagiográfico, estas colecciones de milagros presentan los siguientes rasgos:

—El protagonista del milagro literario es un pecador que recibe la ayuda de Dios por pura misericordia. Su vida cambia gracias a esa intervención, que lo aleja del pecado y lo convierte. En las vidas de santos, como vimos, el personaje principal es un santo, alguien que ha sido escogido por Dios y cuya vida la consagra a la obtención de la santidad. El santo, por la gracia divina, realiza milagros, cuyos beneficiarios son los enfermos y necesitados<sup>388</sup>.

—El milagro literario se presenta de forma individual y sólo tiene lugar una sola vez, mientras que el milagro hagiográfico se inserta dentro de la vida del santo, que obrará en distintas ocasiones. El milagro es una parte de su naturaleza. Dios le ha otorgado la capacidad de realizar curaciones. Su poder taumatúrgico es consecuencia de su recto proceder. El prodigio no es, por lo tanto, un acto de

<sup>385</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 120–121; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, p. 49; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», p. 313; Montoya Martínez, *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, pp. 31 y 34; Valdeón Baroque, *Alfonso X el Sabio*, pp. 15, 167, 178–179 y 201.

<sup>386</sup> Montoya Martínez, *Las colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media (El Milagro literario)*, Universidad de Granada, 1981, p. 17.

<sup>387</sup> U. Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Gestische einer literaturischen Gattung*, Heidelberg, Carl Winter, 1965.

<sup>388</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, p. 72; Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 123; Ebel, *Das altromanische Mirakel...*, pp. 46 y ss.

compasión, sino una prueba más de su santidad y de la confianza depositada por la Divinidad<sup>389</sup>.

—Por norma general, en estas narraciones se plantea la oposición entre la ‘posesión de Dios’ / ‘posesión del diabólica’. Para Montoya Martínez, en las vidas de santos no se da una posesión demoníaca<sup>390</sup>, puesto que el santo siempre ha vivido en la gracia de Dios. Sin embargo, en algunas ocasiones, como demuestra la *Vida de San Millán*, el santo deberá enfrentarse al maligno. Su triunfo será un argumento más a favor de su santidad.

—En el milagro literario hallamos una función laudatoria y de alabanza al intercesor de la Divinidad. En el caso concreto de los *Milagros de Nuestra Señora*, el objeto de esa gratitud es la Virgen<sup>391</sup>. Este rasgo, Sin embargo, también sucede en el género hagiográfico. La persona que ha sido curada de un determinado mal, agradece al santo su intercesión ante Dios, tal y como se puede ver en la *Vida de San Millán* o la de *Santo Domingo*. El fin encomiástico es, pues, común a estos dos modos narrativos. Si bien esto es cierto en parte, la *laudatio* del milagro literario no se halla en la hagiografía, ya que aquí la finalidad principal es la *imitatio* o ejemplaridad del santo<sup>392</sup>.

En los *Milagros de Nuestra Señora* podemos ver todos estos rasgos definitorios. La segunda parte de esta obra (estrofas 47–911) la integran un total de veinticinco milagros, cuadrado de cinco, número mariano por excelencia. La simbología de los números jugó un papel importante en la Edad Media. Cinco son los gozos y dolores de la Virgen. El número cinco o sus múltiplos se utiliza a lo largo de esta obra. Veinticinco son los milagros relatados por Berceo, frente a los veintiocho de su fuente. Todos los milagros, pese a su diferente extensión (de 10 a 163 cuaderñas) repiten un mismo esquema: un pecador devoto de María es salvado por ella, o bien, si se trata de salvar la vida, resucitar o matar a alguien, la Virgen intercede ante Cristo y es Él quien actúa. Literariamente, los milagros son

<sup>389</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, *ibid.*; Ebel, *Das altromanische Mirakel...*, pp. 58 y ss.

<sup>390</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, *ibid.*; Montoya Martínez, *Las colecciones de Milagros...*, p. 22.

<sup>391</sup> Montoya Martínez, *Las colecciones de Milagros...*, p. 23, Nascimento, *Milagres medievais...*, pp. 19, 21–27.

<sup>392</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 122; Montoya Martínez, *Las colecciones de Milagros...*, p. 53.

pequeños cuentos con una introducción, un desarrollo y un desenlace. El marco narrativo comprende el prólogo o exordio y el epílogo.

El milagro, según Juan Manuel Cacho Blecua<sup>393</sup>, está formado por una parte introductoria, correspondiente a la ‘presentación’ de las circunstancias narrativas previas<sup>394</sup>. Suele indicarse el espacio (no tiene por qué hacerlo siempre), el nombre del lugar (cuando lo hay), el tiempo (inconcreto y pasado, salvo en el milagro de ‘La iglesia robada’), el nombre del protagonista (si existe), el estereotipo sobre el que se proyecta (ladrón, clérigo, monje, mercader, etc.), las cualidades morales y su relación con la Virgen María. A continuación viene el núcleo generativo, que sirve de resorte al nudo de la acción. Éste suele ser la proximidad de la muerte, la existencia de un peligro físico o espiritual, la intervención desacertada de unas terceras personas, una reciprocidad de dones otorgada por María, etc. En el momento climático se produce una intervención milagrosa, por lo general mediante un cuadro escénico, que posibilita la *resolución* para llegar a un desenlace, una *afirmación admirativa* de lo sucedido, una *conclusión narrativa* final y una *enseñanza didáctica*<sup>395</sup>. De todos sus componentes, el elemento indispensable, singular y característico corresponde a la intervención milagrosa. Este último rasgo, el didactismo, se ha señalado como propio de las colecciones de milagros. Sin embargo, la hagiografía posee un objetivo similar. Una de las finalidades de las composiciones de Gonzalo de Berceo es la didáctica, tal y como demostraremos en otro apartado. Aquí baste decir que el clérigo riojano divulga y explica con clara intencionalidad, preferentemente catequística las diferentes verdades de la fe cristiana.

### 6.3. *El exemplum*

Algunos de los rasgos que definen el *exemplum* los comparte con otros géneros literarios, como la hagiografía y el milagro literario, como la ejemplaridad y la finalidad didáctica. Sin embargo, el concepto de ‘ejemplo’ es diferente en unos y otros. En el *exemplum* nos encontramos con el relato de testimonios

<sup>393</sup> J. M. Cacho Blecua, «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora*», en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1986, pp.49–66.

<sup>394</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 123.

<sup>395</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 125; Cacho Blecua, «Género y composición de los *Milagros ...*», p. 55; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X, ibid.*

concretos que se utilizan, por norma general, para la exposición de un tema o como una enseñanza<sup>396</sup>. El uso del *exemplum* se extendió por Europa como un apoyo de la predicación religiosa. Estos relatos breves fueron empleados no sólo por los predicadores, sino también por profesores, oradores y moralistas. A él recurrieron durante el período medieval, sobre todo a partir del siglo XIII. Asumiendo que el *exemplum* sustenta un principio doctrinal y moral, su poética se fundamenta en la brevedad y la amenidad<sup>397</sup>. Al margen de su contenido didáctico–moralizante, cuenta con un interesante valor literario, pedagógico, ideológico y psicológico. Como producto literario, dio origen a una larga tradición cuentística. Además, se usó como parte de la enseñanza medieval, a modo de ejercicio práctico<sup>398</sup>. El *exemplum* también podía servir de modelo para la composición literaria, dentro del *trivium*, puesto que incluye todas sus disciplinas: la gramática, la dialéctica y la retórica.

Poco a poco, los diferentes *exempla* se fueron reuniendo en colecciones, en donde los distintos textos se mantuvieron independientes hasta que comenzaron a organizarse por temas y adquirieron una estructura determinada. Los clérigos necesitaban colecciones de historias para poder emplearlas en sus prédicas. Con la ayuda de estas colecciones, el predicador sólo tenía que elegir los relatos que más se acomodaban a sus propósitos y a su auditorio<sup>399</sup>. Con el sermón, el sacerdote intenta educar a sus fieles de un modo instructivo y ameno a la vez. De esta forma, debía aunar dos artes distintos: el de enseñar y el de contar. La fuente de inspiración para los *exempla* comenzó siendo la Biblia, la Patrística y las vidas de los santos, pero pronto se incluyeron autores de la Antigüedad pagana<sup>400</sup>. Una de las conclusiones del cuarto concilio lateranense fue la recomendación de que los miembros de la Iglesia prestasen una mayor atención a la instrucción del pueblo<sup>401</sup>. Esta tarea implicaba una renovación en la forma de predicar, cuya

---

<sup>396</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de Santos...*, p. 70; F. Bravo, «Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum medieval*», en *La enseñanza en la Edad Media*, pp. 303–327, p. 304; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 74–83.

<sup>397</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 78–79.

<sup>398</sup> Bravo, «Arte de enseñar, arte de contar ...», p. 306.

<sup>399</sup> Albaladejo Mayordomo, «Sobre la textualidad de *res...*», p. 643; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X, ibid.*

<sup>400</sup> Lomax, «The Lateran Reforms ...», p. 303.

<sup>401</sup> Bravo, «Arte de enseñar, arte de contar ...», pp. 308–309; Lomax, «The Lateran Reforms ...», *ibid.*; Albaladejo Mayordomo, «Sobre la textualidad de *res...*», *ibid.*

principal consecuencia fue la aparición de las llamadas *artes praedicandi*, unos manuales de preceptiva aplicada a las homilias<sup>402</sup>.

En España, el género literario del *exemplum* tuvo un notable desarrollo. Entre las diferentes obras y autores, podemos citar la *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso. La tradición oriental cuentística dio lugar a la traducción de varias obras, como el *Sendebâr*, el *Calila e Dimna* y el *Barlaam e Josafat*<sup>403</sup>. A su vez, los *exempla* fueron una fuente de inspiración para otros géneros y subgéneros literarios medievales, como el hagiográfico o las colecciones de milagros.

Según la tipología propuesta por Lomax, en su trabajo sobre las reformas del IV Concilio de Letrán (literatura homilética, literatura doctrinal, literatura devocional, literatura moral y traducciones bíblicas), los *Signos del Juicio Final*, los *Milagros de Nuestra Señora*, así como los milagros relatados en algunas de las hagiografías berceanas pertenecerían a la literatura homilética, muy conectada, como acabamos de ver, con el *exemplum*. Si bien los *Signos*, los milagros marianos y los de las *Vidas* berceanas no son exactamente unos sermones con mayor o menor extensión, sí que participan de algunas de las características que definen este género literario. Gonzalo de Berceo habría empleado en estos casos el molde literario del *exemplum* como un campo más de experimentación retórica y argumentativa, ya que le brindaba soluciones argumentativas, persuasivas, morales y doctrinales.

#### 6.4. Otros géneros literarios

En este último epígrafe abordaremos el estudio de otras formas literarias medievales que Berceo cultivó, como el tratado doctrinal, la literatura de signo apocalíptico y los himnos. En la producción del clérigo riojano la primera categoría estaría representada por el *Sacrificio de la Misa*; la segunda, por los *Signos del Juicio Final*; la tercera, por los tres *Himnos*. Éste será el orden que seguiremos en nuestra exposición.

<sup>402</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 67–73.

<sup>403</sup> J. Paredes y P. Gracia, «Hacia una tipología de las formas breves medievales», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 7–12, p. 9; Lomax, «The Lateran Reforms ...», p. 302 y ss.



De nuevo tenemos que referirnos a la formación teológica de don Gonzalo y a las conexiones entre su producción poética y el IV Concilio de Letrán<sup>404</sup>. Las reformas emanadas de este concilio nos pueden ayudar a comprender mucho mejor los tres poemas que la crítica tradicional engloba bajo la etiqueta de obras doctrinales. En estas composiciones se incluye toda una serie de materias relacionadas con los principales dogmas de la Iglesia, como el trinitario, el sacramental —la Eucaristía o la Penitencia—, el cristológico, así como diversas cuestiones relacionadas con la moral cristiana. Otra de las recomendaciones del concilio lateranense se cumplen en las obras litúrgicas de Berceo: la catequística y la formativa. Nuestro poeta, como se verá en el siguiente capítulo, era plenamente consciente de su responsabilidad como sacerdote y de las tareas pastorales que iban asociadas. Una de ellas era la homilética; otra, la formación de monjes, novicios y futuros clérigos<sup>405</sup>.

Algunos estudiosos se han ocupado de investigar los poemas doctrinales berceanos desde el punto de vista de los géneros literarios, partiendo del uso de determinados procedimientos literarios, como el simbolismo o la tipología bíblica. Tal es el caso del trabajo de la hermana Goode sobre el *Sacrificio de la Misa*<sup>406</sup>. Los capítulos II y III están dedicados al examen del simbolismo, tanto en términos genéricos como en su presencia en el *Sacrificio*. Antes de abordar el uso que hace Gonzalo de Berceo de la técnica del simbolismo, la autora cree necesario clasificar y establecer las diferentes categorías de este procedimiento aplicadas a la liturgia cristiana. Goode cita tres clases de simbolismo. La primera la califica como *simbolismo externo* (*Extrinsic symbolism*), la segunda como *simbolismo intrínseco* (*Intrinsic symbolism*), mientras que a la restante le otorga el nombre de *simbolismo interpretativo o intuitivo* (*Interpretative o insight symbolism*)<sup>407</sup>. Descritos todos y cada uno de estos sistemas, pasa a examinar pormenorizadamente su empleo en esta composición berceana. Según su opinión, don Gonzalo utilizó todas las categorías de simbolismo, pero puso especial énfasis en el *insight symbolism*. Goode examina con detenimiento el significado

<sup>404</sup> González Crespo, «El Pontificado, de la reforma a la *plenitudo potestatis*», pp. 204–205; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», pp. 305–307.

<sup>405</sup> González Crespo, «El Pontificado, de la reforma a la *plenitudo potestatis*», pp. 204–205.

<sup>406</sup> Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio...»*.

<sup>407</sup> Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio...»*, pp. 15–16.

simbólico de los diferentes elementos que integran el *Sacrificio de la Misa*, tanto los que tienen su origen en el Antiguo Testamento como en la ceremonia de la misa. Otro de los capítulos más elaborados de este trabajo es el dedicado a las fuentes del *Sacrificio*, cuestión de la que ya nos hemos ocupado. El análisis comparativo entre el texto romance y sus posibles modelos es de gran utilidad, puesto que incluye los tratados latinos que, en su opinión, influyeron en nuestro poeta a la hora de elaborar esta obra. El estudio concluye con un elogio de este poema doctrinal<sup>408</sup>.

Deyermond ha dedicado uno de sus artículos a estudiar la estructura tipológica que subyace tras el *Sacrificio de la Misa*<sup>409</sup>. Este hispanista abre su análisis con el resumen de las diferentes teorías sobre las fuentes utilizadas por Berceo. Sin embargo, la mayor parte del trabajo está dedicado al empleo de la tipología en el *Sacrificio*. Desde su punto de vista, esta técnica medieval representa un papel importantísimo en la construcción de este tratado. La tipología utilizada es, a diferencia de otras obras, ternaria y no binaria. En don Gonzalo no sólo es posible hallar prefiguraciones tipológicas, sino también postfiguraciones, categorías que este estudioso intenta explicar de forma clara y precisa. A continuación pone una serie de ejemplos extraídos del texto. Por norma general nuestro poeta combina las diferentes posibilidades que le concede esta tipología de índole ternaria, en lugar de escoger entre ellas tal y como ocurre en sus modelos, pero también ha recurrido al simbolismo y a la profecía<sup>410</sup>.

El artículo de Gregoy Peter Andrachuk es indispensable para conocer los propósitos y el público al que iba dirigido el *Sacrificio de la Misa*<sup>411</sup>. Su trabajo se abre con un resumen histórico de la situación de la Iglesia en los siglos XII y XIII. En esas centurias tuvieron lugar algunos hechos que provocaron la reforma eclesiástica emprendida en el IV Concilio de Letrán, entre los que señala la aparición de nuevas herejías o la baja educación cultural y moral del clero. La Iglesia intentó contrarrestar esta situación con la aparición de las órdenes

<sup>408</sup> Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio...»*, p. 147.

<sup>409</sup> Deyermond, «La estructura tipológica...».

<sup>410</sup> Deyermond, «La estructura tipológica...», pp. 100 y 104.

<sup>411</sup> G. P. Andrachuk, «Berceo's *Sacrificio de la Misa* and the *Clérigos ignorantes*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. J. S. Miletich, ed., Madison, 1986, pp. 15–30.

mendicantes (franciscanos y dominicos), la predicación, la formación intelectual de los sacerdotes y monjes, la definición de la Transubstanciación y la devoción hacia la Eucaristía. Gonzalo de Berceo jugó un papel destacado dentro de este movimiento renovador. Andrachuk cree ver en el *Sacrificio* todos estos elementos que acabamos de enumerar. El *Sacrificio de la Misa* es, en definitiva, un tratado didáctico y doctrinal dirigido principalmente a los miembros de la Iglesia, pero también a aquéllos que pretendían ordenarse sacerdotes —en ningún caso a los laicos—, para los que era difícil comprender los tratados latinos sobre el significado de la ceremonia de la misa. Éstos les resultaban —en gran medida y en numerosas ocasiones— inaccesibles e incomprensibles<sup>412</sup>.

En su análisis de los poemas doctrinales de don Gonzalo, Fradejas intenta exponer brevemente algunos de los componentes que integran el *Sacrificio*<sup>413</sup>, como la fecha de composición, la estructura, el contenido, los símbolos, la tipología, las fuentes, etc. Fradejas adopta la postura de los críticos arriba mencionados. Así, el *Sacrificio de la Misa* es una obra eminentemente doctrinal, didáctica y simbólico–alegórica.

Por último citaremos el estudio introductorio que realiza Cátedra en su edición<sup>414</sup>. En un primer momento se hace eco de los trabajos principales que se han centrado en el análisis del *Sacrificio de la Misa*, para luego dar su propia opinión sobre la fecha de composición, la relación de Berceo con la reforma lateranense, la finalidad de su tratado y los posibles modelos literarios. Cátedra formula una hipótesis que vincularía al clérigo riojano con el obispo de Calahorra, Juan Pérez. De este modo conectaría a nuestro poeta con la labor renovadora emprendida por este prelado. Además, pretende subrayar el papel de Gonzalo de Berceo en la aplicación en la Península Ibérica de las constituciones emanadas del IV Concilio de Letrán.

Con respecto a los *Signos del Juicio Final*, algunos estudiosos han examinado su pertenencia o no a la tradición literaria apocalíptica. Estas reflexiones las hacen al hilo del estudio de las fuentes de la primera parte de este poema berceano (cuadernas 1 a 22). Tal es el caso de Heist, que en su monografía

<sup>412</sup> Andrachuk, «Berceo's *Sacrificio de la Misa*...», p. 19.

<sup>413</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo».

<sup>414</sup> Cátedra, ed., *Sacrificio de la Misa*.

sobre las distintas versiones y obras relacionadas con los quince signos del Juicio Final<sup>415</sup> dedica algunos de sus párrafos al análisis de los *Signos del Juicio Final* de don Gonzalo, que incluye dentro de esta tradición literaria. Pensado, en su búsqueda de los antecedentes literarios del poema berceano, retrocede hasta el siglo V y nos ofrece un extenso inventario de obras en las que se trata una catástrofe que simboliza el fin del mundo<sup>416</sup>.

Dutton, en su edición de los *Signos*<sup>417</sup>, nos ofrece un análisis detallado de los modelos literarios, puesto que hace un bosquejo histórico de las distintas versiones en latín de los quince signos del Juicio Final, mencionando las obras de san Agustín, del Pseudo-Beda, de Pedro Damián y de Pedro Comestor, entre otros. Marchand también nos ofrece un pequeño catálogo de la tradición literaria apocalíptica, en la que incluye el poema de don Gonzalo<sup>418</sup>.

Ramoneda abre el epígrafe de las fuentes berceanas con un repaso a los textos anteriores al de nuestro poeta, remitiendo a las teorías de Pensado y de Dutton: que el modelo latino empleado por Berceo presenta una mezcla entre las versiones de Pedro Comestor y Pedro Damián, tal y como sucede en el poema editado por Peiper<sup>419</sup>.

El capítulo que Saugnieux dedica a Berceo y el *Apocalipsis*<sup>420</sup>, nos brinda un análisis muy detallado de la tradición apocalíptica en la Península Ibérica, en donde sobresalen los comentarios al *Apocalipsis* del Beato de Liébana<sup>421</sup> y las relaciones existentes entre Berceo y ese texto. En su opinión, el poema de los *Signos* pertenece sin duda alguna a la tradición apocalíptica de la Península en el período medieval. Una de las posibles conexiones entre el clérigo riojano y esta literatura de tipo escatológico la encuentra en el monasterio de San Millán de la Cogolla, tan vinculado a la figura de nuestro poeta<sup>422</sup>.

<sup>415</sup> Heist, *The Fifteen Signs before Doomsday*, pp. 36–38, 155, 166, 198–199 y 209.

<sup>416</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», pp. 229 y ss.

<sup>417</sup> Dutton, ed., *Los Signos del Juicio Final*.

<sup>418</sup> Marchand, «Gonzalo de Berceo's *De los signos...*»

<sup>419</sup> Ramoneda, ed., p. 23.

<sup>420</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 149–169.

<sup>421</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 151 y ss.

<sup>422</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, p. 153.

García, en su nota preliminar a su edición de los *Signos del Juicio Final* señala esta misma influencia de los *Comentarios* del Beato de Liébana, como también de los evangelios<sup>423</sup>.

Los tres himnos compuestos por don Gonzalo —*Veni Creator Spiritus*, *Ave Sancta María, estrella de la mar* y *Tú Christe, que luz eres*— se insertan dentro de la tradición himnística cristiana.

Los orígenes literarios del himno debemos buscarlos en los primeros tiempos del cristianismo, cuando el latín se impone como lengua de la Iglesia occidental y el culto cristiano va elaborando su *corpus* litúrgico<sup>424</sup>. Pese a este hecho, esta forma poética no tenía contacto alguno con la tradición romana, sino que apareció en las comunidades cristianas, influidas por la Sagrada Escritura y el canto de los salmos<sup>425</sup>. El origen del término ‘himno’ no es menos controvertido, puesto que sus significados son múltiples, ya que tanto puede ser un canto festivo o de alabanza, aclamación litúrgica o simplemente, recitación, en alusión a sus orígenes judaicos y griegos. En la literatura griega el *hymnos* se entendía como un canto de gloria a Dios, mientras que en la Iglesia de Oriente era una plegaria<sup>426</sup>. Una de las primeras definiciones de himno en la literatura cristiana occidental se debe a san Ambrosio, pero será la de san Agustín la que influirá hasta bien entrado el Medievo. San Isidoro también teorizará sobre los inicios y valores de la palabra himno<sup>427</sup>. A partir del siglo IV comenzarán a surgir himnos regulares compuestos en estrofas, sobre todo después de la producción himnística de Ambrosio. A partir de ese momento, bajo la categoría de himno se englobarán todo tipo de composiciones, como hagiografías, cantos fúnebres, paráfrasis de

<sup>423</sup> García, ed., *Los signos del Juicio Final*, p. 1039.

<sup>424</sup> Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, pp. 366, 557, 604 y 654; Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval...*, p. 10; J. Szovérffy, *Latin hymns. Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, 55, Institut d'Études Médiévales, Brepols, Tournhout–Belgium, 1989.

<sup>425</sup> Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval...*, *ibid.*

<sup>426</sup> Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval...*, p. 11.

<sup>427</sup> Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 3ª ed. (reimp.) (vol. I), 2000 (1ª ed. 1982) y 2ª ed. (vol. II), 1994 (1ª ed. 1983), 2 vols. Isidoro define de la siguiente manera el himno: “Hymnus est canticum laudantium, quod de Graeco in Latinum laus interpretatur, pro eo quod sit carmen laetitiae et laudis. Proprie autem hymni sunt continentis laudem Dei. Si ergo sit laus et non sit Dei, non est hymnus: si sit et laus et Dei laus, et non cantetur, non est hymnus. Si ergo et in laudem Dei dicitur et cantatur, tunc est hymnus”. Como se ve, la segunda parte de esta definición sigue muy de cerca la formulada por san Agustín (Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval...*, p. 13)

Biblia, cantos a la Virgen y a los santos, etc. Ya en la Edad Media, al lado del himno surgirán nuevas formas poéticas, como la secuencia y el tropo<sup>428</sup>.

En relación con los tres *Himnos* berceanos, Fradejas se ha ocupado de señalar algunas de las características de esta obra doctrinal de nuestro poeta<sup>429</sup>. Su análisis se abre repasando brevemente la historia del himno desde sus orígenes hasta la Edad Media. En primer lugar nos encontramos con una definición de San Agustín, pero su creador fue san Ambrosio<sup>430</sup>. Agustín diferencia tres clases de himnos: para las horas canónicas, para fiestas del año litúrgico y en honor de los santos y los mártires. Al lado de Ambrosio muy pronto aparecerán otros personajes tan importantes como Aurelio Prudencio —con su *Peristephanon* y el *Cathemerinon*, cada uno compuesto por catorce himnos para las fiestas de los mártires y otros tantos para diario, respectivamente. Las liturgias visigótica y mozárabe mantuvieron la tradición himnística que en el siglo XII pasa a centros culturales como Ripoll o Santiago de Compostela. En el siglo XIII surge la figura de Juan Gil de Zamora y de Gonzalo de Berceo<sup>431</sup>. Además, resalta el papel importante que jugó Berceo en la historia de la traducción de los himnos en las lenguas romances, algo poco común en el período medieval, ya que si queremos hallar otros casos similares tenemos que trasladarnos a las centurias siguientes<sup>432</sup>. Por último, podemos citar el estudio introductorio de García a su edición de los *Himnos*<sup>433</sup>, quien se ocupa de la relación entre los textos castellanos y los latinos, de su estructura, de la adaptación del modelo y de la definición de ‘himno’. Antes de pasar a la edición de estos poemas, se detiene un momento a reflexionar brevemente los motivos que llevaron a nuestro poeta a elegir y traducir estos himnos y no otros cualesquiera<sup>434</sup>.

### 7. El público y la finalidad de las obras de Gonzalo de Berceo

<sup>428</sup> Marcos Casquero y Oroz Reta, *Lírica latina medieval...*, pp. 13 y ss. Para más información sobre la evolución de este género literario *vid.* Szovérffy, J., *Latin hymns*, pp. 32–56 y 73–109. En cuanto a los principales autores de himnos *vid. ibid.* Szovérffy, J., *Latin hymns*, pp. 57–67.

<sup>429</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», pp. 99–100.

<sup>430</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», p. 99.

<sup>431</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», *ibid.*

<sup>432</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales de Berceo», p. 100.

<sup>433</sup> García, ed., *Himnos*, pp. 1065–1067.

<sup>434</sup> García, ed., *Himnos*, p. 1067.

Si el género literario puede influir de alguna forma en el *ornatus* retórico de un poema, no es menos cierto que su público y su finalidad —elementos subordinados a la cuestión genérica— también pueden ser determinantes. Una vez más será en las conclusiones generales en donde tendremos la oportunidad de demostrar esta aseveración.

En apartados anteriores examinábamos cuál había sido la formación cultural y teológica del clérigo riojano, así como también su conocimiento de las *artes poetriae* y de los diferentes modos de traducción medieval. Ahora intentaremos abordar dos nuevos aspectos del *corpus* berceano: el público y la finalidad. ¿A quiénes destinó Gonzalo de Berceo sus composiciones y con qué objeto? En este punto la crítica se encuentra dividida. Pese a todo, en la actualidad nadie pone en duda que los poemas de don Gonzalo contienen una enseñanza religiosa y moral, aspecto que está en consonancia con la acción reformadora de la Iglesia emanada del IV Concilio de Letrán (1215). De esta forma se puede explicar la marcada dimensión catequística que tienen sus obras, destinadas a la formación de sacerdotes y religiosos, según algunos críticos o al pueblo, en opinión de otros.

La primera tesis está apoyada por Grande Quejigo e Uría Maqua<sup>435</sup>. En su opinión, toda la producción berceana no iba destinada al pueblo, sino a la formación de los monjes, clérigos y futuros sacerdotes. Ellos eran los receptores directos de sus poemas y para quienes escribía. Berceo no emplea en sus obras un lenguaje seglar o popular, sino un romance culto, en el que abundan los cultismos y los latinismos. No sólo los contenidos de la doctrina, sino también la lengua utilizada era la más adecuada para la educación del clero que para la de los fieles. La enseñanza está tan velada que sólo un estudio profundo de quien domina el tema es capaz de descubrirlo. Los poemas berceanos no fueron sólo escritos para ser leídos y menos para ser recitados a los peregrinos como un mero

---

<sup>435</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, pp. 271 y ss; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 298 y ss. En un estudio más reciente, Grande Quejigo («*Quiero leer un libro: oralidad y escritura en el mester de clerecía*», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y la lectura*, P. M. Cátedra y L. López-Vidriero, dir., Salamanca, Instituto del Libro y de la Lectura, 2 vols., 2004, I, pp. 101–112), apuesta por una doble transmisión de las obras berceanas. Así, sostiene que en un primer momento éstas habrían sido destinadas a la lectura en voz alta en círculos escolares, para la formación cultural y religiosa. Esta oralidad pasaría en un segundo estadio y quizá mediante la predicación, a un público más amplio y heterogéneo (Grande Quejigo, («*Quiero leer un libro...*»), pp. 108 y ss.).

entretenimiento. Si su interés era exponer el dogma y los preceptos de la Iglesia, las obras debían ser glosadas y comentadas. Servirían de lecciones o de lecturas formativas y, como tales, debían ser leídas y comentadas por un maestro, quizá el mismo Gonzalo de Berceo.

Menéndez Peláez y Ruiz Domínguez creen, por el contrario, que su creación poética está escrita para el pueblo<sup>436</sup>. El clérigo riojano divulga y explica con clara intencionalidad, preferentemente catequística. Estamos ante una divulgación teológica, dogmática y moral. Al dirigirse al público (el pueblo sencillo o los peregrinos) se aparta de los tecnicismos difíciles de comprender para la religiosidad del hombre medieval. Enseña una teología que entra fácilmente por los ojos a su auditorio riojano. Su actitud sería la propia de un catequista —aquél que instruye oralmente sobre las principales verdades del credo cristiano. Debajo de ese aparente ropaje de sencillez, se ve la mente de un poeta que maneja con maestría el arte del *mester de clerecía* y que cuenta con un coherente sistema teológico.

Sin embargo, consideramos un tanto arriesgado buscar un público receptor uniforme para todos los poemas del clérigo riojano. Más bien deberíamos suponer que el destinatario era un tanto múltiple y diverso. Partiendo de esta heterogeneidad, intentaremos ver para quiénes escribió don Gonzalo en cada caso. Para ello partiremos de la división tradicional del *corpus* berceano, siguiendo la triple clasificación en obras hagiográficas, marianas y doctrinales.

#### *Obras hagiográficas*

En general, las cuatro composiciones que se enmarcan dentro de este género literario —*Vida de San Millán*, *Vida de Santo Domingo*, *Vida de Santa Oria* y *Martirio de San Lorenzo*—, cuentan con una doble finalidad: la alabanza del santo y su ejemplaridad. Así, el santo debe considerarse como un modelo de comportamiento que el fiel debe imitar, cuya bondad se pone de manifiesto en los prodigios.

---

<sup>436</sup> Menéndez Peláez, «La tradición mariológica en Berceo» ;—, «Berceo: poesía y teología»; Ruiz Domínguez, *La Historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990.—, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.



El fin de la imitación debe conectarse con los rasgos peculiares del milagro hagiográfico que se descubren al examinarlo desde la óptica del santo. Los milagros suceden como premio a una vida virtuosa. La intervención divina no es aquí un hecho aislado —como en las colecciones de milagros—, sino que Dios deposita su confianza en el santo, otorgándole el poder taumatúrgico. Todo redunda en la exaltación del protagonista como figura cercana a Dios, lo que confirma su santidad y su dignidad como modelo para el cristiano. La función de la hagiografía explicada en unos términos sencillos podría resumirse del siguiente modo. El fiel medieval tenía aprendidas unas normas básicas de comportamiento, conociendo las leyes de Dios y de la Iglesia. Esos cauces de conducta tendrían una mayor huella y atractivo sobre los fieles si se presentaban a través de una historia determinada. El hagiógrafo proporciona a los cristianos un modelo, un hombre como ellos. Llevado por una profunda inquietud religiosa, el protagonista inicia la búsqueda de la santidad, que culminará con la realización de los milagros.

Analizando el contenido de los textos hagiográficos —acciones, diálogos, digresiones, etc.— y considerando su forma de presentación, se desprende que en la hagiografía medieval castellana predominan los propósitos catequísticos y, fundamentalmente, la ejemplaridad del santo en sus facetas moral y ascético–mística, ya que ésta es la perspectiva que da origen a la estructura, la distribución de los personajes y la visión del mundo<sup>437</sup>. Pero, por otro lado, se descubre que estos contenidos pueden dar cabida a la propaganda de instituciones eclesiásticas, como los monasterios, diócesis y órdenes religiosas. A veces, la mayor gloria de un santo redunda también en beneficio de los centros locales con los que mantuvo relación o que, al menos, albergaron reliquias suyas<sup>438</sup>. Ahora bien, debe distinguirse una publicidad explícita, como la que se puede ver en la *Vida de San Millán de la Cogolla* o en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de una tan sólo implícita, que emana únicamente de la relación entre el santo y el santuario, como la de la *Vida de Santa Oria*. Todos estos fines no menoscaban en absoluto los propósitos didáctico–religiosos, con lo que toda discusión ente los partidarios de la teoría de la catequesis y los de la propaganda no tiene aquí sentido. Berceo escribía para sus contemporáneos. Las gentes del siglo XIII consideraban esta

<sup>437</sup> Baños Vallejo, *Las vidas de santos...*, pp. 162 y ss.

<sup>438</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 115–116 y 129–130.

difusión piadosa y laudatoria. Si bien la publicidad de centros concretos no es inherente al género hagiográfico, a la vista está que parte de la hagiografía vernácula medieval integra sin contradicciones catequesis y propaganda. La finalidad divulgativa es un rasgo inherente al género hagiográfico. Tal y como vimos a la hora de definir este género literario, la dimensión taumatúrgica de los relatos es fundamental para comprender la religión popular del Medievo. La hagiografía es un género de una gran proyección social.

Uno de los aspectos que Dutton intenta aclarar sobre la *Vida de San Millán* atañe a los móviles que condujeron a don Gonzalo a componer este poema. Pero tampoco se olvida de la relación existente entre el clérigo riojano y la falsificación del *Privilegio* otorgado al monasterio cogollano. De este modo, si bien posee un carácter devocional, la “composición de la *Vida de San Millán* no puede tenerse ni por ingenua ni por desinteresada”<sup>439</sup>. Este hispanista piensa que detrás de esta hagiografía se encierra un interés económico y propagandístico. Algunos autores se hicieron eco de esta tesis, como Keller o Rico. De este modo, al margen de honrar al patrón del cenobio emilianense, Berceo habría intentado subsanar la precaria situación económica de este cenobio, colaborando en la elaboración de documentos falsos, como el Privilegio de los Votos<sup>440</sup>.

Grande Quejigo<sup>441</sup> recoge la doble teoría del público berceano: la popular y la culta, pero se decanta por la segunda vertiente. Así, cree que las obras berceanas se leían ante un auditorio culto y reducido. La vinculación a la lectura supone una costumbre monástica bastante documentada. En la obra de nuestro poeta se descubre una doble funcionalidad, siempre delante de un grupo minoritario de monjes: la lectura y la formación de novicios y clérigos. La lectura de las obras hagiográficas, por ejemplo, podía realizarse en diferentes sitios y ocasiones: en el capítulo, en el refectorio, en el claustro, etc. Con motivo de las festividades de san Millán, santo Domingo o santa Oria, se podría dar lectura a las *Vidas* berceanas, quizá durante el sermón<sup>442</sup>. La vertiente formadora no es menos importante. Los poemas del clérigo riojano podían cumplir el papel de textos de

<sup>439</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de la Cogolla*, 1967, p. 172.

<sup>440</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, pp. 68–69, Rico, «La clerecía del mester», pp. 137 y 139.

<sup>441</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, pp. 191–200.

<sup>442</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 131; Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, p. 198.

estudio para los novicios y monjes más jóvenes. Si Berceo había conseguido el título de maestro en el Estudio General de Palencia, pudo desempeñar este oficio en la escuela de Suso, existente desde el siglo XI. Allí, usaría sus poemas para formar a los clérigos en teología, en liturgia, e incluso en un conocimiento gramatical y retórico de la lengua<sup>443</sup>. La intencionalidad y los fines de las hagiografías berceanas también son objeto de su estudio. La tesis propagandística es descartada por Grande Quejigo. Los temas de la *Vida de San Millán* apuntan en otra dirección, concretamente a la liturgia y al culto a los santos, vinculados a la predicación medieval<sup>444</sup>. Por consiguiente, fue la devoción y no los fines económicos los que impulsaron a nuestro poeta a escribir esta hagiografía.

Según Dutton, Gonzalo de Berceo habría escrito la *Vida de Santo Domingo* con motivo de un pacto de alianza y mutua asistencia firmado entre los monasterios de San Millán de la Cogolla y la comunidad de Silos en 1236. Este tratado o ‘Carta de Hermandad’ ya había sido realizado con anterioridad, en concreto en 1190. Para este hispanista “esta renovación fue la ocasión que inspiró a Berceo la composición de esta vida”<sup>445</sup>. Pero cabe otra posibilidad. La comunidad emilianense pudo ofrecer los servicios de don Gonzalo como versificador, puesto que ya había redactado en lengua romance la *Vida de San Millán de la Cogolla*. En cualquier caso, había relaciones íntimas entre los dos cenobios. La tesis propagandística vuelve a aplicarse a la *Vida de Santo Domingo*, puesto que son frecuentes las invitaciones a visitar el monasterio de Silos y a depositar ofrendas allí (cuadernas 352, 359, 396, 464, 544, 553, 569, 587, 640 ó 684). Por este motivo, los móviles del clérigo riojano los califica de devocionales y económicos<sup>446</sup>.

Ruffinatto sigue, en parte, las teorías de Dutton. Al margen de propiciar un mayor culto a santo Domingo, resaltar sus virtudes morales y taumatúrgicas, hay un fin publicitario. El monasterio de Silos, entendido como centro de peregrinaje, iba destinado concretamente a los romeros que se dirigían a Santiago, cimentando su opinión en la escasa distancia que separa el cenobio de Silos de la ruta jacobea

<sup>443</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, *ibid.*

<sup>444</sup> Grande Quejigo, *Hagiografía y difusión...*, pp. 311–312.

<sup>445</sup> Dutton, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 12.

<sup>446</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán*, 1967, p. 174.

y en el hecho histórico de que muchos peregrinos que iban a Compostela aprovechaban la ocasión para visita el sepulcro de santo Domingo. Es una opción más de la obra, ya respondiese a un propósito consciente o fuera un efecto involuntario<sup>447</sup>.

Otra de las opciones que ha barajado la crítica berceana es la posibilidad de que la *Vida de Santo Domingo* estuviese destinada tanto para los monjes de Silos como para los laicos y romeros que acudían al cenobio. El propósito que perseguía el clérigo riojano era, según Lappin, inculcar la devoción hacia Santo Domingo, liberador de cautivos, en una época marcada por la Reconquista. Este estudioso opina que no se puede excluir la posibilidad de que Gonzalo de Berceo utilizase esta *Vida* para sus propios asuntos pastorales<sup>448</sup>. Sin embargo, a la hora de establecer una posible cronología para la composición de esta *Vida*, Lappin señala la fecha de 1233 y nos describe otro auditorio distinto, el de la corte de Fernando III. Ante él y su entorno más cercano —formado por clérigos y laicos—, se habría leído este poema<sup>449</sup>. Sea como fuere, en esta hagiografía se dan cita los dos fines principales del género hagiográfico: la alabanza y la ejemplaridad.

El caso de la *Vida de Santa Oria* es algo diferente al de los dos poemas anteriores. Para Perry, la *Vida de Santa Oria* se escribió para fomentar la piedad del pueblo, así como ofrecer ejemplos generales de conducta y recomendar un determinado menosprecio de las cosas del mundo<sup>450</sup>. Keller mantiene que la *Vida de Santa Oria*, al contrario que la *Vida de San Millán*, fue compuesta con una finalidad piadosa. Oria era una santa poco conocida, que no obró milagros, ni a la que se le dedicaron templos o capillas. Por consiguiente, Berceo intentaría rescatar su memoria del olvido<sup>451</sup>.

En un primer estudio, Walsh opina que don Gonzalo pretendía con su *Vida de Santa Oria* atraer visitantes hasta su tumba<sup>452</sup>. Como se ve, este estudioso aplica también en esta hagiografía los fines publicitarios enunciados por Dutton.

<sup>447</sup> Ruffinatto, ed., *Vida de Santo Domingo*, pp. 19–20.

<sup>448</sup> Lappin, *The Medieval Cult...*, pp. 2 y 11.

<sup>449</sup> Lappin, *The Medieval Cult...*, pp. 31 y 32.

<sup>450</sup> Perry, *Art and Meaning...*, p. 55.

<sup>451</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 106.

<sup>452</sup> Walsh, «A Possible Source ...», p. 301.

Por otro lado, el poeta riojano quiso relacionar a santa Oria con las vírgenes mártires de los primeros siglos del cristianismo. Walsh nos habla igualmente del modo de transmisión de este poema. Así, cree que *Santa Oria* se destinó para la recitación en el monasterio de San Millán de Suso. El auditorio lo compondrían la comunidad de monjes, pero también aquellos peregrinos o enfermos que venían hasta la tumba de la santa para depositar sus limosnas<sup>453</sup>.

Gimeno Casaldiero acepta los dos móviles principales que se han señalado para esta *Vida*: los fines propagandísticos —que servirían para salvar la maltrecha economía del cenobio de San Millán— y los piadosos. A éstos añade un tercer factor: el de animar a las monjas que vivían en los monasterios emilianenses. Al igual que santa Oria, su existencia estaba entregada a la castidad, a los ayunos y a la vida contemplativa. El poema de Berceo les ayudaría, en parte, a considerar las ventajas de su total entrega a la vida cenobítica<sup>454</sup>. La base de esta última afirmación la encuentra en los antecedentes literarios en los que se habría inspirado para redactar la primera visión de la santa: san Jerónimo (su *Epístola a Eustoquia*), san Leandro y san Bernardo. El primero de estos autores le brindó algunos de los elementos alegórico-simbólicos de esta visión, como la paloma, la columna y el prado<sup>455</sup>.

Para Ruffinatto, la *Vida de Santa Oria* estaría orientada a satisfacer a un público interesado por la ejemplaridad de la santa. Así, nos encontramos con la *imitatio* propia del género hagiográfico. Además, este estudioso considera la posibilidad de que la vida ascético-mística de Oria pudiese despertar en algún sector del público una vocación religiosa<sup>456</sup>. Finalmente, Lappin cree que esta *Vida* fue compuesta para la festividad de la santa y quizá se leyese durante el sermón de la misa<sup>457</sup>.

Los fines que se han señalado para el *Martirio de San Lorenzo* no son de tipo propagandístico ni económico. En sus dos ediciones, Tesauro intenta explicar los motivos por los que Gonzalo de Berceo escribió su *Martirio de San Lorenzo*. En su opinión, la razón más probable pudieron ser las visitas al santuario de san

<sup>453</sup> Walsh, «The other world in Berceo's ...», p. 296.

<sup>454</sup> Gimeno Casaldiero, «La *Vida de Santa Oria* ...», p. 240.

<sup>455</sup> Gimeno Casaldiero, «La *Vida de Santa Oria*...», pp. 247 y ss.

<sup>456</sup> Ruffinatto, ed., *Poema de Santa Oria*, p. 22.

<sup>457</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 3.

Lorenzo, ubicado en el pico que lleva el mismo nombre. Cree, por otro lado, que el *Martirio* podría haber sido compuesto para recitarlo a los peregrinos que llegaban al cenobio emilianense<sup>458</sup>. Para Dutton, la razón por la que el poeta escribió esta obra debe buscarse en la proximidad entre el monasterio emilianense y la ermita de san Lorenzo<sup>459</sup>. Ortiz de Mendivil, siguiendo la opinión de Dutton, cree que la presencia del santuario de san Lorenzo es una de las explicaciones posibles a la composición del *Martirio*. Pese a todo, considera que la orden cluniacense —que regía la comunidad de san Millán— jugó un papel destacado en la devoción que tenía hacia el mártir. Allá donde estos monjes se instalaban florecía el culto hacia san Lorenzo. A partir del siglo XI comenzó a incrementarse el fervor hacia este santo. Alrededor de esas fechas se construiría la ermita citada con anterioridad<sup>460</sup>.

#### *Obras marianas*

En líneas generales, se puede afirmar que las composiciones berceanas de temática mariana tienen una finalidad principal innegable: potenciar el culto a la Virgen. El tema mariano ocupa la mayor parte de las estrofas escritas por el poeta riojano. De las 3.300 con las que cuenta aproximadamente su obra, 1.354 son de naturaleza mariana y conforman los tres grandes poemas dedicados a la Virgen: los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Duelo de la Virgen* y los *Loores de Nuestra Señora*.

Al potenciar una piedad mariana, Gonzalo de Berceo entronca con una tradición muy extendida en la Edad Media por toda Europa, que vive una floreciente corriente de religiosidad mariana<sup>461</sup>. ¿Cuál fue el origen de esa intensificación del culto a María? En la Iglesia Oriental se generalizó muy pronto la devoción y la piedad marianas. Dada la gran acogida entre la gente sencilla, el culto a la Virgen se extendió posteriormente a Occidente, en donde triunfó al amparo, en parte, de la corriente cultural del amor cortés. Ya hemos indicado el

<sup>458</sup> Tesauro, ed., *El Martirio de San Lorenzo*, 1971, p. 19; ed., 1992, p. 459.

<sup>459</sup> Dutton, ed., *Martirio de San Lorenzo*, p. 140.

<sup>460</sup> Ortiz de Mendivil, «Acercamiento a la *Passión...*», pp. 48–50.

<sup>461</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», p. 119; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 44 y ss.; Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», pp. 228 y ss; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», p. 312.

origen y difusión de las llamadas ‘colecciones de milagros’ a lo largo del Medievo, tanto el latín como en romance. La mariología de Berceo tiene que ubicarse en este contexto.

Para él María es la Madre de Dios, pero también de todo el género humano. Ella se erige como intercesora y abogada del hombre delante del tribunal de Dios. Éste es el fundamento teológico de los poemas marianos, especialmente de los *Milagros*. Otro de los constituyentes de esta corriente de culto mariano es la importancia otorgada a la liturgia de índole popular. A partir del siglo X empieza a instaurarse en la Iglesia una devoción que fomentó la piedad popular en torno a María. Es el rezo del llamado *Oficio paruo*, más breve que el *Oficio diuino*. Cuando éste se extendió entre los laicos, se comenzaron a usar las numerosas colecciones de leyendas marianas que proliferaron por todo el continente europeo desde comienzos del siglo XII. Puede ser que los *Milagros de Nuestra Señora* contasen con esa función.

La mariología berceana alimenta una religiosidad con elementos que proceden de la tradición culta y de la corriente popular<sup>462</sup>. En la conciencia poética de don Gonzalo parecen confluir la trayectoria del erudito y la del cantor popular (juglar). En su afán por aproximar al pueblo y presentar el poder intercesor de María, se sitúa en un terreno muy próximo a la doctrina de la justificación por la fe, propia de la posterior Reforma luterana, pero la fe no se pone en Cristo, sino en su madre. La estructura literaria común a todos los milagros se apoya casi siempre sobre la misma base teológica: la salvación depende de la confianza depositada en la bondad de la Virgen y en la realización de pequeños actos de vasallaje hacia la dama, María, la Madre de Dios (*Theotokos*, tal y como se había proclamado en el concilio de Éfeso del 431) y madre de cada uno de los creyentes<sup>463</sup>. Al divulgar en lengua romance estas leyendas marianas, realiza un esfuerzo por sintonizar con el pueblo. Ahora bien, esa fe fiducial en la Madre necesita una exteriorización. El antropomorfismo es indispensable para ejemplificar unos actos piadosos cuya realización sea tan

<sup>462</sup> Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», pp. 234 y ss.

<sup>463</sup> Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 45–46; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», *ibid.*; Nascimento, *Milagres medievais...*, pp. 30–31.

sencilla que transmita al hombre la idea de que la salvación es una tarea fácil. Una simple inclinación ante una imagen de la Virgen puede ser suficiente. Es el Berceo juglar, el cantor de la Gloriosa.

Los *Milagros de Nuestra Señora* son un producto de la literatura mariológica europea del Medievo, cuyo objetivo principal era la alabanza de la Virgen mediante la presentación de los milagros realizados por su mediación y gracia. A partir del siglo XIII la figura de la Virgen María recibió una atención importante. Las llamadas “colecciones de milagros” —una manifestación clara de esta religiosidad—, fueron abundantes durante la Edad Media, tanto en latín como en las diferentes lenguas romances. Como ya se dijo con anterioridad, éstas surgieron como una especie de apéndice a las *Vitae Sanctorum*, en las que se recogían los prodigios obrados por algunos santos tras su muerte. Posteriormente alcanzaron un estatus independiente y formaron un género literario específico, los *Miracula*, nacido en Francia en torno al siglo XI, desde donde se extendió al resto de Europa<sup>464</sup>.

Si bien estos rasgos pueden aplicarse a todos los poemas berceanos, algunos estudiosos se han encargado de examinar algunos de ellos de forma individual, intentando aclararnos los fines que movieron a don Gonzalo a componer algunos de ellos. Éste es el caso de Sticca quien, en su obra dedicada al estudio del *Planctus Marie* en la tradición medieval, examina brevemente el *Duelo de la Virgen*<sup>465</sup>. Sticca califica el *Duelo* y los *Milagros* como dos frutos más del culto mariano surgido en la cristiandad europea durante el siglo XII. En opinión de este crítico, la huella de San Bernardo en la obra berceana es incuestionable. En el caso del *Duelo de la Virgen* pudo haber influido el *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*. Los aspectos en los que se deja sentir esta impronta son en los “stylistic devices and formal pattern”<sup>466</sup>, esto es, en los recursos estilísticos y en el modelo formal.

<sup>464</sup> Brea y Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», pp. 116 y 118; Fidalgo Francisco, *Gautier, Berceo, Alfonso X*, pp. 42 y ss; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», pp. 312–313.

<sup>465</sup> Sticca, *The Planctus Mariae ...*, cap. VIII (“The *Planctus Mariae* and the theatrical tradition”), pp. 118 y ss.

<sup>466</sup> Sticca, *The Planctus Mariae ...*, p. 122.



Las distintas interpretaciones que ha recibido la cantiga *Eya velar* merecen un espacio aparte. Los estudios de Spitzer y Trend<sup>467</sup> únicamente están centrados en la reordenación de las estrofas que conforman esta poesía, al igual que la mayoría de los críticos que la han analizado.

En el primero de los dos estudios de Orduna sobre esta cantiga, la califica como “un trozo cantable íntimamente unido al texto narrativo del *Duelo*”<sup>468</sup>. Por otra parte, cree que la *dispositio* de sus cuaternas no debe ser alterada ni reordenada, puesto que debemos suponer que “el orden de estrofas que nos ha llegado es el que le dio Berceo”<sup>469</sup>. Para comprender el sentido final de esta composición se debe tener muy en cuenta las cuaternas y el contexto anteriores. El *Eya velar* podría relacionarse con las vigiliat litúrgicas, pero tampoco podemos pasar por alto su posible origen popular. Esta doble teoría volverá a retomarla en otro de sus trabajos que gira en torno al sistema paralelístico de este poema, en donde cree que el clérigo riojano no parodió ningún texto litúrgico concreto, sino que únicamente estaba recreando un momento concreto de la pasión de Cristo<sup>470</sup>. En cuanto a la posible relación de Gonzalo de Berceo y las vigiliat litúrgicas, Orduna se aparta un poco de la opinión expresada por Devoto<sup>471</sup> —que retomaremos posteriormente—, ya que no es posible demostrar que exista en el *Eya velar* un canto diaconal<sup>472</sup>.

Por su parte, Bruce W. Wardropper cree en la posibilidad de que la cantiga fuese cantada por dos coros y que es “probable that these two songs are intended to sung antiphonally or contrapuntally together”<sup>473</sup>, opinión rebatida por Devoto<sup>474</sup>.

---

<sup>467</sup> L. Spitzer, «Sobre la cántica *Eya velar*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 50–56; J. B. Trend, «Sobre el *Eya velar* de Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V (1951), pp. 226–228.

<sup>468</sup> Orduna, «La estructura del *Duelo* ...», p. 75.

<sup>469</sup> Orduna, «La estructura del *Duelo* ...», p. 93.

<sup>470</sup> Orduna, « El sistema paralelístico de la cántica *Eya velar*», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Doctor Amado Alonso», en su cincuentenario, 1923–1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 301–309.

<sup>471</sup> D. Devoto, «Sentido y forma de la cántica “Eya velar”», *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), pp. 206–237, pp. 226 y ss.

<sup>472</sup> Orduna, « El sistema paralelístico ...», p. 308.

<sup>473</sup> B. W. Wardropper, «Berceo’s *Eya Velar*», *Romance Notes*, II (1960-1961), pp. 3–8, p. 6.

<sup>474</sup> Devoto, «Sentido y forma de la cántica ...».

Sin duda alguna el trabajo de Devoto es el más completo de cuantos aquí se reseñan<sup>475</sup>. Este investigador ofrece un amplio y detallado resumen de los estudios publicados sobre el *Eya velar* hasta 1963, así como su opinión personal. El artículo está estructurado en una serie de apartados bien definidos. El procedimiento que sigue en todos es el mismo. En primer lugar expone las distintas teorías existentes, para luego rechazarlas con sus propios argumentos. El primer bloque está dedicado a repasar las primeras apreciaciones críticas de este poema, como las de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Ramón Menéndez Pidal o Dámaso Alonso, entre otros. La siguiente visión de la cantiga es la que la califica de composición dramática relacionada con las diferentes representaciones pascuales, como el *Ordo Paschalis* de Klosterneuburg o el conservado en un manuscrito del monasterio de Benedikbeuren. Esta hipótesis es rechazada, ya que ninguno de los dramas conservados guarda relación alguna con el texto berceano<sup>476</sup>. La teoría de que el *Eya velar* sería una cantiga de velador, género de cuya existencia duda Devoto, tampoco le convence. Las distintas reordenaciones a las que se vio sometido este texto son calificadas de inútiles desde su punto de vista<sup>477</sup>. El bloque más interesante de este trabajo es el dedicado a analizar la cantiga en su contexto, tal y como ya hizo Orduna en su momento. Sus artículos son los únicos que se juzgan de forma positiva. Para demostrar que el *Eya velar* es una parodia litúrgica, Devoto recurre a varios argumentos, entre los que destaca el examen pormenorizado de los términos litúrgicos empleados en la cuaderna 173 del *Duelo de la Virgen*<sup>478</sup>. Las conclusiones a las que finalmente llega son, principalmente, dos. La cantiga no es una pieza desconectada del *Duelo*, sino una parte integrante del mismo. Por otro lado, este poema está íntimamente relacionado con una forma de canto litúrgico, sin conexión alguna con la lírica popular o el drama litúrgico.

Fradejas<sup>479</sup> adopta en su artículo una posición ecléctica al señalar la posible influencia popular y litúrgica para la construcción de esta cantiga.

---

<sup>475</sup> Devoto, «Sentido y forma de la cántica ...».

<sup>476</sup> Devoto, «Sentido y forma de la cántica ...», pp. 216–217.

<sup>477</sup> Devoto, «Sentido y forma de la cántica ...», pp. 222 y 225, respectivamente

<sup>478</sup> D. Devoto, «Sentido y forma de la cántica ...», pp. 230–232.

<sup>479</sup> J. Fradejas, «Una opinión más sobre la “Cántica Eya velar”», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 29–41.

Humberto López Morales también ha estudiado las posibles relaciones entre el *Eya Velar* y el teatro castellano medieval<sup>480</sup>. Su trabajo comienza, como otros aquí reseñados, con un breve repaso por el estado de la cuestión con la finalidad de rechazar la idea de que esta composición sea una imitación de algún drama litúrgico pascual, tal como afirman Gormly y Catalán<sup>481</sup>. López Morales prefiere seguir los presupuestos de otros estudiosos como Devoto y Sticca. Por lo tanto, para este crítico la escena final del *Duelo* “carece de deudas con el teatro litúrgico”, sino que “la parodia litúrgica que es la cantiga no tiene precedentes”<sup>482</sup>.

Finalmente, la tesis de Farcasiu<sup>483</sup> se halla muy próxima a las de Orduna y Devoto, ya que cree que la cantiga *Eya velar* es una parodia litúrgica o “parodic prosa” —terminología empleada por Farcasiu— de una secuencia litúrgica del siglo XIII que desarrolla la melodía del Aleluya antes del Evangelio. Varios son los argumentos que esgrime a favor. El punto de partida es de nuevo la cuaderna 173, conectada con el servicio religioso de la vigilia de los judíos en la misa del Sábado de Gloria o Vigilia Pascual, tal y como demuestran una serie de datos históricos y musicales<sup>484</sup>. Esta secuencia o “sequence” es la que le ofrece a nuestro poeta el modelo para la creación de su *Duelo*, ya que “The twin attributes of orthodox content and original verbal form of the sequence provide a model for Berceo’s larger undertaking of the *Duelo*: the reconstruction of Gospel narrative through vernacular artifice”<sup>485</sup>. A partir del vocablo *prosa*, presente en la estrofa 10d (*quiero que compongamos yo e tú una prosa*), Farcasiu establece toda una serie de conexiones y significados en las obras de nuestro poeta, que intenta conectar con el ámbito de la liturgia. Todavía existe un tercer elemento que relaciona a esta cantiga con la parodia litúrgica, el de sus rasgos estructurales, esto es, su particular estructura de ritmo y rima<sup>486</sup>.

<sup>480</sup> H. López Morales, «El ‘Eya Velar’ y el teatro medieval castellano», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 264–276.

<sup>481</sup> Gormly, *The use of the Bible...*; Catalán, «La Biblia en la literatura...», p. 316.

<sup>482</sup> López Morales, «El ‘Eya Velar’ y el teatro...», p. 276.

<sup>483</sup> Farcasiu, «Parodic prosa: Berceo’s “Eya velar», *La Corónica*, XIII (1985), pp. 168–174.

<sup>484</sup> Farcasiu, «Parodic prosa: Berceo’s “Eya velar», p. 169.

<sup>485</sup> Farcasiu, «Parodic prosa: Berceo’s “Eya velar», *ibid.*

<sup>486</sup> Farcasiu, «Parodic prosa: Berceo’s “Eya velar», p. 170.

Según Keller, la alabanza y glorificación fueron los propósitos que guiaron a Berceo a la hora de componer sus *Loores*. La finalidad principal de este poema permite al “reader’s eye to the glorification of the Virgin Mary”<sup>487</sup>.

García de la Concha —para quien la tesis propagandística aplicada a las hagiografías berceanas no se pueden aplicar a los poemas marianos— cree que es más prudente aceptar varios grados de comprensión en algunas composiciones del poeta riojano, como el *Sacrificio de la Misa* o los *Loores de Nuestra Señora*. Algunos de sus componentes requerirían un grado de atención mínima; otros, por el contrario, poseen un nivel altamente simbólico, con lo que se necesitaría una formación cultural mayor<sup>488</sup>. Los dos trabajos de García de la Concha nos ofrecen un panorama de los *Loores de Nuestra Señora* en varias de sus facetas compositivas como la estructura, el contenido, el contexto histórico, el público o la finalidad. En su primera aproximación, lo califica como un *Compendium Historiae Salutis*, una especie de epítome de la Historia de la Salvación, que se resume a la perfección en María, el primer personaje en el que se ha cumplido de una forma paradigmática el proceso completo de la redención. Como apoyos teóricos cita en primer lugar el ambiente histórico–religioso en el que se inserta esta obra berceana, destacando sobre todo las reformas emanadas del cuarto concilio lateranense. Antes de pasar al análisis del contenido, plantea algunos interrogantes sobre el público berceano, en el que contempla la doble posibilidad de que estuviese formado por oyentes o por lectores. Pese a estas teorías formuladas, no nos ofrece ninguna solución definitiva, sino que supone la existencia de varios niveles de comprensión, en la que no descarta ninguna de las opciones anteriormente expuestas. El rigor y la exhaustividad son las dos características que definen claramente este primer trabajo. El segundo artículo no sólo se centra en los *Loores*, sino también en las restantes composiciones marianas: los *Milagros de Nuestra Señora* y el *Duelo de la Virgen*. Sin embargo, en él se revisan algunas de las teorías enunciadas en su primer acercamiento. Así, adopta una postura ecléctica a la hora de definir la finalidad de esta composición berceana, ya que recoge la opinión formulada por Gimeno Casaldüero en uno de

<sup>487</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 139.

<sup>488</sup> García de la Concha, « Los *Loores de Nuestra Señora* ... », pp. 140–141; —, «La mariología en Gonzalo de Berceo», pp. 61–87.

sus ensayos<sup>489</sup>. De este modo se añaden dos nuevos rasgos: la glorificación de la Virgen como redentora y la cooperación con ella. Al margen de estos fines, en este poema se pueden rastrear otros componentes doctrinales, moralizadores y apoloéticos relacionados con la historia sagrada o con la cristológica.

El trabajo de Gimeno Casalduero sobre los *Loores* es otro de los más importantes de cuantos aquí se reseñan<sup>490</sup>. En lo que se refiere a la finalidad de esta composición, se aparta de las tesis de García de la Concha. Los *Loores de Nuestra Señora* no son un *Compendium Historiae Salutis*, sino que fueron creados para alabar a la Virgen y para colaborar con ella.

Menéndez Peláez, por su parte, le dedicó una especial atención a la formación teológica de Gonzalo de Berceo. En su opinión, la teología berceana posee una triple fuente: la Biblia, la Patrística y la doctrina de la Iglesia<sup>491</sup>. La teología berceana posee, por otro lado, una doble vertiente: la doctrinal y la moral. Dentro de la primera, incluye los *Loores de Nuestra Señora*. En los *Loores* Berceo nos ofrece un compendio de teología dogmática con una clara intencionalidad catequística, centrándose en el papel de María dentro la Historia de la Salvación. Uno de los modelos de la mariología berceana es, según este crítico, san Bernardo. Las analogías temáticas y literarias son innegables<sup>492</sup>.

#### *Obras doctrinales*

En este último apartado se incluyen obras tan diversas como el *Sacrificio de la Misa*, los *Signos del Juicio Final* y los tres *Himnos*. En el apartado 3.2 abordábamos la cuestión de la formación teológica de Gonzalo de Berceo. Las doctrinas que aprendió durante su formación proceden, en gran medida, del IV concilio lateranense, que marcó varios cambios en la vida y formación del clero, hasta entonces con grandes lagunas. Sus cánones y disposiciones se dejaron sentir en la creación literaria, como atestigua la obra de Berceo. Los contenidos dogmáticos que transmite son de lo más diverso. Entre ellos, podemos mencionar la doctrina trinitaria, la cristológica, la sacramental, la moral o la ascético-

<sup>489</sup> Gimeno Casalduero, «Los *Loores de Nuestra Señora ...*», pp. 196–197.

<sup>490</sup> Gimeno Casalduero, «Los *Loores de Nuestra Señora ...*».

<sup>491</sup> Menéndez Peláez, «La tradición mariológica en Berceo», p. 113.

<sup>492</sup> Menéndez Peláez, «La tradición mariológica en Berceo», p. 126.

mística<sup>493</sup>. Siguiendo una vez más la tipología de Lomax, los tres poemas incluidos en este epígrafe responden a algún tipo de literatura religiosa potenciada por la aplicación de la reforma lateranense: la homilética —*Signos del Juicio Final*— y la doctrinal —*Sacrificio de la Misa e Himnos*. Por otro lado, nuestro poeta difundió las verdades esenciales del credo cristiano en materia escatológica en sus *Signos*. De este modo, entronca con una larga tradición literaria de signo apocalíptico medieval iniciada por el relato del Pseudo-Beda (siglo XI), Pedro Damiano (siglo XII) y Pedro Comestor (siglo XII)<sup>494</sup>. La doctrina litúrgica y eucarística, también le preocupó a don Gonzalo. El concilio celebrado en Letrán en 1215 también enunció algunas de sus reformas en este campo. En concreto, se pretendía luchar contra las herejías medievales. Algunas de ellas, como la de los cátaros, albigenses o valdenses, negaban la presencia de Jesús en el sacramento de la Eucaristía. Otro de los cánones alude a la necesidad de confesarse una vez al año y la obligatoriedad de comulgar por Pascua de Resurrección<sup>495</sup>. En el *Sacrificio de la Misa* se abordan todas estas cuestiones, explicándolas con una clara intención catequística.

Para Keller, el *Sacrificio de la Misa* tiene como propósitos exponer el ritual y la doctrina contenidos en el Antiguo Testamento, así como hacer una descripción de las Sagradas Escrituras. Detrás de estos contenidos existe una preocupación pastoral, en la que el didactismo y la enseñanza doctrinales destacan por encima de todo<sup>496</sup>.

El artículo de Andrachuk es básico y fundamental, como pudimos comprobar, para entender los fines y el público al que iba dirigido el *Sacrificio de la Misa*<sup>497</sup>. Durante los siglos XII y XIII, la Iglesia emprendió una serie de cambios promoviendo una serie de concilios, como el IV lateranense. Entre los problemas más acuciantes estaba la aparición de nuevos movimientos heréticos y la baja educación cultural y moral del clero. La Iglesia intentó paliar estos hechos con la creación de las nuevas órdenes mendicantes —franciscanos y dominicos—, la predicación, la formación intelectual de los sacerdotes y monjes, la definición

<sup>493</sup> Baños Vallejo, «Hagiografía en verso ...», pp. 2–4;

<sup>494</sup> Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», p. 236.

<sup>495</sup> Menéndez Peláez, «Berceo: poesía y teología», pp. 240 y ss.

<sup>496</sup> Keller, *Gonzalo de Berceo*, p. 122.

<sup>497</sup> Andrachuk, «Berceo's *Sacrificio de la Misa*... »

de la Transubstanciación y la devoción hacia la Eucaristía. Gonzalo de Berceo jugó un papel destacado dentro de este movimiento renovador. Andrachuk considera que en el *Sacrificio* se encuentran todas estas nociones que acabamos de citar. El *Sacrificio de la Misa* es, esencialmente, un tratado didáctico y doctrinal dirigido sobre todo a los miembros de la Iglesia, pero también a aquéllos que pretendían ordenarse sacerdotes —en ningún caso a los laicos—, para quienes era complicado aprehender los tratados latinos sobre el significado de la ceremonia de la misa. Éstos les resultaban, en gran medida y en numerosas ocasiones, inaccesibles e incomprensibles<sup>498</sup>.

En el estudio introductorio a su edición del *Sacrificio de la Misa*, Cátedra nos ofrece su opinión sobre la finalidad de este poema y su posible conexión con la reforma lateranense. Por otro lado, plantea la posibilidad de que el clérigo riojano mantuviese una relación con el obispo de Calahorra, Juan Pérez. Así, asociaría la persona de don Gonzalo con la tarea renovadora emprendida por este prelado y en la aplicación de las constituciones emanadas del IV Concilio de Letrán en la Península. Éstas comenzaron a aplicarse tras el año 1128, fecha en la que el legado papal Juan de Abbeville recorrió los reinos peninsulares. El público que Cátedra presupone para el *Sacrificio* es un tanto mayor<sup>499</sup>. Por último, Fradejas ve en el *Sacrificio de la Misa* una intencionalidad doctrinal y catequística, destinada no a un público formado intelectualmente, sino más bien a un público indocto. Este carácter popular lo cree ver en la forma en la que se tratan algunos temas<sup>500</sup>.

En lo que concierne a los *Signos del Juicio Final*, los estudiosos han centrado la mayor parte de los esfuerzos en buscar los posibles antecedentes literarios. Todos coinciden en señalar la importancia del texto berceano dentro de la tradición apocalíptica. Heist, en su volumen dedicado al examen de las diferentes versiones y obras relacionadas con los quince signos del Juicio Final<sup>501</sup> dedicó algunos de sus párrafos al análisis de los *Signos*. Pensado, a la hora de buscar los antecedentes literarios de la composición berceana, comparó de un

<sup>498</sup> Andrachuk, «Berceo's *Sacrificio de la Misa*...», p. 19; Mitre, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», p. 307.

<sup>499</sup> Cátedra, ed., *Sacrificio de la Misa*, p. 942.

<sup>500</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales ...», p. 101.

<sup>501</sup> Heist, *The Fifteen Signs before Doomsday*, Michigan State College Press, 1952.

modo minucioso el texto castellano con dos de las versiones principales de los quince signos, la de Pedro Comestor y la de Pedro Damián<sup>502</sup>.

Saugnieux dedicó un capítulo de su monografía sobre Berceo a examinar las relaciones entre éste y la literatura apocalíptica. Con este fin hace un panorama histórico y literario por la tradición apocalíptica en la Península Ibérica, en el que destaca no sólo el poema berceano, sino su posible conexión con los comentarios al *Apocalipsis* del Beato de Liébana<sup>503</sup>. Fradejas, en su análisis de las obras doctrinales de Berceo, define a los *Signos del Juicio Final* como una obra eminentemente doctrinal, profética y apocalíptica, en donde el didactismo es el móvil principal<sup>504</sup>.

Con la salvedad de los estudios de Bernárdez y Marchand<sup>505</sup>, ningún otro crítico se ha basado exclusivamente en los tres *Himnos* berceanos. Entre los motivos que pudieron condicionar su creación, Bernárdez destaca la labor catequística de acercar estas obras al pueblo iletrado<sup>506</sup>. Fradejas también se ocupa de señalar algunas de las características de esta obra doctrinal de nuestro poeta, en el que subraya el papel destacado que jugó Gonzalo de Berceo en la historia de la traducción de los himnos en las lenguas romances, algo poco común en el período medieval<sup>507</sup>. En último lugar mencionaremos el estudio introductorio de García a su edición de los *Himnos*, que antes de pasar a su edición, se detiene a reflexionar los motivos y fines que llevaron al clérigo riojano a elegir y traducir estos himnos y no otros cualesquiera. En su opinión, uno de los motivos pudieron ser las preferencias personales, si bien baraja la posibilidad de que el número tres, un símbolo de la Trinidad —que se cita al final de los tres himnos—, pudiese estar detrás de estas composiciones<sup>508</sup>.

\* \* \*

<sup>502</sup> Pensado, «Los *Signa iudicii* en Berceo», pp. 243 y ss.

<sup>503</sup> Saugnieux, *Berceo y las culturas ...*, pp. 150–153.

<sup>504</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales ...», p. 89.

<sup>505</sup> Bernárdez, «Gonzalo de Berceo como traductor ...»; Marchand, «The Hymns of Gonzalo de Berceo...»

<sup>506</sup> Bernárdez, «Gonzalo de Berceo como traductor ...», p. 170.

<sup>507</sup> Fradejas Lebrero, «Las obras doctrinales ...», pp. 99–100.

<sup>508</sup> García, ed., *Himnos*, p. 1067.



Antes de cerrar este apartado, conviene añadir algunas notas sobre la forma en la que los poemas berceanos pudieron difundirse. La común transmisión oral de los escritos medievales, tal y como se puede ver en el caso de Gonzalo de Berceo, parece ser recibida desde dos ópticas distintas: la de su mera recepción oral, el ‘oír’ y la de su recepción escrita, el ‘leer’. El escritor realiza un escrito; éste, a su vez, se transforma en comunicación oral mediante la lectura. La discusión acerca del modo de transmisión de los poemas del *mester de clerecía* es una cuestión ya antigua.

La mayor parte de los investigadores berceanos opinan que sus obras estaban destinadas a un recitado público y, por lo tanto, tenían una presentación oral. Esta teoría la defiende, por ejemplo Dutton, que sostiene que las composiciones hagiográficas y marianas se recitarían ante un auditorio, quizá por un monje o un lego del cenobio emilianense<sup>509</sup>. Gerli, va un poco más allá de Dutton al extender este uso oral a todos los poemas del denominado *mester de clerecía*<sup>510</sup>. Por su parte, Ruffinatto hace una alusión a una posible transmisión oral de la *Vida de Santo Domingo*<sup>511</sup>. Más recientemente, Fernando Gómez Redondo examina el verdadero valor de algunos procedimientos formularios presentes en la obra de don Gonzalo<sup>512</sup>. El clérigo riojano se presenta en varias ocasiones como un recitador, pidiendo que le “escuchen”, “oigan” y “atiendan”. En los *Milagros de Nuestra Señora* son comunes. Algunos ejemplos podemos verlos en las siguientes estrofas: 1, 75, 182, 500, 583, 625 ó 867–868 (ed. Baños Vallejo). Para Gómez Redondo, no son unas simples llamadas de atención, sino que se emplean para manipular al auditorio y guiarlos hacia unos fines precisos<sup>513</sup>. Algunos de estos recursos los relaciona con la *captatio benevolentiae*, mecanismo encaminado a ganar la confianza de los posibles receptores de la obra literaria. En su opinión, el clérigo riojano y otros autores del período medieval castellano eran plenamente conscientes de su labor creadora y del papel fundamental que jugaba tanto la audiencia como el modo de difusión. Para estas obras de clerecía, Gómez

<sup>509</sup> Dutton, ed., *Vida de San Millán*, 1967, p. 173.

<sup>510</sup> Gerli, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, p. 18.

<sup>511</sup> Ruffinatto, «Berceo agiografo e il suo publico», en *Studi di Letteratura Spagnola*, Universidad de Roma, Universidad de Turín, 1968–1970, pp. 9–23, p. 17.

<sup>512</sup> Gómez Redondo, «Narradores y oyentes en la literatura ejemplar», en *Tipología de las formas breves...*, pp. 252–310.

<sup>513</sup> Gómez Redondo, «Narradores y oyentes ....», p. 274.

Redondo nos habla de una recitación oral profesional por parte de juglares o clérigos. Semejante hipótesis es perfectamente demostrable mediante la lectura de los prólogos y algunas estrofas de esos textos. Hasta bien entrado el siglo XIV, la pervivencia de una obra literaria depende, en gran parte, de la transmisión oral<sup>514</sup>.

Uría Maqua<sup>515</sup> se opone en mayor o menor medida a esta tesis. Estas ‘fórmulas de oralidad’ o ‘llamadas al público’ suelen ser reconocidas como expresiones propias de las recitaciones juglarescas. En su opinión, estas fórmulas no son exclusivas de esta clase de recitaciones, sino que también son frecuentes en las crónicas romances del siglo XIII. Por otra parte, postula que la lectura se realizaba en voz alta, ante un reducido grupo de personas y en lugares privados, no en sitios públicos (como por ejemplo plazas o atrios). Dos son los motivos que aduce: el analfabetismo y la escasez de manuscritos. Es lógico que la costumbre de leer en voz alta influyera en los escritores, quienes sabían que su texto iba destinado a ser, casi siempre, oído. De ahí el uso de los verbos ‘oír’ y ‘escuchar’, que en los poemas del *mester de clerecía* no implican, en absoluto, la existencia de recitaciones públicas ante una muchedumbre de gente. A veces, incluso las llamadas a un ‘vos’ sirven para articular el poema o para rellenar un hemistiquio, estando en este último supuesto al servicio de la métrica.

Grande Quejigo comparte los argumentos esgrimidos tanto por Gómez Redondo como por Uría Maqua<sup>516</sup>. En su opinión, las obras que conforman el *mester de clerecía* —entre las que se encuentran las de don Gonzalo— se encuentran a caballo entre la oralidad y la escritura. Con el fin de demostrar sus teorías, este investigador aporta como pruebas determinados fragmentos de algunos de esos poemas. Su oralidad viene dada por la presencia simultánea del emisor y del receptor, así como por los apelativos y vocativos, entre los que destacan las diferentes formas de los verbos *oír* y *escuchar*<sup>517</sup>. La lectura en voz alta, practicada todavía en el siglo XIV, también tiene un reflejo textual en estas obras. Es aquí en donde nos encontramos ante formas verbales como *contar* y

<sup>514</sup> Gómez Redondo, «El “fermoso hablar” de la “clerecía”...», pp. 230–233.

<sup>515</sup> Uría Maqua, «La forma de difusión y el público de los poemas del “Mester de Clerecía” del siglo XIII», *Glosa*, I (1990), pp. 99–116; —, *Panorama crítico*, pp. 134 y ss.

<sup>516</sup> Grande Quejigo, «*Quiero leer un libro...*», pp. 101–103.

<sup>517</sup> Grande Quejigo, «*Quiero leer un libro...*», pp. 103–104.

*deçir*<sup>518</sup>. La convivencia de estos dos modos de transmisión tiene también su reflejo en el público o auditorio al que iban destinadas. Grande Quejigo aboga por una doble difusión para las obras del *mester de clerecía*. Así, cree que en un primer momento éstas iban destinadas para la formación de escolares, novicios o futuros sacerdotes. Estas composiciones se leerían en voz alta y se glosarían. Este primer estadio de oralidad medieval genera, a su vez, una segunda forma de transmisión, basada en el recuerdo oral de una primera lectura. De este modo se logra ampliar el público de estos poemas. La presencia de este auditorio secundario se verá reflejada igualmente en las técnicas compositivas y estilísticas de los diferentes autores medievales, incluido el propio Berceo<sup>519</sup>.

---

<sup>518</sup> Grande Quejigo, «*Quiero leer un livro...*», pp. 106–107.

<sup>519</sup> Grande Quejigo, «*Quiero leer un livro...*», pp. 108 y ss.

## **II. EL ESTILO DE GONZALO DE BERCEO Y SUS FUENTES**

### *1. Cuestiones previas*

Antes de entrar de lleno en el análisis comparativo del *ornatus* retórico de Gonzalo de Berceo y sus modelos, es necesario hacer una serie de precisiones metodológicas que ayudarán al mejor seguimiento de la exposición de las ideas contenidas en este estudio.

En primer lugar debemos decir que, para el análisis de los recursos estilísticos empleados por Berceo, seguimos la distinción que hacen las distintas teorías retóricas a partir del siglo XI entre *ornatus facilis* y *ornatus difficilis*, es decir, entre el empleo de las figuras retóricas (figuras de dicción y figuras de pensamiento) y los tropos (*vid. supra* apdo. 3.2).

Hemos dividido los poemas berceanos en tres grandes bloques genéricos: obras hagiográficas (*San Millán, Santo Domingo, Santa Oria y Martirio*), obras marianas (*Milagros, Duelo y Loores*) y obras doctrinales (*Sacrificio, Signos e Himnos*). Dentro de cada uno de éstos, se examina por separado el estilo de las composiciones de don Gonzalo. Hemos preferido utilizar un tipo de análisis basado en la atención a las figuras y tropos que encontramos a lo largo de cada una de estas obras y no englobándolos de forma conjunta. De este modo se podrá ver con mayor precisión y claridad la repercusión que cada recurso estilístico posee en el interior de los poemas de Gonzalo de Berceo.

Como aclarábamos en los objetivos generales, prestaremos atención en un primer momento a los ejemplos literales que nos ofrece el *corpus* berceano con respecto a sus fuentes, con la excepción de la *Vida de Santa Oria* —su modelo no se conserva— y los *Loores de Nuestra Señora* —debido a que la crítica todavía no la ha encontrado. En estos dos casos sólo examinaremos los llamados ‘ejemplos originales o imitativos’. A lo largo de las páginas siguientes, tendremos la oportunidad de comprobar cómo el número de muestras literales es bastante reducido, por lo que hemos preferido transcribirlas todas en esta parte del trabajo. Esto no será así en la segunda parte del análisis, ya que la cantidad de ejemplos es muy elevada. Por este motivo, los hemos sometido a un proceso de selección y hemos escogido los más significativos, ya sea porque una cuaderna contiene más de una muestra de una figura determinada o por su originalidad con respecto a las fuentes. A pie de página se facilitan algunos casos más, para dar una visión más completa. Ofreceremos tanto ejemplos berceanos como latinos en este apartado del análisis con el objetivo de contrastar ambas versiones y decidir si Berceo se inspiró o no en el estilo de sus fuentes para elaborar el *ornatus* de sus poemas, objetivo y fin de este trabajo. En la definición de figuras y tropos retóricos hemos recurrido a una serie de tratados y manuales de retórica antiguos, medievales y

modernos, cuya referencia completa se encontrará al final de este trabajo, en el epígrafe de *Estudios*.

En lo que concierne a las ediciones de los diferentes poemas berceanos, intentaremos resumir a continuación los criterios que hemos seguido. Para la *Vida de San Millán* manejamos la edición de Dutton (Madrid, Espasa–Calpe, 1992), que basa su texto en todos los manuscritos conservados de este texto. La misma solución adopta Ruffinatto en su edición crítica de la *Vida de Santo Domingo*<sup>520</sup>. En el caso de la *Vida de Santa Oria* hemos elegido el texto publicado por el profesor Lappin, quien sigue el orden reproducido en el manuscrito *F*, exceptuando el de las cuadernas 119 a 132. En el *Martirio de San Lorenzo* empleamos la edición de Tesauro, incluida dentro de la *Obra Completa*, coordinada por la profesora Uría Maqua<sup>521</sup>.

Para los *Milagros de Nuestra Señora* utilizamos el texto de Baños Vallejo (Madrid, Crítica, 1997), que edita la versión transmitida por *F*<sup>522</sup>. Para las restantes composiciones berceanas —*Duelo de la Virgen*, *Loores de Nuestra Señora*, *Sacrificio de la Misa*, *Signos del Jucio Final* e *Himnos*— empleamos las ediciones recogidas en el volumen de la *Obra Completa*, que corren a cargo de Orduna, Salvador Miguel, Cátedra y García, respectivamente<sup>523</sup>.

El sistema de citas que utilizamos cuando se reseñan los ejemplos latinos es el siguiente. En la primera de las fuentes latinas de la *Vida de San Millán*, la *Vita Beati Emiliani*, citamos en primer lugar el título reducido (*VBE*) seguido del capítulo, el párrafo y las líneas en las que se encuentra el ejemplo, tal y como figura en la edición de Vázquez de Parga<sup>524</sup>. Para el *Privilegio de los Votos* (*PLat*) únicamente mencionaremos las líneas en donde se hallan las muestras, siguiendo la transcripción hecha por Dutton<sup>525</sup>; con respecto al *Liber Miraculorum* (*LM2*), se indicará el capítulo y las líneas. Como en el caso anterior aquí también

<sup>520</sup> Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, p. 123; Ruffinatto, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, pp. 32 y ss.

<sup>521</sup> Lappin, ed., *Vida de Santa Oria*, pp. 227 y ss; Tesauro, ed., *Martirio de San Lorenzo*, p. 459.

<sup>522</sup> Baños Vallejo, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, pp. LXIX y ss.

<sup>523</sup> Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 802, 865, 942–943, 1037 y 1065, en donde se recogen los criterios de edición que manejan estos críticos.

<sup>524</sup> Vázquez de Parga, ed., San Braulio, *Vita Sancti Emiliani*, pp. 3–38.

<sup>525</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de La Cogolla*, pp. 2–9.

seguiremos el texto de este hispanista<sup>526</sup>. En la *Vida de Santo Domingo*, como la numeración de los relatos no coincide entre el texto romance y el latino —ya que la división en una y otra es distinta, y además Berceo cambia con cierta facilidad el orden de los episodios o capítulos con respecto al modelo—, mencionamos primeramente la obra *VDS (Vita Dominici Siliensis)* seguida del libro (I o II), capítulo y número de líneas. En la *Pasio Polycronii* —fuente del *Martirio*—, figurará el título y el capítulo en el que se desarrolla (11 a 28), acorde con la transcripción hecha por Dutton en su edición del *Martirio de San Lorenzo*<sup>527</sup>.

En los *Milagros*, como la numeración de los capítulos sí coincide en ambas versiones, únicamente citamos entre paréntesis el número de líneas en el que se encuentra. Para el *Duelo de la Virgen* utilizamos el siguiente sistema. En el primero de los sermones latinos, el *Tractatus beati Bernardi abbatis de lamentatione Virginis Marie*, mencionamos en primer lugar el título reducido (*De lamentatione*) seguido del folio y el párrafo, tal y como figura en la edición de este texto hecha en París en 1566 (fols. 40D a 41M)<sup>528</sup>. En el caso del *Liber de passione Christe et doloribus et planctibus matris eius (Liber de passione)* únicamente ofreceremos las líneas en donde se hallan las muestras, siguiendo la transcripción de Dutton<sup>529</sup>.

Para reseñar los ejemplos latinos del modelo del *Sacrificio de la Misa* señalamos el párrafo (I, II, etc.), seguido del folio y de las líneas en el que se desarrolla. La numeración corresponde de nuevo a la transcripción hecha por Dutton en su edición de este texto berceano<sup>530</sup>. En los ejemplos a pie de página de los *Himnos* figurará el número de himno (I, II ó III) seguido del número de cuaderna. En lo que concierne a las versiones latinas, como la numeración coincide tanto en el texto romance como en la fuente, la referencia se realizará de la misma manera.

<sup>526</sup> Dutton, ed., *La Vida de San Millán de La Cogolla*, pp. 36–46.

<sup>527</sup> Dutton, ed., *El Martirio de San Lorenzo*, pp. 169–175.

<sup>528</sup> *Diui Bernardi Clareuallensis Abbatis primi, religiosissimi sane ecclesiae doctoris, suauissimique, et quod pro eximia illius pietate non iniuria dixeris, plane Theodidacti. Opera omnia. Paris. Apud Guilielmum Merlin imponente Numularium, et Sebastianum Niuellium sub Ciconiis, uia Iacobeae: e Michaëlam Guillard, uiduam Guilielmi Desbois, sub sile aureo, eadem uia, AN. DO. M. D. LXVI.* El sermón en cuestión se halla entre los folios 40D a 41M. Las letras que acompañan a la foliación hacen referencia a los párrafos en los que se divide, que van desde la A a la M.

<sup>529</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen ...*, pp. 52–58.

<sup>530</sup> Dutton, ed., *El Sacrificio de la Misa*, pp. 64–75.

En el caso del *Libro de Alexandre* se citará el título abreviado y a continuación el número de estrofa; para la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, se mencionará el título, seguido del libro y de las líneas. En el *Libro de Apolonio* seguiremos este mismo sistema; para su fuente, la *Historia Apollonii Regis Tyri*, se citará el título abreviado (*HART*), libro y líneas del texto. Para los ejemplos de la *Vida de Santa María Egipciaca* se dará el título abreviado (*VSME*) y el número de versos, al igual que en su modelo literario.

La letra cursiva la empleamos para destacar la figura o tropo del contexto en donde se sitúa y el subrayado en aquellos casos en los que el procedimiento retórico utilizado es idéntico. Las abreviaturas de los poemas berceanos y de otros citados en el cuerpo del trabajo son las siguientes:

<i>VSM</i>	<i>Vida de San Millán de la Cogolla</i>
<i>VSD</i>	<i>Vida de Santo Domingo de Silos</i>
<i>VSO</i>	<i>Vida de Santa Oria</i>
<i>MSL</i>	<i>Martirio de San Lorenzo</i>
<i>MNS</i>	<i>Milagros de Nuestra Señora</i>
<i>Duelo</i>	<i>Duelo de la Virgen</i>
<i>Loores</i>	<i>Loores de Nuestra Señora</i>
<i>Sacrificio</i>	<i>Sacrificio de la Misa</i>
<i>Signos</i>	<i>Signos del Juicio Final</i>
<i>Himnos</i>	<i>Himnos</i>
<i>Alexandre</i>	<i>Libro de Alexandre</i>
<i>Apolonio</i>	<i>Libro de Apolonio</i>
<i>HART</i>	<i>Historia Apollonii Regis Tyri</i>
<i>VSME</i>	<i>Vida de Santa María Egipciaca</i>

## 2. El estilo de las obras hagiográficas

### 2.1. Vida de San Millán de la Cogolla

#### 2.1.1. Ejemplos literales



Como se ha explicado anteriormente, este conjunto está formado por aquellas muestras que presentan una coincidencia fiel entre la fuente latina y la versión de Gonzalo de Berceo.

ORNATUS FACILIS

*Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis

El primer ejemplo literal de la *Vida de San Millán* es la antítesis— figura que, genéricamente, puede entenderse como oposición de ideas mediante el empleo de palabras, frases u oraciones<sup>531</sup>— ubicada en los versos c y d de la estrofa 276<sup>532</sup>:

Si bien lo entendiéssedes, sodes bien escapados,  
ca merecientes érades de seer enforcados;  
más val' con sendos ojos *salvar vuestros pecados*,  
qe con dos veervos *en infierno damnados*.

<sup>531</sup> Los manuales de retórica que hemos consultado son, principalmente, los siguientes: H. Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966–1969, 3 vols ; y A. Azaustre y J. Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997. Por otra parte, también incluimos algunos de los tratados de retórica clásica y de poética medieval, como la *Rhetorica ad Herennium*, la *Institutio Oratoria*, el *Ars Maior*, las *Etimologías* y la *Poetria Noua*, textos que pudo conocer y manejar Gonzalo de Berceo. Las ediciones que empleamos son las siguientes: *Rhetorica ad Herennium*, traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991; Marco Fabio Quintiliano, *Institutio Oratoria*, III, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1999; *Ars Maior*, en L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 603 y ss.; Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2 vols., 3ª ed. (reimp.) (vol. I), 2000 (1ª ed. 1982) y 2ª ed. (vol. II), 1994 (1ª ed. 1983); *Poetria Noua*, en Faral, *Les Arts Poétiques* ..., pp. 197 y ss. A partir de ahora, en las definiciones que hagamos de los distintos recursos literarios, indicaremos en una nota al pie los párrafos o las páginas en las que se encuentran descritos en estos manuales. La antítesis se define en Lausberg, *Manual de retórica* ..., §§ 787–807; Azaustre y Casas, *Manual de retórica* ..., pp. 117–121; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XV, 21; *Institutio Oratoria*, IX, III, 81; *Etimologías*, I, 36, 21 y II, 21, 5; *Poetria Noua*, 1103–1104. En nuestro estudio no entraremos en lo que es la clasificación y descripción de las distintas figuras que componen el ámbito de la antítesis u oposición, como la cohabitación, la paradoja o el oxímoron, sino que únicamente nos centraremos en el sentido general de este término, como se podrá ver a lo largo de este apartado.

<sup>532</sup> La edición que manejamos de la *Vida de San Millán* es la de Dutton, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Para el texto de san Braulio, la *Vita Sancti Emiliani*, seguimos la de Vázquez de Parga, Madrid, CSIC, 1943. Finalmente, para el *Privilegio Latino* y el *Liber Miraculorum* empleamos las transcripciones hechas por Dutton en su edición de la *Vida de San Millán de La Cogolla* (Obras Completas I), Londres, Tamesis Books, 1ªed., 1967 (2ª ed. 1984).

Sed et leuius eis fuit in uita quam post uitam facti luere penam iuxta illud: melius est cum uno oculo *in regno caelorum introire* quam cum duobus *gehennam sortiri* (VBE, cap. XXIV, § 27, 13–16).

La historia de los ladrones Turibio y Simpronio guarda algunos paralelismos argumentales con la que se nos cuenta en la *Vida de Santo Domingo de Silos* entre las estrofas 419 y 432. García Muñoz era un malhechor que se dedicaba a robar parte de las cosechas a sus vecinos. Este hombre es acusado ante el santo de Silos, que intercede por él para que no lo castiguen. Sin embargo, García Muñoz vuelve a caer en la tentación. Ahora santo Domingo decide que debe ser Dios el juez de estos actos. El castigo de García se ejecuta de manera inmediata. Su cuerpo es víctima de una parálisis. La apelación es imposible, al igual que la sentencia. Es preferible ir al cielo con alguna enfermedad que al infierno sano y salvo. Los términos empleados en la cuaderna 276 de la *Vida de San Millán* son similares: *salvar vuestros pecados / en infierno damnados*. El equivalente de estas palabras las encontramos en el capítulo XXIV de la *Vita Beati Emiliani* de san Braulio, líneas 15–16: *in regno caelorum / gehennam sortiri*. El primero de los dos elementos de esta oposición es traducido por Berceo de un modo más libre, mientras que el segundo sí puede considerarse como una traslación literal. Pese a eso, consideramos que la idea de ‘salvación’ frente a ‘condena’ se mantiene en la versión romance de esta hagiografía, por lo que creemos que se debe mantener la etiqueta de ejemplo literal.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

Este tropo retórico, en el que se sustituye un nombre propio por un nombre común o, en general, un apelativo que designa una cualidad especialmente característica y excluyente del sujeto en cuestión, es uno de los procedimientos más utilizados tanto por don Gonzalo como por san Braulio<sup>533</sup>.

Antes de iniciar el estudio de las distintas antonomasias literales de las obras berceanas, debemos hacer una serie de indicaciones que ayudarán a un mejor seguimiento de las ideas que se expondrán en las páginas siguientes.

<sup>533</sup> Lausberg, *Manual de retórica* ..., §§ 580–581; Azaustre y Casas, *Manual de retórica* ..., p. 88; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXI, 42; *Institutio Oratoria*, VIII, VI, 29–30; *Ars Maior*, III, 6, 3–5; *Etimologías*, I, 37, 11; *Poetria Noua*, 949–956.

Dentro del interior de este tropo hemos registrado dos clases diferentes. La primera la conforman las antonomasias no lexicalizadas, que sin duda representan los casos más claros de este recurso. El segundo grupo lo componen las antonomasias lexicalizadas, tales como *Madre*, *Señora*, *Señor*, *Fijo* o *Padre*, que, pese a que se usan en la lengua literaria del siglo XIII ya habrían entrado en el habla ordinaria, nosotros las consideramos igualmente como pertenecientes a este campo, ya que originariamente fueron antonomasias.

Al igual que sucedía con la antítesis, la antonomasia sólo presenta una muestra literal. Nos referimos a la antonomasia lexicalizada de la estrofa 262:

Sedié el omne bono con ellas en compañía,  
fablando e diziéndolis mucha buena hazaña;  
el *mortal enemigo*, pleno de mala maña,  
cueidó aver derecho, vengarse de sue saña.

Ipsi quoque desertores spiritus quum conuiciis eum, malitiae suae calliditate, per inerguminos uellent lascescere, quia nihil erat quos Christi seruo possent obicere, solum ei quur cum uirginibus Christi cohabitaret nitebartur exprouare, antiqua sua *inimicus* arte eludens, (...) (VBE, cap. XXIII, § 30, 11-17).

El personaje que recibe el apelativo es el diablo, a quien Berceo bautiza como *mortal enemigo*, uno de los calificativos más frecuentes aplicados a este personaje. Las cuadernas 260 a 270 tienen como base el capítulo XXIII de la *Vita Beati Emiliani* de san Braulio. Las dos versiones de este episodio de la vida de Millán difieren un poco entre sí. Con ochenta años y una salud bastante deteriorada, el santo de La Cogolla vivía con unas mujeres piadosas que lo cuidaban de su gota. El demonio intenta mancillar la reputación del santo hombre acusándolo del pecado de lujuria por cohabitar con ellas. En el texto brauliano la difamación se realiza a través de unos energúmenos poseídos por el diablo, mientras que en la composición romance es el mismísimo Satanás el que se encarga personalmente de este ataque. Pese a estas ligeras divergencias, ambos coinciden en llamar al demonio ‘enemigo’ del hombre. En la estrofa 262, verso c, podemos leer las palabras *mortal enemigo*. Éstas son un trasunto del término *inimicus*, ubicado en el párrafo 30 del capítulo XXIII de la *Vita* latina. El diablo intenta vengarse por todos los medios de las numerosas derrotas y afrentas que le ha causado san Millán.

### Metáfora

La metáfora —sustitución de un término apropiado por otro inapropiado merced a una relación de semejanza entre sus correspondientes conceptos, en la que el término propio puede estar presente o no (metáfora *in praesentia* / metáfora *in absentia*)<sup>534</sup>—, a diferencia de la antítesis y la antonomasia, cuenta con dos casos literales, el primero de ellos en la estrofa 276:

Si bien lo entendiéssedes, sodes bien escapados,  
ca merecientes érades de seer enforcados;  
*más val' con sendos ojos salvar vuestros pecados,*  
*qe con dos veeros en infierno damnados.*

Sed et leuius eis fuit in uita quam post uitam facti luere penam iuxta illud: *melius est cum uno oculo in regno caelorum introire quam cum duobus gehennam sortiri* (VBE, cap. XXIV, § 27, 13–16).

Turibio y Simpronio eran dos ladrones que, en cierta ocasión, decidieron robar a san Millán una cabalgadura que empleaba para realizar diferentes tareas del cenobio, como cargar leña o llevar alimento a los necesitados. Pero su fechoría fue castigada al poco tiempo de cometer este hurto. La Divinidad les privó de la vista quebrándoles sus ojos. Inmediatamente, regresaron al monasterio y suplicaron al santo que les devolviese la salud. La respuesta, carente de toda caridad y compasión, es dura y amenazadora. Los ladrones merecen ser sentenciados a una muerte en la horca, pero la pena impuesta por Dios es una prueba de que todavía, si se arrepienten de corazón, pueden salvarse y alcanzar la vida eterna. En el texto latino de san Braulio, capítulo XXIV, líneas 14–16, podemos ver el mismo procedimiento expresado en términos similares a los del poema berceano. Sin embargo, la fuente en la que ambos relatos se basan son los evangelios de san Mateo (Mt 18, 9) y de san Marcos (Mc 9, 46)<sup>535</sup>, que aluden a las condiciones que se deben cumplir para poder entrar en el reino de los cielos. Si

<sup>534</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 558–564; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp. 83–84; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIV, 45; *Institutio Oratoria*, VIII, VI, 4–8; *Ars Maior*, III, 6, 6–7; *Etimologías*, I, 37, 2–5; *Poetria Noua*, 949–956.

<sup>535</sup> Éstos son los textos evangélicos: “*Et si oculos tuos scandalizat te, erue eum, et proiice abs te: bonum tibi est cum uno oculo in uiam intrare, quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis*” (Mt 18, 9); “*Quod si oculus tuus scandalizat te, eiice eum: bonum est tibi luscum introire in regnum Dei, quam duos oculos habentem mitti in gehennam ignis: (...)*” (Mc 9, 46). Seguimos aquí el texto de la *Biblia Vulgata*, ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 9ª ed., 1994 (1ª ed. 1946).

alguna parte de nuestros cuerpos nos puede hacer caer en la tentación, más vale que la cortemos si no deseamos condenarnos y padecer en el infierno.

En el episodio que relata la muerte y el entierro de San Millán (cuadernas 294–314, capítulo XXVII de san Braulio) es en donde se registra la segunda metáfora literal, concretamente en la estrofa 301:

Santigó a sí mismo por fer buen cumplimento,  
tendió ambas sves palmas, juntólas muy a tiento;  
cerró ambos sos ojos sin nul conturbamiento,  
*rendió a Dios la alma, fizo so cumplimento.*

Sane adpropinquante mortis tempore accersiuit sanctissimum Asellum presbyterum, cum quo habebat collegium, in cuius praesentia felicissima illa anima, corpore soluta, caelo est reddita (VBE, cap. XXVII, § 34, 21–1).

Sabiendo que se encuentra gravemente enfermo y presintiendo su muerte, el santo desea despedirse de los monjes de su cenobio encomendándoles que guarden todos los preceptos de la ley de Dios. La muerte de Millán guarda grandes paralelismos de contenido y de estructura con la que se nos relata en la *Vida de Santo Domingo de Silos* (cuadernas 489–532). Al igual que Millán, Domingo augura su muerte, se despide de los suyos, entrega su alma, es recibido en el cielo con un gran gozo y su cuerpo es finalmente enterrado de forma harto ceremoniosa. Centrémonos ahora en la estrofa 301, en donde se encuentra la metáfora literal lexicalizada. En el verso d se nos dice que san Millán *rendió a Dios la alma, fizo so passamiento*. En el texto brauliano encontramos una fórmula similar: *illa anima, corpore soluta, caelo est reddita*. En nuestra opinión, la idea expresada es la misma, al igual que las formas verbales *reddita / rendió*, por lo que consideramos que estamos ante un caso evidente de literalidad.

Éstos son todos los ejemplos literales que hemos registrado en la *Vida de San Millán de La Cogolla* con respecto a sus diferentes fuentes latinas. Su presencia, como se puede comprobar, es irregular, ya que tanto podemos encontrarnos con dos metáforas, como no hallar ni una sola muestra de epanalepsis, sinonimia o sinécdoque literal. Al margen de estas muestras, encontramos algunas coincidencias de palabras aisladas, pero que no constituyen un tropo o figura retórica. Se trata, de cualquier manera, del producto lógico de cualquier proceso de traducción.

### 2.1.2. Ejemplos originales o imitativos

Este grupo está formado por aquellas figuras y tropos retóricos adoptados por Gonzalo de Berceo de sus fuentes. Éstos, a diferencia de los ejemplos literales, no provienen de una traducción directa, sino de la *imitatio* de los modelos.

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton

En la *Vida de San Millán de La Cogolla*, la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis se emplean de forma abundante. Tal es el caso de la anáfora —repetición de palabras que encabeza varios miembros, cláusulas, versos o una serie de estrofas<sup>536</sup>—, que, en algunos casos, puede aparecer combinada con la *trductio* o el polisíndeton. Otro de los rasgos que caracteriza el uso de esta figura es el siguiente. A veces, la anáfora puede sobrepasar el límite estrófico, tal y como ocurre, por ejemplo, en las cuaderñas 17–18, 37–38, 203–204–205 ó 402–403–404. Sin embargo, el mayor número de muestras corresponde a los casos en los que este recurso se circunscribe a una única estrofa, tal y como sucede en la 64:

*Benedictos los montes do est' santo andido,  
benedictos los valles do sovo ascondido,  
benedictos los árboles so los quales estido,  
ca cosa fue angélica de bendición cumplido*<sup>537</sup>.

Ésta es una cuaderña rica en figuras retóricas. Dejando a un lado la anáfora, hemos registrado otras cinco: la epanalepsis, la *derivatio*, el asíndeton, el *parison* y la exclamación. La anáfora se desarrolla en los versos a, b y c, como sucede también con la epanalepsis —do—, el paralelismo y la exclamación —ambas ocupan por completo esos tres versos. La anáfora está formada por el adjetivo *Benedictos* y el artículo masculino plural *los*. Berceo, al repetir tres veces seguidas estas palabras, recalca la idea de alabanza y encomio de aquellos lugares

<sup>536</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 629–630, Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 97.; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XIII, 19; *Institutio Oratoria*, IX, III, 30; *Ars Maior*, III, 5, 15–2; *Etimologías*, I, 36, 8; *Poetria Noua*, 1098.

<sup>537</sup> Otros casos de anáfora de la *Vida de San Millán* pueden verse en las siguientes estrofas: 33abc, 69bd–70bd, 362d–363d–364d ó 447abcd.

en los que san Millán estuvo durante los cuarenta años que duró su vida eremítica. La unidad temática de la estrofa no sólo se logra a través de la anáfora, sino también del *parison*. Esta cuaderna guarda ciertas similitudes con otra perteneciente a la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Nos referimos a la estrofa 125 en la que hallamos una anáfora similar: *¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello! / ¡Beneíta la grey que ha tal pastorciello!* Vemos cómo se utilizan procedimientos retóricos similares, así como también temáticos. Ésta no será la primera vez que llamemos la atención sobre las coincidencias entre estas dos hagiografías. Se trata, por otra parte, de algo hasta cierto punto normal, puesto que nos encontramos ante dos obras de un mismo autor pertenecientes a un mismo género literario medieval. San Millán ha padecido toda clase de privaciones y sufrimientos en su retiro espiritual. Los testigos mudos de esta dura vida son los montes, valles y árboles enumerados por el poeta de forma asindética.

Los casos de polisíndeton —repetición de una misma conjunción coordinante o la acumulación de nexos distintos, que encabeza varias frases o componentes de una enumeración, así como de los miembros de la sinonimia<sup>538</sup>— empleados en la *Vida de San Millán* son bastante numerosos, como ya sucedía con la anáfora. Las conjunciones empleadas —*e* y *nin*— desempeñarán diversas funciones como la enumeración de elementos, la unión de términos sinónimos (bimembración sinonímica) o de contrarios (las llamadas ‘parejas inclusivas’<sup>539</sup>), como, por ejemplo, la cuaderna 421:

Fabló con sos varones *e* con los ordenados,  
con ‘bispos *e* abades qe y eran juntados;  
«Oídm», dixo, «todos, legos *e* coronados,  
han’nos dado mal salto nuestros graves pecados<sup>540</sup>.

<sup>538</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...* §§ 686–687; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 100; *Institutio Oratoria*, IX, III, 50; *Ars Maior*, III, 5, 11–14; *Etimologías*, I, 36, 19.

<sup>539</sup> La definición de ‘pareja inclusiva’ que manejamos es la que formula Collin Smith en su edición del *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 58: “una pareja de extremos que incluyen todos los puntos intermedios”. Esta explicación la retoma Sala en su trabajo *La lengua y el estilo ...*, pp. 132–133. La función de dichas parejas es la de expresar un sentido o idea determinada, ya sea ésta de signo antitético o sinonímico. La mayoría de las ‘parejas inclusivas’ encierran en su interior un significado opositivo, por lo que creemos necesario estudiarlas en el apartado dedicado a la antítesis.

<sup>540</sup> Éstos son otros ejemplos de polisíndeton de la *Vida de San Millán*: 83bcd, 145d, 297bc y 409abd.

La conjunción empleada en los tres casos es *e*. Además, el poeta la emplea para citar una serie de vocablos antitéticos que aparecen en esa estrofa: *varones, ordenados, bispos, abades, legos y coronados*. En la reunión mantenida entre el rey don Ramiro y sus súbditos para decidir si se deben pagar tributos o no a Santiago Apóstol, están presentes los estamentos principales del reino: nobles y sacerdotes. Dentro de la segunda categoría, don Gonzalo los divide en varios subgrupos de índole diversa, según el rango que poseen dentro de la jerarquía eclesiástica. No es la primera vez que Berceo empleará series de parejas inclusivas parecidas. En esta hagiografía podemos citar otros casos: 96c, 204d, 425c y 461b. En la *Vida de Santo Domingo* también es posible rastrear muestras similares a la de la estrofa 421, como la 214, la 269, la 270 ó la 276. La causa de las derrotas cristianas frente a los árabes son, en palabras del rey de León, los pecados cometidos contra Dios.

La epanalepsis —una variedad de geminación en la que se repiten una o varias palabras en un lugar determinado de la frase<sup>541</sup>—, junto con la anáfora y el polisíndeton, es otra figura de dicción bastante empleada en la versión romance de la *Vita* latina escrita por Gonzalo de Berceo. Por norma general, la epanalepsis no sobrepasa los límites de la cuaterna vía, si bien hay excepciones que confirman la regla, tal y como ocurre en las estrofas 11d–12a, 25ad–26a, 114d–115b ó 238d–239a, muestra que pasamos a analizar:

Acabaron el orrio con Dios los carpenteros,  
el confessor precioso pagólis sus dineros;  
fuéronse a sus casas sue vía los obreros,  
fincó él con sos *pobres* e con sos compañeros.

Vinieron muchos *pobres* un día por ventura,  
famnientos e menguados todos de vestidura;  
pidiéni al buen omne ropa a grand pressura,  
él non tenié que darlis, era en grand rencura<sup>542</sup>.

Como puede observarse, estas dos cuaternas son ricas en procedimientos retóricos. Al margen de la epanalepsis representada por el sustantivo *pobres*, podemos ver dos ejemplos de polisíndeton y de asíndeton, varios paralelismos, un epíteto o una pareja de sinónimos. Volviendo a la figura de dicción que estamos

<sup>541</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 616–618; *Institutio Oratoria*, IX, III, 29; *Ars Maior*, III, 5, 3–4; *Etimologías*, II, 21, 36.

<sup>542</sup> Otros casos de epanalepsis de la *Vida de San Millán*: 28abcd, 55abcd, 379acd y 456c–457a.



analizando, debemos decir que en este contexto desempeña un papel determinado, el de unir temáticamente dos de los milagros que el clérigo riojano incluye en su *Vida de San Millán*. La estrofa 238 cierra el relato de la construcción del hórreo y el crecimiento prodigioso de una viga, en tanto que la 239 abre la historia de unos pobres que acudieron cierto día al cenobio regido por Millán. Ambas narraciones ponen de manifiesto las virtudes y capacidades del santo riojano para obrar milagros, indicando de este modo su futura santidad y veneración por parte de los fieles.

Por su parte, la *trductio* —figura consistente en la repetición acusada de una palabra con o sin cambio flexivo, así como la reiteración de un cuerpo fonético igual en apariencia pero no en su significado<sup>543</sup>— alcanza un menor uso que la epanalepsis, pero su presencia no puede pasarse por alto. Al igual que los recursos anteriores, puede aparecer al lado de la anáfora o el polisíndeton. Para mostrar el uso de esta figura, hemos preferido elegir un caso ubicado en una única cuaderna, la 466. La forma elegida para sustentar la *trductio* es la forma verbal *dan*. Al margen de este recurso podemos citar otro, como la anáfora:

Unas tierras *dan* vino, en otras *dan* dineros,  
en algunas cevera, en alguantas carneros;  
fierro traen de Álaba, e cuños de aceros,  
quesos *dan* en ofrenda por todos los Camberos<sup>544</sup>.

La finalidad de la *trductio* y de la epanalepsis es la misma: unificar el contenido de esta cuaderna, a la par que recalcar la idea de pago por parte de las poblaciones citadas. Esta estrofa se inserta dentro del llamado episodio de los *Votos de san Millán*. A partir de la cuaderna 462 hasta la 474 Berceo enumera todas las villas tributarias contenidas en el *Privilegio Latino*. La estrofa 466 alude al territorio de Álava y al de los Camberos. Desde esos lugares envían al cenobio emilianense productos tan diversos como el vino, dinero, grano, carneros, hierro, acero y quesos, elementos enlazados gracias a la *trductio*.

<sup>543</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 647, 658–659; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p.102; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 20–21; *Institutio Oratoria*, IX, III, 69; *Poetria Noua*, 1101–1102.

<sup>544</sup> Otras muestras de *trductio* en la *Vida de San Millán de la Cogolla*: 89abc, 165acd, 311abc y 406bcd.

En el texto de san Braulio, la *Vita Beati Emiliani*, el uso de la anáfora es similar al que acabamos de exponer, puesto que esta figura, al igual que en Berceo, puede aparecer combinada con otras figuras de signo reiterativo como la epanalepsis, el polisíndeton o el homeotéleuton. El ejemplo que vamos a desarrollar a continuación pertenece al capítulo XXIII (*De exprobatone demonum cur cum feminis habitaret*) que sirve de base a las estrofas 260–270 del texto castellano. El vocablo elegido para sustentar la anáfora es la partícula en función de adverbio *ut*, utilizada en las líneas 13, 16 y 19 del párrafo 30:

Sed uir iste sanctus abstinentiae (...) sacris uirginibus (...) labore sancto doloreque constrictus, omnia officia, *ut* pater poterat, ancillarum dei ministerio suscipiebat blandus (...) erat extraneus, *ut* ne uestigium quidem inhonesti motus in tanta processerat longeuitate, eo peruenit necessitatis, ut quum idropis laboraret uallitudine (...) (*VBE*, cap. XXIII, § 30, 9–19)<sup>545</sup>.

Es cierto que contamos con otro *ut* más, pero no forma parte de este procedimiento retórico. Sin contar con la anáfora, en este pasaje hemos registrado, al menos, un polisíndeton —*et* y la forma enclítica *que*—, un homeotéleuton nominal —*deditus* y *constrictus*—, dos epítetos —*uir iste sanctus* y *sacris uirginibus*— y una metáfora —*ancillarum Dei*. En su vejez, san Millán tuvo diversas enfermedades, entre las que destaca la gota. Unas santas mujeres deciden cuidar de su maltrecha salud. El diablo, envidioso de la castidad del santo, decide acusarlo de hipocresía y lujuria por boca de unos endemoniados. Pese a todo, Millán saldrá, como siempre, victorioso de su lucha contra el pecado.

¿Cuál es la situación de la anáfora en la versión latina del *Privilegio de los Votos*? En líneas generales, podemos afirmar que ésta es similar a la de los textos anteriores, si bien el número de anáforas es, con diferencia, mucho menor. Sin embargo, podemos citar y examinar, al menos, un caso. Éste está ubicado dentro de las cláusulas 1, 4, 8 y 9 de este documento, y se desarrolla en las líneas 57–58, 63–64, 73–74 y 77:

1. Fromesta, Auia, Ferrera, *iste predictae* cum omnibus suis uillis ad suas alfoces pertinentibus carneros domus octo faciunt se ad unum.

<sup>545</sup> Éstos son otros casos de anáfora en la *Vita Beati Emiliani*: Prólogo, § 5, 9–10: “(...) *non humanae inquietudinis leuitas, non denique ostentationis uentositas, (...)*”; cap. IV, § 11, 6–7: “*Quas ille ibi inuisibiles, quasque pugnas uisibiles, quas uario callidoque (...)*”; cap. IV, § 11, 16–17: “*O ignens donum! O singularem uirum! O praestantissimum animum (...)*”; cap. XVIII, § 25, 7–8. “*Tanta illi uiro erat copia (...)* *tanta custodia diuinae uirtutis (...)*”; etc.

4. Ouirnia, Riuu de Ulbere, Villa Didaco, cum tota Tribinio, Castro, *iste predicte* cum omnibus suis uillis ad suas alfozes pertinentibus, carneros domus oct faciunt se ad unum.

8. (...) Palencia, Montson, Baltanas cum suis uillis, *iste predicte* cum omnibus suis uillis ad suas alfozes pertinentibus, per omnes domus singulos arienzos cera.

9. Valbuena, Palencia de Comite, Scuterros, Baniferii de riuo de Arlanza, Agosin, Monnio, *iste predicte* cum omnibus suis uillis ad suas alfozes pertinentibus carneros octo faciunt se ad unum

(PLat, 57–78)<sup>546</sup>.

La frase nominal *iste predicte* conforma esta figura de dicción. La función que guarda la anáfora está bien clara: enumerar y ligar todos y cada uno los núcleos de población citados en los párrafos diferentes del *Privilegio*. Todas son localidades que deben pagar tributos de diversas clases (animales, vegetales, dinero, etc.) al monasterio de san Millán para agradecer a Dios que los haya salvado de las garras de los enemigos de la fe, los árabes.

Finalmente, en los capítulos primero y séptimo del *Liber Miraculorum*, que sirvieron de base para la redacción de los dos últimos milagros de la *Vida de San Millán*, no se emplea ni una sola vez la anáfora. Éste no será el último procedimiento ausente en estos fragmentos de esta obra escrita por el monje Fernandus, tal y como se comprobará a lo largo de este trabajo.

En el texto de san Braulio, el polisíndeton también alcanza un desarrollo amplio, al igual que la anáfora, recurso con el que coexiste en ocasiones. La variedad morfológica de las conjunciones es mayor que la del texto berceano. En la *Vita* latina podemos rastrear las siguientes: *et*, *atque*, *ac*, la forma enclítica *que*, *nec* y, finalmente, *neque*. Los miembros que componen el polisíndeton suelen oscilar entre los dos y los cinco, como en el capítulo I (*De eius conuersationis initio*), párrafo 8, líneas 6–12:

Ergo, ut dicere ceperam, sic eum fuisse conuersum *atque* conuersatum praefati testes narrarunt: Futurus pastos hominum erat pastor ouium minabat*que* oues ad uirecta montium *et* ut mos esse solet pastorum citharam uehebat secum, *ne* ad gregis custodiam torpor inpediret mentem otiosam minus*que* exercitatione suspensam; (...)

(VBE, cap. I, § 8, 6–12)<sup>547</sup>.

<sup>546</sup> He aquí los restantes ejemplos de anáfora del *Privilegio Latino*: 35–36: “(...) cuius reuerentissimum corpus apud confinium nostri (...) tumultatum noueramus cuiusque meritis et suffragiis apud Deum (...)” y 50–51: “(...) in uelocitate equorum fugam contra fines suos arripuit. Reliqua uero (...) non ualens, in ipsis (...)”.

Los nexos utilizados en esta muestra son *atque*, *que* —con dos representantes—, *et* y *ne*. La función que desempeñan todos es la misma: citar las diferentes virtudes del santo. Como decíamos al inicio de este apartado, el polisíndeton puede combinarse con otras figuras de signo repetitivo, como la epanalepsis. Esto es lo que sucede aquí, en donde se utiliza *pastor* en dos ocasiones. La lista de recursos podemos ampliarla un poco más: homeotéleuton nominal, políptoton nominal y metáfora. San Braulio nos cuenta de forma breve cuáles fueron los comienzos de Millán. De niño, al igual que otros santos eremitas, se encargaba de cuidar un rebaño de ovejas. Con él llevaba una cítara para no dormirse en su trabajo. El ahora pastor de ganado se convertirá, según el narrador, en un futuro en pastor de almas, una metáfora de raíz evangélica.

En el *Privilegio Latino* se utilizan todas las variaciones morfológicas registradas en la *Vita Beati Emiliani*, a excepción de las conjunciones negativas *nec* y *neque*. La forma más empleada es, sin duda alguna, *et*. Los ejemplos de polisíndeton están compuestos entre dos y cuatro miembros. Al final de este documento notarial podemos registrar una muestra de cuatro conjunciones copulativas. Entre las líneas 201 y 202 se pueden ver las tres variedades de polisíndeton: *et* —con dos representantes—, el enclítico *que* y, finalmente *atque*:

(...) a communionem Christianitatis sit alienatus *et* a corporis cruorisque Christi participatione semotus, *atque* hoc seculari tempore miserie *et* abominationi deditus, postque perpetua Domini ultione percussus, inextinguibiles penas eterni incendii cum Iuda Domini proditori corrumpat luiturus. Amen (*PLat*, 200–204)<sup>548</sup>.

<sup>547</sup> Otros ejemplos de polisíndeton en la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 1, 5–6, 10–11, 13, 17: “(...) domini mei *et* germani maioris natu communis, *ac* sanctae uitae (...) *et* Gerontii presbiterorum *atque* sanctae memoriae (...) patris patronique *et* singulariter (...) meae uires ualitudoque sinebat, (...)”; Prólogo, § 4, 6–8, 13: “*Neque*, ut ego puto, (...) manarent *et* scaturientibus eloquentiae (...) copiamque uerborum (...) fuerit sitque per eum carismata operatus”; cap. II, § 9, 6–7, 9, 11: “(...) quod *neque* iste uir fecit *neque* Paulum Christus instruxit, *neque* Samuelem (...) *et* Paulum ad Ananiam *atque* Samuelem (...) alloquioque animauerat suo”; cap. V, § 12, 18–20, 22: “(...) incomparabiliter longeque praestantius, (...) acutiaque, mundi uetustus anteairet filosofos; *nec* inmerito sane, (...) Antonio Martinoque uocatione, (...)”; etc.

<sup>548</sup> Otras muestras de polisíndeton en el *Privilegio Latino*: 25–26, 28–30: “(...) auxilium nostrum *et* Alabensium (...) conuocauit *atque* ut benignus Dominus suis (...) regiones *et* prouincias tocius sui regni secundum qualitatem *et* habundantiam rerum *et* fertilitatem (...) *atque* deuotionem census ex eis (...)”; 33–34, 36: “(...) uisum fuit nobis *et* uniuersitati nostrorum militum *et* rusticorum (...) cuiusque meritis *et* suffragiis apud Deum hostium propulsionem, (...)”; 71: “Valle de Salce cum Ualle de Olmiellos *et* suis uillis, Rinoso cum suis uillis *et* Uilla Flainbistia, (...)”; 190–192: “(...) fiat inquisitio *et* ab omnibus (...) *et* maioribus cuiusque loci illius (...) *et* ut per manus eorumdem (...) fiat deduccio *et* super eius altare deuota (...)”; etc.

Sin contar con este caso de polisíndeton, en este fragmento hallamos otros recursos como la epanalepsis —algo que ya sucedía con los textos de Berceo y de san Braulio—, el homeotéleuton nominal, la *derivatio*, la antonomasia y la metáfora. Como se puede comprobar, estamos ante un pasaje rico en figuras y tropos retóricos. Volviendo al polisíndeton, éste cuenta con una finalidad bien clara. En la parte final de esta versión latina del *Privilegio de los Votos* se enumeran una serie de penas y de castigos para todas aquellas personas—enumeradas de forma asindética—, sin distinción de clase social, que no paguen al monasterio de San Millán lo estipulado en las diferentes cláusulas que componen los *Votos*. Las condenas son de índole religiosa. Quien no cumpla con lo pactado, será excomulgado y habitará por toda la eternidad en el infierno, al lado del traidor Judas Iscariote.

En la tercera fuente latina empleada por el poeta riojano para la composición de su *Vida de San Millán*, el *Liber Miraculorum*, el uso de esta figura de dicción es bastante limitado, puesto que únicamente contamos con dos muestras —aclarando, de nuevo, que sólo estamos analizando dos capítulos. La diversidad formal es mucho menor si la comparamos con la *Vita* brauliana, ya que aquí exclusivamente se utilizan *et* y *Nec*. En el capítulo 1, líneas 18 a 20 se ubica el primer ejemplo. Allí, el polisíndeton está conformado por tres conjunciones, todas ellas pertenecientes al nexa *et*. En el otro capítulo examinado, el 7, líneas 1 a 4, el número de miembros que componen este recurso son cuatro:

*Nec* pretereundum extimo quod cum pluia deest *et* feruor estatis aridam terram reddit, messes anxiatur, homines (...) ad ecclesiam ubi nunc est corpus beatissimi Emiliani conueniunt , *et* inde archam confessoris santissimi Emiliani *et* sui preciosissimi magistri beati Felicis ferentes, ad ecclesiam superiorem ubi corpus eius (...) excubant (*LM2*, 7, 1–6)<sup>549</sup>.

La primera forma corresponde a *Nec*, en tanto que las restantes pertenecen a la conjunción *et*. De este modo, y como ocurría ya con el *Privilegio Latino*, *et* se convierte en el nexa mayoritario. A pesar de la brevedad de este capítulo —que sirvió de base para la redacción de las cuadernas 483 y 484 del texto berceano—, en él se registran varios casos de diferentes recursos estilísticos, tales como el homeotéleuton verbal, la *derivatio* y el epíteto. San Millán sigue realizando

<sup>549</sup> He aquí el ejemplo restante de polisíndeton del *Liber Miraculorum*: cap. 1, 18–20: “(...) ut de malefactis peniteant *et* resipiscant migraturi *et* precum orationibus *et* boni operis exhibitione (...)”.

prodigios después de muerto, tal y como prueba este relato. Cuando los monjes o los habitantes de la región de La Cogolla sufren sequía, van a orar ante las tumbas en donde descansan los cuerpos de este santo y de su maestro san Félix. Si rezan con fe y devoción, su patrón no los defrauda ya que, por su intercesión, la lluvia cae sobre sus campos.

En la obra de san Braulio la epanalepsis, como las figuras de dición analizadas hasta el momento, tiene una gran repercusión y desarrollo. En este aspecto, coincide con lo que hemos observado en la *Vida* berceana. Esto se debe, seguramente, a que nuestro poeta imitó, en este punto, el estilo que le brindaba este texto latino. En el párrafo 4 del Prólogo de la *Vita Beati Emiliani* tenemos dos muestras de epanalepsis entre las líneas 14 y 16:

Quod *quum* inspicio, timor adponitur animo, *quum* sit mihi scientiae non copia sed inopia, uerborum autem sterilitas non ubertas, neque enim meae imperitiae sum imperitus (VBE, Prólogo, § 4, 13–17)<sup>550</sup>.

La primera epanalepsis está representada por la conjunción *quum* y la segunda por el adverbio de negación *non*, ambas formadas por dos miembros. Aparte de la epanalepsis, podemos citar el asíndeton, la *derivatio —imperitiae sum imperitus—*, así como diferentes antítesis —*copia / inopia, sterilitas / ubertas*. San Braulio inicia su obra sobre la vida de san Millán con el tópico de la falsa modestia, propio de la *captatio beneuolentiae*. El autor teme que sus palabras y su formación sean insuficientes para tratar un tema tan elevado como el de la hagiografía. A la hora de enumerar sus múltiples defectos echa mano de todas las figuras que acabamos de enumerar. Sólo Jesucristo —como puede leerse más adelante en esta obra— puede ayudarle a emprender esta tarea. Estamos ante otro de los tópicos de la literatura medieval, la invocación a la Divinidad, herencia de la época clásica grecorromana.

---

<sup>550</sup> Otras muestras de epanalepsis de la *Vita Beati Emiliani* son las siguientes: Epístola, § 2, 21–22: “(...) a *uobis* ibidem diuinitus operata didici, in finem libelli istius ut a *uobis* (...)”; cap. II, § 9, 5, 7–10. “(...) ad beatam uitam (...) *Paulum* (...) neque *Samuelem* (...) diuina permisit (...) ad heremitam et *Paulum* ad Ananiam atque *Samuelem* recurrere permisit ad Eli; (...)”; cap. XIII, § 20, 5–7: “(...) a *suis* est adtractus, quem ut uidit, sciscitatur a quantis esset obsessus. Illi se indicant quinque; singuli quique *suis* se nominibus (...)”; cap. XXIII, § 30, 25, 1–3: “Unusquisque enim in qua uocatione uocatus est in ea permaneat ante Deum. Daud enim dicit (...) in magnis neque in *mirabilibus* super me. Ille quippe in *mirabilibus* *super* (...)”; etc.

En la *Vita Beati Emiliani* la *trascriptio* tiene una escasa repercusión, tal y como demuestran los pocos ejemplos registrados. De un total de dos muestras, hemos seleccionado la ubicada en el capítulo V:

(...) quocirca *Christi* substantiam *Christi* uisceribus inperiebat, locupletem reddens ecclesiam *Christi* uirtutibus *non* opibus, religione *non* redditibus, christianis *non* rebus. Nouerat Chisto *non* pro iactura temporalium rerum sed forte por hominibus se posse reum (*VBE*, Prólogo, § 12, 5–10)<sup>551</sup>.

El vocablo elegido para sustentar la *trascriptio* es *Christi*, así como el adverbio negativo *non*. El primero se emplea en tres ocasiones, en tanto que el restante lo hace en cuatro. La *trascriptio* se une aquí a otro procedimiento retórico, el paralelismo. Por otro lado, san Braulio quiere llamar la atención sobre la persona de Jesús, motivo por el que también usa esta figura de dicción. Cristo no sólo debe ser un modelo para Millán, sino también por todos los creyentes. En el caso del protagonista esta imitación debe ser mucho mayor, puesto que desempeña un oficio eclesiástico. Sin embargo, otros compañeros del santo no seguirán las virtudes cristianas, puesto que caerán en el pecado de la envidia. Llevados por ésta, acusarán injustamente a Millán de apropiarse de los bienes de la Iglesia.

El *Privilegio Latino* utiliza la epanalepsis y la *trascriptio* de un modo similar al de la *Vita* de san Braulio, aunque en menor cantidad. El mayor número de casos se concentra en las diferentes cláusulas de este documento. Esto se debe, en gran medida, a la clase de texto en el que nos encontramos. Un documento legal como éste, en el que se citan lugares, pueblos y regiones tributarias, cuenta con una estructura de índole reiterativa. Así, entre las líneas 57 a 78, tenemos varios casos de palabras repetidas: *suis*, *uillis*, *suas*, *alfoces*, *pertinentibus*, *domus*, *omnes*, *singulos*, *cubitos*, *unum*, y un largo etcétera. El ejemplo seleccionado se halla al final del *Privilegio*, entre las líneas 187 y 193:

Ordinatis igitur ac dispositis prefatis regionibus, tale statutum *omnibus* illis decernimus ut omni anno a Pascua Quadragesima usque Qinquagesima a saione uniuscuiusque uille uel territorii eiusdem

<sup>551</sup> Éste es el ejemplo restante de *trascriptio* registrado en la obra de san Braulio: cap. VII, § 14, 5–7: “(...) *quam* dominum. Emilianum *quam* Christum, hominem *quam* deum, creaturam *quam* creatorem”.

deuotionis *fiat* inquisitio, et ab *omnibus* primatibus primatibus (*sic*) et maioribus (...) *fiat* deduccio et super eius altare deuota *fiat* offertio (PLat, 187–193)<sup>552</sup>.

Uno es el término que sustenta la epanalepsis —el adjetivo *omnibus*—, al igual que la *trductio* —la forma verbal *fiat*. A su lado tenemos otros recursos como un polisíndeton, un homeotéleuton nominal —*inquisitio* / *congregatio* / *deduccio* / *offertio*— y un políptoton nominal —*omnibus* / *omni*. Al final de la larga lista de villas que deben pagar al monasterio de san Millán los diezmos correspondientes, se establecen unas determinadas fechas del calendario eclesiástico en las que se deben entregar, bajo pena de excomuni3n.

Por 3ltimo, en el *Liber Miraculorum* s3lo hemos podido registrar dos ejemplos de epanalepsis y uno de *trductio*. Dada la escasa importancia de estas figuras, s3lo consideraremos la primera de las epanalepsis, ubicada en el cap3tulo 1. Se trata del pronombre adjetivo indefinido *alterum*:

Quorum *alterum* per se pulsatur cum alquis de fratrum cohorte est migraturus, *alterum* cum de nouo pericula pressurarum monasterio aduersa emergunt (LM2, 1, 9–13)<sup>553</sup>.

El primer milagro que narra Fernandus en su *Liber Miraculorum Beatissimi Emiliani* es el de las campanas que se tañ3an por s3 mismas. 3ste sirvió de modelo para las cuadernas finales de la *Vida de San Millán*, las que van de la 485 a la 487. Don Gonzalo es bastante fiel a su modelo en este caso, puesto que mantiene gran parte de la materia narrativa. Sobre el altar en donde est3 enterrado san Millán, alg3n personaje an3nimo coloc3 en un tiempo indeterminado dos pequeñas campanitas (*quo tempore uel a quibus personis sint apposita, penitus ignoro*, nos dice Fernandus). La finalidad de 3stas era la siguiente: cuando mor3a alguno de los hermanos del monasterio o iba a suceder alg3n peligro que

<sup>552</sup> Otros casos de epanalepsis del *Privilegio Latino*: 11–12: “(...) *uento africo*. (...) *maxime plus discurrebant contra uento africo*, et mirate sunt (...)”; 50–52: “(...) *potencie resistere non ualens*, (...) *contra fines* suos arripuit. (...) *in primo bello non adfuimus*, (...) *iam nostros fines* egredienti occurrimus”; 185: “(...) *non* sinit nos nominare, que *non* sunt scripte tam quam scriptas huic digne (...)”; 202–203: “(...) *postque perpetua Domini* ultione percussus, *inextinguibiles* penas eterni incendii cum Iuda *Domini* proditori corruat luiturus”; etc. En cuanto a la *trductio*, hemos registrado este otro caso: 190–193: “(...) *fiat* inquisitio, et ab *omnibus* (...) *fiat* deduccio et super eius altare deuota *fiat* offertio”.

<sup>553</sup> 3sta es la restante muestra de epanalepsis y de *trductio* del *Liber Miraculorum*: cap. 7, 2–5: “(...) *ad ecclesiam ubi nunc est corpus* beatissimi *Emiliani* (...) *confessoris sanctissimi Emiliani* et sui preciosissimi magistri *beati Felicis* (...) *ad ecclesiam superiorem ubi corpus* eius, scilicet *beati Emiliani*, (...)”.



amenazase a éste, las campanas tocaban impulsadas por el santo. Ésta es una de las pruebas de que san Millán realiza prodigios *post mortem* librando a sus devotos de todo mal que les pueda acaecer. Al emplear la epanalepsis se consigue unir y cohesionar las dos aplicaciones de estas dos *tintinabula*.

En la *Vida de San Millán* el homeotéleuton —recurso que implica igualdad o semejanza de los sonidos finales de las palabras que cierran miembros o frases consecutivos, no necesariamente de la misma extensión (no lo consideramos vinculado al requisito del *isocolon*)<sup>554</sup>— cuenta con una presencia menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o la epanalepsis. En total hemos contabilizado catorce casos, ocho de los cuales pertenecen a la variedad nominal del homeotéleuton. Todas las muestras están formadas por dos miembros, tal y como sucede en la estrofa 355:

Issieron los lhantores dos ratiellos passados,  
dando a sus cabeças con los puños cerrados;  
el *padre* e la *madre*, de todos delantados,  
los qe los coraçones tenién más fatilados<sup>555</sup>.

Los vocablos elegidos son los sustantivos *padre* y *madre* que figuran en el verso c. Entre la cuaderna 342 y la 361 se nos cuenta el último milagro referido a una curación antes de pasar a un episodio tan importante como el de los llamados *Votos de san Millán*. Éste toma como referencia el capítulo XXXI de san Braulio. Berceo refunde su modelo ampliando numerosos detalles y dotando a su relato de un mayor realismo y ternura. Los protagonistas de este hecho son un matrimonio de la villa de Prado que tenía una sola hija, a la que querían con toda su alma. Desgraciadamente, cuando ésta contaba con sólo tres años cayó víctima de una grave enfermedad. Sus progenitores deciden entonces llevarla ante el sepulcro de san Millán para ver si su intercesión puede curarla. Al poco tiempo de iniciar su viaje la niña muere. Pese a todo deciden llegar hasta el monasterio y enterrarla allí. El dolor de estos padres es inmenso, tal y como nos lo describe el clérigo riojano en el verso 355d (*los qe los coraçones tenién más fatilados*). Esta

<sup>554</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 725–728; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp. 96–97; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XX, 28; *Institutio Oratoria*, IX, III, 77; *Ars Maior*, III, 5, 1–3; *Etimologías*, I, 36, 16; *Poetria Noua*, 1132–1138.

<sup>555</sup> Éstos son otros casos de homeotéleuton nominal de la *Vida de San Millán*: 33b, 204d, 305ad y 461b.

expresión es empleada en otras partes de esta obra, como en la cuaderna 205b y la 455b. Pero no sólo nuestro poeta la utiliza, sino también el *Libro de Alexandre*, en los versos 1377c y 2657c<sup>556</sup>, por ejemplo. Estamos pues, ante una estrofa rica en procedimientos retóricos, puesto que también hemos podido registrar una antítesis, un sufijo diminutivo y una anáfora —que tiene su primer miembro en el verso c de la cuaderna 354. Los parientes de la niña salen del refectorio, en donde han intentado descansar de su largo viaje.

El homeotéleuton que tiene como base la formas verbales —que entran mejor en el dominio del homeóptoton<sup>557</sup>— sólo posee dos ejemplos menos que su correlato nominal. Sin embargo, y a diferencia de su homónimo, el número de miembros que integra cada muestra oscila entre los dos y los cinco. Aun así, esta afirmación debe matizarse un poco. Las estrofas 327, 435 y 477, cuentan con casos de homeotéleuton verbal de cinco componentes, pero cuatro de ellos se sitúan en el vértice de verso, formando parte de la rima. En la cuaderna 199 tenemos una de las excepciones a esta norma:

De la su segurança vos qerría fablar,  
e Dios cómo lo quiso *defender* e guardar;  
por ond' siempre sepades *retraer* e contar  
quánto puede a omne la buena fe prestar<sup>558</sup>.

Las formas verbales escogidas son dos infinitivos, *defender* y *retraer*, situadas, respectivamente en los versos b y c. Por otro lado, ambas forman parte de otro recurso de dicción, el polisíndeton. El infinitivo *retraer*, unido mediante la conjunción *e* a la forma *contar* constituye un claro ejemplo de bimetración sinonímica. Los recursos no se terminan con el homeotéleuton, el polisíndeton o la sinonimia. Todavía podemos añadir una anáfora —iniciada en el verso 198b—,

---

<sup>556</sup> Tanto los diccionarios etimológicos consultados (M. Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*, Madrid, Alfonsópolis, 2002; Lloyd A. Kasten y John J. Nitti, *Diccionario de la prosa castellana del Rey Alfonso X*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002, 3 vols; L. F. Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1976, s.v.), como Dutton (ed., *Vida de San Millán*, p. 216, nota 355d) coinciden en que el significado del adjetivo *fatilado* es 'angustiado', 'triste'. El hispanista inglés añade otro más, el de 'herido por una flecha'. La edición que manejamos del *Libro de Alexandre* es la de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988. Cañas también recoge esta misma acepción para *fatilado* (p. 632).

<sup>557</sup> A pesar de que conocemos la diferencia existente entre el homeóptoton y el homeotéleuton, creemos que la etiqueta de homeotéleuton verbal, forma análoga a la de políptoton verbal, resulta más clara y pertinente para nuestro estudio.

<sup>558</sup> Otras muestras de homeotéleuton verbal del texto castellano son las siguientes: 327abcd, 435abc, 445cd ó 477abcd.

un políptoton verbal y un *parison*. El episodio de la *segurança* o salvación dentro de la vida de este santo riojano, es un elemento que suele aparecer con bastante frecuencia en su iconografía. En este capítulo los diablos intentarán quemar a san Millán prendiéndole fuego a su cama, mientras éste duerme. No obstante, y como se comprueba al leer las estrofas que siguen a la 199, las llamas se volverán en su contra. Ésta es una prueba más de que Dios defiende a su siervo de todo peligro, tanto corporal como espiritual.

En la *Vita Beati Emiliani* el homeotéleuton se utiliza de un modo mayor que en la versión castellana. La explicación a este fenómeno tal vez deba buscarse de nuevo en la propia definición de homeotéleuton. Este procedimiento es el correlato prosístico de la rima en poesía. Todas las obras de don Gonzalo están escritas en verso, por lo que la igualdad de los sonidos finales es algo consustancial y no un procedimiento estilístico ajeno a la convención métrica. La presencia del homeotéleuton nominal y verbal se halla bastante equilibrada, al igual que en la *Vida* berceana. Otra de las diferencias que separan una y otra obra atañe a la coexistencia en un mismo pasaje de las dos variedades de esta figura de dicción. En la *Vita Emiliani* encontramos cuatro casos de esta índole, mientras que en *San Millán* no hay ni uno solo.

Iniciamos nuestro análisis por el homeotéleuton nominal. El número de miembros que lo componen oscila entre los dos y los cinco. Un claro ejemplo de cinco integrantes lo tenemos en el Prólogo de la hagiografía de san Braulio, más concretamente en el párrafo 5. Entre las líneas 6 y 11 podemos ver cómo cinco sustantivos que cierran frases consecutivas tienen la misma terminación en *itas*: *scurrilitas*, *uerbositas*, *leuitas*, *uentositas* y *grauitas*:

Sed et ut pauca his qui eloquentiam suam nituntur ostentare respondeam, nouerintque quod paruipenditur detractorum *scurrilitas*, quando, humilibus paruisque christianis ecclesiastico iure non opponitur sequenda uana *uerbositas*, non humanane inquietudinis *leuitas*, non denique ostentationis *uentositas*, sed sobria modesta ponderataque ueritatis *grauitas*. Melius siquidem ut uera minus erudite quam ut ficta narrentur eloquenter (VBE, Prólogo, § 5, 4-13)<sup>559</sup>.

<sup>559</sup> Otros casos de homeotéleuton nominal de la *Vita Beati Emiliani*: cap. V, § 12, 19, 21-22: “(...) peritia prudentia *acutiaque*, (...) illis saecularis *industria*, isti diuinitus superna concesserat *gratia*, (...)”; cap. VI, § 13, 19-22: “(...) ut se habet animus furia *ebrius*, iracundiae *crapulam* esset *ructatus*, uir dei egregius, sanctitate *munitus*, patientia *tutus*, tranquillitate consueta persistebat

En este fragmento es posible citar más de un procedimiento retórico, como la anáfora, el polisíndeton, la *derivatio* y la antítesis. Antes de iniciar el relato de la vida de san Millán, san Braulio nos explica los motivos que le impulsaron a escribirlo. Su obra la compuso, ante todo, para dignificar y ensalzar la vida de este santo. Para realizar esta tarea pide ayuda a Dios, sin el que nada puede hacerse. A continuación se disculpa ante sus lectores si su estilo es pobre y sencillo. Prefiere emplear un *sermo humilis* antes que caer en la vanidad y grandilocuencia de otros autores, representados aquí en las palabras *uerbositas* y *uentositas*. A éstas se oponen la humildad de *leuitas* y *grauitas*. Finalmente, sentencia que es preferible relatar hechos verdaderos de forma *minus erudite* que los inventados *eloquenter*.

En cuanto al homeotéleuton verbal, éste suele estar conformado por el mismo número de integrantes que su correlato nominal. En la muestra que hemos seleccionado tenemos dos series diferentes de homeotéleuton verbal. Se trata del ejemplo situado en el capítulo XXIII (*De exprobatone demonum cur cum feminis habitaret*), párrafo 30. La primera la integran tres infinitivos: *lascescere*, *obicere* y *polluere*; la segunda ha preferido escoger formas de la tercera persona plural del presente de subjuntivo. Nos referimos a *putant*, *debeant* y *disperant*:

(...) per inerguminos uellent *lascescere*, quia nihil erat quod Christi seruo possent *obicere*, solum ei quur cum uirginibus Christi cohabitaret nitebatur exprobare, antiqua sua inimicus arte eludens, quia quem opere non potest deicere saltim fama instat *polluere*, et cuius non praeualet *conscientiam*, infamat *uitam*, uidelicet ineritis suis ilecebris offerens exempla consolationis dum esse bonum nemine *putant*, et quem imitari in bonis *debeant*, inuenire *disperant* (...)

(VBE, cap. XXIII, § 30, 13-2)<sup>560</sup>.

---

*inmotus*"; cap. IX, § 16, 16-18: "(...) finibus Amaiae *abducta*, paralisi morbo contracta atque uehementer *uexata*, salute dudum amissae eius sancti oratione est *restituta*"; cap. XV, § 22, 6-8: "(...) hominum *praefatorum*; cuius nequaquam ualens ferre *imperum*, effectui mancipat *iussum*, utrique liberati laudem personant regi *caelorum*"; etc.

<sup>560</sup> Otras muestras de homeotéleuton verbal de la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 2, 21-22, 2-3: "(...) ut *potui* et plano (...) rebus decet *haberi*, (...) *conscripsi*, ut possit in missae eius (...) *legi*, et tibi, domino meo, destinatum *missi* (...)"; cap. VII, § 14, 17-18, 20-21: "Necdum haec dicendo *compleuerat* et eum uisibili corporalique adtrectatione *adierat*, (...) Christum precibus *efflagitauit*, trepidum gressum oppitulatio diuina *confirmauit* et (...)"; cap. XXIX, § 36, 5, 9-10: "(...) festiuitas *immineret* et oleum ad concinanda (...) luminis *ministraret* sed etiam ex abundantia reliquarum uirtutum *pareret*"; cap. XXX, § 37, 13-15: "(...) ex hoc colligitur *erecta* etque *inlustrata*: oculis pedibusque *inuncta*, (...) lumen gressumque est *consecuta*"; etc. En cuanto a los casos de convivencia entre homeotéleuton nominal y verbal, éstos son los restantes: Prólogo, § 4, 2-6: "(...) stilus terrenis dediti *rebus*, caelestis uiri digne promere *actus*, qui, praeteritis saeculis *conlatus*, uti maximum sidus apparet *fulgidus*, praesentibus (...) uirtute *praeclarus*?" cap. VI, §

Este pasaje no sólo ha sido escogido por poseer un doble caso de homeotéleuton verbal, sino también porque a su lado podemos ver una muestra nominal de esta misma figura: *conscientiam* y *uitam*. Éste es uno de los cuatro ejemplos de la *Vita Emiliani* en los que homeotéleuton nominal y verbal conviven en un mismo contexto. Asimismo, podemos citar una epanalepsis, un polisíndeton, dos muestras de políptoton nominal y varias antonomasias, una de ellas de carácter literal (*inimicus*). El diablo o *inimicus* intenta acusar a san Millán de lujuria a través de la posesión de unos locos que habitaban en el cenobio. La razón por la que hace esto es la siguiente. En los últimos días de su vida, el santo, por culpa de la enfermedad de la gota, se encontraba al cuidado de unas piadosas mujeres. Sin embargo, todos los ataques e infamias del demonio no causarán daño alguno a la buena fama de Millán.

En el *Privilegio Latino* el homeotéleuton apenas es empleado, algo que ya sucedía en el texto berceano. De los siete ejemplos con los que cuenta, cuatro de ellos pertenecen al homeotéleuton nominal, mientras que los tres restantes utilizan formas verbales para sustentar esta figura de dicción. Otro rasgo que comparte con la obra berceana es la ausencia de muestras en las que coexistan las dos variedades de homeotéleuton.

El número de miembros que integran cada homeotéleuton nominal oscila entre los tres y los siete, siendo la media los cuatro, tal y como sucede entre las líneas 34 y 38:

(...) utili fore cenobium Sanctissimi Emiliani simili oblacione uenerari debere, cuius reuerentissimum corpus apud confinium nostri consulatus duina (*sic*) dispositione tumulatum noueramus esse, cuiusque meritis et suffragiis apud Deum hostium *propulsionem*, ciuium *tuicionem*, frugum ubertatem, patrie *defensionem*, noxarum *propiciationem*, procul dubio nobis non difidebamus adesse (*PLat*, 34–38)<sup>561</sup>.

---

13, 19–22: “(...) ut se habet animus furia *ebrius*, iracundiae *crapulam* esset *ructatus*, uir dei *egregius*, sanctitate *munitus*, patientia *tutus*, tranquillitate consueta persistebat *inmotus*” y cap. XXIV, § 31, 9–12: “(...) e latibolis et nota *corporis* et fama *nominis*; nam, quis putauerit hoc (...) impetrare non *potuisse* quem, et uita *functum* et *defunctum*, saepe caecis sciat uisum *reddidisse*?”

<sup>561</sup> Éstos son los ejemplos restantes de homeotéleuton nominal del *Privilegio Latino*: 54–55: “Sicque de ingenti hoste diuino auxilio *triumphantes* ac cum uictoria quique ad sua *reuerentes*, deuocionem dudum (...)”; 190–193: “(...) fiat *inquisitio*, et ab omnibus (...) census sit *congregatio*, et ut per manus (...) fiat *deduccio* et super eius altare deuota fiat *offertio*” y 198–202: “(...) gradus superioris uel inferioris, *regum*, *consulum*, *principum*, episcoporum, *abbatum*, *militum* uel rusticorum *uiolator*, *imminutor*, *inuasor*, *rebellis* aut *mutator* extiterit, a communionem (...) sit *alienatus* et a corporis (...) semotus (...) et abominationi *deditus*, (...)”.

Los cuatro sustantivos tienen la terminación propia del caso acusativo singular en *ionem*: *propulsionem*, *tuicionem*, *defensionem* y *propiciationem*. Además, el primero y el tercero guardan una relación de sinonimia. La anáfora, el *parison* y el epíteto, son otros procedimientos que hemos registrado en este breve fragmento. El homeotéleuton nominal es utilizado aquí para enumerar las ventajas que podría traer para el pueblo castellano un tributo anual a san Millán. Los cristianos se encuentran en un grave apuro, puesto que los árabes los tienen subyugados y amenazados continuamente. Hartos de pagar cada año el precio acordado, deciden luchar para librarse de este oprobio. El rey de León, Ramiro, recurre a la intercesión del apóstol Santiago, mientras que el conde Fernán González hará lo propio con san Millán, ese *reuerentissimus corpus*, epíteto tras el que se esconde. Si el santo cogollano les ayuda en la guerra, prometen sostener con una *simili oblacione* el cenobio fundado por este eremita.

Por su parte, el homeotéleuton verbal, como ya dijimos anteriormente, sólo cuenta con tres muestras, todas ellas formadas por dos miembros. Un claro ejemplo de doble homeotéleuton verbal se produce entre las líneas 49 y 52 del *Libro del Becerro de Sant Millán*, en donde se incluye la versión latina de este *Privilegio*:

Quos fidelibus Domini bellatoribus audacter sequentibus, plurima de innumeris pars angelico gladio, pluraque humano prelio *corruit*. Reliqua uero, Domini potencie resistere non ualens, in uelocitate equorum fugam contra fines suos *arripuit*. Qui residui qui in primo bello non *adfuimus*, in ipsis extremis iam nostros fines egredienti *occurimus* (PLat, 48–52)<sup>562</sup>.

Las formas verbales elegidas para sustentar cada ejemplo son diferentes. En el primer caso estamos ante la terminación propia del pretérito perfecto de indicativo: *corruit* y *arripuit*. A pesar de hallarse en dos frases distintas, ambas se sitúan al final de éstas, algo que encaja perfectamente con la definición de homeotéleuton. Las desinencias verbales restantes pertenecen a la primera persona de plural del futuro imperfecto de indicativo: *adfuimus* y *occurimus*. La variedad de figuras y tropos utilizados en este fragmento debe ser puesta de manifiesto una

---

<sup>562</sup> El último caso de homeotéleuton verbal del *Privilegio Latino* es el siguiente: 194–195: “(...) LX<sup>a</sup> solidos ad comitis *reddat*, et quod retinuit tantum per tres annos triplicatum monasterio *soluat*”.

vez más. Al lado del homeotéleuton tenemos una anáfora —*in*—, dos ejemplos de epanalepsis —*finis* y *Qui*—, una *derivatio* —*plurima* y *pluraque*—, una antítesis —*adfuimus* y *egredienti*— y una antonomasia —*Domini*. La batalla entre los musulmanes y los cristianos ya ha tenido lugar. La victoria ha sido para los segundos gracias a la intervención divina. En medio del fragor de la lucha aparecieron en el cielo de forma milagrosa dos figuras resplandecientes, Santiago y Millán, quienes acudieron en ayuda de sus devotos. Los moros huyeron despavoridos al ver esta visión, dejando atrás heridos y objetos de gran valor para ellos.

Finalmente, en el *Liber Miraculorum* del monje Fernandus únicamente hemos registrado una muestra de homeotéleuton verbal. Se trata del homeotéleuton ubicado al final del milagro 7 que nos relata el milagro de la lluvia:

Et si cum deuotione quam debent *accedunt*, experto cum pluie habundantia alacres ad sua *reddeunt* (LM2, 7, 6-7).

El texto ya lo conocemos de sobra, pero hemos de volver a él en más ocasiones. Cuando los labradores de La Cogolla ven que sus tierras están áridas y faltas de agua, van al monasterio emilianense y allí rezan delante de la tumba de san Millán y de su maestro, san Félix. Fernandus nos dice que si suplican con devoción, el santo los ayuda enviando una lluvia abundante que riega sus terrenos. Los que antes venían tristes vuelven *alacres*, esto es, alegres a sus casas. Las formas verbales empleadas como base de este recurso son las del perfecto de indicativo. La finalidad que se persigue con este homeotéleuton verbal podría ser la de confrontar dos acciones que se suceden una a la otra. Primero estaría la de la súplica u oración a san Millán. El resultado sería el milagro de la lluvia.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

La *annominatio* —figura basada en la repetición de un cuerpo léxico con alguna variación que provoca el cambio de significación, más o menos

pronunciado, de un vocablo<sup>563</sup>— tiene como representantes principales al políptoton y a la *derivatio*, recursos que pasamos a estudiar a continuación.

### Políptoton

En la *Vida de San Millán de la Cogolla* los ejemplos de esta figura de dicción, una clase especial de *annominatio* en la que se repite una palabra —nombres, pronombres y verbos— con alguna variación de tipo flexivo<sup>564</sup>, son numerosos. El políptoton nominal cuenta con un gran desarrollo, como lo prueban los más de noventa casos que se han registrado a lo largo de las 489 cuadernas que la componen. En líneas generales, el uso del políptoton nominal en esta obra se caracteriza por los siguientes rasgos. En primer lugar, las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una estrofa, tal y como ocurre en las cuadernas 124d–125a, 420d–421a, ó las 487c–488a, si bien constituyen una excepción en el empleo de este recurso. Finalmente, es posible rastrear ejemplos en los que el políptoton nominal conviva con su homónimo verbal en el interior de una misma estrofa. La muestra que vamos a estudiar a continuación pertenece a una de estas excepciones, concretamente a la de las cuadernas 124–125.

El paradigma seleccionado para sustentar el políptoton nominal es el de los demostrativos. Tres son las formas que hallamos en este contexto: *esso*, *esta* y *est*. La primera es un pronombre, mientras que las dos restantes se emplean como parte de la frase nominal, junto a los adjetivos *lucha* y *omne*:

Serví al Criador a todas veint' onzejas,  
con piedes e con manos, con boca, con orejas;  
teniéli al diablo bien presas las callejas,  
ca por *esso* dessara al padre las ovejas.

Non podió *esta* lucha seer tan encerrada,  
qe non fue de los pueblos aína barruntada;  
estávase la yente toda maravillada,

<sup>563</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 637–639; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 100; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXI, 29; *Institutio Oratoria*, IX, III, 66.

<sup>564</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 640–648; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp. 101–102; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXII, 30; *Institutio Oratoria*, IX, III, 37; *Ars Maior*, III, 5, 4–10; *Etimologías*, I, 36, 17.



qe fazié *est'* buen omne cosa tan señalada<sup>565</sup>.

Son los demostrativos, junto con los posesivos y los pronombres personales, los paradigmas preferidos por Gonzalo de Berceo para la elaboración de la mayoría de los casos de políptoton nominal. Los versos que integran las estrofas 124 y 125 son ricos en procedimientos retóricos como la anáfora, la epanalepsis, el asíndeton, el epíteto, la antonomasia, la metáfora o la sinécdoque. La cuaderna 124 guarda ciertas similitudes con una de las estrofas finales del *Duelo de la Virgen*, la 208. En ese lugar tenemos otra enumeración de tipo asindético que, a su vez, configura una sinécdoque. Algunos de sus miembros se repiten en esta *Vida: pies y manos*. En el *Duelo*, nuestro poeta encomienda todo su ser a la Virgen María, para que ésta lo proteja de todo mal. De forma similar, en esta hagiografía es san Millán el que le ofrece a Dios su vida y sus obras para que lo aparte del demonio y de sus tentaciones. Los recursos utilizados y su finalidad son casi idénticos. El santo cogollano acaba de salir victorioso de una batalla contra el mismísimo diablo. Su poder y santidad empiezan a ser conocidas por algunas personas que, muy pronto, lo visitarán para que los sane de sus males y enfermedades. De este modo, comenzarán a obrarse los milagros realizados durante su vida.

El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo en esta obra berceana. Sin embargo, esta carencia podría verse compensada por el número de miembros que conforman los casi ochenta casos con los que cuenta. Los integrantes de cada políptoton verbal oscilan entre los dos, los tres y los cuatro, tal y como se verá en la muestra que examinaremos a continuación. Una de las características que comparte con su homónimo nominal es la posibilidad de que una misma muestra pertenezca a dos cuadernas distintas, como las 3d–4a, 45c–46a, 195c–196a, ó las 235c–236a, superando el número de casos similares en el políptoton nominal. Las estrofas 60 y 61 han sido escogidas por los dos motivos que acabamos de enunciar: por los elementos que conforman en políptoton verbal y por superar el límite estrófico de la cuaderna vía.

---

<sup>565</sup> Éstos son otros ejemplos de políptoton nominal de la *Vida de San Millán de La Cogolla*: 44ab, 173abc, 250abcd ó 465d–466a.

El paradigma verbal escogido es el del verbo *querer*. Cuatro son las formas verbales empleadas en estos versos, cinco si contamos con la repetición de una de ellas. La primera pertenece al condicional simple, *qerría*. La segunda al pretérito imperfecto de subjuntivo, *quisiesses*. La tercera y la cuarta a la primera y segunda personas del singular del presente de indicativo, *quiero* y *quieres*. Por otra parte, en estas cuadernas es posible registrar muestras pertenecientes al políptoton nominal: *tu* y *mi* en la 60; *tú* y *me* en la 61:

Deque me aduxisti en tan alto poyar,  
de qi toda la tierra parece fasta'l mar,  
si me lo la (*sic*) tu gracia qisiesse condonar,  
señor, *qerría* de mi grado finar.

Si tú esto *quisiesses* sofrir e otorgar,  
del otero al valle no m' *qerría* tornar;  
pero si tú ál *quieres* e me mandas fincar,  
*quiero* maguer lazado tu mercet esperar»<sup>566</sup>.

La convivencia de las dos variedades de políptoton no es nada extraño en esta composición berceana, tal y como demuestra este caso. La riqueza estilística vuelve a ser la nota dominante: anáfora, epanalepsis, polisíndeton y antonomasia. San Millán, al igual que otros santos como santo Domingo, se retira a un lugar remoto para apartarse de este mundo lleno de falsedad y dedicarse por entero a la oración. Su vida eremítica durará unos cuarenta años. Las conexiones entre la *Vida de San Millán* y la *Vida de Santo Domingo* son numerosas en este episodio. Santo Domingo también sufre una vida dura en el desierto, reza a Dios por todo el mundo y le pide que no lo abandone. San Millán da un paso más al pedir la muerte para librarse definitivamente de las tentaciones terrenales. Pero, por encima de todo, está la voluntad divina, que tiene la última palabra.

A pesar de que en el ejemplo anterior hemos registrado una muestra de coexistencia entre los dos tipos de políptoton, examinaremos otro más para dejar constancia de este hecho en la *Vida de San Millán*. El ejemplo se halla en las estrofas 139 y 140, superando de nuevo los límites de una única cuaderna:

Udió *esta* enferma *estos* dulces roídos,  
cómo avié *est'* frade tantos omnes guaridos;  
dava la mesquiniella muy grandes apellidos,

<sup>566</sup> Éstas son otras muestras de políptoton verbal de la *Vida de San Millán*: 43ab, 127ac, 302d–303a, 468cd, etc.

*diziendo* qe qerrié tañer los *sos* vestidos.

*Dizié* qe si podiesse los *sos* paños tañer,  
luego seríe guarida secundo *so* creer;  
rogava qe la fuessen a *sos* pides poner,  
ca no l' seríe al torno ayuda menester<sup>567</sup>.

En la primera de ellas el políptoton nominal toma como referencia los demostrativos *esta*, *estos* y *est'*, pero también el posesivo *sos*, que conformará otro políptoton en la estrofa siguiente. Allí, los posesivos son los protagonistas, con una serie formada por dos miembros: *so* y su plural *sos*. Por su parte, el políptoton de naturaleza verbal se ubica en los versos 139d y 140a. Este recurso de dos componentes pertenece al paradigma del verbo *decir*: el gerundio *diziendo* y la tercera persona de singular del presente de indicativo *Dizié*. Entre las estrofas 139 y 153 se nos cuenta la historia de una mujer lisiada desde su infancia. Esta *mesquiniella* —diminutivo afectivo con el que Berceo llama a esta mujer— cree que sólo con tocar el vestido de san Millán quedará sana de su enfermedad. En el capítulo 9, versículos 20–22 del evangelio de san Mateo encontramos un relato similar. Una mujer que padecía flujo de sangre desde hacía doce años se cura tocando únicamente la orla de la túnica de Jesús. Este mismo episodio se cuenta con alguna variedad en los textos de san Marcos (Mc 5, 25–34) y de san Lucas (Lc 8, 43–48). Gracias a su insistencia, ambas enfermas consiguen recuperar su primitiva salud.

En la *Vita Beati Emiliani* del obispo Braulio de Zaragoza el políptoton nominal es la variedad más utilizada a lo largo de esta obra, tal y como ya sucedía en la versión romance de esta hagiografía. La coexistencia en un mismo fragmento de las dos variedades de políptoton se vuelve a dar aquí. Sin embargo, y pese a estas coincidencias, hay una diferencia que los separa. El número de miembros que pueden formar una muestra en esta fuente latina oscila entre los dos y los cinco, dos más que en el caso de don Gonzalo. Un claro ejemplo de cuatro integrantes lo tenemos entre el capítulo V (*De Didimio episcopo qui ei ecclesiam deligauit*) y el VI (*Vbi eum clerici prefato pontifici incusauerunt*), párrafos 12 y 13:

<sup>567</sup> Existen en la *Vida de San Millán* otros casos de coexistencia entre las dos clases de políptoton como en 61abc, 105a, 297d–298bc ó 409d–410acd.

(...) religione non redditibus, christianis non *rebus*. Nouerat Christo non pro iactura temporalium *rerum* sed forte pro hominibus se posse reum. Ob hanc *rem*, ut mos pessimorum solet esse *clericorum*, adsistunt quidam e *clericis* suis coram episcopo ad eum uidelicet ob damna *rei* familiaris lacescendum, iurgantesque aiunt patere ecclesiae detrimenta: *res* susceptas usquequaque inminutas

(VBE, cap. V-VI, § 12-13, 7-16)<sup>568</sup>.

Dos son las series de políptoton nominal registradas. La primera es la de mayor extensión y toma como base el sustantivo *res*, que utiliza en cinco casos diferentes: *rebus*, *rerum*, *rem*, *rei* y *res*. La segunda es mucho más breve, puesto que sólo la integran dos formas del sustantivo *clericus*: *clericis* y *clericorum*. Al lado del políptoton nominal tenemos otros procedimientos retóricos, como la epanalepsis, el polisíndeton, el asíndeton, el homeotéleuton verbal, la antítesis o la metáfora. San Millán ya ha sido recibido por el obispo Dídimo en su sede de Tarazona. El santo se ve obligado a vivir en comunidad con otros monjes. Al poco tiempo de residir en su villa natal de Berceo, empieza a destacar por encima del resto de sus compañeros gracias a su vida ejemplar y modélica. Pero la envidia hará que éstos lo acusen ante el prelado de faltas no cometidas.

Al igual que en el texto berceano, el políptoton verbal cuenta con un menor desarrollo que su homónimo nominal. En los treinta y un capítulos de los que consta esta obra latina sólo hemos podido registrar dieciséis muestras de naturaleza verbal. Cada una consta de dos o tres miembros como, por ejemplo, en el fragmento de la *Epístola* que vamos a examinar a continuación:

(...) quendam codicem pro hoc quod animo occurrerat uelem inspicere iussemque *perquirere*, ac reuolueretur instrues librorum, notitia illa diu perdita subito *inuenta est* non quaesita, iam enim cessauerat intentio *perquirentium* cum esset uspiam *inueniendi* desperatio. Sed quia ut ait propheta: '*Inuentus sum* a non quaerentibus me', non quidem studio accensae lucernae, gaudio tamen *inuentae* dracmae, laetatum est cor meum et exultauerunt interiora mea (...) (VBE, Epístola, § 1, 7-17)<sup>569</sup>.

<sup>568</sup> Otros casos de políptoton nominal en la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 3, 14, 16-17: "(...) filio *meo* Eugenio diacono, (...) consiliis cogitationibusque *meis* teneo animum, ministret ob huius beatissimi uiri honorem, *meum* officium (...)"; cap. X, § 17, 21-23: "(...) quadragesimae *diebus* ab *eo* efflagitatur curanda. Quam, quum nollet *dierum* (...) mos quippe erat *ei* his *diebus* (...)"; XVIII, § 25, 12, 14, 16: "(...) ubi *eos* erat per diuinam (...) gestiebant *eum* ignibus (...) deportabant usque ad *eius* lecticam quam illic adplicantes (...)"; o XXX, § 37, 16-18: "(...) illa *quae* relatu testium sunt prolata *qui* uident ista nostris temporibus acta; denique et locus *quo* degit et persona dudum infirma (...)".

<sup>569</sup> Otros ejemplos de políptoton verbal de la obra de san Braulio: cap. II, § 9, 4, 6-8: "Hoc credo nos *facto* *instruens* (...) quod neque iste uir *fecit* neque Paulum Christus *instruxit*, neque

San Braulio abre su *Vita Emiliani* con una carta dirigida al presbítero Frominiano, a quien dedica su obra. En la misiva inicial explica los motivos que le impulsaron a escribir esta hagiografía. También se disculpa por el *sermo humilis* que empleará, así como por su impericia y poca capacidad retórica. Todos son tópicos propios de un prólogo: la dedicatoria, la *captatio benevolentiae* y la falsa modestia. A esto debemos sumar las citas literarias que emplea como *auctoritas* y que le sirven, además, para reforzar sus argumentos. Por lo general, éstas proceden de las Sagradas Escrituras, como en el párrafo 1 de esta carta prologal. En una de ellas se encuentra uno de los tres componentes del segundo políptoton verbal. La cita pertenece a la carta del apóstol san Pablo a los Romanos: *Inuentus sum a non quaerentibus me* (Rom 10, 20). Pero no estamos ante una frase original de Pablo, puesto que él la toma del profeta Isaías (Is 65,1)<sup>570</sup>. La otra referencia bíblica procede del evangelio de Lucas (Lc 15, 8) en la que se habla de la parábola de la dracma perdida<sup>571</sup>. Volviendo al recurso que nos ocupa, decíamos que el segundo constaba de tres miembros, todos pertenecientes al paradigma del verbo *inuenire*, con el significado de ‘hallar’ o ‘encontrar’. El primero es *inuenta est*, el segundo *inueniendi* y el tercero *Inuentus sum*. El otro caso de políptoton verbal lo integran dos formas del verbo *perquirere*, que tiene un significado similar al anterior: ‘buscar con cuidado’. Estamos ante un claro exponente de sinonimia. La primera forma verbal es *perquirere*, mientras que la segunda es *perquirentium*. Otros recursos que podemos mencionar de este fragmento son el homeotéleuton nominal, la *derivatio* o la antítesis. La convivencia entre el políptoton y la *derivatio* se puede ver en éste y en otros fragmentos de la obra, tal y como se comprobará más adelante.

Otra de las similitudes que podemos percibir entre la *Vida de San Millán* y la hagiografía latina alude a la posibilidad de que en una misma estrofa o párrafo

---

Samuelem ut *faceret* potentia diuina permisit (...); V, § 12, 6–8: “(...) locupletem *reddens* ecclesiam Christi uirtutibus non opibus, religione non *redditibus* (...)”; VIII, § 17, 6–8: “(...) eius baculum *osculari*; quod uir dei clementer ut audiuit illico dixerit: illa directum ut uidit adorauit, *osculata est* (...)”; XIX, § 26, 8–9: “*Ponite* lignum suo in ordine. Qui eleuantes *ponentesque* iuxta preceptum (...)”; etc.

<sup>570</sup> Éstos son los textos bíblicos: “*Isaias autem audet, et dicit: Inuentus sum a non quaerentibus me: palam apparui iis qui me non interrogabant*” ( san Pablo, Rom 10, 20) ; “*Quaesierunt me qui ante non interrogabant, Inuenerunt qui non quaesierunt me*” ( Isaías, 65, 1).

<sup>571</sup> Éste es el fragmento evangélico: “*Aut quae mulier habens drachmas decem, si perdiderit drachmam unam, nonne accendit lucernam, et euerrit domum, et quaerit diligenter, donec inueniat ?*” (Lc, 15, 8).

coexistan las dos variedades de políptoton: el políptoton nominal y el verbal. Un ejemplo de este uso lo tenemos en el párrafo 33 perteneciente al capítulo XXVI (*De exidio [sic] Cantabriae ab eo denuntiato*), que sirvió como base a las cuadernas 281 a 293 del texto romance. El políptoton nominal está representado por dos casos del sustantivo *dies*: *diebus*, en ablativo plural y *diem*, en acusativo singular. El políptoton verbal también consta de dos formas del paradigma verbal de *praestare*: *praesto esse* y *praestitum*:

Eodem igitur anno, quadragesimae *diebus* reuelatur ei etiam excidium Cantabriae; unde nuntio misso iubet ad *diem* festum paschae senatum eius *praesto esse*. Ad *praestitum* conueniunt tempus. Narrat ille quod uiderat: scelera eorum, caedes, furta, incesta, uiolentias, caeteraque uitiae increpat (VBE, cap. XXVI, § 33, 3-9)<sup>572</sup>.

Un año antes de su muerte, san Millán tiene una revelación divina. El pueblo cántabro será destruido —*excidium Cantabriae*— si no se arrepiente de sus graves pecados, enumerados en este mismo fragmento: crímenes, asesinatos, robos, incestos, violencia de diversa clase, etc. Esta visión tuvo lugar durante la Cuaresma. El santo decide mandar un emisario para anunciar a los cántabros que los visitará en Pascua para transmitirles este mensaje divino. Sin embargo, su incredulidad y la arrogancia de uno de los miembros de su senado, Abundancio, harán que la ira divina no tenga marcha atrás.

El uso del políptoton en el *Privilegio Latino* de los llamados *Votos de San Millán* es bastante menor si lo comparamos con otras figuras de dicción anteriormente analizadas. Este texto sólo cuenta con tres casos de políptoton nominal y uno de naturaleza verbal. A diferencia de la hagiografía de Gonzalo de Berceo y de la de san Braulio, en el *Privilegio* no se registra ninguna muestra de coexistencia de las dos variedades de políptoton. Iniciamos nuestro repaso por el políptoton nominal. Todos ellos constan de dos miembros. El ejemplo más extenso se desarrolla dentro del catálogo de las villas tributarias. Dado a que éste

---

<sup>572</sup> Otras muestras de convivencia de las dos variedades de políptoton en el texto brauliano: cap. XV, § 22, 2-3: “(...) *uideretur* intexi eo *quod* nemo sit Cantaborum *qui* hoc non aut *uidere* aut *audire* potuerit (...)”; XVII, § 24, 16-18: “(...) *indicit* *ieiunium*, collegit ad se illic habitantium ordinem presbiterorum, tertia die, expleto uoto *indicti* *ieiunii*, salem excoerciat (...)”; XXIII, § 30, 2-4: “(...) *quia* non *ambulauit* in magnis neque in mirabilibus super *me*. Ille quippe in mirabilibus super *se* *ambulat* (...)”; XXXI, § 38, 3-4: “(...) temporis ita et *deferentium* causa: *illi* enim *deferebant* ut sepelirent, *isti* autem ut uiuentem reciperent”; etc.

ya ha sido citado y examinado en anteriores páginas, hemos preferido escoger el políptoton nominal ubicado entre las líneas 187 y 193:

Ordinatis igitur ac dispositis prefatis regionibus, tale statutum *omnibus* illis decernimus ut *omni* anno a Pascua Quadragesima usque Quinquagesima a saione uniuscuiusque uille uel territorii eiusdem deuotionis fiat inquisitio, et ab *omnibus* primatibus primatibus (*sic*) et maioribus cuiusque loci illius census sit congregatio (...) et super eius altare deuota fiat offertio (*PLat*, 187–193)<sup>573</sup>.

Al final de la larga enumeración de los pueblos y regiones que debían pagar un impuesto anual al monasterio de San Millán de La Cogolla, en la cláusula número 49 se establece que todas las villas citadas o no en este documento notarial, deben abonar su deuda entre dos tiempos litúrgicos: la *Quadragesima* y la *Quinquagesima*, esto es, entre la Cuaresma y Pentecostés. En caso de no hacerlo así, se imponía una multa que consistía en pagar el triple de lo estipulado. Los vocablos elegidos para sustentar el políptoton nominal proceden del adjetivo *omnis*: *omnibus* y *omni*. Al lado de esta figura de dicción tenemos otras como la epanalepsis, el polisíndeton y el homeotéleuton nominal.

El único caso de políptoton verbal del *Privilegio* está muy próximo al que acabamos de citar. El contexto narrativo es el mismo. Todos los lugares inscritos en este documento, así como los que no han sido mencionados tienen la obligación de guardar fielmente estos votos. Esta idea la recoge Berceo en dos estrofas de su *Vida de San Millán*, la 476 y la 477. Tan numerosas son las *villas contadas*, que se disculpa por el hecho de que *otras muchas avemos por las tierras dexadas* (476ab). Su fuente latina prefiere emplear dos formas verbales para transmitir este mismo mensaje: *que non sunt sripte tan quam scriptas*. El polisíndeton —*et*— y la epanalepsis —*non*— cierran el catálogo de procedimientos retóricos:

Sed quia magna numerositas regionum, locorum et uillarum unumquodque sigillatim non sinit nos nominare, que non *sunt scripte* tan quam *scriptas* huic digne deuotioni precipimus interesse, et secundum potenciam et qualitatem sui uenerabili cenobio almi Emiliani censum cum aliis iubemus reddere (*PLat*, 183–187).

---

<sup>573</sup> Éstos son los dos ejemplos restantes de políptoton nominal registrados en el *Privilegio Latino*: 22–23: “(...) impetum ad Legionense nouimus pertingere *regnum*. (...) temporis illius *regni* sceptrum tenebat, (...)” y 57, 59, 64, 68, 74, 77, en donde el políptoton es el mismo: “(...) cum (*omnibus*) *suis* uillis ad *suas* alfores pertinentibus (...)”.

Ninguno de los dos capítulos del *Liber Miraculorum* empleados como modelo para escribir los milagros finales de esta *Vida* —el 1 y el 7— utilizan alguna clase de políptoton. Ésta no es una situación nueva. Ya señalamos en su momento la ausencia de otras figuras de dicción, como la anáfora y el homeotéleuton nominal.

### *Derivatio*

En la *Vida de San Millán* la *derivatio* —figura de dicción incluida en el seno de la *annominatio*, que se basa en la repetición de un lexema con una variación de tipo gramatical que afecta a los morfemas derivativos<sup>574</sup>— tiene una presencia que no puede pasarse por alto. En las 489 estrofas que componen esta hagiografía la *derivatio* se utiliza en cuarenta y siete ocasiones. El número de miembros de cada una de ellas la integran dos vocablos, un número menor que el políptoton nominal —que oscilaba entre los dos y tres— y el políptoton verbal —entre los dos y los cuatro. Sin embargo, comparte una característica con estos dos recursos. En algunas ocasiones puede suceder que un ejemplo se desarrolle en dos cuadernas diferentes, como en las 21b–22a, 231c–232a, 365d–366a, ó en las 442c–443a. Uno de los rasgos que definen el uso *derivatio* es la posibilidad de que en una misma estrofa coexistan las dos variedades de *annominatio*. Así, se han registrado muestras de políptoton nominal, de políptoton verbal o de ambas clases, combinado con la *derivatio*, tal y como se verá más adelante.

El primer ejemplo de *derivatio* que vamos a examinar se encuentra en las cuadernas 35 y 36. Se trata de un doble caso compuesto por dos vocablos cada uno. La primera serie la representa el adjetivo sustantivado *lazrados* y la forma verbal *lazrava*; mientras que el segundo lo forma el sustantivo *estudio* y la tercera persona del imperfecto de indicativo de *estudiar*, *estudiava*:

Parientes e vezinos aviélos olvidados,  
no l' menbravan si eran o vivos o passados,  
ca toda su memoria e todos sus cuidados  
eran del otro sieglo do fuelgan los *lazrados*.

<sup>574</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, § 648; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 101; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XIV, 20; *Institutio Oratoria*, IX, III.



Al varón benedicto, maguer tanto *lazrava*,  
 el so firme *estudio* poco li semejava;  
 bien espendié so tiempo, bien se *estudiava*,  
 la doctrina que priso no la menoscabava<sup>575</sup>.

Estas dos estrofas son muy ricas en procedimientos retóricos: anáfora, polisíndeton, *parison*, epíteto, metáfora, etc. Al margen de la *derivatio* quisieramos destacar otra figura de dicción con la que, en algunas ocasiones, convive: el políptoton nominal. Éste se encuentra en el verso 35c: *toda / todos*. La vida de san Millán guarda ciertos paralelismos temáticos con la de santo Domingo de Silos. Al igual que éste, el protagonista de esta hagiografía siente la necesidad de retirarse al desierto o al yermo para llevar una existencia de ermitaño. La vida del *sieglo* se les hace insoportable y desean con todas sus fuerzas abandonarla por una existencia dedicada a la oración. Una vez que llegan a su retiro se olvidan por completo de la familia, los amigos y de todo aquello que les recuerda a su vida anterior. Millán no se acuerda ni de sus *parientes* ni de sus *vezinos*, sino que únicamente piensa en la vida eterna. Tampoco aprecia en absoluto los conocimientos que ha adquirido hasta ese momento. Estamos sin duda alguna ante el tópico literario del *sic transit gloria mundi* y del bíblico *vanitas vanitatum* del libro del Eclesiastés (Ecl 1, 2). Estas mismas ideas podemos leerlas en las cuadernas 51 y siguientes de la *Vida de Santo Domingo*.

La segunda muestra de *derivatio* se ha seleccionado por varios motivos. El primero se refiere al número de estrofas que abarca: dos, como en el anterior caso. El segundo atañe a los ejemplos de *annominatio* registrados en estas cuadernas 297 y 298. En esos ocho versos hemos contabilizado un políptoton nominal, dos de naturaleza verbal y un par de muestras de *derivatio*. Todos están formados por una pareja de vocablos:

Vedién por ojo todos qe se qeríe passar,  
 avién de la sue muert' duelo e grand pesar;  
 non *podíen* de grand *cueita* nin leer nin orar,  
 ca *perdién* tal consejo qual non *podrién* trovar.

El confessor precioso, siempre bien *acordado*,  
 non *perdió* sue *acuerdo* maguer era *cueitado*,  
 castigó *sos* discípulos, un convento ondrado,  
 cómo se mantoviessen quando él fuess' pasado<sup>576</sup>.

<sup>575</sup> Otros ejemplos de *derivatio* de la *Vida de San Millán*: 64abcd, 91d–92a, 350d–351b ó 395bcd.

El políptoton nominal pertenece a uno de los paradigmas más empleados por Berceo, el de los posesivos, representado aquí por *sue* y *sos*. El primer políptoton de índole verbal se ubica en los versos c y d de la estrofa 297. Se trata de *podrién* y de *podrién*. El segundo tiene un desarrollo más dilatado, puesto que un componente pertenece a la cuaderna 297 y otro a la 298: *perdién* y *perdió*. Esto mismo le sucede a la primera de las dos series de *derivatio*. Las parejas son *cueita–cueidado* y *acordado–acuerdo*. Como se puede ver las clases de palabras seleccionadas son las mismas. La finalidad que podría haber otorgado nuestro poeta a estos recursos y a otros utilizados aquí como el polisíndeton, la epanalepsis o el paralelismo, sería la de otorgar una mayor cohesión temática a estas dos estrofas. La muerte de san Millán, un hombre centenario, está próxima. Sus discípulos y monjes del cenobio ven cómo día a día su salud va empeorando. La tristeza y el dolor que sienten no le pasan inadvertidos al santo. Antes de fallecer les explica cómo deberán comportarse una vez que él ya no esté con ellos. Las similitudes estructurales y temáticas entre la *Vida de Santo Domingo de Silos* y la de *San Millán* vuelven a aparecer. Sin duda, en este punto influyeron las normas del género hagiográfico, pero tampoco podemos olvidarnos que estamos ante dos obras salidas de la pluma de un mismo escritor. El dolor de los frailes del monasterio de san Sebastián puede leerse en la cuaderna 517, mientras que el discurso de santo Domingo se sitúa en las estrofas 493 y siguientes. Pese a todo, el sermón de san Millán es más breve.

En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en la *Vita Beati Emilianii* es bastante similar a la que acabamos de exponer para la obra del clérigo riojano. Así, la *derivatio* puede combinarse con el políptoton nominal, el verbal o con ambas clases. En un mismo capítulo se registran varias muestras de esta figura de dicción, como en el *Prólogo*, el capítulo I, el XVII y, sobre todo, el XXIX. Sin embargo, hay otros en los que no se registra ni un solo caso, como el III, el X, el XIV, el XX, el XXV o el XXX. Son más los episodios carentes de este recurso que los que lo poseen: veinte frente a treinta, sin contar con la *Epístola* o el *Prólogo*, en donde sí hay algún caso. Cada serie de *derivatio* la forman

---

<sup>576</sup> Otras muestras de políptoton nominal y *derivatio* en la obra berceana: 35d–36a, 37a, 146ac ó 418ac; de políptoton verbal y *derivatio*: 231c y 400d; de todas las variedades de *annominatio*: 17abcd, 104abd y 267abcd.

mayoritariamente dos miembros, aunque es posible señalar alguno con tres, hecho que lo aparta del texto berceano.

La primera muestra que vamos a examinar pertenece al capítulo XVII (*De demone expulso a domo Honoris senatoris Parpalinensis*), que nuestro poeta empleó para la redacción de las cuadernas 181 a 198, en el que se relata uno de los milagros más conocidos y extensos de la *Vida de San Millán*:

Sceleratissimum seditonariumque, domus Honorii senatoris  
daemonem sustinebat, qui eosque monstruosissime domini illius incubabat  
ut foedissima quaedam turpissimaque quotidie inferebat, nec  
daemonicolam quispiam sustinere poterat; denique saepe dominus,  
domus quum causa conuiuii accubitatus (...)  
(VBE, cap. XVII, § 24, 15-21)<sup>577</sup>.

El episodio de Honorio se abre, como otros, señalando el nombre del protagonista, su lugar de origen —cuando la fuente, en este caso san Braulio, lo indica— y el problema que desea resolver por mediación del santo cogollano —enfermedad o posesión diabólica. Honorio, según nos dice el texto, era un senador de Parpalinas víctima de un demonio que habitaba en su casa. Este *Sceleratissimum seditonarium* hacía toda clase de travesuras en la casa de este hombre, como echar huesos de animales o estiércol en los platos de la comida. Berceo añadirá y variará un poco este catálogo, haciendo uso de la técnica de la *amplificatio*. La primera *derivatio* alude al espíritu inmundo: *daemonem* y *daemonicolam*, sustantivos derivados del término griego *daímon*. El sustantivo *daemonem* hace referencia a ese ser demoníaco, mientras que *daemonicolam* alude a un adorador del demonio. Por su parte, en *dominus–domus*, el primero deriva del segundo, puesto que el *dominus* es el dueño de la *domus* o casa. El catálogo de figuras lo completan el polisíndeton, la epanalepsis *dominus–domus* —un recurso doble— y el homeotéleuton verbal *sustinebat–inferebat*.

En algunas ocasiones y al igual que el texto berceano, en la *Vita* latina la *derivatio* puede combinarse con el políptoton, ya sea éste nominal o verbal. Pero

<sup>577</sup> Otros casos de *derivatio* de la *Vita Beati Emiliani* pueden verse en los siguientes capítulos: Prólogo, § 4, 18–19: “(...) timorem *promissionis* Christi ueritas, ita uidelicet *promittentis* talique non alloquio instruentis: (...)”; Prólogo, § 7, 3, 5–7: “(...) neque *auorum* et *proauorum* eius, (...) si *ignobilibus* ortus sit natalibus, magis efferendus est laudibus quod sui *ignobilitatem* generis (...)”; cap. XII, § 19, 22–23: “Nec mora; *inoboediens* discit *oboedire*, inuisibilibusque poenis afflictus (...)”; XV, § 22, 4–7: “(...) *Emilianum imperat* hostem inmundum relinquere corpora (...) cuius nequaquam ualens ferre *imperum* (...)”; etc.

sólo en una ocasión es posible ver la mezcla de todas las diferentes clases de *annominatio*. Este caso se halla en el capítulo XXIV (*De eius caballo a latronibus sulbato*), en el párrafo 31:

(...) quoniam de iusto scriptum est: non *accedent* ad te et *flagellum* non adpropinquabit tabernaculo *tuo*, isti tamen, pro *suo flagello* uel exemplo, *accedere* sunt permissi sed *flagellare* prohibiti, imo *flagellum* in se diuinitus sensere correpti (VBE, § 31, 10–15)<sup>578</sup>.

La historia ya la conocemos de anteriores ocasiones. Simpronio y Turibio eran los ladrones que, en cierta ocasión, decidieron robar a san Millán una bestia de carga, que empleaba para ayudar a los más necesitados. Como en otros lugares de la obra, en este fragmento volvemos a encontrarnos con citas procedentes de la Biblia. En esta ocasión el libro escogido es el de los *Salmos*. En el texto brauliano leemos lo siguiente: *non accedent ad te et flagellum non adpropinquabit tabernaculo tuo*. Esta frase pertenece al salmo 90, versículo 10. San Braulio establece una analogía entre el texto veterotestamentario y la situación de san Millán. El políptoton nominal lo integran los adjetivos posesivos *tuo* y *suo*; su homónimo verbal ha escogido dos formas verbales del paradigma de *accedere*: *accedent* y el propio infinitivo *accedere*. Por último, la *derivatio* está formada por tres componentes, dos de cuales son dos casos distintos del sustantivo *flagellum* —*flagellum* y *flagello*— y el infinitivo *flagellare*.

La *derivatio* en el *Privilegio Latino* de los Votos sólo cuenta con tres ejemplos, dos más que el políptoton verbal. El número de miembros de los que consta cada uno de ellos es dos, al igual que en las dos clases de políptoton. Dos de las muestras se encuentran cercanas en ese texto, en concreto entre las líneas 47 a 49:

Igitur taliter facta Deo et sanctis eius deuotione ipse prius Legionensis princeps cum suis hostes adgressus est in certatione, ante quorum conspectum celestes duos *equites* candidis sedentes *equis* diuina

<sup>578</sup> Otros casos de convivencia de políptoton nominal y *derivatio* de la *Vita Emiliani*: Epístola, § 2, 6–10: “(...) si in aliquo *displicuerit* aut emendes aut reprobos; si uero *placuerit* et ipse habeas et *cui* uoluntas permiserit dari concedas atque pro me creatori nostro, *cuius* sunt omnia bona (...)”; cap. IV, § 11, 6–12: “Quas ille ibi *inuisibiles*, quasque pugnas *uisibiles*, (...) dum illic *omnem* affectum, illic *omne* desiderium (...)” y XXXI, § 38, 19–22: “(...) Ihesus Christus *qui* facit mirabilia solus, tunc sub lege, (...) *quae* foris mittit *timorem* quia *timor* penam habet: abscondit spem dulcedinis *timentibus* se; (...) perfecit sperantibus in se uirtus quidem (...)”. La *derivatio* se combina una sola vez con el políptoton verbal: Epístola, § 1, 12–14: “(...) intentio *perquirentium* cum esset uspiam *inueniendi* desperatio. Sed quia ut ait propheta: *Inuentus sum* a non *quaerentibus* me’ ” (...).

disposicione armatis uisi sunt priores bellum committere. Quos fidelibus Domini bellatoribus audacter sequentibus, *plurima* de innumeris pars angelico gladio, *pluraque* humano prelio corrui  
(PLat, 46–50)<sup>579</sup>.

La primera serie la forman los sustantivos *equites* y *equis*. La segunda está representada por el adjetivo *plura* y su superlativo *plurima*. Posiblemente el autor de este documento notarial quiso destacar los elementos principales de este fragmento empleando la *derivatio*. Así, los caballeros celestes —*celestes duos equites*— montados en caballos blancos —*candidis sedentes equis*— son Santiago Apóstol y san Millán de La Cogolla. Estos dos santos intervinieron en la batalla de Simancas e inclinaron de forma decisiva la balanza a favor de los cristianos. Los soldados leoneses y castellanos contaron con la ayuda divina, pero no se puede pasar por alto el factor humano. En esta última idea juegan un papel destacado la segunda *derivatio*, puesto que cada palabra que la compone pertenece a un grupo de personajes determinado. El catálogo de figuras y tropos retóricos se completa con dos antítesis y una antonomasia.

Por su parte, el *Liber Miraculorum* escrito por Fernandus sólo recurre a esta figura en una única ocasión. Esta *derivatio* la hallamos en el capítulo 7, en el que se relata el milagro de la lluvia, del que tantas veces hemos hablado:

Huc usque miracula quod propriis oculis uidi ego Fredinandus, licet indignus monachus, *subscripsi*. Deinceps *scribere* uolentibus ut promisi locum relinco apertum (LM2, 7, 8–9).

Al final de este episodio encontramos una información de gran valor: el nombre del autor de este volumen en el que se citan algunos de los milagros realizados por san Millán. Se trata de *Fredinandus (sic), licet indignus monachus*. Estamos ante una fórmula típica de la falsa modestia. El monje emilianense es consciente de que algunas personas pueden no creer este hecho prodigioso. Para solucionar este problema echa mano de la *auctoritas*, pero no en un sentido escritural, sino testimonial. Él mismo ha visto cómo la lluvia cae sobre los campos y tierras gracias a la oración que se le hace al santo riojano, puesto que afirma *quod propriis oculis uidi ego*, a lo que añade el término *subscripsi*, esto es, que lo confirma. En la *Vida de San Millán* Gonzalo de Berceo utiliza este mismo

<sup>579</sup> Éste es el último ejemplo de *derivatio* del *Privilegio Latino*: 200–201: “(...) a comunione *Christianitatis* sit alienatus et a corporis cruorisque *Christi* participacione semotus (...)”.

argumento: *esto vid' por mis ojos e só ende certero* (484c). Ambos, Ferdinandus y Gonzalo de Berceo han presenciado este milagro. La *derivatio*, situada al final de este capítulo recurre a dos formas verbales, *suscripsi* y *scribere*. La primera está formada a partir de la preposición *sub* a la que se añade *scribere*.

### *Parison*

En la *Vida de San Millán* el paralelismo cuenta con una presencia. El *parison* —simetría de naturaleza estructural entre frases y oraciones que conlleva una correspondencia casi exacta de los componentes sintácticos de éstas<sup>580</sup>— puede abarcar los cuatro versos de una estrofa, si bien únicamente hemos registrado dos muestras en toda esta composición, en las cuadernas 323 y 447. Otro de los rasgos que lo define es la posibilidad de desarrollo en más de una estrofa, como sucede en las 387d–388a, 413c–414a ó 449c–450a.

La cuaderna 323 está construida con un fuerte paralelismo. Ninguno de los cuatro versos que la integran carece de un ejemplo de *parison*:

*Avié en una villa dos ciegos muy lazdrados,  
vivién en grant miseria de todo bien menguados;  
udieron estas nuevas, estos buenos mandados,  
ovieron grant feúza de seer alumnados.*

Los dos primeros hemistiquios de los versos a y b cuentan con la misma construcción sintáctica: verbo + frase preposicional. En la primera parte de los versos c y d tenemos algo parecido: verbo + frase nominal —un adjetivo demostrativo en c y un adjetivo en d. En el verso c se encuentra el último *parison*, aunque en el segundo hemistiquio se añada un adjetivo. La estructura escogida es, en esta ocasión, una frase nominal, al igual que en el primer hemistiquio de los versos c y d. Como puede verse, la cohesión interna de esta estrofa no podría ser mayor. Pero esta no es la única finalidad que don Gonzalo le otorga al paralelismo. Otra de sus funciones es la de subrayar la situación de los dos protagonistas de este milagro. En esta estrofa que abre este breve relato el poeta

<sup>580</sup> Lausberg, *Manual de retórica* ..., §§ 719–754 ; Azaustre y Casas, *Manual de retórica* ..., pp. 103–104; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XX, 27; *Institutio Oratoria*, IX, III, 80; *Poetria Noua*, 1128–1129.

nos presenta la situación en la que vivían estos dos personajes. En un lugar indeterminado habitaban dos ciegos que vivían en unas condiciones de extrema pobreza. Pese a su situación, tenían la esperanza de que algún día pudieran curarse de su enfermedad gracias a la intercesión de san Millán que, pese a que ya estaba muerto, seguía obrando hechos prodigiosos. Éste es el primer hecho milagroso *post mortem* del santo. Las *nuevas* y los *mandados* —términos sinónimos— intentan transmitirnos la fama del santuario emilianense.

El segundo ejemplo de *parison* pertenece a aquellas muestras en las que éste se desarrolla en más de una cuaderna. Se trata de las estrofas 46 y 47 del texto berceano. Los versos en los que se emplea el paralelismo son el c de la cuaderna 46 y el a de la 47:

Vío qe del roído non se podié quitar,  
si en essa posada quisiesse abitar,  
óvose de las cuevas por esso a rancar,  
non querié al so grado el voto qebrantar.

Óvose de las cuevas por esso a mover,  
de guis' que no l' podió nul omne entender;  
metióse por los montes por más se esconder,  
con las bestias monteses su vida mantener<sup>581</sup>.

Los términos empleados son casi iguales, a excepción del final de los versos, en los que el verbo elegido difiere: *rancar* frente a *mover*, si bien son sinónimos. Además de un *parison*, también estamos ante un *leixaprén*<sup>582</sup>, puesto que coincide plenamente con la definición de este procedimiento paralelístico propio de las cantigas galaicoportuguesas. Tenemos dos versos exactamente idénticos en los que la palabra final puede sustituirse por un sinónimo, como aquí. La cohesión estructural y temática no sólo se ve reforzada por el paralelismo sino también por los diferentes casos de epanalepsis y la sinonimia. El apartado de recursos lo cierra la *derivatio montes / monteses*. La fama de santidad de Millán empieza a ser tanta, que sus planes de vida eremítica empiezan a ser difíciles de

<sup>581</sup> Otras muestras de *parison* en la *Vida de San Millán*: 173abd, 224abc, 387d–388a, 457abc, etc.

<sup>582</sup> La definición de *leixaprén* que manejamos aquí es la de C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, reimp., 1989 (1ª ed. 1985). El *leixaprén*, según ellos, “consiste en abrir la tercera estrofa repitiendo el segundo verso de la primera y completándola con otro verso que rima con él; la respuesta a este dístico con otro paralelo, que se abre con el primer verso de la segunda estrofa, permite continuar la cantiga con series estróficas sobre dos rimas (...)”, (pp. 27–28).

cumplir. Puesto que no desea quebrantar ese voto, no le queda más remedio que trasladarse a un lugar más lejano e inhóspito, lleno de *bestias monteses*, que a partir de ahora serán sus compañeras. El santo hombre confía en que nadie volverá a molestarlo puesto que ese lugar *no l' podió nul omne entender*.

En la *Vita Beati Emiliani* el *parison* se emplea en doce ocasiones. Son muchos más los capítulos que carecen de esta figura que aquéllos que la emplean. Así, sólo hallamos alguna muestra de *parison* en la Epístola y en los capítulos I, II, IV, V, VII, XVIII, XXVII y XXXI. De éstos, sólo los episodios II, IV y XXXI presentan más de un ejemplo. Precisamente hemos escogido el capítulo II (*Vbi ad quendam perrexit monacum in castro Bilibiensi*) para ilustrar el uso de esta figura. Dos son las series de *parison* que hemos registrado entre las líneas 6 y 9 del párrafo 9:

Hoc credo (...) quod *neque iste uir fecit neque Paulum Christus intruxit, neque Samuelem ut faceret potentia diuina permisit, quum hunc ad heremitam et Paulum ad Ananiam atque Samuelem recurrere permisit ad Eli; quos tamen signis alloquioque animauerat suo* (VBE, § 9, 4–11)<sup>583</sup>.

En el primer paralelismo, la construcción sintáctica es la siguiente: conjunción + frase nominal + verbo, aunque con una ligera diferencia en su segunda parte, puesto que la frase nominal se sustituye por dos antropónimos, *Paulum* y *Christus*, el primero en función de objeto directo y el segundo como sujeto de esta oración. En el segundo *parison* sí que nos encontramos con la misma estructura: sujeto + complemento directo. El primero de ellos está representado por un demostrativo —*hunc*—, mientras que el segundo por el personaje *Paulum*. ¿Qué función desempeña en este pasaje el *parison*? Al igual que en la obra de don Gonzalo, este recurso se utiliza para dotar de una mayor cohesión estructural y narrativa al pasaje en el que se inserta, además de dotarlo de un determinado ritmo interno. A esta función también coadyuvan otras figuras de dicción registradas, como el polisíndeton, la epanalepsis, el homeotéleuton verbal y el políptoton de la misma naturaleza. En este breve episodio se establece

<sup>583</sup> Éstos son otros casos de *parison* en la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 1, 16–17: “(...) *laetatum est cor meum et exultauerunt interiora mea*”; (...); cap. I, § 8, 16–19: “(...) *uertitque citharae materiam in litterarum instrumenta, animumque opilionis in compunctione supernae contemplationis*”; IV, § 11, 11–12: “(...) *dum illic omne affectum, illic omne desiderium, illic omne incitamentum, (...)*”; XXVII, § 34, 15–16: “(...) *sed qui diximus de uiuentis mirabilibus quur taceamus de defuncti carismatibus?*”; etc.



una analogía entre san Millán, su maestro san Félix y otros personajes bíblicos, tanto veterotestamentarios —Elí y Samuel—, como neotestamentarios —Cristo, Pablo y Ananías. Al igual que en su momento hicieron Samuel y Ananías, Millán recurrirá a Félix para mejorar su formación religiosa en ese largo camino hacia la santidad.

¿Cuál es la situación que presenta el *Privilegio Latino* con respecto al empleo del paralelismo? La escasez de ejemplos es la nota dominante en este documento notarial, puesto que únicamente hemos hallado un *parison*, concretamente entre las líneas 37 y 38:

(...) utili fore cenobium Sanctissimi Emilianii simili oblatione uenerari debere ; cuius reuerentissimum corpus apud confinium nostri consulatus diuina (*sic*) dispositione tumulatum noueramus esse, cuiusque meritis et suffragiis apud Deum hostium propulsionem, *cuium tuicionem, frugum ubertatem, patrie defensionem, noxarum propiciationem*, procul dubio nobis non difidebamus adesse (*PLat*, 34–38).

Cuatro son las series que componen este procedimiento, cada una formada por dos sustantivos, uno en caso acusativo y otro en genitivo. La excepción a esta norma la tenemos en la primera serie, en donde hallamos un pronombre relativo —*cuium*— seguido de un sustantivo en caso acusativo —*tuicionem*. El paralelismo se emplea para dar una mayor unidad a las virtudes de san Millán enumeradas de forma asindética. Además, tres de los vocablos forman un claro homeotéleuton nominal —*tuicionem, defensionem y propiciationem*—, figura que contribuye a subrayar la cohesión interna. El conde Fernán González reúne a sus hombres para acordar si se deben enviar o no ofrendas al monasterio en donde está enterrado san Millán, tal y como deciden hacer los leoneses con Santiago Apóstol. Finalmente acuerdan mandar una cantidad anual al cenobio emilianense, para que el santo los ayude en la batalla de Simancas. Las cualidades del santo cogollano son razón suficiente para inclinar la balanza a favor de esta posibilidad. Él es el defensor de la patria castellana —*tuicionem y patrie defensionem*—, el que favorece las cosechas —*frugum ubertatem*— y el mediador o intercesor de nuestros males ante Dios —*noxarum propiciationem*.

Por último, en el *Liber Miraculorum* del monje Fernandus no hemos encontrado ningún caso de paralelismo. Por consiguiente, tenemos que añadir esta

figura al catálogo de recursos ausentes en esta fuente berceana, junto a otros ya señalados como la anáfora, el homeotéleuton nominal y el políptoton.

#### Figuras de omisión: asíndeton

Podemos definir el asíndeton como la figura opuesta al polisíndeton<sup>584</sup>. La ausencia de conjunciones copulativas al inicio de varias frases o de los distintos componentes de una enumeración da un efecto cortado y abrupto al fluir de las oraciones. El resultado es una intensificación y una mayor fuerza expresiva de los fragmentos en los que se utiliza este procedimiento retórico. En nuestro estudio no atenderemos a las distintas clases de asíndeton que recogen algunos tratados retóricos, como los asíndetos nominales, los verbales, los de vocablos aislados o los de grupos de palabras<sup>585</sup>.

El asíndeton juega un papel tan importante en la *Vida de San Millán de La Cogolla* como el polisíndeton. Gonzalo de Berceo utiliza el primero para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con cuadernas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión va desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero de ellos se sitúa en la estrofa 302:

*Santigó a sí mismo por fer buen cumplimento,  
tendió ambas sues palmas, juntólas muy a tiento;  
cerró ambos sos ojos sin nul conturbamiento,  
rendió a Dios la alma, fizo so passamiento.*

La omisión de conjunciones coordinantes en esta cuaderna es total. El asíndeton sirve en este contexto para unir diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector se detenga en cada uno de los versos. La simetría y el paralelismo también contribuyen a este fin. El primer hemistiquio de los versos b y c tienen una misma

<sup>584</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 709–711; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 106; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXX, 41; *Institutio Oratoria*, IX, III, 50; *Ars Maior*, III, 5, 15–17; *Etimologías*, I, 36, 20; *Poetria Noua*, 1201–1212.

<sup>585</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, § 710.

estructura sintáctica: verbo + objeto directo. El políptoton nominal completa el catálogo de figuras retóricas de esta estrofa. Cuatro son las acciones principales citadas en este fragmento, todas referidas al momento en el que san Millán fallece. El santo se prepara para morir santiguándose, juntando las palmas de las manos, cerrando sus ojos y, finalmente, entregando su alma a Dios. Las similitudes de esta cuaderna con la 521 de la *Vida de Santo Domingo* y la 177 del *Poema de Santa Oria* son indiscutibles<sup>586</sup>. Los santos berceanos mueren de la misma forma, con idénticos gestos, como si hubieran ensayado su muerte.

La siguiente muestra, situada en las estrofas 4 y 5 de esta hagiografía, emplea el asíndeton para unir los diferentes integrantes de una enumeración. El ritmo narrativo se intensifica y se acelera al recurrir a este procedimiento. Las distintas acciones se suceden una tras otra al iniciarse el relato de los primeros años de vida de este santo riojano. La cuaderna 3 nos sitúa en el marco geográfico en el que nació san Millán. Las dos estrofas siguientes relatan su bautismo y su niñez:

*Luego que fue nacido, los que lo engendraron,  
embuelto en sos paños a' glesia lo levaron;  
como la lei manda baptismo demandaron,  
diérongelo los clérigos, de crisma lo untaron.*

*Luego que fue criado, que se podió mandar,  
mandólo ir el padre las ovejas curiar;  
obedeció el fijo, fuélas luego guardar,  
con ábito qual suelen los pastores usar<sup>587</sup>.*

Estas dos cuadermas están unidas merced a varios recursos como el mismo asíndeton o la anáfora de los versos 4a y 5a. En los versos a y b de la estrofa 5 encontramos un políptoton verbal —*mandar / mandólo*— y en los versos b y c un caso de sinonimia —*curiar / guardar*. El paralelismo de las vidas de san Millán y de santo Domingo vuelve a ser patente de nuevo<sup>588</sup>. Ambos serán pastores en los

<sup>586</sup> Éstos son los textos berceanos: *Fo cerrando los ojos el sancto confessor, / apretó bien sus labros, non vidiestes mejor, / alçó ambas las manos a Dios nuestro Señor, / rendió a Él la alma a muy grand su sabor* (*Vida de Santo Domingo de Silos*, 521); *Alçó ambas las manos, juntólas en igual, / como qui riende gracias al Rei Spirital; / cerró ojos e boca la reclusa leal, / rendió a Dios la alma, nunca más sintió mal.* (*Poema de Santa Oria*, 177).

<sup>587</sup> Otros ejemplos de asíndeton del texto berceano: 115cd, 161abcd, 321abcd y 489abcd.

<sup>588</sup> De este modo podemos conectar la estrofa 5 de la *Vida de San Millán* con la 19 de la de santo Domingo: *Quando fue peonciello que se podié mandar, / mandólo ir el padre las ovejas guardar; / obedeció el fijo, ca non querié pecar, / ixo con su ganado, pensólo de guiar.*

primeros años de su vida. Este oficio es un símbolo de su futura labor como guía de almas, puesto que ambos fundarán un cenobio y tendrán a su cargo una comunidad de monjes. Pero ellos no hacen más que imitar el ejemplo del buen pastor, Cristo, así como seguir la tradición veterotestamentaria de los patriarcas. La vida de todo cristiano comienza con el bautismo, un sacramento que don Gonzalo cita en varias de sus obras. Los padres de san Millán acuden a la iglesia para bautizar a su hijo. Siguiendo el rito del bautismo, el sacerdote unge su pecho con el santo crisma. Mediante esta unción todos nos convertimos en sacerdotes, profetas y reyes, al igual que Jesucristo.

En la obra de san Braulio el asíndeton se emplea en menor medida que en la hagiografía berceana, pero la extensión de cada muestra es mayor, puesto que cada caso oscila entre las dos y las diez líneas, siendo esto último algo excepcional. Sin embargo, los usos y fines que se le otorgan a esta figura de omisión son los mismos que en la versión romance de esta *Vita* latina. De este modo, el asíndeton se sitúa al inicio de varias frases, tal y como ocurre en el capítulo XXI (*De parum uini multitudinem hominum satiata*), episodio que adaptó nuestro poeta entre las cuadernas 234 y 251 de su *Vida de San Millán*, ampliando el escueto y breve relato latino:

*Contigit conuenire frequentiam populi, quando parum beato uiro esset uini; sed, quia inquirentes dominum non deficient omni bono, uix, ut aiunt, e sextario affatim satiata est ingens multitudo (VBE, cap. XXI, § 28, 19-1).*

San Braulio nos cuenta cómo en cierta ocasión, una gran multitud de personas acudió al cenobio de san Millán. El calor que había ese día era tanto, que la gente tenía bastante sed. Por desgracia, en el monasterio sólo quedaba una cantidad mínima de vino. Pese a esta contrariedad, el santo consiguió de forma sorprendente dar de beber a todos satisfaciendo su necesidad más inmediata. Este relato nos recuerda a aquel otro narrado en varios evangelios, cuando Jesús multiplicó cinco panes y dos peces para alimentar a unos cinco mil hombres, sin contar mujeres y niños<sup>589</sup>. San Millán, a quien el narrador llama *beato uiro* —epíteto del que nos ocuparemos en el siguiente apartado—, obra un nuevo milagro al saciar la sed del *populi* o pueblo de Dios.

<sup>589</sup> Este milagro lo relatan todos los evangelios: san Mateo (Mt, 14, 13–21), san Marcos (Mc 6, 30–44), san Lucas (Lc 9, 10–17) y san Juan (Jn 6, 1–15).

El asíndeton también se emplea dentro de la enumeración de diferentes elementos o acciones, tal y como ocurre en el interior del capítulo IV (*Vbi uenit in loco que nunc eius situm est oratorium*). En esta ocasión este recurso tiene un desarrollo mayor que en la muestra que acabamos de examinar. De cinco líneas pasamos aquí a siete:

*Interea frigore quatiebatur, solitudine destituebatur, inclementi imbre inficiebatur, uentorum flamine uexabatur, at, uim rigoris, squalorem solitudinis, ingruentiam imbris, austeritatem flaminis, amore dei, contemplatione Christi, gratia Spiritus sancti, non modo tolerabiliter sed etiam libenter desideranterque suscipiebat (VBE, cap. IV, § 11, 5–12)<sup>590</sup>.*

Varios son los verbos y frases del párrafo 11 que aluden a la vida eremítica de san Millán. Este santo ha padecido toda clase de privaciones y de sufrimientos, pero nadie lo ha obligado a seguir esta vida tan dura, sino que la ha elegido voluntariamente. El frío es insoportable, la soledad lo invade, las inclemencias del tiempo son abundantes, el viento arrecia, el invierno es largo y duro, etc. Estas penalidades no son nada comparadas con el amor de Dios, la contemplación de Cristo y la gracia del Espíritu Santo, que hacen más llevadera su existencia. Esta larga antítesis está acompañada por el homeotéleuton verbal de cuatro miembros *quatiebatur–destituebatur–inficiebatur–uexabatur*, así como también por el doble políptoton nominal *solitudine–solitudinis* y *flamine–flaminis*. Todos estos procedimientos contribuyen a intensificar la expresividad de este párrafo.

En el texto del *Privilegio Latino* el asíndeton apenas se emplea. Esta figura retórica cuenta con siete casos, bastante cercanos entre sí. Cinco de ellos se utilizan para enumerar las distintas villas y pueblos que debían pagar una renta anual al monasterio de San Millán. Dada la escasez de muestras, únicamente citaremos un doble caso de asíndeton, ubicado entre las líneas 63 y 67 de este documento notarial:

---

<sup>590</sup> Éstos son otros ejemplos de asíndeton de la *Vita Beati Emiliani*: Prólogo, § 5, 14–23: “(...) *quaedam hic (...), a nobis uel a quolibet, oppido (...); quaedam uero, ita illi (...), ut nequeant, sine sui pernicie, a quodam (...); quae tamen, sui nos admiratione, debent (...); nam generi (...), specialibus uero donis, illi tantum (...)*”; cap. II, § 9, 24–4: “*Arripiens iter peruenit (...) promptum, instituitur ab eo quo pacto inmutandum possit ad supernum regnum dirigere gressum (...)*”; XV, § 22, 3–8: “(...) *sed quum uentum esset (...); cuius nequaquam ualens ferre imperum, effectui mancipat usum, utrique liberati laudem personant regi caelorum*”; XX, § 27, 1–6: “*Quum quodam tempore (...) turbae, poscentes consuetam subsidii stipem, ipse seu deficiente seu non occurrente (...), ab ingentia non deficiens pietate, praecidens manicas suae tunicae, cum pallio quo utebatur, obtulit benignus*”; etc.

4. *Ouirnia, Riuu de Ulbere, Villa Didaco, cum tota Tribinio, Castro, iste predicte cum omnibus suis uillis ad suas alfoces pertinentibus, carneros domus octo faciunt se ad unum.*

5. *Ambobus Fiteros, Fenoisa, Uilla Godrero, Villa de Laco, iste predicte saiales per omnes domus singulos cubitos (PLat, 63–67)*<sup>591</sup>.

Nueve son los lugares citados en las cláusulas 4 y 5, que recoge Gonzalo de Berceo en las estrofas 470 y 471 de su *Vida de San Millán*: Ubierna, Río de Urbel, Castro, Villadiego, Trivinio, Itero del Castillo e Itero de la Vega —*Ambobus Fiteros* o ‘ambos Fiteros’—, Hinojosa, Villa Grodero y finalmente, Villa de Laco. Las cuatro primeras poblaciones tenían la obligación de dar un carnero por cada ocho casales, mientras que las restantes debían pagar cada contribuyente un codo de sayal, una especie de tela muy basta labrada de lana burda con la que se confeccionaba una prenda de vestir que recibe también este nombre. Cada villa abonaba el tributo anual a los monjes de San Millán según sus posibilidades y recursos naturales propios de sus zonas.

Finalmente, en el *Liber Miraculorum* escrito por el monje Fernandus, sólo se emplea el asíndeton en el capítulo 1, el primero entre las líneas 5 y 9, y el segundo entre la 9 y la 12. Dado a que ya se ha analizado en anteriores ocasiones estos fragmentos cuando hemos tratado la epanalepsis, remitimos al lector a las páginas en donde se ésta se examina. En el primer caso, el asíndeton se utiliza al inicio de las frases que integran este fragmento, mientras que en el segundo se sitúa al comienzo de los miembros de una enumeración.

### *Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

El epíteto, figura de pensamiento que consiste en añadir a un sustantivo un complemento de tipo atributivo —un adjetivo o una palabra o frase en función adjetiva— que complementa de alguna forma el significado de aquél, es un

<sup>591</sup> Otras muestras de asíndeton del *Privilegio Latino*: 50–51: “*Reliqua uero, Domini potencie resistere non ualens, in uelocitate equorum fugam contra fines suos arripuit*”; 51–52: “*Qui residui qui in primo bello non adfuimus, in ipsis extremis iam nostros fines egredienti occurrimus*”; 68–69: “*Melgare, Stutiello cum suis uillis ad suas alfoces pertinentibus, per omnes domus singulos pozales de uino*” y 76–78: “*Valbuena, Palencia de Comite, Scuteros, Baniferii de riuo de Arlanza, Agosin, Monnio, iste predicte cum omnibus suis uillis (...), per omnes domus singulos arienzos cera*”.

recurso estilístico al que se recurre a menudo en la *Vida de San Millán de La Cogolla*. En nuestro análisis no entraremos en la clasificación que hacen algunos teóricos dentro del ámbito del epíteto, como, por ejemplo, la consideración de la existencia de epítetos metafóricos o metonímicos<sup>592</sup>. En esta hagiografía son varios los sustantivos a los que se les adjunta un epíteto para resaltar uno o varios rasgos que les son connaturales. En un primer momento nos ocuparemos del análisis de los epítetos en la versión romance de esta composición, dejando para más tarde el estudio de este recurso en las diferentes fuentes literarias que empleó Gonzalo de Berceo para su redacción.

El epíteto de esta hagiografía berceana se podría definir a partir de unas notas generales, extraídas luego de revisar una a una las diferentes muestras. El primer rasgo es el número de casos a los que asciende este recurso estilístico, que nos hacen ver que nuestro poeta era plenamente consciente del valor último del epíteto y de las posibilidades que éste le brindaba, como resaltar la figura del protagonista indiscutible de su obra: san Millán de La Cogolla. Por ese motivo, casi la totalidad de las muestras de epíteto —excepto una decena más o menos— tienen como último referente al santo riojano. Los sustantivos a los que se aplican los diferentes epítetos son —de mayor a menor empleo—: *omne*, *confessor*, *varón* y *cuerpo*. Las combinaciones posibles con cada uno de estos sustantivos son múltiples y variadas. Así, con *omne* hay, entre otras, *buen* [*omne*] (38a, 125d, 168c ó 270c), *sant* [*omne*] (41d, 118b, 235c ó 322b) y [*omne*] *benedicto* (129a). Con el sustantivo *confessor* sucede algo similar: *buen* [*confessor*] (315b), [*confessor*] *preciado* (196b), [*confessor*] *precioso* (222a, 232b, 238b ó 317b) y *santo* [*confessor*] (91c, 102c, 156c ó 349b). A san Millán también se le llama [*varón*] *acabado* (39a y 279a), [*varón*] *benedicto* (15b, 36a, 135a y 266a), *lazrado* [*varón*] (94a), *precioso* [*varón*] (189a y 312c) o también [*varón*] *onrado* (330c). Cuando se emplea en el texto el sustantivo *cuerpo*, se alude, por lo común, a la tumba en donde está enterrado san Millán, lugar al que acudirán los enfermos para sanar sus dolencias. Con *cuerpo* tenemos los siguientes ejemplos: [*cuerpo*] *benedicto* (294a), *buen* [*cuerpo*] (315b), [*cuerpo*] *precioso* (331a) y [*cuerpo*]

<sup>592</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 676–685; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp.116–117; *Institutio Oratoria*, VIII, VI, 40; *Ars Maior*, III, 6, 7–10; *Etimologías*, I, 37, 12.

*santo* (186c, 310c y 350b). Algunos de estos sustantivos volverán a aparecer configurando otro recurso estilístico, la antonomasia.

Tras estos epítetos encontramos otros que, por norma general, se utilizan una sola vez en toda la obra. Son, por ejemplo, *bon* [*cristinano*] (59a), *bon* [*campeador*] (123a), *santo* [*caballero*] (56c), *santo* [*eremita*] (52b), [*padre*] *santo* (187a), *buen* [*predicador*] (288a), *benedicto* [*preste*] (198c), ó [*siervo*] *leal* (483a). La última precisión que quisiéramos señalar es que, por norma general, los casos de epíteto no van más allá de uno por cuaderna, siendo extraordinarias aquellas estrofas que superan este número, como la 215 y la 294, que examinaremos a continuación.

Como las muestras son numerosas, hemos seleccionado únicamente tres para ilustrar el empleo de esta figura de pensamiento. El motivo por el que se han escogido se debe a que en su interior se puede encontrar más de un caso de epíteto —pertenezca o no a los grupos mayoritarios que se han señalado— o bien porque estamos ante una muestra de ‘epíteto épico–bélico’<sup>593</sup>, una de las variedades morfológicas más personales de Berceo.

El primer caso de epíteto que vamos a estudiar se sitúa en la cuaderna 215, en donde existe una excepción a la regla que acabamos de formular. Dos son los epítetos que se aplican al *santo*. Ambos califican al vocablo *omne*, el primero en el verso a y el segundo en el d:

Quand’ ovo el *buen omne* los ojos apremidos,  
 tovieron bien el siesto los falsos descreídos;  
 con sos fajas encesas fueron luego venidos,  
 por qemar al *sant’ omne*, todos bien avenidos.

---

<sup>593</sup> Con esta etiqueta queremos aludir a epítetos como *en ora buena nado* que el clérigo riojano utiliza en la estrofa 62 de esta hagiografía, ejemplo que analizamos un poco más adelante. Para establecimiento de esta etiqueta nos hacemos eco de la opinión formulada por Ruffinatto en la página 90 de su edición de la *Vida de Santo Domingo*, más concretamente en la nota al pie de la cuaderna 273b. Hay en *Santo Domingo* otras expresiones semejantes a ésta. La primera en 273b (*que nació en bon punto*) y la otra en 552d (“*que pora españoles fue en bon punto nado*”), ambas referidas a *santo Domingo*. Podemos considerar también como un epíteto épico–bélico aplicado al *santo* el siguiente: “Su escápula cinta, *el [adalil] caboso*” (441a). Por otro lado, en el *Cantar de mio Cid* se pueden rastrear casos similares a los berceanos, como en los versos 71 (“Ya Campeador, *en buen ora fuetes nacido!*”), 663 (“*el que en buen ora nasco firme gelo vedaba*”) o 759 (“Mio Cid Ruy Díaz, *el que en buen ora nasco*”). La edición que manejamos del *Cantar de mio Cid* es la de A. Montaner, Barcelona, Crítica, 2ª ed. corregida, octubre 1993 (1ª ed. junio 1993).



Dentro de esos versos, los epítetos ocupan una misma posición: el primer hemistiquio. Nuestro poeta ha escogido para estas frases nominales un lugar bastante destacado, el primer y el último verso de la estrofa. El adjetivo que se le aplica a *omne* es *buen* en la primera muestra y *sant'* —apócope de *santo*— en la segunda. La cuaderna 215, por otra parte, presenta en su interior otras figuras de dicción como el asíndeton o el *parison*, así como también una metáfora *in absentia*, situada en el verso b, que tienen como protagonistas a los diablos que intentaron quemar el lecho de san Millán. A partir de la estrofa 199 se nos cuenta la historia de cómo el santo cogollano se libró del ataque de varios demonios. Hartos de que Millán les derrotase en varias ocasiones, como en la curación del siervo de Tuencio (161–168) o la expulsión de la casa del senador Honorio (181–198), se reúnen en concilio —un remedo de nuestro poeta— y deciden atacarlo cuando esté dormido. Los diablos ponen en marcha su plan y se aproximan a la cama del santo portando en sus manos hachones.

La segunda muestra es doble, por cuanto pertenece a dos cuadernas distintas, la 62 y la 63. En cada una de ellas hay dos ejemplos de epítetos referidos nuevamente a san Millán:

Desend' el *omne* bueno, en ora buena nado,  
por amor de los omnes qe serié barruntado,  
cambióse del otero, buscó otro collado,  
ca de servir a Dios non era enojado.

Quarenta años visco solo por la montaña,  
nunqa de *omne* ovo nin solaz nin compañía,  
nin vito nin vestido, qe es mayor fazaña:  
*¡confessor tan precioso non nació en España!*<sup>594</sup>

De este modo, en el primer verso de la estrofa 62 podemos leer lo siguiente: *el omne bueno, en ora buena nado*. No hay duda de que el primero — [*omne*] *bueno*— es un epíteto de los más utilizados en esta hagiografía. ¿Qué sucede con la frase *en ora buena nado*? También es un epíteto, puesto que una frase también puede desempeñar esta función. No es la primera vez que Berceo utilizará esta misma expresión empleada en los cantares de gesta. En su *Vida de Santo Domingo de Silos* tenemos dos casos similares: el primero en la estrofa

---

<sup>594</sup> Otros epítetos referidos a san Millán en el texto berceano son los siguientes: 31d–32a, 127c, 148a y 349b.

273b (*que nasció en bon punto*) y el otro en 552d (*que pora españoles fue en bon punto nado*), ambas referidas a santo Domingo. Podemos considerar también como un epíteto épico–bélico aplicado a este santo el siguiente: *Su escápula cinta, el [adali] caboso*’ (441a). El clérigo riojano no duda en aplicar un epíteto de esa misma naturaleza a otro de sus santos: San Millán, que se convierte en una especie de héroe épico a lo divino. No debemos olvidarnos de que su patrón también intervino de forma decisiva en la batalla de Simancas librada entre los cristianos y los musulmanes, y que la transformación de un simple abad en guerrero defensor de la cristiandad no era nada difícil de lograr. En el último verso de la cuaderna siguiente, la 63 dice: *¡confessor tan precioso non nació en España!* Como se puede comprobar, nos encontramos de nuevo con una fórmula similar a la del verso 62a. El apelativo de *confessor* es el segundo en orden de importancia en esta *Vida*. Nos encontramos en plena etapa de la vida eremítica de este santo, que se prolongó durante cuarenta largos años.

Pero en la *Vida de San Millán* existen otros epítetos que no tienen como referente al santo, sino a los diversos personajes que aparecen en ésta: la Divinidad —Dios ( [*Señor*] *glorioso*, 354b) y la Virgen ( [*Virgo*] *gloriosa*, 223a y 300c)—, el demonio (*un [demonio] maligno*, 182b), el obispo Dídimo (*buen [bispo]*, 92b ), el rey don Ramiro (*noble [caballero]*, 412a)<sup>595</sup>, la comunidad de monjes del monasterio emilianense ( *un [conviento] ondrado*, 298c) o los animales salvajes que pueblan los parajes en donde san Millán vivió durante su larga vida como ermitaño. Precisamente el caso con el que vamos a ilustrar esta clase de epítetos alude a estas alimañas.

El ejemplo se ubica en la estrofa 30. Dos son los apelativos por el que el poeta describe a estos horrendos habitantes: *bestias fieras* en el verso a y en el verso d, *bestias enconadas*:

Fueron las bestias fieras con él fuert’ embargadas,  
todas fuyén ant’ elli, las cabeças colgadas;  
si lis plogo o non, cambiaron las posadas,

<sup>595</sup> En la *Vida de Santo Domingo de Silos* tenemos casos similares de epítetos épico–bélicos aplicados a diversos personajes: 29c: “David, tan noble rey, una *fardida [lança]*”; 127c: “un *firme [cavallero]*, *noble campeador*” (aludiendo al rey García de Navarra) y 264a: “Asmó un buen consejo essa *fardida [lança]*” (refiriéndose al rey Fernando I).

escombraron las cuevas *las bestias enconadas*<sup>596</sup>.

Tras la educación recibida de manos del eremita Félix, Millán decide marcharse y retirarse a un monte lejano, para seguir una vida similar a la de su maestro. Este lugar se describe en la cuaderna 27 y siguientes. No estamos ante un *locus amoenus*, sino ante todo lo opuesto, un *locus eremus*. Éstos son algunos de los rasgos con los que lo pinta: *fiero matarral*, *grandes peñas* y *cuevas fieras*. Por si esto fuera poco, la zona está poblada por *malas bestias*, *serpientes* y *culuebras*. Sin embargo, al santo no le intimida la fiereza de estos animales, sino todo lo contrario. La presencia de este santo hombre hará que estas *bestias* huyan ante su presencia y se muden a otra zona, cambiando *sus posadas*, metonimia tras la que se oculta esta realidad. La estrofa 30 cuenta con una estructura profundamente marcada por un doble procedimiento retórico: el asíndeton y el *parison*.

En la *Vita Beati Emiliani* la situación es, en parte, similar a la que hemos visto en la obra berceana. Aunque el epíteto sea menos empleado, su presencia no se puede pasar por alto. San Millán vuelve a acumular el mayor número de muestras de esta figura de pensamiento. Algunos de los sustantivos afectados por el epíteto los adoptará Berceo para su versión romance, como *uir* —que traducirá por *omne* y *varón*— o *corpus*. Otros son exclusivos de la *Vita*, como el propio nombre del santo —*Emilianus*. Aquéllos compuestos por sustantivo + adjetivo son distintos, pero en ningún caso poseen la variedad y riqueza de las combinaciones que se dan en la *Vida*. El sustantivo más empleado es *uir*, acompañado principalmente por *beatus*, en sus diferentes desinencias casuales, como, por ejemplo en el capítulo XII, § 12, 20–21; XIII, § 20, 4–5; XXI, § 28, 20–21 ó XXXI, § 38, 2–3. Otros posibles epítetos para *uir* son *caelestis* [*uiri*] (Prólogo, § 4, 2–3), [*uirum*] *dei* (VI, § 13, 18) y *probatissimo* [*uiro*] (Prólogo, § 6, 17–18). Ya muy alejado de este sustantivo se encuentran *Emilianus*, *corpus* y *homini*. Al sustantivo onomástico *Emilianus* lo acompaña el adjetivo *beatus*: *beati* [*Emiliani*] (Epístola, § 1, 14–15) y [*Emiliani*] *beate* (XXVII, § 34, 5–6). El único caso en el que se emplea *corpus* está situado en el capítulo III, § 10, 16–17. Éste cuenta con la particularidad de que el sustantivo se presenta en forma de diminutivo: [*corpusculum*] *gloriosum*. Al igual que en nuestro poeta, el epíteto

<sup>596</sup> Otros epítetos de la *Vida de San Millán* referidos a otros personajes: 92b, 182b, 308a y 479b.

alude a la tumba de san Millán. Por último, el término *homini* se emplea en el capítulo XXIV: *sancti [hominis]* (XXIV, § 24, 15–16). En general, en la *Vita* se registra un único caso de esta figura de pensamiento en cada oración o fragmento.

Comenzaremos por el epíteto mayoritario, como lo son *sanctus* y *beatus*. Ambos aparecen más o menos cercanos entre sí en el capítulo que cierra esta fuente latina, el XXXI (*De puella parvula [sic] que ad ispius oratorium examinis delata statim est resuscitata*), que sirvió como modelo de las cuadernas 342 a 361 de la *Vida de San Millán*:

(...) cuius parentes, pietate permoti et timentes orbari, iniunt consilium ut ad memoriam *beati uiri dei* debeat referri; quam tollentes, in itinere uisa est expirasse.

(...) illi enim deferebant ut sepelirent, isti autem ut uiuentem reciperent. hinc datur intelligi quanta illic *sancti uiri* requiem beatitudinis potiantur quorum per memorias omnipotens dominus tam mira operatur (VBE, Cap. XXXI, § 38, 21–4 y 3–8).

En este episodio se relata el único caso de resurrección obrada por el santo riojano. Ambos epítetos se sustentan en el sustantivo *uir*, en su desinencia casual de genitivo singular, *uiri*. El primero es el más empleado en toda esta obra de san Braulio: *beatus [uir]*, puesto que figura en seis ocasiones. Este sintagma nominal está acompañado por el sustantivo *dei*. San Millán es un santo de Dios, motivo por el que los padres de esta niña del lugar de Prado deciden llevarla hasta su sepulcro para sanarla de su mal. Por desgracia, la pequeña morirá en el transcurso de este viaje hacia el monasterio emilianense. A pesar de este funesto desenlace, sus progenitores deciden seguir su camino y enterrar a su hija cerca del santo patrón. Una vez que llegan al cenobio, dejan el cadáver delante del altar. Mientras están descansando, se produce el milagro: la niña resucita. Este prodigio se obra gracias a la mediación de san Millán. El texto finaliza con la exaltación de las virtudes y poderes de este santo varón o *sancti [uiri]*, epíteto ubicado en las líneas 5 y 6.

La segunda muestra de epítetos alusivos a san Millán también se basan en el vocablo *uir*, pero los adjetivos que los califican sólo se utilizan en una ocasión, en el Prólogo a esta *Vita* redactada por san Braulio:

Insignia miraculorum apostolici *purgatissimique uiri* Emiliani presbyteri nostris fere temporibus gesta, ut suadet ad narrandum rei nouitas ita

terret ipsius narrationis immensitas. Cuius enim queat stilus terrenis dediti rebus, *caelestis uiri* digne promere actus (...) (VBE, Prólogo, 1-3)<sup>597</sup>.

Éste se abre con la declaración de intenciones de su autor, esto es, los propósitos que lo impulsaron a escribir esta hagiografía. Los milagros realizados por san Millán son tan importantes —*Insignia miraculorum*—, que es necesario redactar una nueva obra que los incluya y los relate. Pero, ¿con qué meritos cuenta este santo, al margen de los prodigios que realizó, para que se le dedique una obra como ésta? La respuesta nos la brindan los epítetos con los que este obispo de Zaragoza lo define. El primero es *purgatissimique* [*uiri*]. Al encontrarse el adjetivo en grado superlativo, se intensifica más la virtud de pureza que poseía este santo presbítero. Unas líneas más adelante nos encontramos con el segundo representante de esta figura de pensamiento: *caelestis* [*uiri*]. San Millán es un habitante del cielo, lo que demuestra su santidad. Por consiguiente, santidad y pureza son motivos más que suficientes para que san Braulio escriba su *Vita Beati Emiliani* con un estilo terrenal —*stilus terrenis*—, que contrasta con la naturaleza divina de su protagonista. Una vez más el sustantivo *vir* figura en su forma de genitivo singular.

Al igual que en el poema berceano, en la *Vita Emiliani* es posible registrar otros ejemplos de epítetos que no aluden a san Millán, sino que tienen como referente a otros personajes. Cinco son las ocasiones en las que se recurre a esta clase de epítetos, frente a la decena de muestras que presentaba la hagiografía romance. Otra de las diferencias que se observan entre una y otra versión concierne a las diferentes categorías en las que se puede dividir esta figura retórica. Así, en esta fuente latina no se registra ni un solo caso de epíteto aplicado a la Divinidad —Dios, Jesucristo o la Virgen María. Lo que sí hallamos es un epíteto referido al diablo (*procacissimo* [*demone*], XII, §19, 18), así como también a otros santos —como san Félix ([*uirum*] *sanctissimum*, II, § 9, 22) — y personajes que pueblan esta composición, como Anselmo, discípulo de san Millán (*sanctissimum* [*Asellum*], XXVII, § 34, 22). Todos estos epítetos son únicos,

<sup>597</sup> Éstos son otros casos de epítetos referidos a san Millán en la *Vita Beati Emiliani*: Prólogo, § 6, 17-18: “(...) ita illi *probatissimo* [*uiro*] singulariter conlata, ut nequeant, (...)”; cap. III, § 10, 15-16: “(...) ac si uenit haud procul a uila Vergegio, ubi nunc eius habetur [*corpusculum*] *gloriosum* (...)”; X, § 17, 6: “(...) eius baculum osculari; quod [*uir*] *dei* clementer (...)”; XIII, § 20, 4-5: Ad [*uirum*] *beatum* a suis est adtractus, quem ut uidit (...)”; etc.

puesto que sólo figuran en una ocasión. La excepción a esta norma la conforman las mujeres que aparecen en el capítulo XXIII, puesto que reciben dos calificativos de esta naturaleza:

Sed *uir* iste *sanctus* abstinentiae et humanitati etiam in senectute deditus, utique habitabat cum *sacris uirginibus* (...) ut quum idropis laboraret ualitudine, ab eisdem *sanctis feminis* corpus suum lauari siniret, et ille ab omni inlicito sensu alienus esset  
(VBE, cap. XXIII, § 30, 9-11 y 19-22)<sup>598</sup>.

Este episodio ya lo hemos reseñado en varias ocasiones. San Millán se halla gravemente enfermo. Como no puede valerse por sí mismo, unas mujeres lo ayudan y lo cuidan durante su larga convalecencia. Pero éstas no son cualesquiera mujeres, sino que son descritas por san Braulio como sagradas y santas. Así, nos encontramos con el primer epíteto: *sacris* [*uirginibus*]. La segunda muestra de este recurso se expresa, unas líneas más abajo, en unos términos similares: *sanctis* [*feminis*]. Los adjetivos *sacris* y *sanctis* pueden considerarse como sinónimos, puesto que designan una misma cualidad: la santidad de estas personas. Los sustantivos a los que se aplica estos epítetos son, por el contrario, diferentes. El primero designa una cualidad corporal importante que poseían estas mujeres, su virginidad. Sin duda, san Braulio quiere transmitirnos este dato para salvar la santidad y pureza de san Millán. El otro sustantivo, *feminis* no posee ningún significado especial. Estas representantes del género femenino son llamadas en este episodio *ancillarum dei*, esto es, siervas de Dios, en una clara equiparación con el protagonista de esta obra, que aparece en este texto con uno de los epítetos que se le aplican: [*uir*] *sanctus*. El demonio intenta difamar al santo cogollano acusándolo falsamente de caer en la tentación de la lujuria, uno de los pecados capitales.

El número de ejemplos y la variedad de los epítetos del *Privilegio Latino* es mucho menor que en la *Vida de San Millán* y en la *Vita Beati Emiliani*. Sólo hemos registrado cinco casos, tres de los cuales hacen referencia a san Millán, uno al apóstol Santiago y otro a Dios. Como se puede comprobar, no se emplea ni una

<sup>598</sup> Éstos son los epítetos restantes no referidos a san Millán en la *Vita latina*: cap. II, § 9, 21-2: “Dictauerat ei fama esee quedam heremitam nomine Felicem, [*uirum*] *sanctissimum* (...)”; XII, § 19, 17-18: “(...) diaconi ministerio deiectus, a *procacissimo* [*demone*] uehementer obsesus (...)” y XXVII, § 34, 21-22: “Sane adpropinquante mortis tempore accersiuit *sanctissimum* [*Asellum*] presbyterum (...)”.

sola vez un epíteto alusivo al demonio, como sucedía en las dos obras anteriormente citadas. Todos los sustantivos a los que se aplica un epíteto referidos a san Millán ya se utilizaban en el texto brauliano: *Emiliani* y *corpus*. El primero de los dos aparece en las líneas 34 y 192 —*sanctissimi [Emiliani]*—, mientras que el segundo figura en la 35 —*reuerentissime [corpus]*. Dada la escasez de ejemplos, sólo desarrollaremos uno, perteneciente al campo mayoritario de esta figura de pensamiento. Hablamos del doble epíteto ubicado entre las líneas 34 y 35:

Eodem modo cum tam dignum (...) uisum fuit nobis et uniuersitati nostrorum militum et rusticorum utili fore cenobium *Sanctissimi Emiliani* simili oblatione uenerari debere, cuius *reuerentissimum corpus* apud confinium nostri consulatus duina (*sic*) dispositione tumulatum noueramus esse (...) (*PLat*, 32–36)<sup>599</sup>.

En la primera línea se puede leer el sintagma nominal *Sanctissimi Emiliani*. El nombre propio de este personaje figura al lado de un adjetivo en grado superlativo que define una de sus cualidades más importantes, la santidad. El segundo de los adjetivos calificativos de este fragmento acompaña al vocablo *corpus*: *reuerentissimum corpus*. Vemos cómo también se escoge la forma propia del superlativo. En ambos casos la finalidad es subrayar las virtudes de Millán, cuyo cuerpo debe ser venerado en alto grado. Ante la amenaza musulmana, los distintos reinos cristianos del norte de la Península deciden ofrecer un gran donativo anual a dos de sus santos principales, el apóstol Santiago y san Millán de La Cogolla, para que éstos los ayuden en la batalla que pronto tendrá lugar. Los castellanos, capitaneados por el conde Fernán González, donarán al cenobio en el que está enterrado san Millán una *simili oblatione* a la que van a otorgar los leoneses a Santiago. San Millán es un santo poderoso que los defiende de los enemigos, bendice sus tierras, cosechas y habitantes. Por todos estos motivos, acudirán a su santuario y rezarán ante su sepulcro.

Pero sin duda, es en el *Liber Miraculorum*, escrito por el monje Fernandus, en donde el recurso del epíteto apenas es empleado. Sólo en el capítulo 7 se registra el uso de esta figura. Cuatro son los calificativos, dos de ellos similares:

<sup>599</sup> Éstos son los epítetos restantes del *Privilegio Latino*: 26–27: “(...) atque *benignus [Dominus]* suis fidelibus in tanto periculo positus (...)”; 30–31: “(...) deuotionem census ex eis uenerande basilice *beati [Iacobi Apostoli]*, quem capus tocius Hyspanie nouerat (...)” y 192: “(...) missis ad cenobium *Sanctissimi [Emiliani]* fiat deduccio et super eius altare (...)”.

*beatissimi [Emiliani], beati [Emiliani], [confessoris] sanctissimi [Emiliani] y beati [Felicis]. Sin embargo, este texto presenta un epíteto hasta ahora no registrado: [confessoris] sanctissimi [Emiliani]:*

(...) ad ecclesiam ubi nunc est corpus *beatissimi Emiliani* conueniunt, et inde archam *confessoris sanctissimi Emiliani* et sui preciosissimi magistri *beati Felicis* ferentes, ad ecclesiam superiorem ubi corpus eius, scilicet *beati Emiliani*, prius humatum fuit excubant (LM2, 7, 2-6).

El sustantivo *confessoris* es otro de los títulos que recibe este santo. San Millán es un santo que se inserta dentro de la categoría de los confesores. A él lo acompaña su maestro, san Félix, que también recibe el calificativo de *beati* o santo: *beati Felicis*. Ya comprobamos en la *Vita Beati Emiliani* cómo era posible que el nombre propio del santo estuviera acompañado de un adjetivo que desempeña la función de epíteto. Lo que no sucedía allí es que esta posibilidad se le otorgara a san Félix. El argumento del capítulo 7 ya ha sido desgranado a lo largo de esta exposición, al igual que la presencia de otros recursos estilísticos. Asimismo, ya hemos señalado la función que desempeñan los adjetivos superlativos en función de epíteto.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

La antítesis en la *Vida de San Millán de La Cogolla* juega un papel muy importante, puesto que se emplea de forma profusa. El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una cuaderna oscila entre las dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Por norma general, la antítesis no sobrepasa los límites estrechos de la estrofa, aunque hemos encontrado al menos dos muestras en los que esta regla no se cumple, como en las cuadernas 212d–213a, ó en las 351c–352a. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, lo que se conoce por ‘parejas inclusivas’. En esta obra berceana la antítesis se emplea a menudo para retratar ambientes, tipos y situaciones. Berceo no rechaza, pues, el valor plástico que esta figura de pensamiento puede representar en algunos casos, como en el que vamos a citar a continuación. A diferencia de lo que sucederá con otras de sus composiciones, esta figura de pensamiento no cuenta en esta ocasión con un valor catequístico, puesto que no se



pretende adoctrinar al auditorio, sino más bien mostrarle las virtudes y el poder taumatúrgico del santo cogollano.

En la estrofa 50 los miembros que componen las diferentes antítesis son varios y todos están enlazados mediante la partícula copulativa de signo negativo *nin*, que figura en los tres primeros versos hasta un total de nueve ocasiones:

*Nin nieves nin eladas nin ventiscas mortales,  
nin cansedat nin famne nin malos temporales,  
nin frío nin calura nin estas cosas tales,  
sacar no lo podieron esd'entre los matarrales.*

Estamos ante una clara muestra de polisíndeton. Tal y como acabamos de señalar, esta conjunción puede unir miembros de signo contrario, pero también a aquéllos que guardan similitud entre sí, como se verá cuando examinemos el uso de la sinonimia. En los versos a, b y c, el poeta recurre a sustantivos que hacen referencia a fenómenos climáticos: *nieves*, *eladas*, *ventiscas mortales*, *malos temporales*, *frío* y *calura*. Sin embargo, en el primer hemistiquio del verso b ha preferido escoger otros términos procedentes de un campo semántico diferente: *cansedat* y *famne*. Todos estos vocablos se oponen unos a otros. Esto está claro, pero, ¿cuál es el fin de esta enumeración antitética? Gonzalo de Berceo aprovecha el valor plástico y descriptivo con el que cuenta la antítesis para mostrarnos el tipo de vida que llevaba san Millán durante su estancia en los montes riojanos. Su existencia no está llena de tranquilidad y de lujos, sino todo lo contrario. Nuestro poeta pretende poner de manifiesto la vida ascética y llena de privaciones que este santo llevará durante cuarenta años. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* se puede encontrar un caso similar al de esta cuaderna 50; aparece en la estrofa 69 de esta otra hagiografía berceana. En ese lugar volvemos a encontrarnos con unos sustantivos parecidos: *fría elada*, *viento malo*, *oriella destemprada*, *niebla percodida* y *pedrisca irada*. El juego antitético es similar, aunque los diferentes miembros que lo conforman se hallan unidos por la conjunción disyuntiva *o* y no por *nin*, como en el caso que estamos analizando. A pesar de las diferencias observadas entre uno y otro texto, el episodio en el que se insertan estas antítesis es el mismo, el de la vida eremítica de estos dos santos.

El segundo caso que vamos a examinar pertenece a aquellas muestras excepcionales, por cuanto la antítesis se desarrolla en dos cuaderñas distintas. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en las estrofas 454 y 455:

Del rei non sabemos si estorcí o non,  
mas todos sos poderes fueron a perdición,  
nunqua más non vinieron a pedir la furción,  
ixieron *los christianos* de grant tribulación.

Perdieron dos señales *moros* en la rancada,<sup>600</sup>  
por qui sue gen'ración fue siempre fatilada:  
perdieron su obispo, persona muy onrada,  
el libro en qe era sue lei debuxada<sup>600</sup>.

El número de vocablos que se oponen en esta ocasión son únicamente dos. El primero se halla en el primer hemistiquio del verso 454d: *christianos*; el otro en el segundo hemistiquio del verso 455a: *moros*. Con esta antítesis se pretende distinguir y separar dos grupos étnicos totalmente contrarios y enfrentados durante gran parte de la Edad Media hispánica. En pleno siglo XIII la situación se había vuelto favorable para los reinos cristianos del norte, que poco a poco, lograron que los árabes quedasen confinados en el sur. Muy diferente es el caso que se nos cuenta en esta *Vida de San Millán*. En el siglo X los musulmanes campaban a sus anchas. Eran ellos los que exigían a los pueblos del norte un tributo anual a cambio de no invadir sus tierras. Hartos de esta situación, los cristianos deciden emprender una campaña contra los invasores. Gracias a la intervención divina de san Millán y Santiago Apóstol, los moros son derrotados. El rey Abderramán huye del campo de batalla dejando atrás a sus soldados, su *obispo* —el alfaquí— y su *libro* —el Corán. Los cristianos salen triunfantes del enfrentamiento, los moros no. Éste es el mensaje que subyace en esta antítesis. Como se ve, los términos contrapuestos no se encuentran en este caso unidos por una conjunción, a diferencia del anterior caso.

Una situación muy similar a la del texto berceano, es la que podemos observar en la *Vita Beati Emiliani*. La cantidad de antítesis empleadas en este texto latino es bastante elevada. Todos los capítulos cuentan, al menos, con una muestra de esta figura de pensamiento. El número de miembros que conforman una antítesis suelen ser, al igual que en la *Vida de San Millán*, dos, pero también

<sup>600</sup> Éstos son otros casos de antítesis de la *Vida de San Millán*: 63bc, 136cd, 259cd y 421abc.

es posible rastrear casos de tres, cuatro, seis y siete. La escasez de términos se ve compensada, en parte, por la longitud de los casos. Otra de las similitudes que guarda con la obra del clérigo riojano es la siguiente. Algunos ejemplos de antítesis están unidos por las conjunciones copulativas *et*, *ac*, *neque* y la forma enclítica *que*. La finalidad con la que cuenta este procedimiento retórico es el mismo que en la versión romance. De este modo, se podrán ver muestras en las que se emplee para la descripción de ambientes, situaciones y hechos.

El primer ejemplo se inserta dentro del capítulo V. Tres son los grupos de antítesis desarrollados entre las líneas 1 y 4. El primero opone los términos *caelo / mundum*; el segundo, *quiete / officia laboriosa*; y el tercero, *uitamque contemplatiuam / actiuam*:

Durum illi primum uideri ac graue, refugere ac reniti que quasi de *caelo* traduci ad *mundum*, de *quiete* iam pene nanta ad *officia laboriosa*, *uitamque contemplatiuam* transferre in *actiuam*; tandemque coactus est inuitus obedire quapropter in ecclesia Vergegio presbiterii est functus officio  
(VBE, cap. V, § 12, 1-7).

Todas ellas presentan una serie de situaciones que se le presentaron a san Millán cuando fue requerido por Dídimo, obispo de Tarazona. Nuestro santo vivía felizmente en los montes apartado de todo contacto humano. Sin embargo, el halo de santidad y la fama hacen que nuestro protagonista tenga que abandonar esa vida y ocupar un cargo en la jerarquía eclesiástica, el de presbítero. Dos son, por consiguiente, las formas de existencia que se contraponen aquí: la vida contemplativa, representada por los vocablos *caelo* —metáfora *in absentia*—, *quiete*, *uitamque contemplatiuam*; y la activa, descrita con los sustantivos *mundum*, *officia laboriosa* y *(uitam) actiuam*. El santo tiene que abandonar las ocupaciones que hasta ahora tenía en el yermo, como lo eran la oración, el ayuno y la abstinencia, por las que le impone un superior. Son obligaciones propias de la vida cotidiana, oculta tras la metáfora *in absentia mundum*, *officia laboriosa* —trabajos manuales— y *(uitam) actiuam*. Esta nueva etapa que emprende san Millán se desarrollará en su pueblo natal de Berceo. Pese a que en el fragmento se registra más de una conjunción, ninguna de éstas une a los términos antitéticos. Estamos ante un simple caso de polisíndeton, el otro recurso registrado en estas líneas.

En el capítulo XXX (*De muliere quadam ceca et cloda que oleo ipsius candela iniuncta facta est sanata*) encontramos una muestra singular de antítesis, puesto que los miembros que la integran son cuatro, divididos en grupos de dos. Cada una estas series se halla unida por las conjunciones copulativas *et* y *etque*, formando una ‘pareja inclusiva’. La primera la conforman los adjetivos *cloda* y *caeca*; la otra, por los adjetivos *erecta* e *inlustrata*:

Deportata scilicet ibi est quaedam mulier nomine Eufrosia, de loco Banonico, *cloda et caeca*, fidem tamen integra, in quantum ex hoc colligitur *erecta etque inlustrata*: oculis pedibusque iniuncta, statim, propitia diuinitate, lumem gressumque est consecuta  
(VBE, cap. XXX, § 37, 10–15)<sup>601</sup>.

El paralelismo que guardan entre sí estas dos parejas es más que evidente: a *cloda* le corresponde *erecta*, mientras que a *caeca* se opone a *inlustrata*. La finalidad es, otra vez, oponer dos hechos bien distintos. Eufrosia era coja y ciega. Para lograr su curación decide ir en peregrinación hasta el monasterio de San Millán, en donde está enterrado su fundador. Gracias al poder de este santo y al aceite que se guardaba en su tumba, Eufrosia recupera la vista y la capacidad de andar. No podemos dudar del poder taumatúrgico de Millán, puesto que, en palabras de su biógrafo san Braulio, existen testigos que contemplaron este milagro *post mortem*. Las antítesis están acompañadas de otros procedimientos estilísticos como el polisíndeton y el homeotéleuton nominal.

En el texto del *Privilegio Latino de los Votos* el número de antítesis registradas es bastante menor que los dos textos anteriores, situación que ya viene siendo habitual a lo largo de esta exposición. Las muestras de esta figura de pensamiento que hemos encontrado son diez. Todas ellas, salvo una, están formadas por series de dos miembros. Ninguna de ellas utiliza alguna clase de conjunción para unir los dos componentes de cada caso. El ejemplo que hemos seleccionado es una excepción a la norma general que acabamos de formular.

---

<sup>601</sup> Éstos son otros casos de antítesis de la *Vita Beati Emiliani*: Prólogo, § 5, 7–11: “(...) humilibus parisque christianis ecclesiastico iure non opponitur (...) uana uerbositas (...) inquietudinis leuitas (...) ostentationis uentositas, sed sobria modesta ponderataque ueritatis grauitas”; cap. IV, § 11, 20–22: “(...) inter densissimas altissimasque siluas uerticesque collium excelsos promuntoriaque petentia (...)”; XXVI, § 33, 8–9: “(...) scelera eorum, caedes, furta, incesta, uiolentias, caeteraque uitia increpat (...)”; XXVII, § 34, 11–13: “(...) eius fauore pro peccatorum meorum indulgentia meae audiantur preces, (...) indignus cura pastoralis praesidio dignus inueniar (...)”; etc.

Entre las líneas 198 y 199 de este texto, se puede leer una antítesis compuesta por nueve términos:

(...) uiolatores huius priuilegii, tali anathemate percutere ut si quis nostri gradus superioris uel inferioris, regum, consulum, principum, episcoporum, abbatum, militum uel rusticorum uiolator, imminutor, inuasor, rebellis aut mutator extiterit, a communione Christianitatis sit alienatus et a corporis cruorisque Christi participacione semotus (...) (PLat, 197-201)<sup>602</sup>.

Según lo acordado en este *Privilegio*, una serie de villas y localidades deben pagar un tributo anual al monasterio de San Millán de La Cogolla, puesto que este santo los había librado de la amenaza que suponían los musulmanes. Estos diezmos y prebendas debían ser abonados entre la Cuaresma y Pentecostés. De no hacerse así, se impondrían una serie de multas. Pero éste no era el único castigo que podía padecer quienes se negasen a contribuir al sostenimiento del cenobio riojano. Todas las clases sociales sin excepción podrían ser excomulgadas y, por consiguiente, ser condenadas a las penas del infierno sin remisión posible. La antítesis se utiliza en este contexto para enumerar los diferentes integrantes de la sociedad medieval: *gradus superioris uel inferioris, regum, consulum, principum, episcoporum, abbatum, militum uel rusticorum*. En primer lugar se sitúan los reyes, cónsules y príncipes, ubicados en la parte alta de la pirámide social. A continuación nos encontramos con el grupo de los *oratores*, los miembros de la Iglesia, enumerados también según su estatus dentro de la jerarquía eclesiástica: obispos y abades. Finalmente, y sin ninguna clase de subdivisión, se incluyen los dos estamentos restantes: los *bellatores* —soldados— y los *laboratores* —campesinos. Nadie, pues, queda exento de este deber.

Por último, en los dos capítulos examinados del *Liber Miraculorum* de Fernandus, sólo hemos contabilizado un caso de antítesis, situado en el capítulo 1, en el que se relata el caso de las campanas que se tañían por sí solas, gracias a la intervención milagrosa de san Millán. El texto ya lo conocemos de sobra:

Quorum alterum per se pulsatur cum aliquis de fratrum cohorte est

<sup>602</sup> Otras muestras de antítesis del *Privilegio Latino*: 12-13: “(...) et mirati sunt gentes de his signis noctis media usque mane, et fumificus uapor magnam terre partem (...)”; 19-20: “(...) barbara eiusdem gens innumerum congregans exercitum, in suorum confidens numerositate militum uel peditum (...)”; 51-52: “*Qui residui qui in primo bello non adfuimus, in ipsis extremis iam nostros fines egredienti occurrimus*” y 185: “(...) non sinit nos nominare, que *non sunt scripte tam quam scriptas* huic digne (...)”.

migraturus, alterum cum de nouo pericula pressurarum monasterio  
 aduersa emergunt.  
 Credas hoc *non mechanica arte sed diuina* potius fieri *uirtute* (LM2, 1, 9-15).

Sabemos donde están ubicadas estas campanillas, cuándo suenan y por qué motivo. Pero, ¿quién las toca? En principio podría pensarse en algún monje del cenobio emilianense. Fernandus, sabiendo que alguien podría suponer tal cosa, apostilla que las pequeñas *tintinabula* no funcionan por *mechanica arte*, sino por una virtud divina, una *diuina uirtute*. Ésta es la antítesis a la que hacemos referencia. Dos son elementos que se oponen: el mecanismo manual, obra de los hombres y el divino, que Gonzalo de Berceo denomina *suerte miraclosa*, tal y como nos cuenta (VSMill, 486d).

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* la sinonimia —vinculación de términos del mismo significado que consta al menos de dos miembros unidos por una conjunción (la bimetración sinonímica), también puede presentarse bajo la forma del asíndeton. Por otro lado, tenemos la ‘sinonimia geminadora’, que suele componerse de tres miembros y que sería una especie de geminación sinonímica<sup>603</sup> — cuenta con un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, se emplea para el mismo fin: la descripción de ambientes y tipos, pero carece igualmente de una finalidad catequística. Por lo general, los sinónimos van en parejas, unidos mediante la conjunción coordinante *e* y en alguna ocasión por la conjunción *in*. El resultado es la bimetración sinonímica. A veces los vocablos que guardan una relación de sinonimia no van unidos por una conjunción coordinante, sino que se hallan separados uno del otro, incluso pueden aparecer en estrofas distintas, como ocurría también con la antítesis. El número de miembros que componen cada muestra de sinonimia oscila entre los dos —que engloba la mayoría de los casos— y los seis, como en el siguiente ejemplo.

En la cuaderna 33 contamos con una serie de sinónimos formada por seis sustantivos, situación que no vuelve a repetirse en toda esta hagiografía berceana. Todos los términos pertenecen al campo semántico de la religión, concretamente el de las oraciones y cánticos que integran la Liturgia. Éstos son los vocablos que

---

<sup>603</sup> Lausberg, *Manual de retórica literaria* ..., §§ 649–656; *Institutio Oratoria*, VIII, IV, 26; *Etimologías*, II, 21, 6.

guardan una relación de similitud entre sí: *oras*, *salmódia*, *imnos*, *cánticos*, *ledanía* y, finalmente, *salterio*:

Reçava bien sus *oras*, toda su *salmódia*,  
 los *imnos* e los *cánticos*, toda la *ledanía*;  
 reçava so *salterio* por uso cada día,  
 con todo est' lazerio avié grand alegría.

Sólo el tercer y cuarto sustantivo están unidos mediante la conjunción *e*, formando una clara bimetración sinonímica. El resto se enumeran de forma asindética. Esta estrofa cuenta con varias figuras de dicción que refuerzan la unidad temática de estos cuatro versos: anáfora, homeotéleuton y políptoton. El rezo de las horas canónicas, la importancia que el salterio tiene como medio para orar, así como también los himnos, cánticos y letanías, son puestos de manifiesto en ésta y otras cuadernas que integran el *corpus* del clérigo riojano. San Millán es un ejemplo para todos los fieles, tanto religiosos como laicos, puesto que su forma de rezar es la más completa de todas. A pesar de que cada uno de estos elementos se distinguen dentro de la Liturgia —exceptuando *salmódia* / *salterio*—, creemos que Berceo los emplea en este contexto como sinónimos, esto es, con el significado de ‘rezo’. Una vez más debemos resaltar las similitudes estructurales y de contenido entre esta obra y la *Vida de Santo Domingo*. En su estrofa 38 se nos habla de la formación religiosa de este santo: *Fue en poco de tiempo el infant salteriado, / de imnos e de cánticos bien i gent decorado, / evangelios, epístolas aprísolas privado*. Comprobamos cómo existen dos hemistiquios casi idénticos entre estas dos hagiografías: *los imnos e los cánticos* y *de imnos e de cánticos*. San Millán no se olvida de sus obligaciones como cristiano durante su etapa de eremita.

Al igual que sucedía con el recurso opuesto a la sinonimia, la antítesis, también es posible registrar alguna muestra en la que los componentes se inserten en cuadernas diferentes. Es lo que sucede con las estrofas 387 y 388:

Levantóse el ábrigo, un viento escaldado,  
 avueltas d'él un fuego rabioso e irado;  
 movió de occident' por muebda del Pecado,  
 fizo grandes *nemigas* ante qe fuess' qedado.

Por las Estremaduras fizo *daños* mortales,  
 encendiendo las villas, *qemando* los ravales;  
*socarrava* los burgos e las villas cabdales,

por yermos e poblados faziendo grandes males<sup>604</sup>.

Los vocablos seleccionados vuelven a ser dos sustantivos. El primero se ubica en el verso 387d —*nemigas*— y el otro en el 388a —*daños*. No hay duda de que son sinónimos, puesto que uno de los significados que encierra *nemigas* es el de ‘daño’. Nuestro poeta emplea estos dos términos para describirnos de forma más plástica los destrozos que causó el viento entre las diferentes localidades castellano–leonesas. Otro caso de sinonimia puede verse en los versos b y c de la cuaderna 388: *qemando* y *socarrava*, que significa también ‘quemar’. El viento *ábrego* y el fuego son algunas de las una señales divinas que Dios envía a los pueblos cristianos para manifestar que está descontento con ellos y para expresarles que deben volver al buen camino si no quieren que los enemigos de la fe, los musulmanes, sigan exigiéndoles el tributo anual de las sesenta doncellas. El causante de todo esto es el *Pecado*, antonomasia tras la que se oculta el diablo. El fuego se propagó gracias al viento y quemó todos los lugares, enumerados de forma asindética y también mediante la conjunción *e*. El resultado de esta unión son dos series de parejas inclusivas: *los burgos e las villas cabdales* y *por yermos e poblados*. Con esta descripción tan plástica se desea resaltar que nada se salvó de tan terrible calamidad. Como se puede comprobar, antítesis y sinónimos cuentan con una misma finalidad. La unidad temático–estructural de estas dos estrofas se ve reforzada por otros procedimientos estilísticos, como la anáfora, la epanalepsis y el *parison*.

En la obra de san Braulio de Zaragoza la situación de la sinonimia es un tanto diferente a la que acabamos de examinar. Lo que más separa la versión latina de la romance concierne a la cantidad de casos registrados en una y otra. La *Vita Beati Emiliani* sólo utiliza esta figura de pensamiento en quince ocasiones, frente a los más de cincuenta casos que presenta la composición berceana. Por otra parte, el número de miembros que forman cada muestra siempre se eleva a dos, sin ninguna salvedad. No todos los capítulos de esta *Vita* registra, al menos, un ejemplo de sinonimia. Sólo los hemos hallado en la Epístola, el Prólogo y los capítulos IV, XVI, XVII, XVIII, XIX y XXIV. También, por norma general, en

<sup>604</sup> Otros casos de sinonimia en esta hagiografía berceana son los siguientes: 46c–47a, 193cd, 305d y 409ab.



cada una de estas partes sólo se utiliza una sola vez, salvo en el Prólogo y en los capítulos IV y XXIV. Una de las pocas similitudes que guarda con el texto romance atañe al modo en el que los términos sinónimos se presentan, ya que, en algunas ocasiones, éstos se unen mediante las conjunciones copulativas *et* y el enclítico *que*. Asimismo, la sinonimia se utiliza para la descripción de ambientes y situaciones.

Dada la escasa relevancia de este recurso estilístico, únicamente estudiaremos un caso, ubicado en el capítulo IV (*Vbi uenit in loco que nunc eius situm est oratorium*):

Interea frigore *quatiebatur*, solitudine destituebatur, inclementi inficiebatur, uentorum flamine *uexabatur*, at, uim rigoris, squalorem solitudinis, ingruentiam imbris, austeritatem flaminis, amore dei, contemplatione Christi, (...) libenter desideranterque suscipiebat  
(VBE, cap. IV, § 11, 5-12)<sup>605</sup>.

En este largo episodio se nos relata la vida eremítica llevada a cabo por san Millán. Instruido por su maestro san Félix, decide regresar a los montes riojanos, en donde será atacado por el diablo, que intentará por todos los medios que fracase estrepitosamente en su experiencia ascética. A pesar de estas acometidas, nuestro protagonista perseverará en su empeño de seguir con esta existencia. El fragmento en el que se inserta la sinonimia guarda grandes similitudes con las estrofas 50 y 66 del texto berceano, en la que se nos enumeran las penalidades y sufrimientos que tuvo que padecer el santo riojano. Todos son fenómenos de la naturaleza, como el frío, el viento, la lluvia y, en términos generales, la inclemencia del tiempo. Don Gonzalo desarrollará ampliamente esta escena y nos la describirá de una forma más plástica y cercana, subrayando esta especie de ‘martirio’ que padeció Millán. Pero volviendo a esta fuente latina, ¿cuáles son los sinónimos? Son las formas verbales *quatiebatur* y *uexabatur*. Ambas cuentan con los significados de ‘sacudir’ y ‘perturbar’, que insisten en la penosa situación por la que está pasando este santo. Millán es sacudido por el frío, privado de cualquier

---

<sup>605</sup> Éstos son otros ejemplos de sinonimia de la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 1, 8, 10: “(...) *codicem* pro hoc quod animo occurrerat (...) instrues *librorum*, notitia illa diu perdita (...)”; Prólogo, § 4, 10-11: “(...) quam maxime tenere uidetur nisi perceptione huius *operis laborisque* mercede (...)”; cap. XVI, § 23, 14-15: “(...) *depulso extrusoque* daemone, nancta est salutis medellam”; XXIV, § 31, 6-7: “Sed referam quod etiam *latrones* perimescant et *fures* cautos efficiat (...)”; etc.

compañía, envenenado metafóricamente por la lluvia y finalmente atacado por el viento. Estos dos sinónimos forman parte de otra figura retórica, el homeotéuton verbal. El *parison*, por su parte, refuerza la unidad estructural del fragmento.

Si en la *Vita Beati Emiliani* hemos contabilizado un total de quince casos de sinonimia, en el *Privilegio Latino* sólo hemos registrado cuatro ejemplos. A pesar de todo, el número de miembros que componen cada muestra de sinonimia alterna entre los dos y los tres. En tres de éstas, los vocablos se encuentran unidos por la conjunción coordinante *et*. Entre las líneas 28 y 29 de este documento notarial, tenemos una doble muestra de esta figura de pensamiento:

(...) ob patrocina sanctorum ad conterendum hostem Christi credulitati aduersantem celitus iuuamen inferret, *regiones et prouincias* tocius sui regni secundum qualitatem et *habuntantiam rerum et fertilitatem* possessionum studiose disposuit, atque deuotionem census ex eius uenerande basilice beati Iacobi Apostoli (...) (*PLat*, 27–30)<sup>606</sup>.

El contexto temático ya ha sido resumido en anteriores ocasiones. Los signos y prodigios que han asolado a los reinos cristianos del norte peninsular, así como la amenaza que suponen los árabes, hacen que se prometan a Santiago Apóstol y a san Millán un tributo anual. El rey leonés, Ramiro II, decide que todas las regiones de su reino colaboren en ese pago a la sede compostelana según sus posibilidades. Es aquí donde aparecen las dos parejas de sinónimos unidas por la partícula *et*, formando en ambos casos, una clara bimembración sinonímica. La primera de las dos series es *regiones et prouincias*; la otra está formada por *habundantiam rerum et fertilitatem possessionum*. En nuestra opinión, aunque los sustantivos *rerum* y *possessionum* no guarden una relación de similitud, sí la poseen los adjetivos que los califican, *habuntantiam* y *fertilitatem*. Los sinónimos poseen en este contexto la siguiente finalidad, la de enumerar los diferentes elementos que integran este párrafo.

Finalmente, en el *Liber Miraculorum* no hemos registrado ni una sola muestra de sinonimia, con lo que, una vez más, debemos añadir esta figura al catálogo de ausencias de recursos estilísticos que presenta esta fuente latina

---

<sup>606</sup> Las restantes muestras de sinonimia del *Privilegio Latino* son éstas: 37–38: “(...) ciuium tuicionem, frugum ubertatem, patrie defensionem, noxarum propiciationem (...)”; 184–185: “Sed quia magna numerositas *regionum, locorum et uillarum* unumquodque singillantim non sinit nos nominare (...)”.

berceana: anáfora, homeotéleuton nominal, políptoton y *parison*. En el apartado dedicado a las recapitulaciones veremos qué nos puede ofrecer este dato que acabamos de señalar.

#### Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

La exclamación —manifestación del afecto que se logra a través de una determinada entonación<sup>607</sup>— suele tener en el caso del clérigo riojano un valor contrastivo, es decir, que marca una diferencia entre el fluir natural de los hechos contados en un tono enunciativo y la emoción o expresividad propias de la entonación exclamativa. ¿Qué ocurre con el recurso de la exclamación en la *Vida de San Millán de La Cogolla*? En total tenemos diez casos en 489 cuadernas, muchos menos que los de la antítesis o la sinonimia. La exclamación otorga a los versos y a la estrofa que la contiene unos determinados matices como expresar la alabanza o gratitud (152d), el dolor (121b), los juramentos y amenazas (370d), pero también el humor (220d).

Comenzaremos por el sentimiento de alabanza o gratitud, tal y como puede verse en la cuaderna 64. Tres son las exclamaciones que se registran en este lugar, una por cada verso (versos a, b y c):

*Benedictos los montes do est' santo andido,  
benedictos los valles do sovo ascondido,  
benedictos los árboles so los quales estido,  
ca cosa fue angélica, de bendición complido.*

Pese a que el editor del texto no use los signos de admiración (¡!), no hay duda alguna de que el tono propio es el exclamativo, puesto que hay una distinción clara entre el tono enunciativo del verso d y el exclamativo de los restantes versos que integran esta estrofa. El poeta desea ensalzar los lugares en los que san Millán habitó durante más de cuarenta años: los montes, los valles y los árboles por los que él caminó, en los que habitó y bajo los que se cobijó, respectivamente. La anáfora *Benedictos* y el *parison* pertenecen igualmente a este triple ejemplo de exclamación. Todos estos recursos estilísticos, al que se añade la *derivatio Benedictos–bendición*, subrayan la importancia de estos parajes y elementos de la naturaleza. El clérigo riojano llama ‘benditos’ a estos lugares,

<sup>607</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, § 809; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 130; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XV, 22; *Institutio Oratoria*, IX, II, 26.

puesto que con su presencia, Millán los ha santificado. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* se puede leer un caso similar en su cuaderna 125, versos a y b: *¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello! / ¡Beneíta la grey que ha tal pastorciello!* El adjetivo elegido en esta ocasión para iniciar el recurso de la exclamación es la forma femenina singular en lugar de la masculina de plural. Por otra parte, los lugares bendecidos por santo Domingo son su comunidad de monjes —la *claustra*— y sus fieles —la *grey*. Pese a estas ligeras diferencias, el sentido y la finalidad de ambas estrofas es la misma, ensalzar la figura del protagonista de sus hagiografías.

En la cuaderna 220, verso d, nos encontramos con el único ejemplo en el que la exclamación posee un significado humorístico, aunque tampoco podemos descartar que ésta también cuente con un sentido próximo al del juramento:

Firiénse por los rostros a grandes tizonadas,  
trayén las sobrecejas sangrientas e quemadas,  
las fruentes mal batidas, las barbas socarradas,  
*¡nunqua vidiestes bebdas tan mal descapelladas!*<sup>608</sup>

Entre las estrofas 199 y 224 se relata el ataque frustrado de los diablos a san Millán. Los demonios, hartos de que el protagonista de esta hagiografía los derrotase en numerosas ocasiones, deciden vengarse de él. La premisa de la que parten es la que dice que la unión hace la fuerza. Para ello convocan una especie de cónclave —cuadernas 203–214—, en donde Gonzalo de Berceo hace un remedo de un concilio eclesiástico o monacal. Los diablos deciden prender fuego al lecho del santo cuando éste duerma. Una noche se aproximan a la cama portando hachones encendidos. Pero, para su desgracia, las llamas se vuelven contra ellos. El desconcierto que se propaga entre ellos es tanto, que nuestro poeta exclama que *non fue en Babilonia mayor la confusión* (219d), una comparación de raíz bíblica. Unos se golpean a otros pensando que están siendo atacados. Las heridas y quemaduras que reciben por todo su cuerpo son varias. La lista de éstas se ubica en la estrofa 220: *rostros, sobrecejas, fruentes* (frentes) *y barbas*. Tras la enumeración, Berceo apostilla lo siguiente: *¡nunqua vidiestes bebdas tan mal descapelladas!*, esto es, que nunca se vieron borrachas tal mal descapelladas o

<sup>608</sup> Otras muestras de exclamación de la *Vida de San Millán* son las siguientes: 116d, 251a, 341c ó 393cd.

despeinadas. La comparación de los diablos con unas mujeres beodas, sólo podía causar más de una sonrisa en el público o en el lector del clérigo riojano, como en nuestro caso. Tan asustados se hallaban, tanta era la discordia que reinaba entre ellos, que actuaron como unos simples borrachos, como personas que carecen del sentido de la orientación.

En la primera de las fuentes latinas que sirvieron de modelo a don Gonzalo, la *Vita Beati Emiliani*, la exclamación es un recurso bastante minoritario, puesto que sólo cuenta con tres casos. En lo que se refiere a los valores que contiene esta figura de pensamiento, debemos aclarar que éstos únicamente son la alabanza y el dolor o lástima. Por tanto los significados de las exclamaciones de esta hagiografía no superan a los de la versión romance redactada por nuestro poeta. Dada la escasa importancia concedida a esta figura de pensamiento, sólo estudiaremos una muestra situada en el capítulo IV de esta obra. Tres son las exclamaciones que se superponen entre las líneas 16 y 19 del párrafo 11:

*O ingens donum! O singularem uirum! O praestantissimum animum ita diuinae contemplationi deditum ut nihil sibi in eo uindicare uideretur hoc saeculum! (VBE, cap. IV, § 11, 16-19)*<sup>609</sup>.

San Millán ha logrado vencer toda clase de privaciones y sufrimientos en su largo retiro ascético: inclemencias del tiempo, abandono, ataques del diablo, etc., durante casi cuarenta años. San Braulio únicamente puede asombrarse de tamaño esfuerzo. La exclamación es el recurso que emplea para manifestar este sentimiento de extrañeza y de alabanza. La primera exclamación es *O ingens donum!* y la siguiente *O singularem uirum!* El sentido de la primera concierne al don inmenso que recibió este santo, otorgado por la Divinidad, para mantenerse impasible e incólume ante el padecimiento. Pero Millán también es un hombre singular (*singularem uirum*) por esta misma razón. El último ejemplo de exclamación es mucho más largo que los anteriores: *O praestantissimum animum ita diuinae contemplatione deditum ut nihil sibi in eo uindicare uideretur hoc*

---

<sup>609</sup> Éstos son los ejemplos restantes de exclamación de la obra de san Braulio: cap. IV, § 11, 23-1: “*Eu me quod peregrinatio mea prolongata est*” (expresa dolor) y XX, § 27, 9-11: “*O alterum Martinum qui in pauperem uestiuit Christum; nec inmerito unum consecuti praemium qui unum habuere liberalitatis spiritum!*” (significado de alabanza).

*saeculum!* El significado que encierran estas palabras es similar al de las anteriores, esto es, subrayar la superioridad de san Millán con respecto al resto de las personas. Estamos, por consiguiente, ante una exclamación expresada en unos términos cuasi hiperbólicos.

En la versión latina del *Privilegio de los Votos de San Millán* no hemos registrado ni una sola muestra de exclamación, al menos, en aquellos fragmentos empleados por Gonzalo de Berceo. Estamos ante el primer recurso estilístico ausente en esta obra. Como se verá en los siguientes apartados, la exclamación no será la última figura de no se emplea aquí.

Por su parte, el *Liber Miraculorum* sólo utiliza una exclamación, ubicada en el capítulo 1, en el que se nos narra el milagro de las campanas que se tañían por sí solas, gracias a la intercesión de san Millán. Este milagro *post mortem* se cierra con una alabanza de su autor, Fernandus, dirigida a este santo:

*O mira pietas confessoris , qui ita suos seruare studet tali presagio, ut de malefactis peniteant et respiscant migraturi et precum orationibus et boni operis exhibitione a malis ingruentibus satagant liberari instantes dampna per illa metus pronosticat antea cetus (LM 2, 16-23).*

La exclamación *O mira pietas confessoris* abre el párrafo final, que comprende las líneas 16 a 23 de este breve episodio. El significado que guarda esta frase es la de agradecimiento y loor hacia Millán. Gracias a la santidad concedida por Dios, este confesor puede lograr que unas simples campanas suenen cada vez que algo malo va a ocurrir en el monasterio emilianense. Fernandus también le ruega a este santo que las oraciones que le dirige le sirvan para librarse del mal y que su piedad le perdone todos los pecados que haya podido cometer. El catálogo de figuras retóricas lo completa el polisíndeton de la conjunción *et*.

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* se recurre en menos de treinta ocasiones a la comparación —figura de pensamiento que conviene distinguir del símil, y que según la tendencia actual, consiste en el establecimiento de una analogía entre dos conceptos a partir de un rasgo común, nos presenta como inferior o superior uno de los miembros con respecto al otro merced a algún

atributo<sup>610</sup>— siendo, por lo tanto, nada despreciable su uso. Los valores que encierra la comparación son varios. De este modo, Berceo recurre a los distintos componentes del mundo campesino, como los huevos, la cera, el hollín, una hoguera, etc. Un segundo bloque lo componen dos comparaciones que pertenecen al campo de los cantares de gesta o la guerra, similar a las antítesis o metáforas que se registran en otras composiciones berceanas. Su número, al igual que en el campo anterior, se eleva a dos. Podemos bautizarlas, pues, como ‘comparaciones bélicas’. También emplea palabras relacionadas con la luz o el color —‘comparaciones lumínicas’, que pueden relacionarse con la actitud religiosa de don Gonzalo—, pero su número es bastante exiguo: dos (cuadernas 437cd y 438a). Pese a todo, la mayoría de las comparaciones no se emplea ningún término perteneciente a estos dos campos. Las comparaciones sirven, en definitiva, para acercar al público los relatos que conforman esta obra, haciendo que éstos se sientan como más claros, sobre todo si hablamos de la ‘comparación rústico–popular’ —categoría por la que comenzaremos nuestro recorrido por este recurso retórico—, pero también para describir las escenas e imágenes de una manera más plástica y tangible.

Este subtipo de comparación podemos verlo, por ejemplo en la estrofa 163, versos c y d:

Rogó a Dios por elli como so uso era,  
 qessáronse los démones de estraña manera;  
*la santa oración de voluntat sincera*  
*máes los fazié arder qe una grand foguera*<sup>611</sup>.

A partir de la cuaderna 161 y hasta la 168 se nos cuenta la historia del siervo de Tuencio, que fue víctima de una posesión diabólica múltiple, puesto que en su cuerpo habitaban cinco demonios. Su dueño, apenado por esta situación, decide conducir a su criado hasta el lugar en donde reside san Millán, para que éste lo libere de su mal. El santo confesor recibe al enfermo con toda la compasión posible. Nuestro santo ya se había enfrentado al diablo en otras ocasiones —como en el milagro que precede a esta curación, estrofas 157–160—, saliendo siempre

<sup>610</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 404, 799 y 1130; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp. 137–138; *Institutio Oratoria*, VIII, IV, 9 y IX, II, 100.

<sup>611</sup> El texto berceano posee otras comparaciones de tipo rústico–popular como las de las estrofas 113d, 116d, 380c ó 485c.

victorioso de esta lucha con el mal. La única solución a la posesión demoníaca es el exorcismo. El primer paso que da Millán es el de la oración. Nuestro protagonista se dirige a Dios, para que este pobre hombre se vea por fin libre de estos invasores. Los diablos se dan perfecta cuenta de que el santo ha rezado, puesto que se quejan. El daño que les ha infligido se compara con el que puede causar el fuego de una hoguera, tal y como dice el verso d: *máes los fazié arder qe una grand foguera*. La *foguera* es un término de lo más común, puesto que estamos ante un elemento habitual de la vida cotidiana y campesina. Berceo logra de este modo aproximar a su público el relato de esta curación recurriendo a estas expresiones populares. La descripción no puede ser más plástica.

Finalmente, nos centraremos en otro de los bloques minoritarios de comparaciones registradas en esta versión romance de la vida de san Millán. Estamos aludiendo a las comparaciones que hemos denominado ‘comparaciones bélicas’. En la cuaderna 95 hallamos la segunda y última muestra de estas características:

En Santa Eolalia entró por racionero,  
valié más el capítol por el bon compañero,  
guíava bien so pueblo el pastor derecho,  
*non como mercenario nin como soldadero*<sup>612</sup>.

San Millán, después de ser requerido por el obispo Dídimo, es ordenado sacerdote y se le encomienda la misión de regresar a su pueblo natal, Berceo, para que se ocupe del culto divino en la iglesia de santa Eulalia. De nuevo, el santo será un ejemplo para todos los cristianos, ya sean éstos sacerdotes o laicos. Este episodio guarda ciertas similitudes con el narrado en la *Vida de Santo Domingo*, cuando se nos relata la etapa en la que estuvo desempeñando el cargo de prior en el monasterio emilianense (estrofas 83 y siguientes). Ambos santos abandonan la vida eremítica para ingresar en una orden religiosa (santo Domingo) o para encargarse de los quehaceres propios del sacerdocio (san Millán). Pero no todos verán con buenos ojos las tareas de estos varones. Algunas personas sentirán envidia, situación que, a la larga, les causará graves problemas. Pese a todo, san

---

<sup>612</sup> La otra comparación bélica puede verse en la cuaderna 32b. Otros casos de comparaciones berceanas que no pertenecen a los bloques anteriores son los siguientes: 45ac, 184cd, 219d ó 383bcd.



Millán seguirá cumpliendo a la perfección el trabajo que se le ha encomendado. Su cometido pastoral no puede ser mejor para los fieles puesto que los *guiava* (...) *non como mercenario nin como soldadero*. En los *Milagros de Nuestra Señora* encontramos un caso similar, el de Jerónimo, sacerdote que será elegido como nuevo obispo de Pavía. En la cuaderna 314cd puede leerse lo siguiente: *guiava bien su grey, non como soldadero / mas como pastor firme que está bien facero*. En ambas composiciones se utiliza el sustantivo *soldadero* como sinónimo de mercenario. Los mercenarios formaban aquellas tropas que por estipendio servían en la guerra a un poder extranjero. Si san Millán no es un *mercenario* ni tampoco un *soldadero* —individuo que recibe una paga por su labor mercenaria—, significa que es una persona generosa, carente de cualquier vicio.

El texto latino escrito por san Braulio utiliza muy poco la comparación —sólo en cinco ocasiones—, pero los significados que puede adquirir son diversos, como en Berceo. Tanto es así que podemos clasificarlos casi en los mismos bloques que en la versión romance. De este modo, nos podemos encontrar con una comparación que utiliza elementos relacionados con la luz, así como también comparaciones que no recurren a estos elementos. Sólo podemos ver alguna muestra de esta figura de pensamiento en la Epístola, el Prólogo y el capítulo IV.

Iniciamos nuestro estudio por el único ejemplo de comparación lumínica de esta obra latina. Ésta se halla dentro del Prólogo que precede a los capítulos que narran la vida y los milagros realizados por san Millán:

Cuius enim queat stilus terrenis dediti rebus, caelestis uiri digne promere actus, qui, praeteritis saeculis conlatus, uti maximum sidus apparet fulgidus, praesentibus autem inimitabile uirtute praeclarus

(VBE, Prólogo, § 4, 1-6).

En esta parte, san Braulio hace una declaración de intenciones, explicando qué es lo que el lector va a encontrar en esta *Vita Beati Emiliani*. En primer lugar, recurre al tópico de lo inenarrable al mencionar que los hechos extraordinarios obrados por el santo son tantos que se siente incapaz de iniciar la redacción de esta hagiografía. Aquí vemos otro lugar común de los prólogos, el de la falsa modestia o *humilitas* del narrador. Su composición versará sobre un hombre celeste o *caelestis uiri*, epíteto con el que es calificado san Millán. Sin embargo, el

estilo que empleará será el de un simple ser humano —*stilus terrenis*. El santo es elogiado mediante una comparación en la que se utiliza el sustantivo *sidus* —estrella—, vocablo que tiene unas connotaciones de luz y de color. San Millán es como una estrella que brilla en el firmamento, un ejemplo de virtud que nadie ha podido alcanzar. El fragmento está lleno de recursos retóricos, desde el homeotéleuton nominal, el asíndeton o el epíteto, a los que debemos añadir esta comparación.

La última comparación que vamos a examinar pertenece al bloque mayoritario, el de aquéllas que no se inscriben dentro de los vocablos que expresan luz o color. Tal es el caso del capítulo IV:

*Celsiora petit leuesque per ardua gressus agebat spiritus promptus ut non solum corde sed etiam corpore, plorationis ualle gradiens, de uirtute in uirtutem uideretur Iacob quodammodo scalam conscendere*  
(VBE, cap. IV, § 11, 19–23)<sup>613</sup>.

En las líneas 22 y 23 se lee lo siguiente: *de uirtute in uirtutem uideretur Iacob quodammodo scalam conscendere*. La vida de privaciones llevada en el monte por Millán es comparada por san Braulio con un episodio de raigambre bíblica, el de Jacob. La historia de personaje veterotestamentario, hijo de Isaac y Rebeca, se cuenta en el libro del Génesis. Uno de los pasajes de su vida es el de un sueño que tuvo en cierta ocasión. Durante éste, Jacob ve una escalera que llega hasta el cielo, por la que ascienden y bajan los ángeles<sup>614</sup>. Estamos ante una clara muestra de tipología bíblica en la que se comparan dos personajes: Millán y Jacob. ¿Qué sentido encierra esta comparación? Así como Jacob vio en sueños una escalera por la que subían los ángeles, las cualidades de san Millán cada vez son mayores. Nuestro santo está ascendiendo en la escala de las virtudes, que finalmente culminará con su proclamación como santo. El objetivo que persigue el autor de esta hagiografía es poner nuevamente de manifiesto las aptitudes y atributos de Millán.

<sup>613</sup> Éstos son los casos restantes de comparación registrados en la *Vita Beati Emiliani*: Epístola, § 2, 2–3: “(...) dictare putauit cum *nulla maior esse mihi uideatur exhortatio quam uirtutum eius narratio* (...)”; Prólogo, § 5, 11–13: “*Melius siquidem ut uera minus erudite quam ut ficta narrentur eloquenter*”; y Prólogo, § 7, 5–7: “(...) *si ignobilibus ortus sit natalibus, magis efferendus est laudibus quod sui ignobilitatem generis, morum dignitate ornauerit*”.

<sup>614</sup> Éste es el pasaje bíblico en concreto: “*Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum: angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam*” (Gen, 28, 12).

¿Cuál es la situación de la comparación en las restantes fuentes latinas de Berceo, el *Privilegio Latino* y el *Liber Miraculorum*? La respuesta es bien sencilla. No hemos registrado ni una sola muestra de esta figura de pensamiento en estas composiciones, por lo que debemos añadir un nuevo recurso al catálogo de ausencias que estamos observando a lo largo de nuestra exposición.

#### Sufijos diminutivos

El propósito principal que persigue Berceo en la *Vida de San Millán* con el empleo de los sufijos diminutivos no es el de conferir a las palabras una nota semántica empequeñecedora con respecto a su significado original, sino matizar —en más de una ocasión— el significado primitivo de las palabras dotándolas de un valor psicológico de afectividad, o de conmiseración con el protagonista del milagro<sup>615</sup>.

Los sufijos diminutivos se presentan como un recurso estilístico al que se recurre con más o menos frecuencia a lo largo de esta hagiografía. La variedad morfológica de éstos se extiende desde el sufijo *iello* (cuaderna 141ab), *uelo* (342c) y también *ejo* (28d), una solución que se emplea de forma exclusiva en esta obra. El morfema derivativo *iello* es el mayoritario —con un total de quince ejemplos—, seguido de *uelo* —con cuatro— y *ejo* —con sólo dos.

Los valores o significados que aportan los sufijos diminutivos son de lo más diverso, ya que su registro aborda desde la intimidad afectiva (153a), así como también expresar un matiz peyorativo (167c). El diminutivo también lo emplea el clérigo riojano como un recurso para la rima, es decir, que lo ubica en el vértice de los versos, como en las estrofas 28 ó 343. Asimismo, es frecuente la cantidad de sufijos diminutivos en *iello* a partir del adjetivo *mesquino* y su solución femenina *mesquina*, como en las cuadernas 134c, 139c, 153a ó 340d.

El primer caso que vamos a examinar es una de las excepciones en cuanto se refiere al uso del sufijo diminutivo en esta composición berceana. En primer

---

<sup>615</sup> Aunque los sufijos diminutivos no formen parte de las figuras retóricas, sí cuentan en numerosas ocasiones con una finalidad estética manifiesta. Para la elaboración de este apartado hemos consultado las siguientes referencias bibliográficas: F. González Ollé, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Real Academia Española, 1962, pp.17–27. Para el caso concreto de la *Vida de Santo Domingo de Silos* hemos tenido en cuenta el estudio de Sala, *La lengua y el estilo ...*, pp. 126–131. Ninguno de los tratados de retórica manejados describen este procedimiento.

lugar, todos los versos de la estrofa 343 contienen un ejemplo de esta figura. Además, están ubicados en el vértice del verso, como solución a la rima:

En tres años andava, ya era *peonciella*,  
 teniénla los parientes siempre bien *vestidiella*;  
 ovo a enfermar muy fuert' la *mesquiniella*,  
 tanto qe li estava por exir la *almiella*<sup>616</sup>.

La terminación morfológica escogida es *iella*, aplicada a dos sustantivos —*peonciella*, *almiella*— y a otros tantos adjetivos —*vestidiella* y *mesquiniella*. El segundo de los adjetivos calificativos se utiliza, como ya indicamos, en varias ocasiones a lo largo de la *Vida de San Millán*. El tinte que poseen estas muestras no es otro que la afectividad o conmiseración con estas pobres personas. Éste es el sentido que encierran tres de los sufijos diminutivos de esta cuaderna, con la única salvedad de *vestidiella* que podemos aplicarle un significado meramente empequeñecedor. El milagro que precede al relato de los votos de san Millán, nos cuenta la historia de un matrimonio de la villa de Prado que tenía una sola hija. Cuando la niña contaba con tres años, una enfermedad la puso al borde de la muerte. Don Gonzalo nos describe este hecho con unos términos afectivos y de conmiseración hacia la protagonista de este milagro. La *peonciella* o niña siempre la vestían de una forma adecuada —*bien vestidiella*. Sin embargo, la dolencia hizo que esta pobre chiquilla —*mesquiniella*— se pusiese tan mala que poco le faltó para morir, idea expresada mediante la expresión metafórica *exir la almiella*.

Para ilustrar el uso de las restantes variedades morfológicas del sufijo diminutivo, hemos escogido el doble caso que presenta la estrofa 214. El primero de los dos representantes de este procedimiento es el adjetivo *suziello* aplicado a *concejo*. El otro diminutivo es *vallejo*, ubicado al final del verso, con lo que comprobamos una vez más que nuestro poeta emplea el sufijo diminutivo como un recurso de la rima:

Semejólis a todos qe era buen concejo,  
 fue luego departido el *suziello* concejo,  
 derramáronse luego, qisque por so *vallejo*,  
 por buscar fajas secas o vereço añejo<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup> Otros casos de este diminutivo en la *Vida de San Millán*: 42d, 107cd, 134c y 355a.

¿Cuál o cuáles son los significados que guardan en su interior estos dos términos? En nuestra opinión, ambos cuentan con un sentido despectivo que viene dado, en parte, por el contexto narrativo en el que se inserta esta cuaderna. La frase nominal *suzielo concejo* alude a los diablos que se reunieron en concilio para atacar a san Millán. Nuestro poeta emplea este sustantivo para designar a un conjunto de personas que se reúnen con algún motivo, pero también a un grupo sin más. En algunas ocasiones, como en esta estrofa 214, y las 211c y 296d, *concejo* puede funcionar como metáfora. En los *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo llama a los demonios *concejo enconado* (173c), una frase con un sentido similar a la que estamos analizando. En cuanto al vocablo *vallejo*, éste hace referencia a los distintos lugares por los que se marcharon los conjurados. Para describir esta acción, el poeta riojano usa la forma verbal *derramáronse*, al igual que ya lo había hecho en la cuaderna 278c de sus *Milagros* marianos: *derramáronse todos como una neblina*, en clara alusión a la desbandada de los diablos al oír el nombre de María. Los demonios, hartos de que san Millán se burle de ellos, deciden atentar contra su vida cuando esté durmiendo. Esta moción es aprobada por unanimidad.

En la *Vita Beati Emilianii* el sufijo diminutivo apenas es utilizado. De los seis ejemplos que hemos registrado, cuatro tienen como base el sustantivo *liber* en su forma diminutiva, *libellus*: *libellum*, *libeli*, *libelli* y *libello*. Los otros dos emplean los vocablos *corpusculum* y *opusculum*. Como se puede ver, la cantidad y la variedad de los sufijos diminutivos es mucho menor que en Berceo. A esto debemos añadir otro dato. Los valores que posee este recurso son dos: el afectivo y el que expresa humildad o poco valor de un objeto.

Una muestra del valor afectivo es el que podemos ver en el capítulo III de esta obra de san Braulio:

Postea quam ab eo est adprime uias uitate edoctus, ac disciplinae diuitiis (...) ac si uenit haud procul a uilla Vergegio, ubi nunc eius habetur *corpusculum* gloriosum, ibique, non multo moratus tempore, uidet impedimento sibi fore hominum ad se concurrentium multitudinem (VBE, cap. III, § 10, 12-19).

---

<sup>617</sup> Otras muestras del sufijo diminutivo *uelo* en la obra berceana: 67b, 167c y 342c. El otro ejemplo berceano con la forma diminutiva *ejo* está en la estrofa 28d.

El autor de esta *Vita* latina describe el cuerpo enterrado del santo con la siguiente frase nominal: *corpusculum gloriosum* o ‘cuerpecito glorioso’, que configura, a su vez, un epíteto. El sentido que encierra en su interior este sufijo diminutivo es doble: por una parte contiene un valor afectivo, pero por otra pretende ensalzar al personaje empleando el adjetivo *gloriosum*. San Millán ya ha sido adocinado por su maestro, san Félix. Su vida eremítica continuará hasta que el obispo de Tarazona lo mande llamar para ordenarlo sacerdote. Su destino será su pueblo natal, Berceo, un lugar cercano al cenobio que posteriormente llevará su nombre. En él está enterrado y a él acudirán numerosas personas deseosas de curarse de sus numerosas y diversas enfermedades. Vemos cómo Braulio adelanta acontecimientos importantes al relatarnos que en un futuro no muy lejano —*non multo moratus tempore*— el cuerpo de Millán será objeto de una gran veneración, puesto que su poder taumatúrgico hará que la *multitudinem* acuda hasta su tumba.

La modestia también puede manifestarse a través de un diminutivo. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la epístola o en el capítulo XXVII de esta *Vita* (*De eius obitu et corporis deportatione*):

Sentio me fine *libelli* urgueri; sed qui diximus de uiuentis mirabilis quur taceamus de defuncti carismatibus? Duo uel tria adducam in medium miracula ut ista quae aliorum testimonio nobis sunt narrata et sub adnotatione testificata effici possint credibilia  
(VBE, cap. XVII, § 34, 14–19)<sup>618</sup>.

La *Vita Beati Emiliani* es calificada como *libelli* por su propio autor. Claro está que debemos tener en cuenta que en las últimas líneas de este capítulo, san Braulio desarrolla el tópico retórico de la *humilitas*, así como uno de los pertenecientes a la conclusión o cierre de una obra. El autor nos dice lo siguiente: *Sentio me fine libelli urgueri*, esto es, que siente la necesidad de terminar este ‘librito’. Obviamente, nos hallamos ante el tópico de la falsa modestia. En otras tres ocasiones (Epístola, capítulo XXVIII y XXXI) utilizará este sufijo diminutivo para aludir a esta *Vita*, la fuente principal para la redacción de la *Vida de San Millán*. En el capítulo XXVII se nos cuenta los momentos finales de la vida del

<sup>618</sup> Éstos son los casos restantes de sufijo diminutivo de la *Vita Emiliani*: Epístola, § 2, 22–1: “(...) que sermone, ut in talibus rebus decet haberi, *libellum* de eiusdem sancti uita (...)”; Epístola, § 2, 22: “(...) in finem *libelli* istius ut a uobis accepi adieci”; ap. XXVIII, § 35, 23: “(...) aegritudinibus laborantes curati huic *libello* (...)”y XXXI, § 38, 11–12: “(...) cuius ope et inspiratione, et ceptum hoc *opusculum* et cernimus (...)”.

santo riojano, así como también su muerte. El episodio se cierra con un elogio, en el que se citan las numerosas virtudes de Millán. El narrador cree que ya queda poco para terminar con esta composición. Buena prueba de ello son los cuatro capítulos finales, tres de los cuales tienen una extensión breve y que ocurrieron tras el óbito de san Millán. Todos testifican su santidad, puesto que incluso después de muerto siguió obrando milagros.

En el texto del *Privilegio Latino de los Votos* y en el *Liber Miraculorum* no encontramos ni un solo caso de sufijo diminutivo.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

La antonomasia es un tropo con una presencia importante en la *Vida de San Millán de La Cogolla*. Antes de iniciar el estudio de las antonomasias originales o imitativas de esta hagiografía berceana, debemos referirnos de nuevo a la lexicalización de algunas antonomasias como *Señor, Padre, Fijo, Madre* o *Señora*. Intentaremos hacer una doble división entre antonomasias no lexicalizadas y antonomasias lexicalizadas en cada uno de los bloques temáticos de este tropo, siempre y cuando sea posible, ya que en algunas muestras pueden aparecer de forma conjunta.

Las clases en las que se divide este recurso literario son las siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen (sólo en el verso 308a), antonomasias referidas al demonio y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes como los santos. Éste será el orden en el que estudiaremos las antonomasias de esta hagiografía. A diferencia de lo que sucederá con la *Vida de Santo Domingo*, en donde es posible registrar alguna antonomasia referida al santo, en *San Millán* no hemos hallado ni un solo caso de estas características.

Los apelativos que recibe Dios van desde *Criador, Señor, Rey, Fijo, Padre* o incluso *Pastor*, todos lexicalizados. En cuanto a la presencia de cada uno de ellos, debemos decir que el mayor uso lo registra *Rey*, seguido muy de cerca por *Criador, Señor, Padre* y *Fijo*, modificados por diversos sintagmas o adjetivos. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen al lado de otras que aluden o se refieren a otros personajes de esta obra, como la Virgen. Esto sucede, por

ejemplo, en la cuaderna 308. También es posible encontrar más de una muestra de antonomasia en el interior de una estrofa como la 59 ó la 354, que pasamos a examinar a continuación.

En la cuaderna 354 aparecen dos de los nombres más empleados por el clérigo riojano para referirse a Dios: *Señor* y *Rei*:

Mientras ellos folgavan, el confesor precioso  
rogó por la defunta al *Señor glorioso*;  
el *Rei de los Cielos*, santo e poderoso,  
recibió la pregaría como muy piadoso<sup>619</sup>.

Dios Padre es *Señor glorioso* y además, *Rei de los Cielos*. Estas dos cualidades son cuasi sinónimas por cuanto se refieren a una misma realidad, la del poder. Dios es el señor y el rey de todo lo creado, de cielos y tierra, tal y como proclama el Credo. Los padres de la niña del lugar de Prado confían que el poder intercesor de san Millán logre curar a su hija. Por desgracia, la pequeñuela morirá al poco tiempo de salir en dirección al cenobio emilianense. Sus progenitores deciden, No obstante seguir su peregrinación. Cuando llegan al monasterio están exhaustos del largo viaje y los monjes creen oportuno que descansen antes de enterrar a su hija cerca de la tumba de san Millán. Este santo, a pesar de que está muerto, ruega a ese *Señor* y *Rei* que la resucite. Sólo Él tiene el poder suficiente para obrar el milagro, pero Millán es su intercesor. El *confesor precioso*, epíteto tras el que se oculta el santo riojano, logrará que esta niña vuelva a la vida.

La personificación del mal también tiene reservado un lugar dentro de la antonomasia. Los nombres que recibe el diablo son diversos, desde *Pecado*, *enemigo*, *bestión*, *bestia* y *guerrero*. Observamos cómo hay una clara preferencia por el sustantivo *Pecado*, utilizado en seis ocasiones, así como por el de *bestia*, que aparece cinco veces a lo largo de esta obra. En las estrofas 51d y 52a registramos los dos apelativos mayoritarios:

Nunca tornó la cara el varón acordado,  
nunca perdió un punto de todo lo ganado;  
mejoró todavía, siempre fue más osado,  
avié muy grand despecho por esto el *Pecado*.  
Fizo muchos ensayos la *bestia maleíta*,

<sup>619</sup> Otras antonomasias referidas a Dios-Cristo en la *Vida de San Millán*: 59b, 119b, 223a, 392c, etc.



por estorbar la vida del santo eremita,  
 mas la virtud de Dios, santa e benedita,  
 guardólo como guarda omne a su niñita<sup>620</sup>.

El demonio recibe en primer lugar el nombre de *Pecado*, puesto que es la personificación del mal y de todos los vicios. En cuanto a la calificación de *bestia maledicta*, ésta alude a la forma en el que suele aparecerse a los hombres en algunas ocasiones para tentarles, tal y como hizo, por ejemplo, con nuestros primeros padres. En otros contextos, el sustantivo *bestia* va acompañado de otros adjetivos calificativos como *enconada* (118a), aunque el preferido y mayoritario es *maledicta* (112a y 263a), como aquí. La misión de Satanás es impedir que los hombres obedezcan a Dios y cumplan sus obligaciones para con él. Con este propósito tentó a Jesucristo en el desierto. Con el mismo fin lo hace ahora con nuestro protagonista, san Millán. Durante su larga y penosa vida eremítica, el diablo procurará por todos los medios que fracase en su propósito de oración y ascetismo. A pesar de sus reiterativos ataques, la virtud divina hará que salga victorioso de éstos. Dios cuida a Millán como a la niña de sus ojos, imagen que procede del Antiguo Testamento, concretamente del libro del Deuteronomio<sup>621</sup>. La envidia que siente el *Pecado* será contrarrestada por la santidad de Millán.

En la obra de san Braulio las antonomasias no difieren mucho de las empleadas por Gonzalo de Berceo en su versión romance. Sin duda alguna la obra latina fue una vez más fuente de inspiración y modelo para este rasgo estilístico. Las clases en las que podemos dividir el uso de este tropo en la *Vita Beati Emilianii* son similares a las de la hagiografía berceana: antonomasias referidas a la Divinidad y al demonio. Una de las diferencias entre una y otra versión conciernen a la ausencia en la fuente latina de la antonomasia mariana y la aplicada a otros personajes, así como el empleo de apelativos aplicados a san Millán. También, por norma general, no suele haber más de una antonomasia por párrafo.

---

<sup>620</sup> Otras antonomasias referidas al diablo en la obra berceana son las siguientes: 56d, 119c, 262c y 387c. Existen también en la obra berceana apelativos que aluden a otros personajes como Santiago Apóstol (447b) y el Papa (464c).

<sup>621</sup> El pasaje del libro del Deuteronomio es el siguiente: “*Et custodiuit quasi pupillam oculi sui*” (Deut 32, 10).

Retomando la clasificación establecida anteriormente, podemos comenzar el repaso por el bloque dedicado a Dios–Cristo. Los nombres por los que cita a Dios Padre son cuatro: *Dominus*, *Creator*, *Pater* y *Opifex*. Los sustantivos a los que más recurre la fuente latina son *Dominus* —en sus diferentes formas casuales—, seguido muy de cerca por *Creator*. Como se puede comprobar, todas son antonomasias lexicalizadas, algo que volverá a repetirse en el poema castellano. El caso que vamos a analizar a continuación utiliza el término *Creator* para referirse a Dios:

Quod ut sensit, iubet artificibus equiori animo sumere cibos, atque ille  
sesedit ad *creatoris* oculos implorandos, quumque, peculiari consueto  
que modo synaxim ora sexta complisset, intellexit quod uoluerat esse  
impetratum (...) (*VBE*, cap. XIX, § 26, 2–6)<sup>622</sup>.

Una de las potestades de la Divinidad es la de la creación. Dios Padre ha creado el mundo y todo lo que lo contiene. Esta antonomasia se halla en el capítulo XIX (*De ligno quod de eius crebit oratione*), en el que se nos cuenta cómo se construyó un hórreo en el monasterio emilianense. La finalidad de éste era la de almacenar el trigo y las cosechas de la comunidad. Cuando los obreros lo estaban construyendo, observaron con estupor cómo una de las vigas era más corta que las restantes. El desánimo cundió entre ellos. Sin embargo, san Millán les dice que no se preocupen de nada. Tal y como era habitual en él —*peculiari consuetoque modo*— decide orar a Dios para solucionar este problema. La intercesión del santo riojano hará que la viga crezca de forma milagrosa.

Uno de los apartados en los que se puede clasificar la antonomasia —del que carece la obra de Gonzalo de Berceo— es el que tiene como protagonista a san Millán. El protagonista de la obra se oculta tras los apelativos de *seruus dei*, *homo dei* y *alterum Martinum*, antonomasia ésta que podríamos calificar de ‘antonomasia vossiana’, puesto que se menciona a una persona por determinado hecho con el nombre de un personaje famoso por el mismo motivo. San Martín de Tours era conocido por su caridad con los pobres. Al llamar san Braulio a san

<sup>622</sup> Éstas son otras antonomasias referidas a la Divinidad en la *Vita Emiliani*: Prólogo, § 4, 1–3: “Non estis uos qui loquimini sed spiritus *patris* uestri qui loquitur in uobis”; cap. I, § 8, 14–15: “(...) etenim ille *oppifex* mundorum cordium, consueto studio (...)”; IV, § 11, 4–5: “(...) eiulabat dicens: ‘Quamdiu sum in hoc corpore peregrinor a *domino*’”; XXXI, § 38, 8: “(...) tabidi quid placuerit de ea efficere *creatori*”: (...); etc.

Millán *alterum Martinum* (cap. XX, § 27, 9), está calificándolo de compasivo con los más necesitados. Sin embargo, la muestra que nos servirá para ilustrar esta clase de antonomasia emplea el sintagma nominal *seruo dei* para aludir a este santo riojano:

Item curialis Maximi filiam nomine Columbam daemon inuasserat  
congressionem dire, membrorumque instabile incauta, sistitur coram  
*seruo dei* cum magna spectatione sananda (...)  
(VBE, cap. XVI, § 23, 8–12)<sup>623</sup>.

San Millán, como otros santos y laicos es un siervo o criado de Dios. Sin embargo, el grado de servidumbre es mucho mayor en el caso de una persona que aspira a la santidad, como lo es Millán. La humildad es un sentimiento que pretende transmitir este tropo estilístico en éste y otros contextos en los que se emplea. El capítulo XVI (*De Máximo curialis filia energumine liberata*), que sirvió de base a las estrofas 177–180 del texto berceano, nos cuenta la historia de Columba, la hija del senador Máximo, que había sido víctima de una posesión demoníaca. Su padre, conociendo el poder taumatúrgico de san Millán, decide llevarla a su presencia para que la libre de este mal.

Dejando este bloque de antonomasias, pasamos a centrarnos en otro no menos interesante: los apelativos bajo los que se esconde el demonio. Su variedad y su número es similar los empleados en la versión romance de esta *Vita*. El príncipe de las tinieblas es conocido como *hostis generi humani*, *hostem inmundus*, *procacissimo demone*, *spiritus inmundi* o *sceleratissimus seditonarum*. Si en el clérigo riojano predominaban los rasgos de traidor y de bestia para definir al diablo, ahora se intenta recalcar su papel de enemigo del hombre, así como de espíritu inmundus. Precisamente hemos seleccionado una muestra en la que el diablo se le califica con estos términos. Aparece en el capítulo XIII (*De serbo [sic] Tuenti cuiusdam energumine curato*):

Tuenti cuiusdam, Sibila nomine, seruus ab *impuri spiritibus* fuerat  
captus. Ad uirum beatum a suis est adtractus, quem ut uidit, sciscitatur

<sup>623</sup> Otros apelativos referidos a san Millán en la obra de san Braulio: cap. XX, § 27, 9–11: “O *alterum Martinum* qui in pauperem uestiuit Christum; nec inmerito unum consecuti praemium qui unum habuere liberalitatis spiritum!”; XXII, § 29, 2–3: “Ut apud *hominem dei*, fama sanctitatis illius diulgante, (...)”; XXIII, § 30, 14–15: “(...) quia nihil erat quod *Christi seruo* possent obicere, (...)”; XXIV, § 31, 9–10: “(...) ueniunt causa latrocinandi ad *hominis dei* habitationem, et quoniam de iusto scriptume est: (...)”; etc.

a quantis esset obsessus. Illi se esse indicant quinque; singuli quique suis nominibus produnt (VBE, cap. XIII, § 20, 3–8)<sup>624</sup>.

El episodio ya lo hemos mencionado en anteriores ocasiones. Sibila era un siervo de Tuencio. Este muchacho era víctima de una quintuple posesión diabólica. Los demonios que invadían su cuerpo se ocultan tras la antonomasia *impuris spiritibus*. El adjetivo que acompaña al sustantivo *spiritibus* hace referencia a la suciedad de estos horribles habitantes. Tuencio lleva a su criado ante la presencia de san Millán, quien inicia el exorcismo preguntando a estos espíritus cuántos son. Éstos le responden que son cinco y le dicen sus nombres. Millán es un santo especializado en la expulsión de demonios y como tal, logrará que Sibila se vea libre de ellos.

En el texto del *Privilegio Latino de los Votos* sólo hemos registrado cinco casos de antonomasia, todos ellos con el mismo referente y sustantivo: *Dominus*. Como se puede ver no existe otro compartimiento en el que se pueda dividir este tropo, como el que alude a la Virgen, al diablo o a san Millán. Dada la escasa importancia con la que cuenta este recurso sólo hemos seleccionado un ejemplo, ubicado entre las líneas 6 y 7 de este documento notarial. El *Privilegio* se abre con la invocación divina, a la que sigue una referencia temporal en la que se citan diversos personajes históricos. En ese tiempo ocurrieron unos terribles signos naturales que aparecieron en el cielo. El texto quiere precisar que éstos tuvieron lugar por la ira divina, por el *furor Domini*. Dios es el Señor o *Dominus*, antonomasia profundamente lexicalizada tras la que se oculta la Divinidad:

Nam in istis fere temporibus talia in terra apparuerunt signa quod furor *Domini* uenturus credebatur esse in ea (PLat, 6–7)<sup>625</sup>.

<sup>624</sup> Otras antonomasias del texto de san Braulio referidas al diablo: cap. V, § 14, 13–14: “(...) ut palestritae regis aeterni occurreret in uia *hostis generis humani* (...)”; XII, § 19, 17–18: “(...) diaconi ministerio deiectus, a *procacissimo demone* uehementer obsessus (...)”; XV, § 22, 4–6: “(...) Emilianum imperat *hostem inmundum* relinquere corpora hominum praefatorum (...)”; VII, § 24, 15–16: “*Sceleratissimum seditionarumque*, domus Honorii senatoris daemonem sustinebat (...)”; etc.

<sup>625</sup> Éstos son los restantes ejemplos de antonomasia del *Privilegio Latino*: 26–27: “(...) atque benignus *Dominus* suis fidelibus in tanto periculo positus (...)”; 48–49: “Quos fidelibus *Domini* bellatoribus audacter sequentibus, plurima de innumeris pars angelico gladio (...)”; 50: “Reliqua uero, *Domini* potencie resistere non ualens, in uelocitate equorum (...)” y 202–203: “(...) postque perpetua *Domini* ultione percussus, inextinguibiles penas aeterni incendii cum Iuda *Domini* proditori corruat luiturus”.

Finalmente, en el *Liber Miraculorum* escrito por el monje Fernandus no hemos hallado ni una sola muestra de antonomasia. Por consiguiente, debemos añadir este recurso al catálogo de ausencias estilísticas de esta fuente latina berceana.

### *Metáfora*

Gonzalo de Berceo, fiel a la tradición retórica, aplica dos clases de metáfora: metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia*. Paralelamente, desde una perspectiva semántica, la metáfora en el poeta riojano ofrece diversas muestras de interés por su notable originalidad.

La metáfora ocupa un lugar destacado en la *Vida de San Millán* y buena prueba de ello son los más de treinta casos que hemos registrado. En primer lugar nos ocuparemos de estudiar las metáforas *in praesentia*, que constituyen los casos minoritarios de este tropo. El ejemplo que hemos seleccionado se halla en la cuaderna 34, que nos describe los deseos de san Millán por abrazar la vida eremítica:

Amava d'esti mundo seer desembargado,  
de la temporal vida era fuert' enojado;  
bien amarié que fuesse so curso acabado,  
e exir d'est' exilio de malvezat poblado<sup>626</sup>.

Las imágenes metafóricas empleadas por el clérigo riojano se concentran en los dos últimos versos de esta estrofa. Su posición en ese lugar puede obedecer al interés por subrayar los aspectos negativos de la vida terrenal, que llevan al santo cogollano a anhelar la vida eterna. El enojo que siente por este mundo se manifiesta mediante recursos estilísticos tan diversos como el políptoton nominal y el verbal, así como el asíndeton. La primera forma de existencia que se cita se menciona mediante una metáfora *in absentia* profundamente lexicalizada: *so curso*. La vida del hombre se equipara a un curso o devenir. El otro término metafórico de esta cuaderna es *exilio*, que simboliza al *mundo* citado en el verso a. En esta ocasión nos hallamos ante otra imagen lexicalizada. La idea cristiana del mundo como un destierro cuenta con una larga tradición histórico-literaria. En una de las oraciones cristianas más conocidas, la *Salve Regina*, se dice en un

<sup>626</sup> Otras muestras de metáfora *in praesentia* de la *Vida de San Millán*: 20d, 120c, 296cd, 303c, etc.

determinado momento: *Et Iesum, benedictum fructum uentris tui, nobis post hoc exilium ostende*. En esta plegaria le rogamos a la Virgen que nos muestre al fruto de sus entrañas, Cristo, después de este exilio, la vida temporal. En un momento anterior también se enuncia este mismo concepto: *Ad te clamamus, exules filii Euae*, a ti llamamos los desterrados hijos de Eva. En suma, los seres humanos vivimos en un destierro permanente, que se produjo tras la expulsión del paraíso terrenal. San Millán era consciente de esta realidad, por eso anhela por todos los medios alcanzar la vida eterna.

Las metáforas *in absentia* conforman el bloque mayoritario dentro de este tropo retórico, puesto que posee más del triple de casos que la metáfora *in praesentia*. En la estrofa 118, versos c y d, nos encontramos con la siguiente metáfora: *abraçarse con elli, meterle çancajada, / mas no le valió todo una nuez foradada*:

Luego qe esto disso la bestia enconada,  
quiso en el sant' omne meter mano irada,  
abraçarse con elli, *pararli çancajada*,  
*mas no li valió todo una nuez foradada*<sup>627</sup>.

¿Cuál es el significado de estas dos frases? Para explicar su contenido es preciso situarnos en el contexto narrativo del episodio que nos está contando don Gonzalo. En cierta ocasión, a san Millán se le apareció el diablo. Metamorfoseado en una figura humana se le acercó y lo criticó por sus costumbres y acciones como, por ejemplo, abandonar la vida en santa Eulalia para regresar al yermo. A continuación le propone un trato. Ambos lucharán para ver quién se queda con este lugar como residencia. La cuaderna 118 nos describe en un sentido metafórico este combate. Los términos escogidos por nuestro poeta son bastante cercanos al lenguaje común, con lo que estamos ante un ejemplo de lo que hemos bautizado como ‘metáfora rústico–popular’. El demonio quiere poner al santo una zancadilla, pero ésta no le sirvió de nada, como si fuese una nuez hueca. La frase nominal *una nuez foradada* es una expresión que pretende transmitir el poco valor de una persona, objeto o acción, como en este caso. En la obra berceana existen otras muestras similares a ésta. Citando sólo esta hagiografía, podemos mencionar

---

<sup>627</sup> Otros casos de metáfora *in absentia* del texto berceano: 166bd, 299ad, 384d ó 424d.

las siguientes estrofas: 53d (*tres cañaveras*), 127b (*quanto val un dinero*), 202d (*qe valient' una paja*) ó 407d (*non valdríen una pera*). En otros poemas del siglo XIII, como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*, también se utilizan giros parecidos a éstos<sup>628</sup>.

Dentro de los tipos formales de metáfora, superpone Berceo dos nuevos modelos desde una perspectiva semántica: los que hemos llamado ‘metáfora bélica’ y ‘metáfora rústico–popular’. Estas clases no suponen en absoluto la desaparición de la tradicional división de la metáfora, sino que se suelen combinar, puesto que los criterios no son incompatibles.

La primera clase la extrae del campo de la lengua de los cantares de gesta o de la realidad de la guerra. Ya comprobamos cómo el poeta riojano emplea términos semejantes en otros recursos como el epíteto o la comparación. Un ejemplo claro de ‘metáfora bélica’ es el que tenemos, por ejemplo, en la cuaderna 194:

*El uésped alevoso, maguer yazié cerrado,  
issió de la celada a todo so mal grado;  
parðse muy refazio el traïdor provado,  
dizié por tales chufas qe non avrié cuidado*<sup>629</sup>.

La imagen que nos describen el verso b tiene una procedencia indudablemente bélica. El sustantivo elegido en esta ocasión es *celada*. Las acepciones que nos dan algunos diccionarios etimológicos son, principalmente, dos. La ‘celada’ puede ser la emboscada de gente armada en paraje oculto, que acecha al enemigo para asaltarlo descuidado o desprevenido. Pero también puede significar un engaño o fraude dispuesto con artificio o disimulo<sup>630</sup>. En nuestra opinión, el contexto en el que se inserta esta metáfora alude a ambos significados. San Millán está en la casa del senador Honorio para expulsar un demonio que habitaba en ésta. El exorcismo se inicia con un ayuno de tres días. Pasado ese triduo, Millán comienza a rezar y a bendecir cada rincón del hogar. La metáfora

<sup>628</sup> Éstos son sólo algunos ejemplos del *Libro de Alexandre*: 226a, 701d, 785d ó 945b. Por su parte, en el *Libro de Apolonio*, se encuentran las siguientes referencias: 230d, 314d, 367d y 599c. La edición que manejamos del *Apolonio* es la de Alvar, *Libro de Apolonio*, estudios, ediciones, concordancias, Valencia, Castalia, Fundación March, 3 vols., 1976.

<sup>629</sup> Otras ‘metáforas bélicas’ de la *Vida de San Millán*. 53bd, 117bd, 223d y 412b.

<sup>630</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*, Madrid, Alfonsópolis, 2002; Lloyd A. Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

del verso b no es la única de esta estrofa, puesto que también tenemos otra en el verso a. Al igual que la que estamos analizando, ésta se expresa *in absentia*. El personaje metaforizado es el diablo, a quien se conoce como *uésped alevoso*, esto es, traidor. Curiosamente, Berceo emplea este sustantivo en el verso c para sustentar una antonomasia con el mismo referente: *traïdor provado*. La riqueza estilística de esta cuaderna no puede ser mayor. El demonio ha logrado por el momento escapar del exorcismo, pero pronto se verá obligado a abandonar su refugio.

La ‘metáfora rústico–popular’, que cuenta con menos casos que la ‘bélica’, guarda relación con la comparación análoga, ya que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. De los cuatro ejemplos repartidos por toda la obra, se utilizan diversos vocablos procedentes de estos campos semánticos, como la paja (202d), el trigo (268c), una fruta como la pera (407d) o una simple nuez (118d), tal y como vimos al inicio de este apartado dedicado a la metáfora. Como ya hemos estudiado un caso de ‘metáfora rústico–popular’, pasamos a examinar una nueva categoría de este recurso estilístico. Nos referimos a la metáfora que tiene como base términos relacionados con la luz o el color, que ya empleaba nuestro poeta en la comparación, aunque sólo es posible registrar dos casos correlativos, el de las estrofas 437 y 438. En esta obra hemos contabilizado un total de cuatro casos que emplean alguno de estos vocablos, como el de la cuaderna 311:

Maguer avién grand duelo, sedién en grand tristicia,  
vedién otro esfuerço ond’ avién grand Leticia;  
sabién qe era cosa de tan grand auctoricia  
qe seríe luminaria de toda la provincia<sup>631</sup>.

Desde el punto de vista narrativo nos encontramos en el momento en el que san Millán acaba de morir. Su alma ha sido recibida con todos los honores en el Cielo. Pero, ¿qué sucede con el cuerpo del santo? Aunque los monjes del cenobio están tristes y llenos de dolor, saben que la tumba de su abad será un foco importante de peregrinación al que acudirán numerosas personas aquejadas de diversos males y enfermedades. Esta idea es la que se oculta detrás de la metáfora

---

<sup>631</sup> Éstas son las muestras restantes de esta clase de metáfora en la obra berceana: 40d, 84c y 107d.



del verso d: *serié luminaria de toda la provincia*. La luz tiene en este contexto un significado positivo. El sustantivo *luminaria* transmite un sentimiento de esperanza. Para la comunidad cenobítica ésta es una noticia alegre que contrasta con el fallecimiento de Millán.

¿Cuál es la situación de la metáfora en la *Vita Beati Emiliani*? Podemos decir que, en líneas generales, ésta se parece bastante a la que acabamos de ver en la obra berceana, con la diferencia de que en la hagiografía latina la variedad es menor que allí. En el texto de san Braulio predominan las metáforas *in praesentia* sobre las metáforas propiamente dichas, esto es, las formuladas *in absentia*. Por otra parte, hemos localizado un caso que estudiaremos con detalle más adelante, puesto que podría pertenecer a lo que hemos denominado ‘metáfora bélica’.

Iniciamos nuestro repaso por la metáfora *in praesentia*. El ejemplo que hemos seleccionado se ubica en el interior del capítulo IV. En las líneas 22–2 y 4–5 tenemos tres casos de este tropo. Todos pertenecen a esta clase de metáforas y se hallan lexicalizados:

*“Eu me quod peregrinatio mea prolongata est”*. Quotiens suspiriis ingemincens clamitabat: *“Cupio dissolui et esse cum Christo”*. Quotiens uehementissime uisceribus commotis eiulabat dicens: *“Quamdiu sum in hoc corpore peregrinor a domino”* (VBE, cap. IV, § 11, 22–5)<sup>632</sup>.

La procedencia de estas imágenes es asimismo bíblica. La primera, *Eu me quod peregrinatio mea prolongata est*, es una adaptación del salmo 119<sup>633</sup>. La segunda son las palabras *Cupio dissolui et esse cum Christo*. Esta frase está tomada de la carta de san Pablo a los Filipenses. La siguiente metáfora es *Quamdiu sum in hoc corpore peregrinor a domino*. La autoría de estas palabras es otra vez paulina. En este caso la cita procede de la segunda carta a los fieles de Corinto<sup>634</sup>. El significado que encierran estos dos enunciados es similar, puesto

<sup>632</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia* del texto de san Braulio son los siguientes: Prólogo, § 4, 6–9: *“Neque, (...) si Tulliani manarent et scaturrientibus eloquentiae uenis inpensissime redundaret copiamque uerborum multiplicitas sententiarum densaret (...)”*; cap. IV, § 11, 12–13: *“Sed quoniam ciuitas super montem posita diu latere non potuit (...)”*; XXII, § 29, 8–11: *“(...) sic carne deuicta uictoriae tulit palmam, ut eius aquilo numquam deuictus accenderent ollam, nec Nabuconodosor ignium ministrauerit pabula”*; XXIII, § 30, 14–15: *“(...) ancillarum dei ministerio suscipiebat blandus, sed iam ut praemisi (...)”*; etc.

<sup>633</sup> El texto bíblico es el siguiente: *“Heu mihi, quia incolatus meus prolongatus est!”* (Sal 119, 5).

<sup>634</sup> El fragmento de la epístola de san Pablo al que nos referimos es éste: *“Coarctor autem e duobus: desiderium habens dissolui, et esse cum Christo, multo magis melius”* (Flp 1, 23). La otra

que expresan una misma idea. Ambas deben ser analizadas en el contexto en el que se reproducen. San Millán está viviendo en el monte una existencia dura y penosa. Él mismo ha elegido la vía ascética para estar más cerca de Dios. Millán no soporta esta vida y desea, por encima de todo, ir lo antes posible al Cielo. Las palabras que dirige a Cristo contienen la idea de una muerte liberadora, de una peregrinación simbólica hacia el Señor. La hipérbole tiñe todo este pasaje.

La metáfora *sensu stricto*, la formulada *in absentia*, cuenta con un menor número de casos que la anteriormente analizada. Pese a todo, es posible registrar alguna que otra muestra, como la encontrada en la epístola que abre la obra de san Braulio, citada en más de una ocasión a lo largo de este trabajo:

Sed quia ut ait propheta: *'Inuentus sum a non quaerentibus me'*, non quidem studio accensae lucernae, gaudio tamen inuentae dracmae, laetatum est cor meum et exultauerunt interiora mea; (...)  
(VBE, Epístola, § 1, 13–17)<sup>635</sup>.

La carta va dirigida a su hermano Frominiano y en ella explica las circunstancias en las que escribió su obra. San Braulio, a pesar de que se considera indigno de escribir esta obra por su estilo pobre e inculto, se siente animado a realizar esta tarea. ¿A qué debemos este cambio de opinión? La respuesta debe buscarse en las personas que lo impulsaron a redactar esta hagiografía y que él cita en algunos pasajes de esta epístola: Citonato, Gerontio y Potamia. A lo largo de las líneas de esta misiva encontramos tópicos y citas diversas. Al igual que en la anterior muestra, algunas de ellas tienen una procedencia escritural. La primera de las referencias está tomada de la carta del apóstol san Pablo a los Romanos: *Inuentus sum a non quaerentibus me* (Rom 10, 20). Pero no estamos ante una frase original de Pablo, sino tomada del profeta Isaías (Is 65,1). La otra alusión bíblica es neotestamentaria, concretamente del evangelio de Lucas (Lc 15, 8) en la que se habla de la parábola de la dracma perdida. ¿Qué significado tienen estas dos frases? Creemos que ambas tienen una misma finalidad: son dos pruebas o argumentos que Braulio ha empleado para

---

referencia neotestamentaria es ésta: “Audentes igitur semper, scientes quoniam *dum sumus in corpore, peregrinamur a Domino*” (2 Cor, 5, 6).

<sup>635</sup> Otras metáforas *in absentia* de la *Vita* brauliana: cap. II, § 9, 3–4: “(...) innutabundum possit ad *supernum regnum dirigere gressum*”; IV, § 11, 19–20: “Quotiens, ut coniceo, *afflatus ardore diuino* (...)”; XIV, § 21, 12–13: “(...) quum iam diutina inuasionem sibi eum haberet *mancipatum* (...)”; XXV, § 32, 17–18: “*Ante annum fere migrationis suae, centessimum uero uitae* (...)”; etc.

modificar su comportamiento. La *auctoritas* de ambas no se puede discutir, como tampoco los motivos que enuncia. Al igual que el profeta y que la mujer que, sin esperarlo, encontró lo que había perdido, san Braulio también escribe una hagiografía, aunque, en principio, no pensaba hacerlo.

En el capítulo XXV (*Ubi de suo ei transitu rebelatam est. De exidio Cantabriae ab eo denuntiatio*), nos hemos encontrado con un posible caso de metáfora bélica:

(...) ad uitam conuertitur distractionem et qui iam ieiuniis uigiliisque defaecauerat membra, denuo *ueteranus miles militiam adgreditur nouam*, ut finis esset, praestantior, quae apud Christum laudabilior semper habetur et melior (...) (VBE, cap. XXV, § 33, 20-2).

A San Millán se le ha revelado que dentro de un año morirá. En otro sueño profético ve cómo Cantabria va a ser destruida por sus enemigos. Los ayunos y vigilias llevadas a cabo por nuestro protagonista son cada vez mayores. Su cuerpo no soporta como antes estas privaciones. Sin embargo, él sigue siendo un soldado de Cristo y como tal, debe seguir hasta el fin con la tarea que se le ha encomendado. San Millán deberá perseverar hasta el final de su vida si quiere que Dios lo recompense con la vida eterna. La imagen metafórica de Millán como un soldado tiene una procedencia indudablemente bélica. Pero él es un soldado veterano, un *ueteranus miles*, con una experiencia vital enorme. Él se ha enfrentado numerosas veces al diablo, a enfermedades y males, pero siempre ha salido victorioso de cada batalla emprendida. Sin embargo, la etiqueta de ‘metáfora bélica’ para esta imagen deja abierta la posibilidad de que nuestro poeta hubiese tomado sus ‘metáforas bélicas’ no sólo de los cantares de gesta, sino también de sus fuentes latinas en las que se basó para redactar sus obras. Debemos tener en cuenta esta posibilidad, que retomaremos en la recapitulación correspondiente (*vid. infra* apdo. 2.5).

En el *Privilegio Latino* sólo hemos registrado dos muestras de metáfora. La primera de ellas se ubica entre las líneas 30 y 31, y se formula *in praesentia*. La otra, situada entre las líneas 202 y 203, es una metáfora *in absentia*, que pasamos a examinar:

(...) a communionem Christianitatis sit alienatus et a corporis cruorisque Christi participacione semotus, atque hoc seculari tempore miserie et

abominationi deditus, postque perpetua Domini ultione percussus, *inextinguibiles penas eterni incendii* cum Iuda Domini proditori corruat luiturus. Amen (*PLat*, 200–204)<sup>636</sup>.

Al final de este documento notarial se citan una serie de penas y cargas tributarias para todas aquellas personas y lugares que no quisiesen abonar los diezmos y ofrendas correspondientes al cenobio de san Millán. Nadie está excluido de este pago. Si sobrepasasen el límite temporal establecido en el Privilegio, se verían excomulgados automáticamente de la Iglesia, sin poder comulgar o participar en algún sacramento. Sin embargo, las peores penas son las eternas. Aquéllos que no colaboren al mantenimiento del monasterio emilianense, se verán automáticamente condenados a sufrir las penas del averno, en donde serán víctimas del fuego eterno. En ese lugar harán compañía a Judas, el apóstol que traicionó y vendió a Cristo. El *eterni incendii* es la metáfora tras la que se oculta el infierno, en donde los tormentos y suplicios no tienen fin puesto que, según el texto son *inextinguibiles*.

Finalmente, en el *Liber Miraculorum* no hemos hallado ni una sola muestra de metáfora, como tampoco hemos registrado otros recursos estilísticos que hemos ido señalando a lo largo de este trabajo.

### *Alegoría*

Este tropo por semejanza está relacionado con la comparación y, sobre todo, con la metáfora. Al igual que a la metáfora, se le puede aplicar la distinción *in praesentia* / *in absentia*, pero a diferencia de esta última, la alegoría requiere un conjunto mayor de palabras para que tenga lugar a una misma analogía básica entre los dos términos que entran en juego. La alegoría es, pues, una especie de metáfora continuada<sup>637</sup>.

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* la alegoría ocupa un lugar secundario, puesto que en las 489 cuadernas que componen esta hagiografía, don Gonzalo sólo la utiliza en dos ocasiones. La primera pertenece al campo de las alegorías *in praesentia*, mientras que la restante se plasma *in absentia*. Dada la

<sup>636</sup> Ésta es la otra metáfora del *Privilegio Latino*: 30–31: “(...) deuotionem census ex eis uenerande basilice beati Iacobi Apostoli, quem *caput tocius Hyspanie* nouerat (...)”.

<sup>637</sup> Lausberg, *Manual de retórica* ..., §§ 895–901; Azaustre y Casas, *Manual de retórica* ..., pp. 84–86; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIV, 46; *Institutio Oratoria*, IX, II, 46; *Ars Maior*, III, 6, 14 y ss.; *Etimologías*, I, 37, 22; *Poetria Noua*, 949–956.

escasez de muestras, sólo examinaremos la primera de las dos, situada en la estrofa 37. El tropo se desarrolla en los tres primeros versos:

*Fazié buena semiença, buena semient' semnava,  
la tierra era buena, buen fructo esperava;  
non sabié la siniestra lo que la diestra dava,  
siguié el evangelio como Dios lo guiava*<sup>638</sup>.

Los versos a y b son una especie de resumen de la parábola del sembrador, narrada en tres de los cuatro evangelios. Por lo tanto, las diferentes imágenes que componen la alegoría tienen una raíz bíblica y remiten a episodios del evangelio de san Mateo, uno de Marcos y otro de Lucas<sup>639</sup>. De entre todas las semillas que sembró este agricultor sólo una dio una buena cosecha. Los textos neotestamentarios nos explican que lo sembrado en tierra buena es el hombre que oye la palabra de Dios, la medita y produce fruto. Así es Millán. Él escucha el evangelio y lo pone en práctica. De este modo cultiva la caridad con el prójimo, idea que nos transmite el verso c, en el que nos dice *non sabié la siniestra lo que la diestra dava*, frase extraída del evangelio de san Mateo<sup>640</sup>. En ese lugar, Cristo recomienda a sus discípulos que no den limosna delante de la gente para que los vean. Ésta es una actitud propia de los hipócritas. El buen cristiano, por el contrario, debe ejercitarse en secreto. Para ilustrar esta idea emplea la frase que acabamos de mencionar. Dios Padre sabrá recompensar a aquéllos que sigan esta práctica. A modo de conclusión, el verso d, resume toda esta alegoría bíblica. Nuestro protagonista *siguié el evangelio como Dios lo guiava*. San Millán debe ser para los fieles un ejemplo a seguir e imitar, idea que resume toda esta cuaderna.

En la *Vita Beati Emilianii* sólo se utiliza la alegoría en una ocasión, en el capítulo III. Este tropo abarca casi la totalidad de este breve episodio de la vida de este santo riojano:

*Postea quam ab eo est adprime utas uiae edoctus, ac disciplinae diuitiis  
affatim thesaurisque salutis ditatus remeat ad sua, doctrinae gratia*

<sup>638</sup> La otra alegoría de la *Vida de San Millán* está situada en las cuadernas 203bc–204a.

<sup>639</sup> Éstos son los textos del Nuevo Testamento: Mateo 13, 1–9, 18–23 y 37–38; Marcos 4, 1–9 y 13–20 y Lucas 8, 4–15.

<sup>640</sup> El fragmento del evangelio de san Mateo es el siguiente: “*Te autem faciente eleemosynam, nesciat sinistra tua quid faciat dextera tua*” (Mt 6, 3).

*copiosus; ac sic uenit haud procul a uilla Vergegio, ubi nunc eius habetur corpusculum gloriosum (...)* (VBE, cap. III, § 10, 12-17).

Una vez que san Félix lo ha adoctrinado, Millán le ruega que lo deje volver a su vida eremítica. La formación religiosa que ha recibido le sirve como un grado más para alcanzar la santidad. Varias son las imágenes que utiliza san Braulio para plasmar este camino de perfección. La primera es *uia uitae edoctus*, esto es, educado en las sendas de la vida. Las siguientes son *disciplinae diuitiis affatim thesaurisque* y *doctrinae gratia copiosus*. La abundancia y la riqueza de las enseñanzas de su maestro se ocultan tras estas frases simbólicas. La disciplina y la doctrina son igualmente indispensables para que nuestro santo pueda desempeñar correctamente sus funciones de sacerdote en su pueblo natal, en Berceo. Al margen de esta alegoría, existen en este fragmento otros recursos estilísticos, como el polisíndeton, el epíteto y el sufijo diminutivo *corpusculum gloriosum*, tras el que se oculta el santo riojano. El narrador adelanta futuros acontecimientos, como lo es el santuario en donde se venerará el cuerpo de Millán.

En cuanto a las restantes fuentes latinas de la *Vida de San Millán*, el *Privilegio Latino* y el *Liber Miraculorum*, éstas no utilizan este tropo literario, al igual que, como se verá, tampoco emplearán los recursos restantes. A continuación nos centraremos en el estudio de la sinécdoque.

### *Sinécdoque*

La sinécdoque podría definirse como un tropo basado en la relación de contigüidad expresa entre dos componentes de un mismo concepto que puede manifestarse de varias maneras —parte-todo, género-especie, o relación numérica singular-plural, todas ellas con la posibilidad de realizarse en ambas direcciones— en escasas ocasiones. A veces es muy difícil distinguir la sinécdoque de la metonimia, puesto que son tropos que teóricamente se encuentran muy próximos. Por otra parte, algunos críticos incluyen la sinécdoque dentro de la noción de metonimia, como, por ejemplo, Lausberg<sup>641</sup>.

<sup>641</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 572-577; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, p. 87; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXIII, 44; *Institutio Oratoria*, VIII, VI, 19 y 28; *Ars Maior*, III, 6, 14-17; *Etimologías*, I, 37, 13; *Poetria Noua*, 1022.

En la *Vida de San Millán*, Gonzalo de Berceo emplea la sinécdoque únicamente en cuatro ocasiones, repartidas de forma desigual por toda la *Vida*. El único tipo de sinécdoque que se puede establecer en el interior de esta obra es aquél en que la totalidad o una parte del cuerpo humano sustituyen al concepto de ‘hombre’ o ‘persona’.

El caso que hemos seleccionado para comentar el uso de la sinécdoque en esta composición berceana se sitúa en la estrofa 427, verso b:

Fizieron so consejo todos los castellanos,  
con so señor el cuende, *unas donosas manos*;  
« Oídme », diz el cuende, « amigos e ermanos,  
fizieron leoneses como buenos christianos<sup>642</sup>.

El sustantivo elegido por el clérigo riojano es *manos*, al que acompaña el adjetivo calificativo *donosas*. Este vocablo deriva del sustantivo latino *donum*, ‘don’. Por consiguiente unas manos donosas son aquéllas que otorgan mercedes o dádivas. Esta frase nominal se le aplica al conde Fernán González, personaje fundamental en la historia del monasterio de san Millán. Él fue el que supuestamente otorgó al cenobio una serie de prebendas, recogidas en las diferentes versiones del *Privilegio de los Votos*. El término *manos* sustituye a la totalidad de la persona del conde. Berceo utiliza esta frase en otras dos ocasiones. La primera en la cuaderna 167a y la segunda en la 300a. Sin embargo, ninguna conforma un ejemplo de sinécdoque. Esta especie de sobrenombre aplicado a una persona evoca algunos de los epítetos propios de los cantares de gesta, con lo que podemos estar ante una sinécdoque ‘bélica’ similar a las categorías ya registradas en el epíteto o en la metáfora. El conde Fernán González exhorta a sus vasallos a que paguen al monasterio emilianense una *furción* (429c) parecida a la que van a enviar los leoneses al apóstol Santiago.

En lo que respecta a las fuentes latinas de esta obra berceana, sólo la *Vita Beati Emilianii* utiliza este tropo. Al igual que en la versión romance, sólo existe una clase de sinécdoque, la que utiliza un término de una o varias partes del cuerpo humano para sustituir esa realidad. Esto ocurre en dos ocasiones y en ambas se emplea el sustantivo *membra*. Al margen de la poca presencia de este

---

<sup>642</sup> Éstos son los ejemplos restantes de sinécdoque del texto berceano: 124ab, 269c y 300b.

procedimiento, debemos mencionar que estamos ante ejemplos un tanto dudosos, por cuanto al término y formulación empleadas de refiere. La muestra que vamos a considerar de hipotética sinécdoque pertenece al capítulo XVIII (*De diuina circa eum protectione*):

(...) sed et plerumque quum lectulo *membra* dedisse, gestiebant eum ignibus concremari, incensamque stipulam deportabant usque ad eius lecticam quam illic adplicantes uim amitebat ardoris; identidem hoc ipsum molientes pernoctabant incassum laborantes (...)  
(VBE, cap. XVIII, § 25, 13-18)<sup>643</sup>.

El episodio lo hemos mencionado a lo largo de nuestra exposición: el intento por parte de unos diablos de quemar el lecho del santo con éste en su interior. El momento elegido por los demonios para realizar este ataque es cuando el santo abad se encuentre durmiendo. Este hecho lo expresa san Braulio con los términos siguientes: *quum lectulo membra dedisse* —‘cuando sus miembros estuviesen en el lecho’. ¿Podemos considerar *sua membra* como una sinécdoque por la que la parte nombra a la totalidad de la persona? Nosotros creemos que aquí *sua membra* debe entenderse de esta manera, por lo que clasificamos esta muestra como una sinécdoque.

#### *Metonimia*

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* la metonimia —recurso que expresa una relación de contigüidad entre dos conceptos distintos y permite el intercambio de sus designaciones. Al igual que en la sinécdoque, es posible distinguir en el seno de la metonimia varias clases de realización: relación persona–cosa, autores por sus obras, propietario en lugar de la propiedad, o el instrumento por el artífice, continente por contenido, entre otras<sup>644</sup>— es un tropo retórico de carácter minoritario, si consideramos el alto número de antonomasias y el nada despreciable de metáforas. Pero la sinécdoque y ahora la metonimia, son recursos secundarios. Sin embargo, cuenta con una mayor variedad semántica, puesto que podemos dividirla en dos campos diferentes. Aquéllos en los que se

<sup>643</sup> Éste es el otro caso de sinécdoque de la *Vita Emilianae*: cap. XXV, § 32, 21–22: “(...) et qui iam ieiuniis uigiliisque defaecauerat *membra* (...)”.

<sup>644</sup> Lausberg, *Manual de retórica ...*, §§ 565–571; Azaustre y Casas, *Manual de retórica ...*, pp. 86–87; *Rhetorica ad Herennium*, IV, XXXII, 43; *Institutio Oratoria*, VIII, VI, 19 y 28; *Ars Maior*, III, 6, 11–14.; *Etimologías*; I, 37, 8; *Poetria Noua*, 966–1112.



utilizan sustantivos referentes a la vida religiosa o religión, como *leal coronado* (74a) y *ordenados* (421a), pero también encontramos un término referido a una clase de alojamiento (*posadas*, 30c). Dada la parquedad de este recurso, sólo citaremos un caso, el situado en la estrofa 421:

Fabló con sos varones e con *los ordenados*,  
con bispos e abades qe y eran juntados;  
«Oídme», dixo, «todos, legos e *coronados*,  
han'nos dado mal salto nuestros graves pecados<sup>645</sup>.

Esta cuaderna ha sido escogida porque en su interior se da un doble caso de metonimia. Los dos vocablos elegidos pertenecen a dos rasgos característicos que definen un estamento de la sociedad como lo es el clero. El primero se refiere al sacramento por el que han sido investidos sacerdotes o religiosos: *los ordenados*. El segundo cita la tonsura por la que se les reconocía: *coronados*. Este último término lo emplea Berceo para sustentar otras dos metonimias. Una en la estrofa 74a y otra en la 487d. El rey Ramiro de León ha reunido a las personas más importantes del reino para explicarles la dura situación por la que está pasando su pueblo. Los pecados cometidos son la única explicación posible a los signos extraordinarios y a la derrota continua a la que han sido sometidos por los musulmanes. La solución que idea para estos problemas es la de ofrecer un tributo anual a la sede compostelana, en donde se encuentra la tumba del apóstol Santiago. La metonimia se emplea en este contexto para designar al conjunto de obispos, abades, monjes y sacerdotes —citados en el verso b— que han acudido a la llamada de este monarca. Los dos ejemplos de este recurso se insertan dentro de otro procedimiento, la antítesis, que aparece bajo la forma de una pareja inclusiva: *con sos varones e con los ordenados y legos e coronados*. Todos sin excepción han acudido a esta cita tan importante.

Si en el caso de la sinécdoque la *Vita Beati Emiliani* presentaba al menos un caso, ahora no hemos registrado ninguna muestra de metonimia en los treinta y un capítulos que conforman nuestro objeto de estudio. Tampoco las restantes fuente latinas en la que se basó Berceo para elaborar su *Vida de San Millán*

---

<sup>645</sup> Las otras metonimias de la *Vida de San Millán* son las siguientes: 30c, 74a y 487d.

emplean ni una sola vez este recurso estilístico. Por consiguiente, en el tramo final de nuestro análisis debemos anotar esta ausencia en los modelos latinos.

## 2.2. *Vida de Santo Domingo de Silos*

### 2.2.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: polisíndeton, epanalepsis y *tractio*

En la *Vida de Santo Domingo* el primer ejemplo de literalidad pertenece al ámbito del polisíndeton. Estamos ante una muestra rica en nexos copulativos, cinco en la versión romance y otros cinco en la latina, con la particularidad de que allí se diversifica el polisíndeton. Por un lado está la conjunción *et* y *ac*, a las que podemos añadir el *que* enclítico de la línea 18. En cualquier caso, el resultado en castellano es el mismo: *e*. A la *translatio* de los santos mártires Vicente y sus hermanas Sabina y Cristeta acuden personalidades de todo tipo: obispos, superiores provinciales de las distintas órdenes religiosas, caballeros e incluso el pueblo llano. El polisíndeton ayuda en una y otra versión, a enumerar las personas que asistieron a este traslado. Todo esto se puede leer en las cuadernas 269 y 270<sup>646</sup>:

Combidó los obispos *e* los provinciales,  
abbades *e* priores, otros monges claustrales,  
diáconos *e* prestes, otras personas tales,  
de los del señorío todos los mayoresales.

Foron y caballeros *e* grandes infançones,  
de los pueblos menudos mugeres *e* varones  
de diversas maneras eran las processiones,  
unos cantavan laudes, otros dicién canciones.

Huic sacre gloriosorum martirum translationi adfuerunt totius  
uenerabiles *ac* Deo digni episcopi cum abbatibus *et* cum clericis  
omnis ecclesiastici ordinis, cum conuentu principum, nobilium *ac*  
uirorum plebeiorum *et* utriusque sexus populorum (VDS, I, VIII, 15-18).

<sup>646</sup> La edición que manejamos de la *Vida de Santo Domingo de Silos* es la de Ruffinatto (Madrid, Espasa-Calpe, 1992). Por su parte, la edición de la *Vita Dominici Siliensis* del monje Grimaldo es la de Valcárcel (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982).

Para encontrar el primer ejemplo literal de epanalepsis en la *Vida de Santo Domingo* tenemos que ir hasta la estrofa 512, dentro del episodio del tránsito y el entierro de Santo Domingo. En el texto latino la muestra se encuentra en el capítulo I, XXIII (*De transitu et sepultura eius*) del primer libro. Asistimos a un discurso de santo Domingo en el que da las claves para interpretar unas palabras anteriores que los monjes no habían podido descifrar. El rey y la reina que vendrían a visitar al santo no eran Alfonso VI y su esposa, sino Cristo y su madre la Virgen María. Santo Domingo ha recibido ya su visita, así como la invitación para participar en el banquete celestial:

“Deque cantó el gallo con *ellos* he hablado,  
de ir en pos *ellos* ca me an combidado;  
puesto lo he con ellos e hanme aplazado,  
que a pocos días prenda su hospedado”.

Ego enim dico uobis uere eos hanc domum hac nocte intrasse et me cum *eis* a primo pullorum canto usque modo in ecclesia demoratum esse et ab *eis* me inuitatum esse (*VDS*, I, XXIII, 36–38).

Si bien que en la cuaderna 512 hay otra repetición de la palabra *ellos*, al igual que en los versos c y d de la estrofa 511, ésta no forma parte del ejemplo literal al no tener su correspondencia en la fuente latina, en donde sólo se reitera en dos ocasiones el pronombre *eis*. Sin embargo, mantenemos la etiqueta de ‘literalidad’ para este caso, ya que en ambas versiones la epanalepsis subraya la importancia de estos dos visitantes celestiales: Jesús y María.

En el milagro de la mujer muda y endemoniada de Peña Alba, capítulo II, XXIV del segundo libro de Grimaldo y cuaderna 693 de la *Vida*, se halla la última muestra de epanalepsis, a la que debemos añadir una *traductio* de las mismas características. Los protagonistas son en esta ocasión los pronombres personales átonos *me* y *ti*, correlato del *me* y *te* latinos. La epanalepsis y la *traductio* tienen múltiples valores en este contexto: presentación de los dos personajes que se enfrentan —el exorcista y el diablo—, así como el papel que cada uno va a desarrollar. En el pasaje que pasamos a transcribir —muy parecido al del relato evangélico de la curación de un endemoniado (Mc 5, 1–20; Mt 8, 28–34; y Lc 8, 26–39) —, el espíritu maligno que habita en el cuerpo de la enferma responde al exorcismo que el monje dedicado a tales tareas está intentando aplicar para que abandone su morada actual:

Cató al leedor essa vípera mala,  
 dixo: “Non *me* afinques, fraire, si Dios te vala,  
 otros de *ti* mejores *me* afincan que salga,  
 cerca de *ti* los tienes, a ti non te incala”.

«o homo, omite *me* tuis inportunis adiurationibus affligere et sanctioeste  
*me* uehementius *te* affligentes inspice» (VDS, II, XXIV, 26–27).

Por combinación: annominatio (políptoton y *derivatio*)

### Políptoton

En la *Vida de Santo Domingo* los ejemplos literales de políptoton se reducen a uno, como se verá a continuación. Se encuentra en el interior el episodio de la muerte y posterior entierro del santo (estrofas 505 y 506). El abad siente que su muerte está cercana y manda a sus monjes que preparen todo lo necesario para la visita del obispo y de los reyes. La pareja *rey–reína* se repite en esas dos cuadernas, con el fin de destacar su importancia en el relato y en la vida de los fieles cristianos:

“Avredes grandes uéspedes ante de quarto día,  
 al *rey* e la *reína* con grand caballería,  
 al obispo con ellos con buena compañía,  
 pensad que los sirvades ca es derechuría.”

Faziénsi d’esti dicho todos maravillados,  
 ónde podríen seer tan fieros ospedados;  
 el *rey* e la *reína* eran much allongados,  
 non podríen en sex días allá seer uviados.

«Omnia que bene nostis esse necessaria preparate ac solerti industria (...) *regem* ac *reginam* cum episcopo ad hanc domum quantotius uenturos esse scitote».

At fortassis, ualida infirmitate pregrauatus, irrationabiliter est nobis loqutus, denique *regem* aut *reginam* ad presens ad hoc monasterium non esse uenturos (...) (VDS, I, XXIII, 8–11 y 14–16).

### *Derivatio*

En la *Vida de Santo Domingo* sólo se encuentra un caso de simetría que tiene como base una *derivatio*. Aparece en la estrofa 702, perteneciente al penúltimo milagro relatado en esta obra hagiográfica:

Cuidaron *traher prenda* e fueron y *prendados*,  
 cuidaron fer ganancia e fueron engañados;  
 tomáronlos a todos los moros renegados,  
 los que end escaparon refez serién contados.

In quo castro per dies aliquot cum aliis comilitonibus *ab prendandum* exiuit; sed accidente graui infortunio, occulto Dei iudicio, omnes a sarracenis capti sunt; et qui hostili prede iniabant, pro dolor!, hostium *preda* facti sunt (VDS, II, XXV, 5–8).

Pedro, un soldado de la villa de Hlantada o Plandada —según leamos una u otra versión— salió un día con su señor a guerrear contra los moros. La divina providencia hizo que quienes salieron a capturar a los enemigos fueran capturados. El juego de palabras *traher prenda / fueron (...) prendados* es traducido casi tal y como figura en la fuente latina, con la diferencia de que allí la *derivatio* consta de tres miembros y no de dos como en Berceo, pero esta pequeña falta se repara con una cuaterna de una fuerte carga descriptiva y rica en juegos de vocablos. Berceo y Grimaldo pretenden con este juego de palabras marcar el hecho paradójico que supone para los cristianos haber sido capturados por sus enemigos.

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis

El número de antítesis literales que contiene la *Vida de Santo Domingo* es bastante considerable, como se mostrará a continuación. En la estrofa 153 hallamos el primer caso de antítesis de estas características:

Puedes matar *el cuerpo*, la carne maltraer,  
mas non as en *el alma*, reï, ningún poder;  
dizlo el evangelio que es bien de creer,  
el qui las almas judga, essi es de temer.

Sed illo, inmota animi constantia, persistente ac dicente: «*animam a corpore* potes expellere, sed, expulsa, iam amplius non erit in tuapotestate (...)» (VDS, I, V, 375–376).

El prior entabla un debate acalorado con el rey don García por la posesión de unos bienes donados por sus antepasados y que ahora pretende arrebatarse para su uso particular. Domingo se opone a ello. El monarca lo amenaza de muerte, pero el prior permanece impassible ante tales intimidaciones. Don García tiene potestad para matarlo, pero el alma es inmortal y sólo pertenece a Dios. La antítesis, como en los casos siguientes sirve, por norma general, para describir a los personajes, pero también las situaciones y las escenas, dotándolas de una mayor plasticidad.

En las cuadernas 269–270 —mencionadas ya a la hora de hablar del polisíndeton— y 276 tenemos una enumeración de tipo antitético por complementariedad:

Combidó *los obispos e los provinciales,*  
*abbades e priores, otros monges claustrales,*  
*diaconos e prestes,* otras personas tales,  
*de los del señorío todos los mayoresales.*

Foron y caballeros e *grandes infançones,*  
*de los pueblos menudos mugeres e varones,*  
 de diversas maneras eran las procesiones,  
 unos cantavan laudes, otros dicién canciones.

*Huic sacre gloriosum martirum translationi adfuerunt totius prouincie uenerabiles ac Deo digni episcopi cum abbatibus et cum clericis omnibus ecclesiastici ordinis, cum conuentu principum, nobilium ac uirorum plebeiorum et utriusque sexus populorum (VDS, I, VIII, 15–18).*

*Abades e obispos e calonges reglares,*  
 levaron end reliquias todos a sus lugares,  
 mas el abad de Silos e sus familiares,  
 sólo no las osaron tañer de los polgares.

*(...) episcopi, abbates ac multi qui conuenerunt religiosi uiri* esposcunt  
 prefatum abbatem de reliquiis sanctorum martirum sibi pro benedictione  
 sibi dari (*VDS, I, VIII, 22–24*).

A la traslación de los cuerpos de los santos mártires asisten personalidades de los tres estamentos sociales: clérigos, caballeros y pueblo llano. Dentro de cada clase social hay divisiones internas que hacen que sean opuestas pero complementarias a su vez. De ahí que tengamos alguna que otra pareja inclusiva unida por una conjunción. Al margen de expresar una idea concreta de oposición complementaria, las distintas parejas poseen un valor paralelístico.

En uno de los primeros milagros de Santo Domingo encontramos el siguiente ejemplo de antítesis. Nos referimos a la estrofa 333:

Tornó a su iglesia en sacto confessor,  
 fincó en paz la dueña, *sierva del Criador;*  
 fue mal escarmentado *el draco traïdor,*  
 después nunca parezco en essi derredor.

*(...) aquam benedixit, qua aqua benedicta per fenestram ipsam cellullam aspersit, moxque serpentis fantasma euanuit nec ulterius famulam Dei terrere presumpsit nec unquam in eadem cella apparuit*  
*(VDS, I, IX, 27–29).*

La simetría es casi perfecta, puesto que hay una ligera diferencia con respecto al término que designa al demonio, que varía de una a otra obra. Lo que no cambia es el significado último de la contraposición de esos dos términos de esta cuaterna: Dios / Satanás, es decir, el bien opuesto al mal. La pobre monja Oria es atacada por el diablo. Ante semejante situación, hace llegar un mensaje al abad de la casa, que decide bendecir la celda con agua bendita y celebrar una misa para ahuyentar al espíritu maligno. Gracias a esto la *sierva del Criador* se salva. Los textos no sólo contraponen dos personas, sino también el papel que cada uno representa, el bien (Oria) y el mal (el demonio).

En el milagro de la mujer muda y endemoniada tenemos la siguiente antítesis literal. Un monje que desempeña la función de exorcista, al ver a la pobre enferma tirada en el suelo presa de un ataque demoníaco, decide realizar un exorcismo para que el diablo sea expulsado de su cuerpo. Aunque el espíritu inmundo se le resiste, no cesa en su empeño. De nuevo se pone de manifiesto, a través de la antítesis, la idea del bien y el mal. Esto es lo que dice la estrofa 697:

Plogo *al exorcista* mucho esta sentencia,  
metió en conjurarlo mucha mayor fimencia,  
flaqueció *el demonio*, perdió toda potencia,  
ya querrié seer fuera si li diessen licencia.

Hec *demone* per os obsesse profitente atque *exorcista* diuinis  
adiurationibus insistente, terribilem uocem mulier emisit et continuo  
demonium ab ea exiit (VDS, II, XXIV, 31-33).

En el milagro siguiente, el XXV del libro segundo de Grimaldo, los lamentos del encarcelado Pedro y las oraciones de sus parientes son escuchados por la Divinidad. Santo Domingo, liberador de cautivos, va en su auxilio y se le aparece en su celda. Pedro no sabe cómo reaccionar y buena prueba de ello es la cuaterna 711. El miedo que siente le hace creer que lo que le sucede es obra de su cruel amo. Berceo, al igual que su fuente, quiere manifestar la diferencia entre este pobre cristiano y su dueño, cruel y despiadado:

Ovo pavor *el preso* de seer embargado,  
que lo fazié *el amo* que lo tenié cerrado,  
que si se levantasse que serié mal majado,  
por escarmentar otros serié descabeçado.

Qua uoce audita, *captiuus* intremuit et arbitratus esse *dominum* suum se  
decipientem ut egrederetur et sic, inuenta occasione fuge, puniretur aut

etiam morti traderetur (...) (VDS, II, XXV, 30-32).

En último lugar citaremos un ejemplo que podría considerarse como literal. La antítesis de la estrofa 734, ubicada en el último e incompleto milagro de la liberación de otro preso, se marca en los términos ‘cristianos’ frente a ‘moros’. Don Gonzalo traduce el vocablo latino *Ysmahelite*, los ismaelitas, por *moros*. La antítesis sirve, una vez más, para describir a los personajes y subrayar sus diferencias. A pesar de que se trata de un sinónimo, la oposición se mantiene. La cuaderna describe el lugar en donde los cristianos harán una cabalgada:

Ribera de Henar, dend a poca jornada,  
yaze Guadalfajara, villa muy destemprada;  
estonz de *moros* era, mas bien asegurada,  
ca del *rey don Alfonso* era enseñorada.

Qui *Ysmahelite* sunt sub gloriose *Aldefonsi regis* ditione, ipsius imperio  
parentes atque tributis ac uectigalibus seu omnibus aliis reditionibus  
seruientes (VDS, II, XXVI, 3-5).

ORNATUS DIFFICILIS

#### *Antonomasia*

La primera antonomasia literal lexicalizada que encontramos en la *Vida de Santo Domingo de Silos* alude a Dios, a quien en el verso b de la estrofa 238 se le llama *Señor*:

Aquestas que tu vedes coronas tan honradas,  
nuestro *Señor* las tiene para ti condesadas,  
cata que no las pierdas quando las has ganadas,  
ca querrié el diablo avértelas furtadas».

« he due corone, quas uides, tibi a *Domino* sunt date et quia iam illas  
meruisti, ab eo per nos sunt tibi transmissis» (VDS, I, VII, 45-47).

El fragmento pertenece a la visión de las tres coronas que tuvo el abad de Silos. Los dos mensajeros enviados por Dios para confortar a Domingo comienzan a enumerarle los méritos por los que merecerá algún día alcanzar la vida eterna y la dignidad de santo. Las dos versiones hagiográficas coinciden plenamente en el apelativo con el que se designa a Dios Padre, *Domino* en la obra de Grimaldo y *Señor* en la de Gonzalo de Berceo.

La antonomasia *Señor–Dominus* (en sus diferentes flexiones casuales) vuelve a aparecer en dos ocasiones más a lo largo de toda la obra. Para no



transcribirlas todas aquí y no resultar prolijos, pondremos a continuación la ubicación de cada una con su correspondencia en la fuente latina: cuadernas 451a (*VDS*, I, XXII, 17) y 453a (*VDS*, *ibid.*, 30). La función de ésta y las restantes antonomasias lexicalizadas es idéntica a las examinadas en *San Millán*, designar un rasgo específico del personaje que recibe este apelativo. Así, Dios es, por antonomasia el Señor de todos nosotros.

El segundo caso de antonomasia literal de la *Vida de Santo Domingo* alude a uno de los muchos nombres que recibe el demonio: *mortal enemigo*. En el modelo latino podemos leer algo semejante: *hostis antiquus*, el antiguo enemigo. La protagonista del milagro, la joven monja Oria, es atacada por Satanás bajo la apariencia de una serpiente, la misma a la que recurrió para tentar a Adán y a Eva en el paraíso terrenal. El diablo, conocido y calificado por don Gonzalo como *enemigo* del género humano, hace su irrupción en la estrofa 327, verso a:

El *mortal enemigo*, pleno de travesura,  
que suso en los cielos buscó mala ventura,  
por espantar la dueña que óbviese pavura,  
faciéli malos gestos, mucha mala figura.

Cuius felicissimis operibus *hostis antiquus* inuidens et astucia fallendi (...) ad amicam sibi bestiam, scilicet ad serpentem (...) recurrit  
(*VDS*, I, IX, 9-12).

### *Metáfora*

Hay una sola metáfora de tipo literal en la *Vida de Santo Domingo*, en el episodio de la vida de santo Domingo —el que corresponde al capítulo I, V de la versión latina— en donde se refieren los obstáculos que tuvo que superar, tanto de sumisión al abad como de firmeza ante las adversidades. En la cuaderna 95 leemos cómo el abad del monasterio plantea a sus monjes una cuestión: la obediencia del nuevo hermano Domingo. La prueba consistirá en mandarlo a un lugar pobre para comprobar si acata o no la orden de un superior. La Sagrada Escritura dice muy claramente que sólo Dios conoce los verdaderos pensamientos de los hombres. Esto es lo que viene a significar la metáfora *in absentia* del verso 95d, que descansa en el sustantivo *cuer*:

Dixieron: “Ensaémoslo, veremos qué tenemos,  
quando lo entendiéremos más seguros seremos,  
ca diz la escriptura e leerlo solemos,

*que oímos la lengua mas el cuer non sabemos.*

Esta metáfora está formulada en unos términos muy parecidos en la fuente latina. El sentido último de la metáfora está recogido en la versión romance de Berceo:

(...) proponentes sibi hec diuina dicta: «*homo uide in facie, Deus autem in corde*» (VDS, I, V, 149–151).

### 2.2.2. Ejemplos originales o imitativos

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton

En la *Vida de Santo Domingo* se emplea la anáfora, el polisíndeton, la epanalepsis y la *traductio* en diferente grado. El mayor número de ejemplos lo presenta la epanalepsis, en tanto que el menor uso se registra en la *traductio*. Un rasgo que comparten todos estos recursos estilísticos es la posibilidad de que aparezcan en una misma estrofa.

La anáfora se puede cultivar en una cuaderna, pero, en algunas ocasiones el estrecho margen que ofrece la estrofa se ve traspasado, como sucede en el siguiente ejemplo. Las cuadernas 192, 193 y 194 desarrollan dos anáforas: *Señor* y *que*. Además de éstas, el poeta cultiva otra serie de figuras repetitivas, como la epanalepsis —el *somos* o *bonos* en la estrofa 193. La variedad de recursos estilísticos es, pues, obvia:

Entró a la iglesia, plegó ant el altar,  
declinó los inojos, empeçó a rogar:  
“*Señor* Dios a qui temen los vientos e el mar,  
tú torna los tus ojos sobre esti logar.

*Señor* a nos non cates que somos pecadores,  
*que* somos sin recabdo, non bonos provisosores,  
miémbrete de los bonos nuestros antecesores,  
*que* desti monesterio fueron contenedores.

*Señor*, onde que sea, embíanos pastor,  
*que* ponga esta casa en estado mejor;  
mal nos face la mengua, la bergüeña peor,

esto por qué abiene tú eres sabidor<sup>647</sup>.

Las tres cuaternas nos hablan del ruego que hace Liciniano a Dios para que envíe cuanto antes al cenobio de Silos un abad que logre restaurarlo física y moralmente. Este santo hombre es plenamente consciente del decaimiento actual del monasterio dedicado a san Sebastián. Si Dios no atiende sus súplicas no sabe qué sucederá. La oración de Liciniano es sincera y está llena de fervor. Al Creador le ruega que no tenga en cuenta los pecados de sus hermanos ni tampoco los suyos. Sólo Él, con su divina misericordia y providencia puede hallar y enviar al *pastor / que ponga esta casa en estado mejor*. Lo que no sabe este abad es que el monarca de León, Fernando, está pensando en esta misma idea y que a este reino pronto llegará santo Domingo. Las anáforas sirven para recalcar la estructura de la *oración*, sobre todo la invocación a la Divinidad. A este mismo fin colaboran la epanalepsis, el asíndeton y el paralelismo.

Las conjunciones empleadas en la *Vida de Santo Domingo* son *e y*, en menor medida, *nin* y su variante *ni*. Los valores y usos son similares a los hallados en la *Vida de San Millán*. De este modo, las funciones desempeñadas por los nexos van desde la simple enumeración de elementos, la unión de sinónimos (bimembración sinonímica) o de antónimos (las llamadas ‘parejas inclusivas’), como en la estrofa 640, en donde el polisíndeton ocupa el lugar central en el campo estilístico, al igual que el paralelismo:

Guarir non las podieron ningunas maestrías,  
*nin* cartas *nin* escantos, *nin* otras eresías,  
*nin* vigiliás *nin* lágremas *nin* luengas romerías,  
 si no Sancto Domingo, padrón de las mongías<sup>648</sup>.

En este ejemplo tenemos que hablar de una relación de miembros cuasi sinónimos ensamblados a través de la conjunción *nin*, repetida en seis ocasiones. Tres mujeres endemoniadas, Oveña, María y Olalla se dirigen, cada una desde su lugar de origen, al sepulcro de Santo Domingo para pedir que las sane de su mal. Berceo une de esta manera tres milagros que eran independientes en la *Vita* latina

<sup>647</sup> Otros casos de anáfora se pueden ver en las estrofas 99ac, 215ad–216a, 451ac–452ad–453ac, 729bc, etc.

<sup>648</sup> Éstos son otros ejemplos de polisíndeton de la *Vida de Santo Domingo*: 214abd, 365abc, 403ab y 535abd.

del monje Grimaldo —capítulos XVIII, XIX y XX del libro segundo. Estas mujeres recurren a la intercesión del santo después de haberlo intentado todo, desde peregrinaciones hasta la brujería, sin un resultado satisfactorio. El clérigo riojano quiere demostrar, mediante estos recursos, que únicamente santo Domingo —a quien bautiza con el epíteto [*padrón*] de *las mongías*— puede lograr la curación de estas pobres enfermas.

La epanalepsis es una de las figuras de repetición más utilizada a lo largo de las 777 cuadernas que componen esta hagiografía romance. Don Gonzalo emplea mucho más la epanalepsis que la *traductio*. La epanalepsis puede combinarse con otros procedimientos como la anáfora o el polisíndeton, tal y como lo confirman los casos anteriormente examinados. Al igual que la anáfora, la epanalepsis puede superar los límites de la cuaderna vía, como en las estrofas 167, 168 y 169:

El abad non *fue* firme, *fue* aína cambiado,  
era, como creemos, de embidia tocado;  
otorgóli al rey que lo farié de grado,  
nin fincarié en casa ni en el priorado.

Lo *que* sancto Domingo avié ante asmado,  
ya la iva urdiendo la tela el Pecado;  
fo de la prioría, *que tenié*, despojado,  
e fue a muy grand tuerto de la casa echado.

Pusieron por escusa *que* lo facién sin grado,  
porque vedién *que* era el rey su despagado,  
e por esta manera lo avrién amansado,  
e avrié el despecho, *que tenié*, olvidado<sup>649</sup>.

Estas tres cuadernas tienen una misma terminación en *ado*. Al margen de este hecho, en ellas tenemos otros tipos de repetición, como una anáfora que al mismo tiempo es un polisíndeton —*nin*, en 167d y *e*, en 169cd—, una epífora —*grado*, 167c y 169 a—, una *traductio* —*que* en 169— o más de una epanalepsis —*fue* en 167, o *tenié* en la 168 y 169, entre otras. La riqueza de estos doce versos nos demuestra en una ocasión más la maestría y la destreza de Berceo en la elaboración del *ornatus* de sus obras. Podría pensarse todo lo contrario. La rima *-ado* reiterada tantas veces sería un síntoma inequívoco de pobreza estilística. Pero esto no es así. Al optar por esa solución el poeta se ve

<sup>649</sup> Otros casos de epanalepsis en esta obra berceana se pueden ver en las cuadernas 133cd, 211bd, 310ab ó 485ac.

obligado a buscar doce vocablos distintos, en este caso once, ya que tenemos una epífora. El pasaje trata del desenlace que tuvo el enfrentamiento entre el rey y el prior Domingo.

A diferencia de la epanalepsis, la *traductio* tiene un escaso desarrollo en la *Vida de Santo Domingo*. Sin embargo, comparte con ésta alguna que otra característica. Así, nos encontramos con la posibilidad de que aparezca combinada con otras figuras de dicción, como la anáfora, el polisíndeton o la epanalepsis —como en las estrofas 312 ó 693—, incluso puede suceder que un mismo caso se desarrolle en dos cuadernas distintas, como sucede en las 311–312:

Recudió el buen padre, quísola castigar:  
 “Amiga -diz- non fablas como deviés fablar,  
 a Dios señero *deves* bendezir e laudar,  
 porque de tan grad cueta te deño delibrar.  
 La su virtud preciosa que te deño guarir,  
 a essa sola *deves* laudar e bendecir,  
 tú contra mí tal cosa no la *deves* decir,  
 nin quiero que la digas ni la quiero odir<sup>650</sup>.

La palabra elegida para formar la *traductio* es el verbo *deves*, que aparece en los versos 311c y 312bc, superando los límites estróficos. A su lado se pueden citar otros procedimientos estilísticos como el polisíndeton, la epanalepsis —*bendezir e laudar*—, el *parison*, un quiasmo o la sinonimia, entre otros. La mayor parte de ellos van encaminados hacia un mismo objetivo: resaltar el poder taumatúrgico de santo Domingo y mostrar la gratitud de la beneficiaria de este milagro, María de Castro Cisneros. Esta pobre mujer, viendo que ha sido curada de sus dolencias, bendice a su benefactor, Domingo. Éste, Sin embargo, reprende su actitud, puesto que este favor procede del mismo Dios. El abad de Silos es un mero intermediario de la gracia divina.

La versión latina de la *Vida* redactada por Grimaldo recurre con mayor insistencia que Berceo a estas tres primeras técnicas discursivas, sobre todo al polisíndeton. Este empleo lo tomó casi con toda seguridad nuestro poeta como modelo para trasladarlo a su versión romance de esta hagiografía.

---

<sup>650</sup> Éstos son otros ejemplos de *traductio* en la *Vida de Santo Domingo*: 71abcd, 132abd, 221ab y 693cd.

Para ilustrar el procedimiento de la anáfora hemos escogido un fragmento perteneciente al capítulo II del libro I (*De eo quod, adultus, pastor ouium sit factus et, illis relictis, litteris sit traditus*) de la *Vita Dominici Siliensis*:

Immitatus est eum in cura alendarum ouium carnalium et spiritualium; immitatus est eum in innocentia uite; immitatus est eum in corporis integritate, id est, in uirginitate; immitatus est eum in mirabili uirtute patientie. Scimus certe eum fuisse pastorem carnalem et spiritualem; scimus eum fuisse innocentem, nemini enim unquam nec se ledentibus nocuit; scimus eum seruasse corporis uirginitatem, numquam enim carnem suam carnali concupiscentia contaminauit nec aliqua inmundicia inquinauit (...) (VDS, I, II, 30–37)<sup>651</sup>.

Las anáforas que se emplean son dos, una de ellas con una ligera variación. La primera está formada por cuatro palabras: *Immitatus est eum in*, mientras que la segunda sólo posee dos: *scimus eum*, tres si incluimos la primera aparición —*Scimus certe eum*. Pero la anáfora no es la única figura de dicción por repetición que encontramos. A su lado tenemos varios casos de polisíndeton —*et* y *nec*—, al igual que de epanalepsis —*fuisse, enim*—, un homeotéleuton verbal y otro de tipo nominal. Todo esto aparece en poco más de seis líneas. La concentración de figuras no es, por consiguiente, algo exclusivo de la versión romance de la *Vita*. El capítulo II nos relata, entre otras cosas, cómo el santo se encargaba de cuidar las ovejas que tenía su padre cuando todavía era un niño. Esta circunstancia es aprovechada por el biógrafo para hacer una analogía entre santo Domingo y algunos personajes del Antiguo Testamento, como Abel, Jacob, Moisés y el rey David. Este pasaje digresivo se inicia con la comparación entre Abel, el protomártir hijo de Adán, y Domingo. La anáfora es utilizada por Grimaldo para enumerar cada uno de los puntos en los que el niño Domingo imitó a Abel. La epanalepsis y el polisíndeton ayudan de la misma manera a lograr este propósito.

Para estudiar el uso del polisíndeton y de la epanalepsis, dos de las figuras repetitivas más empleadas a lo largo de la obra de Grimaldo, nos iremos hasta el

<sup>651</sup> Otros casos de *anáfora* en la fuente latina se encuentran, por ejemplo, en los capítulos I, III, 99–100: “*Hoc certe ab eo nemo famulancium, nemo supplicancium potuit elicere. Hoc unum es notum (...)*”; I, XIII, 13, 15: “*At multo magis mirati sunt de tam insueta curandi celeritate (...) At mirabilius es sine mora curare.*” o II, XXI, 40, 43: “*Quo facto, uir beatus captiuum monuit ut egrederetur (...) Quo accepto, mirabile dictu! Fragile lignum ferreos compedes confregit.*”

capítulo V del libro I (*De conuersatione et constantia illius*) el más extenso de todo el libro, con un total de 455 líneas:

*Et nunc dico tibi ut alium dispositorem, dispensatorem ac prouisorem monasteriorum tuorum requiras et eligas tibi qui pro libitu tuo de facultatibus eorum obtemperanter seruiat tibi, ego enim hactenus Domino et Creatore meo ac Redemptori pio, qui est uerus rex et pius et electus, et non alicui terreno domino seruire disposui. Et dum tecum non ualeo habitare neque animam meam saluare, cogente persecutione et prohibente inquietudine, omnipotens Deus, sua gratuita miseratione et benignísima consolatione, dignetur michi locum, suo nomini ac seruitio congruum, preuidere atque ostendere, in quo possim, remota ac deposita omni seculari sollicitudine, deuote ac secure sacritissimo et exoptabili seruitio ipsius insistere, quamdiu pietas eius ac prouidentia me concesserit manere in hoc fragili et mortali corpore*

(VDS, I, V, 411–423)<sup>652</sup>.

El pasaje en el que se sitúan estos dos recursos estilísticos nos cuenta cómo el monarca don García, no satisfecho del todo con su represalia contra santo Domingo, intenta vengarse todavía más, haciéndole la vida insostenible en su nuevo destino, en Tres Celdas. Harto y cansado de semejante persecución, Domingo decide abandonar Tres Celdas, no sin antes dirigir al rey un mensaje muy claro: que busque un nuevo abad, ya que él se marcha a un lugar en el que pueda servir con todas sus fuerzas a su único señor, Dios. Las conjunciones copulativas *et*, *neque* y *ac* conforman el polisíndeton, que tiene una presencia muy importante en este fragmento, puesto que su número pasa de quince nexos. La epanalepsis, ocupa un lugar igualmente destacado, puesto que se repiten cuatro

<sup>652</sup> El polisíndeton se usa de modo profuso en la *Vita Dominici Siliensis*, como demuestran los siguientes ejemplos: cap. I, II, 197–200: “ (...) cultus diuinorumque ministeriorum ritus ac uarios ministrorum ornatus atque omnia sacris sue ecclesie usibus congrua, religiosa ac decenti ordinant ampliauit atque decorauit uigilantia; et ad hec imitanda (...)”; I, VI, 23–25: “Et hoc accipere meruit quia in fide et sine hesitatione, Iacobi apostoli ammonitione, orauit”; II, VII, 13–14: “Et que uenerat alienis ulnis deportata, gaudens et exiliens Dominumque benedicens suoque liberatori magnans gratias actiones (...)”; II, XIX, 4–7: “Cuius infelix et intolerabilis conuersatio et inhonesta et omnino inportuna actio ominibus suis domesticis ac uicinis nimium erat horribilis atque odibilis (...)”; etc. En lo que a la epanalepsis y *tractio* se refiere, he aquí algunas muestras en las que ambas coexisten: *Prologus in Vita Beati Dominici*, 48–53: “Hanc sententiam Dominus affirmans, de malis rectoribus ait: «qui soluerit unum de mandatis istis minimis et docuerit sic homines, minimus uocabitur in regno celorum»; et de bonis: «qui fecerit et docuerit, hic magnus uocabitur in regno celorum». In regno celorum, id est, in presenti ecclesia qui bene uiuit et male docet aut male uiuit et bene docet, minimus uocatur (...)”; cap. I, V, 97–99: “« Deus illum exaltauit et nomen quod est super omne nomen illi dedit », scilicet, nomen Dei, quod nomen omnia nomina excellit.”; II, XXV, 89–91: “E contra, nil mirum est si quidam accedunt et non merentur accipere quod petunt; non enim in fide petunt et idcirco non merentur accipere quod petunt (...)” o también II, XXVI, 1–3: “Est castrum quod Fita uocatur, quod incolit gens Christicolarum et est aliud castrum quod Guadalafagara uocatur, quod incolit gens Ysmahelitarum.”; etc.

vocablos diferentes: *tibi, qui, non* y *seruitio*. También podemos encontrarnos con varios ejemplos de homeotéleuton verbal.

Al igual que en la *Vida* berceana, en la fuente latina la *traductio* adquiere un uso menor. Las coincidencias entre una y otra versión de la vida de santo Domingo son mayores, puesto que en ambas la *traductio* se combina con la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis —tal y como demuestran los ejemplos citados en la anterior nota al pie. El fragmento que hemos seleccionado para ilustrar el uso de esta figura de signo repetitivo procede del capítulo II del libro I (*De eo quod, adultus, pastor ouium sit factus et, illis relictis, litteris sit traditus*):

(...) *Pharaone*, tota Egiptus percutitur, quibus populus Israeliticus a seruitute dura liberatur; et Rubro mari sicco pede transmeato ac *Pharaone* cum exercito demerso, desertum ingreditur, in quo cum eodem populo per quadraginta annos commoratus, *Dei* familiari colloquio ac facie est usus; et in monte (...) *Dei* scripta, populum Israeliticum ad noticiam et culturam unius et ueri *Dei* aduxit et legalibus cerimoniis instruxit (...) (VDS, I, II, 97-103).

En estas líneas del capítulo II de la primera parte proliferan las figuras de dicción. Así, no sólo tenemos la *traductio Dei*, sino también la epanalepsis *Pharaone* y varios nexos copulativos que configuran un polisíndeton. Siendo todavía un niño, Domingo se encargó de las ovejas de su padre. Al igual que san Millán, este oficio es un anticipo de su ocupación futura como sacerdote. El rebaño de ovejas se transformará en el pueblo de Dios, en los fieles cristianos. En una larga *digressio*, Grimaldo cita varios casos veterotestamentarios que pudieron servir de ejemplo para santo Domingo. Una de las prefiguraciones es la del patriarca Moisés. Siguiendo el relato que le marca el libro del Éxodo (Éx, 3, 40), el autor repara en algunos de los momentos cumbres como la huída de Egipto y la entrega del Decálogo en el monte Sinaí.

En la *Vida de Santo Domingo* el homeotéleuton es un recurso poco empleado, aunque debemos apuntar que en su modelo latino es utilizado bastante más. En esta hagiografía, el homeotéleuton nominal y el verbal tienen tres muestras. Centrándonos en primer lugar en el homeotéleuton nominal, hemos elegido la estrofa 745, en donde hay una serie de dos miembros:

Ovieron un acuerdo, *mayores e menores*,  
los padres e los hijos, vasallos e señores;  
metieron en recabdo a los cavalgadores,



tomáronlis cablievas e buenos fiadores<sup>653</sup>.

Debemos reconocer que estamos ante un ejemplo no muy claro, pero todos los casos de homeotéleuton nominal se encuentran en la misma situación. La cuaderna nos habla de cómo todo el pueblo de Hita tomó las medidas oportunas para no incurrir en la ira real. El concepto de globalidad o totalidad, está expresado mediante una enumeración de parejas inclusivas unidas por la conjunción *e* utilizada en cuatro ocasiones, con lo que estamos además ante un polisíndeton. Una de estas parejas conforma el homeotéleuton nominal *mayores e menores*.

El homeotéleuton verbal es empleado con la misma frecuencia que su homónimo nominal. Dos de las tres series están compuestas por dos formas verbales. El caso que vamos a presentar se ubica en la estrofa 155bd:

“Pero, si tú quisieres los thesoros levar,  
nos non te los *daremos*, vételos tú tomar;  
si non los amparare el padrón del logar,  
nos non *podremos*, rey, contigo barajar “<sup>654</sup>.

Se trata de una serie de dos miembros con la terminación *-remos*: *daremos* y *podremos*, ambas ubicadas al final de un miembro. El episodio en el que se inscribe este ejemplo ya lo hemos citado en más de una ocasión: el debate mantenido entre el prior Domingo y el rey don García. Al final, el monarca se va del monasterio con las manos vacías. Santo Domingo se mantuvo firme en su postura de no entregar esos bienes. Al margen del homeotéleuton verbal, aparecen otras figuras de dicción como la anáfora de los versos b y d *nos non* o la epanalepsis *tú*, en el a y el b.

En la *Vita Dominici Siliensis* el homeotéleuton tiene una presencia mayor que en la versión romance elaborada por Berceo. Esto se ve claramente en el número de casos de homeotéleuton nominal empleados a lo largo de esta obra latina. La muestra de homeotéleuton nominal que vamos a citar a continuación pertenece al capítulo VI (*De eo quod seruus Dei, Licinianus presbiter, Deum*

<sup>653</sup> Los demás casos de homeotéleuton nominal de esta *Vida* pueden leerse en las cuadernas 18b y 468bd.

<sup>654</sup> Los ejemplos restantes de homeotéleuton verbal en la *Vida de Santo Domingo* se hallan en las estrofas 172abcd y 750bc.

*orauit et per eius oracionem eum Dominus ad monasterium Exiliense misit)* del libro I:

(...) pro cicius plorauit *destructione* et orauit *restitutione*, operante Diuina Maiestate, que flectitur uera et non dubitatiua *oratione*, ad pristinum statum nobilitatis ac prisce religionis corporalibus oculis uidemus redisse. Et hoc accipere meruit quia in fide et sine *hesitatione*, Iacobi apostoli *annomintione*, orauit. Qui enim cum *hesitatione*, id est cum *dubitatione*, orat et dubiat se accipere a Deo quod orat, infideliter et in uanum orat, non impetrauit quod orat ( *VDS*, I, VI, 20–26)<sup>655</sup>.

En el pasaje tenemos tres series de homeotéleuton nominal y todas tienen la misma terminación *–one* propia del ablativo singular de la tercera declinación. Uno de los sustantivos se repite en una ocasión, por lo que estamos ante un caso de epanalepsis. Un ejemplo de *traductio* es la forma verbal *orat*, que se repite en cuatro ocasiones a lo largo de dos líneas, o también *quod*. Pero todavía es posible registrar otros recursos estilísticos como, por ejemplo, el políptoton verbal *orauit–orat* en las líneas 24–25. Liciniano, un hombre de vida santa y venerable decide rezar a Dios y a san Sebastián para encontrar la persona adecuada que pueda restaurar en todos los aspectos un cenobio venido a menos como lo era el de Silos. Pronto sus ruegos tendrán una respuesta, ya que oró con fe.

El homeotéleuton verbal, que representa la mayoría de casos de homeotéleuton de la *Vita* (triplica el número de su correlato nominal), no es nada raro que posea tres, cuatro y hasta cinco formas verbales, como sucede en el siguiente caso del capítulo XXII (*De nimia egestate famis exiliensis cenobii*) del libro I:

Completa autem oratione factoque signo hore none, ecclesiam intrauerunt, officium hore none *celebrauerunt*, ab ecclesia *exierunt* ac nuncium supra nominati regis Fredelandi ante fores ecclesie *inuenerunt*,

<sup>655</sup> En la *Vita Dominici* son numerosas las series de homeotéleuton nominal de dos y tres miembros, como las siguientes: I, XVI, 19–20: “Omnibus ergo de tam insolita et insperata reuelatione *mirantibus*, quibusdam uero nimine *credentibus*”; I, XXIII, 46–48: “ (...) preclare *uisionis* necnon intelligentia celestis conuiui preoptande felicissimeque inuinationis congouerunt cestissime adesse in proximo diem ipsius *uocationis* atque *migrationis*” o II, II, 9–10: “ (...) duplici angebatur *debilitate*: molestissima uidelicet februm *incomoditate* suorumque intolerabili brachium *immobilitate*”. De forma excepcional se pueden encontrar series de cuatro vocablos, como en II, XIX, 5–7: “ (...) et intolerabilis conuersatio et inhonesta et omnino inportuna actio ominibus suis domesticis ac uicinis nimium erat *horribilis* atque *odibilis*; uita nempe illius funditus erat *detestabilis*, et mors, si occurrisset, *obtabilis*.”

quem more solito religiosissime salutato, hoc ab eo responsum *acceperunt* (...) (VDS, I, XXII, 38–41)<sup>656</sup>.

El tiempo verbal sobre el que se sustenta el homeotéleuton es la tercera persona del plural del perfecto de indicativo (*–erunt*). El capítulo XXII relata la hambruna que padeció en cierta ocasión el monasterio de Silos. Los monjes le piden una solución a su abad. Éste les responde que sólo Dios puede terminar con la carestía de alimentos. Al salir del oficio divino de nona, llega de forma inesperada un mensajero del rey Fernando, quien les envía una carga de trigo.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

Políptoton

En la *Vida de Santo Domingo* el uso del políptoton verbal es, en general, semejante al de su modelo latino, mientras que en este último el políptoton nominal adquiere un empleo mucho mayor. En el políptoton nominal, don Gonzalo recurre casi siempre al paradigma de los pronombres personales, como sucede en la cuaderna 670:

“Señor —dixo— e padre, *yo a ti* lo gradesco,  
en tierra de christianos *yo por ti* aparesco,  
por *ti* exi de cárcel, sé que por *ti* guaresco,  
como *tú me* mandesti, los fierros *te* ofresco”<sup>657</sup>.

Los pronombres que figuran aquí son los de primera y segunda persona del singular, y desempeñan las funciones de sujeto, complemento directo y preposicional. A este políptoton podemos asignarle un valor opositivo, que no antitético, es decir, que separa dos entidades como lo son Dios y el preso liberado. Aparte de esta función, el políptoton también conforma otro recurso, esta vez de tinte reiterativo. Se trata de la epanalepsis y la *traductio* de los miembros que componen el políptoton. Tampoco cabe la menor duda de la relación existente entre las distintas repeticiones con la forma de las plegarias. Serván, un peón que

<sup>656</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton verbal en la *Vita Dominici: Prologus*, 118–120: “(...) cessent huic opusculo *destrahere* uel *irridere* et, pro fraterna caritate (...) indocte dicta sunt *corrigerere*”; I, XIV, 21–23: “(...) dum huius infirmitatis calamitas eum arripiebat, allisus, spumabat, dentibus stridebat et arescebat et, pene (...) loquutione carebat”; *Prologus libri secundi*, 9–12: “Que oratio, ut a quodam sapientissimo *confirmatur*, in ceteris mundanis actibus *obseruatur* (...) secure *laudatur* omnisque negociator (...) iusta laude *approbatur*” o II, XXVI, 9–11: “Denique latenter *insurgentes* et (...) insidias *ponentes*, incautos nichilque *timentes*, subito de insidiis *erumpentes*, circumuenerunt (...)”.

<sup>657</sup> Otros ejemplos de políptoton nominal de esta *Vida*: 253bc, 476bcd, 560ac, 616ad ó 770acd.

había caído en manos de los sarracenos, es liberado de su prisión gracias a la intervención de Santo Domingo. A cambio de este favor, el santo le ruega que vaya a su tumba para depositar allí los hierros y cadenas a los que estuvo sujeto. Al llegar al monasterio de Silos, el día de la consagración de su iglesia, Serván cumple la promesa agradeciendo de este modo el favor divino.

El políptoton verbal, con mayor número de casos y de miembros por lo general, tiene en las estrofas 364–365 tres representantes:

Non avemos dineros, nin oro nin argent,  
un cavallo tenemos en casa solament,  
nos *essi* vos *daremos* de grado en present,  
cumpla lo que falliere el Rey omnipotent.

Levad agora esso, lo que *darvos podemos*,  
mientras *esso* güiades por ál vos *cataremos*,  
lo que *catar pudiéremos* embiárvoslo emos,  
como en Dios fiamos el preso cobraremos<sup>658</sup>.

Lo más destacado de este ejemplo y por ese motivo lo hemos elegido, es que se sale del molde métrico. El pasaje pertenece a un milagro de liberación de cautivos, como en la muestra anterior. Un joven llamado Domingo es capturado por los moros. Éstos exigen a sus parientes una cifra desorbitada a cambio de su liberación. Para reunir semejante cantidad venden todas sus posesiones. Incluso así no alcanzan ni la mitad. Tras una larga deliberación, deciden solicitar la ayuda del abad de Silos, Santo Domingo. Por desgracia, éste sólo les puede entregar la única posesión con la que cuenta, un caballo. Además, podemos observar cómo aparecen los demostrativos *essi*–*esso* al lado de las formas verbales pertenecientes al políptoton verbal. Esto viene a corroborar un hecho, que se comprobará en ésta y otras composiciones del clérigo riojano: la convivencia del políptoton nominal y el verbal.

En las cuadernas 637 y 638, en las que comienza el milagro de la curación de tres endemoniadas, vuelven a aparecer conjuntamente los dos tipos de políptoton:

Una fo de Olmiellos, Oveña por nomnada,  
la segunda de Yécola, María fo clamada,  
Olalla *avié* nomne la tercera *lazrada*,  
*d'estas* tres cada una *era demoniada*.

<sup>658</sup> Otros casos de políptoton verbal: 136abd, 363bcd, 465abcd ó 645ac.

Todas *aquestas* femnas *eran demoniadas*,  
 vivién en grand miseria, eran mucho *lazradas*;  
*avién* las mesquiniellas las yentes enojadas,  
 ca cadién a menudo en tierra quebrantadas<sup>659</sup>.

El políptoton nominal está representado por dos adjetivos demostrativos y un adjetivo femenino —con su variación de número: *estas–aquestas* y *lazrada–lazradas*— y el verbal por dos series: *avié–avién* y *era demoniada–eran demoniadas*. En la primera alternan las dos terceras personas del presente de indicativo del verbo *ser* con la tercera del singular del perfecto de indicativo, mientras que en la segunda se emplean las dos terceras personas del imperfecto de indicativo del verbo *aver*.

En la fuente latina el políptoton nominal —lo mismo que su correlato en el homeotéleuton— tiene una mayor presencia que en la versión romance de esta hagiografía. En el milagro XXV (*De quodam captiuo liberato*) del libro II, las series que se pueden encontrar en el fragmento comprendido entre las líneas 73 a 79 son tres:

Denique iuxta ueracem Scripturam relationem, scimus Venerem fuisse impudicam meretricem; et quia illa spurcissima Ysmahelitarum gens omnino est soluta a iugo *omnis* pudicie, idcirco ipsius nomine uocauerunt sextam feriam septimane; quam *diem* colunt suo miserrimo errore cessando inutiliter ab *omni* opere. Qui *dies sexta* sabbati uocatur hebraica ueritate. Sed omissis *omnibus* inutilibus, ad ordinem redeamus (VDS, II, XXV, 73–79)<sup>660</sup>.

En la primera se recurre al adjetivo *omnis* en tres casos —genitivo singular, ablativo singular y ablativo plural—, mientras que en la segunda y tercera la modificación sólo es de dos —acusativo y nominativo singular. Al margen del políptoton nominal, se puede ver otro de índole verbal (*uocauerunt–*

<sup>659</sup> Otros ejemplos de convivencia de políptoton nominal con verbal: 140ab, 402abcd, 444abc y 453bd.

<sup>660</sup> Podemos encontrar otras muestras de políptoton nominal en la *Vita*, como en I, I, 17–19: “(...) illius *loci* humilitas (...) quod a *loco habitator* non sanctificatur, sed *locus* a sancto *habitatore* consecratur. Si enim *locus habitatore* et non *habitator locum* sanctificaret (...)”; I, VIII, 19–23: “(...) *uir* Domini, Dominicus. Religiosi enim, ut decebat tam preclarissimos *uiros*, completis (...) religionis, episcopi, *abbates* ac multi qui conuenerunt religiosi *uiri* exposcunt prefatum *abbatem* (...)”; I, XIV, 26–31: “(...) *suos* officiales deduci fecit *suisque* (...) *suam* demirans, ultram morem (...) et orationibus” o II, I, 9–13: “(...) detulerunt *puerum*, omni oculum uisione priuatum (...) exposcebant *puero* cecitatis remedium (...) instantia precum, *puer* amissum perfecte recepit uisum.”

*uocatur*). No es nada extraño que uno y otro figuren muy próximos. El pasaje es una de las numerosas digresiones de tipo explicativo que se pueden encontrar en la *Vita Dominici*. En esta ocasión Grimaldo diserta acerca del origen del nombre del sexto día de la semana, el viernes. Se trata de una explicación etiológica, en la que no duda recurrir a la *auctoritas* de las Sagradas Escrituras.

Curiosamente, el modelo berceano no recurre tanto al políptoton verbal como al nominal, al contrario de lo que sucedía con el homeotéleuton. Incluso hay capítulos en los que no se registra ni uno siquiera, como en los XIV y XXI del libro I, o los VII y XVIII del segundo. La media de componentes por políptoton es de dos, aunque hay excepciones de cuatro, como en la muestra siguiente. Para ello tenemos que trasladarnos una vez más al capítulo V (*De conuersatione et constantia illius*) del libro I:

(...) aliquociens nempe stat malus pastor , bono fugiente pastore. Bonus pastor bene fugit, fugiendo enim salutem ouium consulit, ni denique fugeret sed se morti traderet, grex sibi creditus, bono pastore uiduatus, perisset ( VDS, I, V, 329–332)<sup>661</sup>.

El ejemplo es bastante breve, aunque se pueden encontrar otras figuras de dicción como el políptoton nominal, que afecta al sustantivo *pastor* y al adjetivo *bonus*. Según Grimaldo hay dos clases de pastores: el buen y el mal pastor. El buen pastor —cuyo máximo ejemplo fue el mismo Jesucristo— tiene que huir en ocasiones para salvar su vida, ya que, si muriera, el rebaño o pueblo de Dios quedaría sin su presencia y se disgregaría enseguida. El pasaje hay que leerlo, claro está, en sentido metafórico.

La *Vita Dominici* no se aparta mucho de las obras berceanas en el siguiente aspecto. Nos referimos a la convivencia entre políptoton nominal y verbal. Aunque creemos que esta situación queda patente a la luz de los dos ejemplos anteriores, insertaremos todavía un tercero. Éste pertenece al capítulo XXIII (*De nimia egestate famis exiliensis cenobii*) del libro I:

<sup>661</sup> Otros ejemplos de políptoton verbal en la fuente latina: I, VII, 22: “(...) qua ostensione dulcis uisionis eum ad meliora *prouocarent* et *prouocando* (...)”; I, XII, 5–7: “(...) quibus persolutis, *redderetur* libertati (...) *superinpositi* congregare ac *reddere* disponentes (...)”; *Prologus libri secundi*, 5–6: “ (...) Euangelio Dominum Iesum dixisse : «qui *perseuerauerit* usque in finem, hic saluus erit». Ergo si incipiens et *perseuerans* (...)” o II, XXIV, 28–29: “(...) ab exorcista quid *uideret* requisita, respondit uoce ualida (...) «non *uidetis* Martinum (...)”.

Et hoc nempe ueridicus Psalmista probat, dum *Deum* mirabilem esse in *sanctis suis* predicat. Etenim *Deus* in *sanctis suis*, quia eos ineffabili gloria, testante eodem Psalmista, mirificauit, merito *laudatur*; et ipsi *sancti in Deo*, quia perfecte eius uestigia sunt secuti, iuste *laudantur* (VDS, I, XXII, 86–90) <sup>662</sup>.

A las dos clases de políptoton hay que añadir la epanalepsis *in sanctis suis*. Todas las series son de dos miembros, a excepción de una. La parte final de este capítulo la dedica Grimaldo a ensalzar en una nueva ocasión los méritos de santo Domingo. Gracias a él, el Padre ha librado a la comunidad de Silos de una grave hambruna. Si Domingo es un enviado de Dios, debemos darle gracias por este motivo. El señor es, en definitiva, admirable en sus santos.

### *Derivatio*

En la *Vida de Santo Domingo* el número de palabras que constituyen la *derivatio* no va más allá de dos por muestra. Sin embargo, es posible encontrar varios ejemplos más o menos cercanos entre sí, e incluso más de uno por cuaderna, como sucede en las estrofas 258 y 259:

En cabo el bon omne, pleno de sanctidad,  
 porque fosse complido de toda dignidad,  
 quisolo Dios que fuesse *electo* en abad;  
 el *elector* en ello non erró de verdad.

Sin todas estas *onras* que avié recibidas,  
 dioli Dios otras gracias *onradas* e complidas,  
 de *veer visiones*, personas revestidas,  
 oír tales promessas quales vos he leídas<sup>663</sup>.

En total encontramos tres series diferentes, todas de dos miembros. Aquí, don Gonzalo hace una especie de recapitulación a los lectores en la que ensalza al santo patrón de Silos. Sin duda alguna, Dios le tenía reservado ese puesto, así como el don de contemplar visiones, como la que acaba de referir en las cuadernas 229–243, en la que pudo ver el premio que le tenía reservado la Divinidad.

<sup>662</sup> Otros casos semejantes de convivencia políptoton nominal y verbal: I, II, 15–16: “«*uox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra*». *Sanguis* de terra *clamaui* quia (...)”; I, IV, 26–27: “(...) *maximi Apostolorum* uocantur, quia ipsi Dominum Iesum (...) *uiderunt*, quod ceteri *Apostoli uidere* non meruerunt.”; I, XXIII, 32–33: “(...) quia hoc presenti tempore *rex* uel *regina* ad hanc domum nec *uenit* nec *est* ad presens *uenturos* (...)” o II, X, 9–11: “(...) officio *suorum* pedum feliciter *est redditus* (...) domum *suam rediit* et in reddita sibi *sospitate* (...)”.

<sup>663</sup> Podemos leer en la *Vida* otros ejemplos de *derivatio* en 24c–25a, 183bc, 255cd ó 581cd.

En ocasiones el recurso de la *derivatio* aparece acompañado del políptoton, ya sea nominal o verbal. El políptoton nominal de la estrofa 137 está representado por el paradigma de los pronombres personales —como en la mayor parte de las ocasiones— de segunda persona *tú-te*. El políptoton verbal escoge dos formas del verbo *fazer*: *ficieron-fariémos*, mientras que la *derivatio* presenta las formas *pecariémos-pecado*:

Tus avuelos *ficieron* est sancto ospital,  
*tú* eres padrón dende e señor natural,  
 si esto *te* negássemos *fariémos* muy grant mal,  
*pecariémos* en ello *pecado* criminal<sup>664</sup>.

La *annominatio* de esta cuaderna forma parte del discurso que santo Domingo le dirigió al rey don García con motivo de su visita al monasterio de San Millán. Las pretensiones pecuniarias del monarca najerense chocan con el derecho canónico que el prior Domingo maneja. Sin embargo, éste reconoce que fueron los antepasados de García los que fundaron y patrocinaron la construcción del cenobio emilianense.

En la fuente latina de la *Vida*, se recurre al procedimiento de la *derivatio* tanto como al políptoton. Si en Berceo cada ejemplo constaba de dos vocablos, en Grimaldo oscilan entre dos y tres. Una de las excepciones que confirma la regla se sitúa de nuevo en el capítulo V (*De conuersatione et constantia illius*), del libro I:

Hec agnoscens seruus Dei, Dominicus, ac *obedienter* in cenobio Sancti Emilianiani degens, *obedientiam* beati Abrahe est reuerenter immitatus. Et quamuis illum prouocarent ad *obedientie* bonum innumera exempla Sanctorum Patrum, magis tamen illum *obedientia* Domini Iesu ad uirtutem *obedientie* incitabat, Apostolo nempe scribente ac docente, legebat : «Christus factus est *obediens*. Patri usque ad mortem , mortem autem crucis ». Ergo sensu huius sententie fit non modica discreti uirtutis *obedientie* (VDS, I , V, 70–77)<sup>665</sup>.

Santo Domingo, en su nueva etapa como monje del monasterio de San Millán, procura cultivar una serie de virtudes cristianas, como la caridad, la

<sup>664</sup> Otros casos similares de combinación políptoton–*derivatio*: 64acd, 133abc, 216abcd ó 731ac.

<sup>665</sup> Otros ejemplos de *derivatio* en la *Vita Dominici*: *Prologus*, 82–84: “(...) non uerentur *aliena* rapere (...) ab omni salubre conditione *alienum* (...) cura seculari et desiderio carnali, ab animarum salute *alienatur* (...)”; I, III, 101–102: “(...) quia heremum *probatus est* et *laudabilis* intrauit, *probator* et *laudabilior* exiuit”; II, XXV, 17–18: “(...) *infelicem captiuum* in *infelicitate* sua non despexit neque neglexit (...) ab *infestissime captiuitatis* (...)” o II, XXVI, 21–23: “(...) *timerent* et se ab huiusmodi *temerario* ausu (...) uidebatur *regie* potestati (...) namque principes deuotos subditos benigne *regere* (...)”.



humildad, la paciencia o la obediencia. En esta última procuró seguir el camino que le marcaban distintos personajes, como el patriarca veterotestamentario Abraham, pero sobre todo la del mismo Jesucristo, quien por obediencia al Padre no dudó en entregarse a la muerte, a una muerte en cruz según la epístola paulina a los Filipenses (Flp 2, 8). Es la palabra *obedientia* sobre la que se sustenta esta *derivatio*. En este mismo pasaje tenemos otras figuras de dicción, como la epanalepsis o el homeotéleuton.

Al igual que en la hagiografía berceana, en la latina es posible combinar en un mismo pasaje un políptoton, ya sea nominal o verbal, con una *derivatio*, como en el capítulo X (*De ceco illuminato*), del libro I:

Omnis enim *sanitas* siue carnalis seu spiritualis que diuinitus conceditur de integro datur neque aliqua sui parte diminuitur, ut a Domino Iesu Iudeis se pro *curatione* infirmi in sabbato *curati* persequentibus *dicitur* «queritis me interficere quia totum *hominem sanum* feci in sabbato? » Cum ergo non ait absolute se *hominem sanasse*, sed cum aditamento *dicit* «se totum *hominem sanasse* » , profecto demonstrauit quia totus *homo carne* et anima constat nec potest perfici integritas *hominis* perfecte sine coniunctione interioris et exterioris substantie . Totum ergo *hominem* Dominus se *sanasse* innotuit , etenim eum et ab infirmitate *carnali sanauit* (...) (VDS, I, X, 29–37) <sup>666</sup> .

Los tres casos de *derivatio* —*curatione–curati*, *sanum–sanitas–sanasse–sanauit* y *carne–carnali*— aparecen acompañados de un políptoton nominal —*hominem–homo–hominis*— y otro de tipo verbal —*dicitur–dicit*. Pero hay algo más, como una sinonimia —*curati* y *sanasse*— y una *traductio* de *sanasse* así como de *hominem*, entre otras. Juan, el ciego al que curó la intercesión de santo Domingo, es el protagonista de este milagro. Una vez que recupera la vista, se le exhorta a que dé a su vida y a sus costumbres un cambio radical, no vaya a ser que Dios lo castigue con una nueva enfermedad. Con la intención de aclarar esta condición *sine qua non*, se inserta en la última parte del capítulo una especie de colofón o apostilla en la que Grimaldo discute acerca de la unión de cuerpo y alma

<sup>666</sup> Otros casos de *derivatio* al lado de un políptoton nominal: I, XIV, 3–4: “(...) uilla que *uocatur* Gomel (...) iuxta operis *sui* effectum, congruo sibi satis *uocabulo* (...) omnino aliqua spes *sue* salutis (...)” o I, XXII, 84–86: “(...) iuste *laudis* probabilitate digni esse (...) non *ipsi laudantur*, sed *ipse* Deus in *ipsis laudatur*, in quo *ipsi* et non in seipsis *laudantur*”. Con políptoton verbal: I, V, 330–332: “Bonus pastor bene *fugit*, *fugiendo* enim saluti ouium consulit, ni denique *fugeret* (...) *malus* pastor *male* stat (...)” o I, XV, 32–35: “(...) diei tibi ueniam prebendo *miserebitur* (...) *miserandus* homo monita sancti uiri, corde compunctus, pro posse libenter *suscepit* (...) corporis et sanguinis *suscipiens* (...)”.

que posee todo ser humano. La curación de un enfermo no sólo debe ser de cuerpo, sino también de alma. El mismo Cristo realizó un milagro similar, tal y como nos lo cuenta el evangelio de Juan (Jn 5, 1–18).

### *Parison*

En la *Vida de Santo Domingo de Silos* el paralelismo cuenta con un desarrollo destacado, puesto que así lo testimonian los numerosos casos registrados en las 777 cuadernas que integran este poema. El *parison* puede abarcar uno, dos —en la mayoría de las ocasiones—, tres, e incluso los cuatro versos de una estrofa, como ocurre en la 220:

*El rei e los pueblos davanlis auditorio,  
unos en la iglesia, otros en refectorio,  
otros en bestiario, otros en dormitorio,  
otros en oficio, otros en responsorio.*

Toda la cuaderna 220 es una enumeración de tipo asindético. Las correlaciones anafóricas con valor distributivo *unos / otros* son las encargadas de unir los constituyentes de la lista de elementos que figuran en ese lugar y que aluden a las distintas tareas o necesidades en las que el pueblo colaboraba con el monasterio de Silos. No obstante podemos advertir la presencia de una conjunción en el verso a, que fusiona dos términos contrapuestos. El resultado es una pareja inclusiva. Por otro lado, el paralelismo se utiliza en los cuatro versos. De este modo tenemos dos esquemas sintácticos diferentes. El primero se ubica en el primer hemistiquio del verso a, conformado por dos frases nominales. El siguiente, comprende los versos b, c y d, en donde hallamos una misma estructura: sujeto + frase preposicional, en función de complemento circunstancial de lugar. Santo Domingo ya se ha instalado en Silos. Allí encuentra a la comunidad desprovista de casi todo. Pero con la ayuda regia y la del pueblo llano todo se irá solucionando poco a poco.

En otras ocasiones, puede suceder que el paralelismo iniciado en una determinada estrofa prosiga en la siguiente, tal y como ocurre en las cuadernas 773 y 774:

*Ruega por los enfermos, gánalis sanidad,  
piensa de los captivos, gánalis enguadad,  
a los peregrinantes gana seguridad,*

que tenga a derecho su ley a christiandad.

*Ruega por la iglesia a Dios que la defienda,  
que la error amate, la caridad encienda,  
e que siempre la aya en su sancta comienda,  
que cumpla su officio e sea sin contienda*<sup>667</sup>.

Que un mismo procedimiento retórico se desarrolle en dos estrofas distintas es una realidad que ya hemos constatado en el caso de la anáfora, la epanalepsis, el políptoton y la *derivatio*. En algunas de las muestras analizadas, indicábamos cómo una de las finalidades de estas figuras era cohesionar el contenido de algunos versos de esta *Vida*. Si anteriormente este enlace era de signo semántico, en la muestra que estamos examinando esta unión también es de índole sintáctica. Las estructuras empleadas en estos ocho versos son de lo más diverso. Así, podemos encontrarnos con la construcción verbo + complemento circunstancial, verbo + complemento directo o incluso oraciones relativas formadas por el pronombre relativo *que* + frase nominal —en función de complemento directo— + verbo o a la inversa. Esto último ocurre en la cuaderna 774, versos b y d, en donde estamos ante un quiasmo. Una vez más estamos delante de una enumeración asindética similar a la de la estrofa 220. Al final de su hagiografía sobre santo Domingo, el poeta riojano ruega al santo silense y a Dios por diversas intenciones. En estos versos se citan a los enfermos, a los cautivos, a los peregrinos y a toda la Iglesia, necesitada igualmente de la intercesión divina.

En la *Vita Dominici Siliensis* el paralelismo adquiere un empleo similar al que hemos registrado en el poema berceano. Esto lo manifiestan las numerosas muestras que se localizan a lo largo de los capítulos que integran esta hagiografía latina. Comenzaremos nuestro análisis del *parison* por el capítulo I de la primera parte:

(...) *Scriptura probatur quod a loco habitator non sanctificatur, sed locus a sancto habitatore consecratur. Si enim locus habitatorem et non habitator locum santificaret, neque angelus superbiens de celo caderet neque homo transgrediens de paradiso eiectus fuisset. Quid enim sanctius sede celi et quid beatus es habitatione paradisi? (...) Quo uerissimo argumento probatur quod sanctius habitatur locum santificat, nullo modo sanctus locus habitatorem impium beatificat* (VDS, I, I, 16–25).

<sup>667</sup> Éstos son otros ejemplos de *parison* hallados en la *Vida de Santo Domingo*: 326abc, 355abc, 532cd y 770ab.

Todo este pasaje está marcado por un fuerte paralelismo, en el que abundan toda clase de reiteraciones y de figuras de dicción, como la anáfora, el polisíndeton, el homeotéleuton, el políptoton o la *derivatio*. Todas ellas se emplean para cohesionar temáticamente estas líneas de la *Vita*. A este fin va encaminado el *parison*, que refuerza en mayor grado estos períodos oracionales, ya que los une de un modo estructural. Al *parison* se une el quiasmo, otra variante de simetría. Todas las frases que han sido subrayadas con letra cursiva presentan estos dos procedimientos retóricos. Las estructuras sintácticas empleadas son diversas como, por ejemplo, complemento circunstancial + sujeto + verbo; o sujeto + verbo + complemento directo, entre otras. Con esta digresión, Grimaldo intenta demostrar la futura santidad de Domingo. Echando mano de la Biblia, argumenta que es la persona y no su lugar de nacimiento el que le otorga el título de santo. A través de varias frases vuelve sobre este argumento, para acabar diciendo que el habitante santo bendice el lugar.

Del capítulo I pasamos al III del libro I, concretamente a sus líneas 33 y siguientes, que nos hablan de Job:

(...) *iste tam iustus, iste tam sanctus adhuc iustificabatur et sanctificabatur, nam non morte filiorum, non amissione facultatum, non persuasione coniugis maligna, non obiurgacione amicorum iniusta, non ipsa incursione diabolica aduersus Deum in corde irascebatur nec in ore murmurabat, sed constitutus in summa arche patientie, omnia ista uelut infra se constituta despiciebat, contempnebat et pro nichilo ducebat (...)* (VDS, I, III, 33–39)<sup>668</sup>.

Al igual que en el ejemplo anterior, el paralelismo comparte protagonismo con otras figuras de dicción de signo reiterativo, aunque aquí también nos encontramos con una muestra de asíndeton, procedimiento que apenas tiene relevancia en la obra de Grimaldo. Las enumeraciones de tipo asindético presentan dos esquemas sintácticos diferentes: frases de signo comparativo y de

<sup>668</sup> Éstos son otros casos de paralelismo de la *Vita Dominici*: I, II, 30–33: “*Immitatus est eum in cura alendarum ouium carnalium et spiritualium; immitatus est eum in innocentia uite; immitatus est eum in corporis integritate, id est, in uirginitate; immitatus est eum in mirabili uirtute patientie.*”; I, V, 229–231: “*(...) non contradixit, non recusauit, non restitit, sed, sicut sine mora ut egrederetur obediuit, sic sine aliqua tarditate ut regrederetur obtemperauit.*”; I, X, 42–45: “*(...) omnes enim quos ab infirmitate carnali in carne sanauit, omnes ab omni spirituali malignitate in mente mundauit. Igitur totum hominem sanat qui interiorem hominem ab omni uiciorum sorde et exteriorem ab omni infirmitatum labe lauat.*”; I, XXII, 63–67: “*(...) uel quas temptationes et infestationes inruerunt demonum uel quantas persecutiones et insidias malignantium hominum pertulerit, uel qua industria et sudore gregem Dei (...) uel quia manifeste habetur pre oculis uel quia deuitamus prolixo fastidium lectionis.*”; etc.

signo negativo; en tanto que los paralelismos unidos por las conjunciones copulativas *et* y *nec* unen formas verbales y frases preposicionales, respectivamente. El monje Grimaldo nos habla en este fragmento del patriarca Job, tal y como lo recoge la Sagrada Escritura en el libro que lleva su nombre. Este hombre es el paradigma de la paciencia, pero también de la sumisión y obediencia a los designios divinos. Siendo una persona justa y santa, el Señor le envió toda una serie de calamidades que harían que cualquiera se rebelase y maldijese a Dios. Como un segundo Job, santo Domingo se someterá siempre a la voluntad divina y saldrá reforzado de la prueba de la vida eremítica.

Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton desempeña en la *Vida de Santo Domingo* un papel tan importante como el polisíndeton, puesto que se utiliza para el mismo fin. De este modo nos encontraremos con estrofas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero se sitúa en las cuaderna 211:

*Confirmólo el bispo, dioli su ministramiento,  
desende benedíxolo, fiçol su sacramiento,  
dioli siella e croça todo su complimiento,  
fiçol obediencia de grado el conuiento.*

La ausencia de nexos coordinantes en esta estrofa es total. Estamos, pues, ante una enumeración de tipo asíndético. El asíndeton sirve en este contexto para ensamblar diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector se detenga en cada uno de los versos. Así, comparte la misma finalidad que el *parison*, recurso que también se emplea aquí en los cuatro versos. Santo Domingo acaba de ser recibido por el monarca leonés don Fernando. Conociendo la situación penosa en la que se encuentra el cenobio silense, decide nombrar a Domingo nuevo abad de esa casa. Sin embargo, quien tiene que confirmarlo en este nuevo puesto es el obispo. Éste lo bendice y le da

los símbolos que representan su nuevo estatus: la *siella* y la *croça*, el báculo pastoral.

La siguiente muestra pertenece a uno de los milagros que el santo realizó *post mortem*, la curación de una endemoniada de Peña Alba. En la cuaderna 699 se nos relata el momento en el que esta mujer volvió a su hogar:

*Fue sana la enferma, del demonio librada,  
cobró toda su fabla de que era menguada,  
tornó en su estado ond era despojada,  
fue para Peña Alba del mal bien terminada*<sup>669</sup>.

De un modo similar al anterior caso, los versos afectados por el asíndeton vuelven a ser cuatro. El pasaje textual en el que se incluye es descriptivo–enumertivo. El modo de unir los diferentes elementos es asindético, puesto que no se utiliza ninguna partícula coordinativa. Al margen del asíndeton tenemos un claro ejemplo de *parison*, en los versos a y b, ya que la estructura sintáctica es idéntica. Esta mujer padecía una posesión demoníaca que hizo que no pudiera pronunciar ninguna palabra. Conociendo la fama de santo Domingo, se encaminó hacia su tumba, en donde logró su ansiada curación. Al igual que otros enfermos que acudieron al santuario silense, regresa a su hogar sana y sin ninguna dolencia. Berceo quiere dejar bien claro esto, recordándonos una vez más cuál era la situación anterior de esta mujer y cómo, por intercesión de santo Domingo, se vio *del demonio librada*.

En la obra de Grimaldo el asíndeton se emplea en menor medida que en la hagiografía berceana, pero los usos y fines que se pretende otorgar a esta figura de omisión son los mismos que en la versión romance de esta *Vita* latina. De este modo, el asíndeton se situará al inicio de varias frases. Esta situación contrasta con la señalada para su recurso contrapuesto, el polisíndeton. La *Vita Dominici* prefiere emplear las conjunciones copulativas para unir los diferentes elementos de un período oracional. Dada la escasa relevancia del asíndeton en la fuente latina, únicamente examinaremos una muestra, ubicada en el capítulo II de la primera parte:

*Itaque beatus Dominicus in custodia nutriendarum ouium transegit  
quadriennium, quo transacto tradidit se studiis diuinarum litterarum, quarum*

---

<sup>669</sup> Esos son algunos ejemplos más de asíndeton en esta hagiografía berceana: 344abc, 521abcd, 638abc y 771abcd.

*perfectionem sole anime utilem, Spiritu Sancto inspirante, qui ipsum ab ipsis cunabulis inspirauerat, percepit in breui tempore; spernensque studiosam mundanae sapientie inflammatamque elacionem, que, prodente Paulo Apostolo, est terrena, animalis, diabolica, sublimante gratia Dei, ad presbiteri promoueri meruit dignitatem (VDS, I, II, 205–211)<sup>670</sup>.*

En estas líneas la ausencia de nexos coordinantes es casi total, puesto que nos encontramos con la partícula enclítica *que* en las formas *spernensque* e *inflammatamque*. Pese a eso, creemos que estamos ante un fragmento marcadamente asindético. Al lado del asíndeton se cultivan otras figuras, como el homeotéleuton nominal o la antítesis. De un modo similar a la obra berceana, se recurre al asíndeton para enumerar diferentes elementos o para describir una escena o acción, como sucede en este contexto. Así, Grimaldo emplea este recurso de omisión para contarnos cómo santo Domingo dejó el cuidado del ganado de su padre y comenzó su vida como escolar. El estudio de las letras divinas será muy importante para su futuro. Para reforzar esta idea, se utiliza —como en muchas otras ocasiones— una autoridad bíblica, la del apóstol san Pablo. La formación que recibirá Domingo no lo llenará de un orgullo propio de la sabiduría mundana, calificada de modo negativo con la serie asindética *terrena, animalis, diabolica*. Por el contrario, su sabiduría hará que consiga el cargo de presbítero en poco tiempo.

### *Figuras de pensamiento*

#### Figuras de acumulación: epíteto

En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, esta figura de acumulación tiene un desarrollo destacado, al igual que en la fuente latina que le sirvió de modelo. En esta hagiografía son varios los sustantivos a los que se les adjunta un epíteto para resaltar uno o varios rasgos que les son connaturales. El número de casos a los que asciende este recurso estilístico nos hacen ver que el poeta riojano era plenamente

<sup>670</sup> Otras muestras de asíndeton en la obra de Grimaldo pueden verse en los siguientes capítulos: I, VI, 1–3: “*In illis igitur diebus, in monasterio Exiliensi, fundato in honore beatissimi Sebastiani, martiris Christi, erat quidam monachus, uenerabilis uite, Licinianus nomine, seruiens Domino (...)*”; I, X, 41–43: “*Quod in omni suo facto compleuit uir Domini, Dominicus, omnes enim quos ab infirmitate carnali in carne sanauit, omnes ab omni spirituali malignitate in mente mundauit.*”; II, XVII, 16–18: “*Horror etiam nimius omnes qui aderant peruasit, uidentes iacere hominem miserimum uelut mortuum, ab inundo spiritu, obtinente intercessione sanctissimi uiri, relictum.*”; II, XVIII, 8–10: “*Parentes itaque sui de tam (...) iusta miseratione permoti, erectionis eius remedium manga sollicitudine perquirebant, sed frustrata omni indagacione, nusquam inuenire poterant.*”; etc.

consciente del valor último del epíteto y de las posibilidades que éste le brindaba, como resaltar la figura del protagonista indiscutible de su obra: santo Domingo de Silos.

Por ese motivo, casi la totalidad de las muestras de epíteto —excepto una decena más o menos— tienen como último referente al santo de Silos. Los sustantivos a los que se aplican los diferentes epítetos son —de mayor a menor uso—: *confessor*, *padre* y *varón*. Las combinaciones posibles con cada uno de estos sustantivos son múltiples y variadas. Así, con *confessor* hay, entre otras, [*confessor*] *glorioso* (226a, 253a, 289a, 442d ó 602b), [*confessor*] *onrado* (157a, 359b, 393a, 542c ó 669d), [*confessor*] *acabado* (761a), [*confessor*] *cabdal* (585c), [*confessor*] *precioso* (475a) o *precioso* [*confessor*] (705b), *sancto* [*confessor*] (296a, 333a, 338d, 345a, 385b, 409a, 521a, 577b ó 671b) y *bon* [*confessor*] (580b, 592c, 611a, 663a ó 731d). Con el sustantivo *padre* sucede algo similar: [*padre*] *sancto* (323a, 360b, 371c, 427a, 488a, 517c, etc.) o [*padre*] *piadoso* (363a, 477a). A santo Domingo también se le llama *claro* [*varón*] (397a), *precioso* [*varón*] (126c), [*barón*] *adonado* (437a) o [*barón*] *del bon tiento* (493a). Algunos de estos sustantivos volverán a aparecer configurando otro recurso retórico, la antonomasia.

Igualmente encontramos otros epítetos como *buen* [*escapulado*] (630b), *buen* [*missacantano*] (478a) o *buen* [*christiano*] (70c). Incluso la tumba del santo tiene sus epítetos: [*sepulcro*] *precioso del* [*confessor*] *onrado* (542c) o [*sepulcro*] *glorioso* (623d). El último dato que quisiéramos señalar es que, por norma general, los casos de epíteto no van más allá de uno por estrofa, siendo extraordinarias aquellas cuadernas que superan este número.

Como los ejemplos son numerosos, para ilustrar el recurso del epíteto hemos seleccionado únicamente tres. El primer caso de epíteto que vamos a estudiar se sitúa en la estrofa 309, en donde existe una excepción a la regla que acabamos de formular:

Cayóli a los pies al confessor *onrado*:  
 “Señor -dixo- e padre, *en buen punto fust nado*,  
 entiendo bien que eres del Criador amado,  
 ca de los tus servicios mucho es Él pagado.



Dos son los epítetos que se aplican al santo. En el verso a tenemos [confessor] *onrado*. Por otro lado, quisiéramos llamar la atención sobre el segundo hemistiquio del verso b, que contiene el segundo: *en buen punto fust nado*<sup>671</sup>. Don Gonzalo aplica un epíteto épico–bélico como éste a Domingo, que sería como una especie de héroe épico a lo divino. No debemos olvidarnos de que este santo liberaba cautivos en una época de enfrentamientos entre los cristianos y los musulmanes, y que la transformación de un simple abad en guerrero defensor de la cristiandad no era difícil de conseguir. El primer milagro realizado en vida que nos relata Berceo es el de María, una mujer de Castro Cisneros, que repentinamente había caído en una grave enfermedad. Como en la mayoría de los casos, los allegados deciden recurrir en última instancia al santo de Silos para que la sane.

La segunda muestra de epíteto se aplica también al protagonista de la obra, pero de forma un tanto distinta, puesto que alude a la tumba de santo Domingo. Aparece en la cuaderna 542:

Prisieron un consejo, de Dios fue ministrado,  
adocir el enfermo, essi cuerpo lazado,  
al sepulcro *precioso* del confessor *onrado*;  
si él no lis valiesse, todo era librado<sup>672</sup>.

Una vez que el santo ha muerto, las gentes acuden igualmente a Silos para que las sane de sus dolencias, pero ahora rezarán ante su tumba. En la estrofa 542 tenemos otro epíteto que ya hemos registrado, el de [confessor] *onrado*. Pedro, un joven que padecía diversas enfermedades, enumeradas de forma muy gráfica en las cuadernas 540 y 541, es conducido hasta el túmulo del santo abad de Silos. El clérigo riojano apostilla que si santo Domingo no los ayuda, nada tienen que hacer.

Aparte de Santo Domingo, existen otros personajes que aparecen en la *Vida* a los que también se les aplica un epíteto. Es el caso del rey don García. En la estrofa 127 este personaje entra en escena:

<sup>671</sup> Hay en esta hagiografía otras expresiones similares: 273b (*que nació en bon punto*) y 552d (*que pora españoles fue en bon punto nado*), ambas referidas a santo Domingo. Podemos considerar también la siguiente muestra un epíteto épico–bélico, aplicado igualmente al santo: “Su escápula cinta, *el [adalil] caboso*” (441a).

<sup>672</sup> El segundo y último epíteto aplicado al sepulcro del santo está en la estrofa 623, verso d: “al [sepulcro] *glorioso* a los pies la echaron”.

El rei don García, de Nágera señor,  
fijo del rey don Sancho, el que dicen mayor,  
*un firme cavallero, noble campeador,*  
mas pora Sanmillán podrié seer mejor<sup>673</sup>.

Don García, rey de Navarra entre 1035 y 1054, primogénito de don Sancho el Mayor, representará un papel muy importante en la vida de santo Domingo. Berceo lo describe en el verso c como *un firme [cavallero] y noble campeador*. Una vez más estamos ante una serie de imágenes propias de la épica y de los cantares de gesta. El segundo epíteto no podría serlo más, ya que emplea la palabra *campeador*, fuertemente unida al Cid, quien recibió dicho sobrenombre. Este término podría definirse como ‘aquél que sobresale en el campo de batallas’, así como también ‘persona victoriosa o valiente’<sup>674</sup>.

En la *Vita Dominici Siliensis* la situación es, en parte, similar a la que hemos visto en la obra berceana. Aunque el epíteto sea menos empleado, su presencia no se puede pasar por alto. Santo Domingo vuelve a acumular el mayor número de muestras de esta figura de pensamiento. Algunos de los sustantivos afectados por el epíteto los adoptará don Gonzalo para su versión romance, como *confessor* o *uir* —que traducirá por *varón*. Otros son exclusivos de la *Vita*, tales como el propio nombre del santo —*Dominicus*— o *pater*. Los compuestos de sustantivo + adjetivo son distintos, pero en ningún caso poseen la variedad y riqueza de las combinaciones que se dan en la *Vida*. El sustantivo más empleado es *uir*, acompañado principalmente por *sanctus*, en sus diferentes desinencias casuales, como, por ejemplo en I, V, 220; I, VII, 10; I, X, 5–6; I, XI, 21; I, XV, 10, 37 y 45; I, XVIII, 10–11; I, XXII, 25, 27 y 76; II, IX, 8; II, XI, 8–9; ó II, XXI, 59. Otros posibles epítetos para *uir* son *uenerabilis [uiri]* (I, V, 228), *Prudentissimus [uir]* (I, V, 239), *prudenti [uiro]* (I, VI, 71), *[uir] uenerandus* (I, VIII, 60) o *[uir] uenerabilis* (I, XV, 21; ó I, XXII, 48). Le sigue en orden de importancia *beatus*

<sup>673</sup> Otra muestra similar la tenemos en los epítetos de 29c : “David, tan noble rey, una *fardida [lança]*” y 264a : “Asmó un buen consejo essa *fardida [lança]*” (refiriéndose al rey Fernando I), adjetivo que también se emplea en el *Cantar de Mio Cid*, versos 79, 443b ó 489. Otros ejemplos de epítetos no referidos a Santo Domingo: 191a : “*pefecto [christi]ano*” (Liciniano), 702 c: “*[moros] renegados*”, 523bc: “*[apóstolos], de Christo mensajeros*” y “*[mártires], de Abel compañeros*”; ó 708d: “*[Virgen] gloriosa*”.

<sup>674</sup> Este sobrenombre puede verse, por ejemplo, en los siguientes versos del *Cantar de Mio Cid*: verso 31 (“*El Campeador* adeliñó a su posada”), verso 41 (“Ya *Campeador*, en buen ora cinxiestes espada”) ó en el 117 (“*el Campeador* dexarlas ha en vuestra mano”). Vid. Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

—en sus diferentes casos. Así podemos verlo en los siguientes capítulos: I, X, 8; I, XI, 31; I, XII, 42; I, XIII, 13; I, XVIII, 3; II, XIX, 14; ó II, XXI, 37. Ya muy alejado de este sustantivo se encuentran *Dominicus*, *pater* y *confessor*. Al sustantivo onomástico *Dominicus* siempre lo acompaña el epíteto *beatus*, como en I, IX, 1; II, III, 12 y 19; II, VII, 7; II, XXI, 24; ó II, XXV, 67, 84–85 y 87. Los tres casos con *pater* se ubican en el capítulo I, XXIII: *uenerande [pater]* (29–30), *[pater] uenerande* (55) y *carissime [pater]* (79–80). Finalmente tenemos el vocablo *confessor*, como en el *Prologus*, 97–98 (*[confessoris] Christi*) y en los capítulos II, II, 13 (*beatumque [confessorem]*); II, XIII, 6–7 (*beatumque [confessorem]*) y II, XXII, 8–9 (*beati [confessoris]*).

Comenzaremos con los epítetos mayoritarios, como lo son *sanctus* y *beatus*. Ambos aparecen muy cercanos entre sí, un hecho nada extraño en esta obra del monje Grimaldo. Esto sucede en el capítulo X (*De ceco illuminato*) del libro I:

Requisiuit igitur obnixis precibus ab abitoribus monasterii *sancti* uiri presentari aspectibus. Ad cuius presentiam statim est perducta a suis comitibus; et eum secum pedibus eius postrauerunt et medicamentum diuinum ipsius cecitatis atque infirmitatis ab eodem *beato* uiro (...)  
(VDS, I, X, 5–8)<sup>675</sup>.

Juan, un ciego natural de la villa de Salas, sufría de una larga ceguera y de un dolor intenso en sus ojos. Cierta día llegó hasta el monasterio de Silos en donde, luego de solicitar de forma insistente a los monjes del cenobio, llegó hasta el santo. Este fragmento del capítulo X es bastante rico en recursos estilísticos. Al margen del epíteto nos encontramos con otras figuras de dicción como el polisíndeton —*et* en la línea 7 y el *atque* en la 8—, una *derivatio* —*presentari-presentiam*, línea 6—, un políptoton nominal —*eum-eius*, en la 6—, así como un homeotéleuton nominal —*aspectibus-comitibus*, líneas 6–7.

El relato de este milagro nos sirve de introducción a una nueva categoría de epíteto: el que alude al sepulcro o tumba de este santo abad. Ahora los papeles

<sup>675</sup> Otros ejemplos de epítetos más o menos cercanos entre sí: I, V, 220–221: “Quo exemplo, iustum (...) ut *sanctus* [*uir*] (...)”; I, XXIII, 91, 92–93: “(...) migranti *beato* [*uiro*] astantibus (...) humanae lucerne ante *beatum* [*uirum*] (...)”; II, II, 11–13: “Compertis autem, fama uulgante, *beati* [*Dominici*] miraculorum (...) deprecans Dominum *beatumque* [*confessorem*]” o II, II, 14–15: “Dum uero instanter deuotis precibus intaret ad *sacratissimam sancti* [*uiri*] [*tumbam*] (...)”.

se invierten con respecto a Berceo, ya que en su versión sólo se registran dos muestras. Grimaldo emplea este epíteto sobre todo en la segunda parte de su *Vita*, algo lógico si tenemos en cuenta que allí se narran los milagros *post mortem* realizados por santo Domingo. En ese libro II tenemos, por ejemplo, las referencias de los capítulos I, 10; II, 15; III, 9; IV, 3; VI, 6; VIII, 8; XII, 5, XV, 6; ó XVIII, 16.

La excepción a esta regla la conforma el capítulo XXIII (*De transitu et sepultura eius*) del libro I. Entre las líneas 109 y 116 podemos contabilizar hasta cuatro epítetos diferentes:

Multis etiam ac mirandis miraculorum beneficiis cum deuotione ac fide ad eum uenientibus impensis uerenabilem gloriosumque sepulcrum eius coruscauit.

Crescente autem mirabilium operum eius preclara magnificentia, qua sunt euidenter manifestata ueneranda meritorum eius insignia, cepit etiam crescere erga uenerabili sancti uiri corpus summa populorum deuotio et finita promiscui sexus ad *sacrum* tumulum eius properantis frequentia (XXIII, 109-116).

Tres de los apelativos se asignan a la tumba y sólo uno al santo. Ninguno de ellos es el mismo. Como viene siendo habitual, en un mismo fragmento concurren una serie de figuras retóricas que acompañan al epíteto, como el polisíndeton —*ac*, —*que* y *et*—, la *transductio* —*eius*, en cuatro ocasiones—, un políptoton nominal —*eum-eius*— o la *derivatio* —*ueneranda-uenerabili*. Grimaldo acaba de relatar y describir con todo lujo de detalles el entierro que recibió el cuerpo de santo Domingo en el claustro de los monjes, en donde permanecerá durante algunos años. Ante ese sepulcro serán muchos los prodigios realizados y muchos los enfermos que acudirán hasta él para recobrar la salud.

En el modelo latino también existen otros epítetos que no tienen como referente a santo Domingo, sino a otros personajes, como san Millán, san Nicolás, Liciniano, san Pedro, e incluso el mismísimo demonio, como en el capítulo XXIV (*De muliere demoniaca et muta sanata*) del libro II, en donde tenemos hasta cinco epítetos alusivos a Satanás. Todos se encuentran dispersos, por lo que, en vez de desarrollar el texto, preferimos enumerarlos todos y cada uno. En la línea 2 hallamos el primero de ellos. Grimaldo nos relata el caso de una mujer a quien un *pessimi demonis* —un pésimo demonio— la atacaba a menudo. Cierta día se le

aparece el arcángel san Miguel quien le ofrece la solución para librarse de ese *inmundissimo* [*demone*] (línea 8). El astuto invasor o *impiissimus* [*demon*] (15), como lo llama el narrador, al darse cuenta de que puede perder el cuerpo en el que habita decide agredir a la enferma con mayor potencia. Sus familiares no soportan más esta situación y la conducen encadenada hasta el cenobio de Silos, en donde confían librarla del *uiolentissime repugnante* [*demone*] (20–21). Finalmente, será allí en donde un exorcista, mediante la ayuda del santo, cure a la enferma de la invasión del *impurum* [*demonem*] (23). Ninguno de estos epítetos se repite, si exceptuamos el hecho de que en cuatro se recurre al sufijo superlativo *-issimus*<sup>676</sup>.

#### Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

La antítesis en la *Vida de Santo Domingo de Silos* se emplea a menudo para retratar ambientes, tipos y situaciones. Las palabras que integran esta figura de pensamiento pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, lo que se conoce por “parejas inclusivas”. En esta obra berceana las antítesis no cuentan con un valor catequístico, puesto que no se pretende adoctrinar al auditorio, sino más bien mostrarle las virtudes y el poder curativo del santo silense.

Santo Domingo acaba de llegar al reino del rey don Fernando, hermano de don García, con quien había tenido numerosos problemas. El monarca castellano, inspirado por la Divinidad, decide nombrar a Domingo nuevo abad del monasterio de Silos. La decisión la consulta con los notables del reino, así como con el obispo, quien confirma este nombramiento. El nuevo abad llega al cenobio acompañado por un grupo numeroso de gente, enumerada en la cuaderna 214:

Embió bonos omnes e altas potestades,  
clérigos e calonges, beneítos ababes,  
mancebillos e viejos de diversas edades.  
¡Bendicho sea rey que faz tales bondades!

Fo en la abadía el barón assentado,  
con la *facienda pobre* era fuert embargado,  
mas cambiólo aína Dios en mejor estado,  
fo en *bona folgura* el lazerio tornado.

<sup>676</sup> Otros epítetos no referidos a santo Domingo en la *Vita*: I, V, 147 y 362: *beatissime* [*Emiliani*]; I, VI, 18: “Hoc exemplo hunc *uenerabilem* [*uirum*] Licinianum, non dubitamus esse exauditum”; I, VIII, 8: “Tempore [*Fredelandi* (...) *regis Ispaniarum*] *gloriosi et strenuissimi* (...)” o II, XVII, 4 y 12: *infestissimo* [*demone*]–[*Demon*] (...) *teterritus*.

En dicho lugar se menciona una serie de personajes procedentes de cada uno de los tres estamentos de la sociedad medieval: los que rezan, los que guerrear y los que trabajan. De este modo se oponen entre sí. Pero dentro de cada uno de esos grupos se dan diferencias internas, ya que no es lo mismo un abad que un simple clérigo, ni tampoco un anciano que un joven. Algunos términos antitéticos están unidos por la conjunción *e*, dando como resultado una pareja inclusiva, es decir, dos conceptos opuestos pero complementarios a la vez. Al lado de la antítesis podemos ver también un diminutivo —*mancebillos*, verso c—, así como una exclamación en el último verso. En la estrofa siguiente la antítesis es más sencilla, ya que los elementos que la conforman son dos. Santo Domingo encuentra un monasterio prácticamente desprovisto de lo necesario, pero con la ayuda de Dios la situación pronto cambiará. La anáfora *Fo / fo* completa el número de elementos retóricos de la cuaderna 215.

Berceo recurre en ocasiones a aquellos elementos que le resultaban más cercanos como base de la contraposición. En la *Vida de Santo Domingo* sólo nos encontramos con dos ejemplos de esta índole: en la estrofa 617 y en la 772. Vayamos al primero:

Xemena de Tordómar perdió la una mano,  
mas de las dos cuál era yo non so bien certano;  
*sembla la seca paja e la sana bon grano,*  
*la seca al invierno, la sana al verano*<sup>677</sup>.

En la cuaderna 617 se comienza a relatar el milagro de la curación de una mujer que padecía de parálisis de una mano. Los vocablos antitéticos son por un lado *seca / sana*, *paja / bon grano* y por otro *invierno / verano*. La primera oposición constituye una pareja inclusiva; el verso d, que contiene la segunda pareja antitética, un *parison*. Con estas antítesis el narrador pretende que el público sea capaz de comprender con más facilidad la enfermedad que padecía Jimena, acudiendo a realidades cercanas a sus oyentes: el trigo, la paja y las estaciones del año. La antítesis posee un significado comparativo y metafórico a la vez. El valor comparativo estaría representado por la forma verbal *sembla*, mientras que el metafórico se consigue al emplear vocablos inapropiados como lo son esos elementos cotidianos.

---

<sup>677</sup> Hay en la *Vida* otros casos de antítesis, como en las estrofas 209cd, 403ab, 452ab ó 745ab.

La fuente latina de esta obra hagiográfica también cultiva la antítesis en un alto grado. Tanto es así, que sólo uno de los capítulos de los cuarenta y nueve que constituyen nuestro objeto de análisis carece de algún ejemplo de antítesis. Nos referimos al XX (*De alia muliere erepta a diabolica temptatione*) del libro II. Al igual que hicimos con la obra de don Gonzalo, citaremos dos muestras que contenga esta figura de pensamiento.

En el capítulo I, VIII (*De eo quod claruerit spiritu prophetie*), líneas 68 a 74, se acumulan varios casos de antítesis, alguna que otra repetida:

Quo argumento, fides, aliquo modo, *uerbis*, etiam *ueris*, potest subtrahi, *operibus* uero bonis, publice et sine aliqua *falsitate* uel subdolositate factis, nulla ratione, nisi infecta mendacio et incredulitate, fides potest denegari. Et sic probamus *uerisuerbis fidem* subtrahentem esse *infidelem*, *operibus* uero iustis et sanctis et publica sanctione ac probabilitate roboratis *fidem* non atribuentem, *infideli* esse deteriozem

(VDS, I, VIII, 68-74).

Esas pocas líneas se insertan dentro de una *praeteritio* que no pretende tratar de los numerosos hechos prodigiosos realizados por Santo Domingo, pero acaba haciéndolo y con creces, desde la línea 60 hasta el final del capítulo. A partir de un fragmento evangélico (Jn 10, 38), Grimaldo diserta acerca del valor de las palabras y de las obras realizadas por el santo tanto en su vida como después de su muerte, que no hacen más que confirmar su condición de hombre santo. Son las palabras, los hechos, su calidad de verdaderas o falsas, así como la condición de infieles de aquéllos que no creen, los elementos sobre los que giran las antítesis de este fragmento, un pasaje rico en recursos retóricos, entre los que se podrían mencionar, entre otros, un políptoton nominal —el sustantivo *fides*—, el polisíndeton —*et* y *ac*—, e incluso un sinónimo —*falsitate* y *mendacio*—, figura en la que nos centraremos un poco más adelante.

Con el siguiente ejemplo queremos demostrar que en algunas ocasiones el número de antítesis no es proporcional al de líneas, tal y como sucede en el capítulo XV (*De muliere officio manus priuata et sanata*) del libro II. En las dos líneas finales se registran hasta cinco antítesis:

Et que *ad cenobium Exiliense cum non modica uenerat mestitudine, rediit ad sua cum magna mentis ac corporis alacritate* (VDS, II, XV, 9–10)<sup>678</sup>.

Sólo una de ellas conforma una pareja inclusiva —*mentis ac corporis*. El milagro ya lo conocemos. Es el mismo que mencionamos en la página anterior. Jimena, una mujer natural de la villa de Tordeagomar o Tordómar —como la llama el clérigo riojano— tenía una mano privada de movimiento. Con una gran fe decide visitar el sepulcro de santo Domingo para ver si él la cura. Tras un día entero de oración el milagro se realiza. La pobre mujer que había llegado enferma, regresa a su casa sana y salva, tal y como nos cuenta Grimaldo. Todo el final del capítulo resulta ser una gran oposición de dos situaciones: llegada al monasterio con enfermedad frente a vuelta a casa curada.

En la *Vida de Santo Domingo* la sinonimia cuenta con un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, se emplea para el mismo fin: la descripción de ambientes y tipos, y carece igualmente de una finalidad catequística. Los sinónimos, por lo común, van en parejas, unidos mediante la conjunción coordinante *e* y en alguna ocasión por la conjunción *nin*. El resultado es una bimembración sinonímica. A veces los vocablos que guardan una relación de sinonimia no van unidos por una conjunción coordinante, sino que se hallan separados uno del otro, incluso pueden aparecer en cuadernas distintas, como ocurre en el primer caso que vamos a presentar.

La diversificación de la bimembración sinonímica se pone de manifiesto en las estrofas 115 y 116:

Aplegó su conuiento, trataron esta cosa,  
vidieron que non era *apuesta nin fermosa*;  
tan perfecto christiano, de vida tan *preciosa*,  
facerle degaño en degaña astrosa.

Dixieron todos: “Plaznos que venga al conuiento,  
todos avemos d’ello *sabor e pagamiento*,  
conocemos en élli de bondad *complimiento*,  
d’él nunqua recibimos ningún enojamiento.

<sup>678</sup> Otros ejemplos de antítesis en la *Vita Dominici*: I, II, 6–8: “ (...) «factus est *Abel pastor ouium et Cain agricola*». Digne felix Protomartir *greges paut carnales*, qui, ab *origine* mundi usque in *finem*, suo exemplo pascit *greges spirituales* (...)”; I, XXIII, 122–124: “(...) *omnium uicinorum episcopum et abbatum atque optimatum omniumque circumhabitantium populorum* (...)”; II, I, 14–15: “(...) *uenerat cum cecato puero merentes, reuersit cum illuminato puero* (...) *gaudentes* (...)” o II, XXVI, 23–25: “(...) *deceat namque principes deuotos subditos benigne regere, uiriliter defendere ; rebelles autem forti manu impugnare, premere et prosternere.*” ; etc.



En la primera, dos de los tres sinónimos se encuentran unidos a través de la conjunción *nin*, mientras que es *e* la encargada de coordinar los vocablos sinónimos en la cuaderna siguiente. Santo Domingo ha sido enviado a Cañas para encargarse del cuidado del monasterio de Santa María, con el fin de demostrar si guarda o no obediencia a sus superiores. La prueba es superada con creces, motivo por el cual deciden que regrese a San Millán lo antes posible, ya que ahora se arrepienten de haber mandado a un hombre virtuoso a realizar una misión *que non era apuesta nin fermosa*, es decir, calificada como poco agradable.

El segundo caso, ubicado en la estrofa 640, nos muestra el fuerte valor rítmico que posee el uso recurrente de la conjunción negativa *nin*, formando una enumeración de elementos sinónimos y antitéticos al mismo tiempo:

Guarir non las podieron *ningunas maestrías,*  
*nin cartas nin escantos nin otras eresías,*  
*nin vigiliás nin lágremas nin luengas romerías,*  
 si no santo Domingo, padrón de las mongías<sup>679</sup>.

Los vocablos de *ab* son una clara alusión a los diversos modos de hechicería que se practicaban en la Edad Media para sanar a los posesos, como lo eran las tres protagonistas de este milagro. Frente a la superstición está la religión, representada por los sinónimos del verso *c*. Aquí sí que se podría hablar de una cierta enseñanza catequística, al presentar como opuestos el poder de Dios frente al del diablo, la fe contrapuesta a la superchería. Oveña, María y Olalla, tres mujeres endemoniadas, intentan por todos los medios librarse de la posesión diabólica. En vano recurrieron a toda clase posible de soluciones, desde las diferentes *eresías* hasta el extremo opuesto de las *luengas romerías*:

En la obra del monje Grimaldo los sinónimos son, al igual que en la versión romance, menos que las antítesis. Incluso por raro que parezca, los miembros que componen las series sinonímicas giran en torno a los dos, tres —conformando la llamada ‘sinonimia geminadora’<sup>680</sup>— e incluso cuatro, superando la media de dos que presenta la *Vida de Santo Domingo*. Ésta es una de las pocas ocasiones en las que el modelo supera a su imitación.

<sup>679</sup> Otros casos de sinonimia de la *Vida*: 283c, 303bd, 472ac ó 636b.

<sup>680</sup> Lausberg, *Manual de retórica* ..., § 655.

Comenzaremos con un ejemplo de bimetración sinonímica, perteneciente al capítulo VI (*De eo quod seruus Dei, Licinianus presbiter, Deum orauit et per eius oracionem eum Dominus ad monasterium exiliense misit*), del libro I:

(...) gloriosum Fredelandum regem adiit, qui eum honorifice *et cum magno gaudio ac letitia* suscepit, iam enim audierat *ac nouerat*, uulgante fama, quam *sagax et perspicua* ipsius industria. *Letabantur* gloriosi comites cum obtimatibus, *gaudebat et* omnis reliquus populus *utriusque* sexus (VDS, I, VI, 50–55).

Entre las líneas 50 a 55 tenemos hasta tres muestras de sinónimos, dos de las cuales son bimetraciones fusionadas por las conjunciones copulativas *ac* y *et*. La primera serie está formada por dos sustantivos —*gaudio ac letitia*—, la segunda por adjetivos —*sagax et perspicua*—, mientras que la tercera por dos formas verbales —*Letabantur–gaudebat*—, separadas por unas cuantas palabras. Además, se puede observar cómo las conjunciones no son nada extrañas en este fragmento. Hasta seis hemos contabilizado en tan poco espacio. Grimaldo, después de ocuparse del personaje de Liciniano, vuelve a reparar en santo Domingo quien, luego de abandonar su tierra natal por causa de las venganzas e intrigas del rey don García, decide encaminar sus pasos hacia la corte del rey Fernando I, que lo recibirá con gran alegría.

Un pasaje del capítulo III (*De eo quod presbiter factus ad heremi loca recessit*) del libro I, nos servirá para ejemplificar un caso de trimetración sinonímica o sinonimia geminadora:

Protulimus ergo uirtutem sancti se adhuc santificantis. Proferamus uicium usordidi se adhuc sordidantis, ut refert ystoria Numeri, quia Balaam, filius Beor, licet non careret Dei agnitione, fuit *aruspex, magus et ariolus* (VDS, I, III, 50–53)<sup>681</sup>.

Después de hablar de la virtud que debe poseer un santo, recurriendo al símil bíblico del patriarca Job, Grimaldo se centra en el extremo opuesto: el vicio del pecador. El ejemplo veterotestamentario es ahora Balaam, hijo de Beor, cuya

<sup>681</sup> Otras muestras de sinonimia de la *Vita Dominici*: I, II, 37–38: “(...) sed semper *castum, mundum, et impollutum* corpus, ut possibile est humane (...); I, III, 41–43: “Quasi dicat: excepta morte, omnia *mala ac tormenta*, que uoluisti michi intulisti (...) *Credo enim, Domine, corde, confiteor ore* (...); I, XVI, 5–6: “(...) suam sanctam immitabilemque omnibus *desidiosis, pigris atque negligentibus* (...)” o I, XXII, 32: “(...) posee ac scire, *laudat, benedicit, adorat, amat*; adesto nunc mee (...)”; etc.

historia se nos narra en el libro de los Números (Num 22–24). Este personaje, antes de que el espíritu de Dios lo iluminara, fue un pecador y un mago. Tres son los sinónimos que se utilizan para expresar ese último término: *aruspex–magus–ariolus*. Además de la sinonimia hay una epanalepsis —*se adhuc*—, una *derivatio* doble —*sancti–sanctificantis* y *sordidi–sordidantis*—, así como varias antítesis —las dos *derivationes* y *uirtutem / uicium*.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

En la *Vida de Santo Domingo de Silos* se emplea la exclamación en trece ocasiones en un total de 777 cuaderñas. La exclamación otorga a los versos y a la estrofa que la contiene unos determinados matices como el expresar la alegría, la alabanza o gratitud, e incluso la súplica. Comenzaremos por el sentimiento de alegría, que se ve reflejado en la cuaderña 125:

*¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello!*  
*¡Beneíta la grey que ha tal pastorciello!*  
 De atal castellero feliz es el castiello,  
 con tan buen portellero feliz es el portiello.

El poeta quiere ensalzar la figura del santo patrón de Silos y para ello no hay nada mejor que recurrir a la exclamación, que otorga una entonación diferente a la de la enunciación, un tono neutro. Las frases exclamativas de los dos primeros versos marcan un contraste con los versos anteriores y siguientes. Este efecto no se consigue por una mera casualidad, sino que hay una intención expresa por parte del autor. Aparte, la exclamación se ve reforzada por el empleo de la anáfora, que remarca ese sentimiento de júbilo. El verso b contiene varios recursos estilísticos: una metáfora —*grey* y *pastorciello*, que simbolizan a la comunidad de frailes y a quien lo rige— y un diminutivo —*pastorciello*—, que aporta un tinte emotivo, de afectividad. De este modo se enriquece la exclamación un poco más si cabe. Aunque no nos encontremos en el apartado adecuado, tampoco queremos pasar por alto la doble *derivatio* de los versos c y d, dato que confirma una vez más la maestría poética de Gonzalo de Berceo. Esos cuatro versos expresan la siguiente idea: lo afortunado que fue el convento de san Millán, que tuvo a santo Domingo como su prior durante algún tiempo.

Otro significado que puede encerrar la exclamación es el de la súplica. Suele presentarse en aquellos casos en los que una circunstancia complicada, como lo es la curación de un enfermo o que un preso salga ileso de las manos de sus captores. Éste es el valor mayoritario que posee la exclamación en esta obra berceana. En uno de los numerosos milagros realizados por el santo patrón de Silos, se recurre a esta clase de exclamación en tres ocasiones: en las estrofas 405d, 410d y 411b. Ahora únicamente repararemos en las dos últimas:

Era la malatía vieja e profiosa,  
de guarecer muy mala, de natura ravisosa;  
no la podié el munge guarir por nulla cosa  
dicié: "¡Válasme , Christo, fijo de la Gloriosa!"

Dicié el omne bueno entre su voluntad:  
"¡Válasme, Rey de Gloria, que eres Trinidad!  
son en fiero afruento con tal enfermedad,  
si me non acorriere la tu gran pñadad<sup>682</sup>.

García Muñoz era un hombre que padecía de un dolor de gota insufrible, que le ocasionaba a mayores toda una serie de síntomas de lo más diverso, desde la pérdida de memoria, visión y habla, o una gesticulación exagerada, que hacía pensar a sus parientes que estaba endemoniado (cuadernas 398 a 400). Ésta fue sin duda una de las curaciones que más le costó realizar a santo Domingo. El pobre García, a pesar de que no puede hablar, acude en su interior a la oración, en la que suplica a Jesucristo que lo sane de semejante enfermedad. Jesús recibe allí una antonomasia, el *Rey de Gloria*. La Virgen María recibe otra, esta vez en la estrofa 410. María es la *Gloriosa*, apelativo bastante empleado por nuestro poeta para designar a la madre de Dios. Las frases exclamativas comienzan por la misma palabra, quizá para marcar el ritmo de este rezo y reiterar la misma idea de ruego ante la desesperación.

En la fuente latina que sirvió de modelo a Berceo, la exclamación es un recurso bastante minoritario. En lo que se refiere a los valores que contiene esta figura de pensamiento, debemos aclarar que éstos son de lo más diverso y van desde la alegría hasta el asombro, pasando por la amenaza y el dolor o lástima. Por tanto los significados de las exclamaciones de esta hagiografía superan a los de la versión romance redactada por Berceo.

---

<sup>682</sup> Otros casos de exclamación en esta obra berceana: 51a, 214d, 301a ó 492b.

La primera de las dos muestras que desarrollaremos se inscribe en el interior del capítulo VII (*De albatorum uisione*) de la primera parte de esta obra:

(...) dignus fuit esse celestis paradisi particeps, sed et quod excedit omnem dignitatem, eiusdem Christi, cui nimio frigore argenti in paupere medietatem clamidis dedit, meruit esse coheres. *O felix medium pallium quod possidetur non pars, non medietas sed integrum paradisi gaudium!*  
(VDS, I, VII, 83–87).

El sentimiento o matiz que expresa es el de alegría o gozo que debe provocar en los fieles la contemplación de la gloria de san Martín, obispo de Tours, quien tuvo el privilegio y la suerte de donar parte de su manto a un pobre, que resultó ser el mismísimo Jesucristo. Todo esto lo trae el narrador a propósito de la visión que tuvo santo Domingo, que puede compararse sin problema con la del *beati Martini* (línea 79). El manto de san Martín representa la felicidad de paraíso eterno, comparable con las tres coronas prometidas a santo Domingo, que simbolizan esa misma realidad.

En el capítulo XXIV (*De muliere demoniaca et muta sanata*) del libro II, la exclamación de las líneas 26–27 manifiesta un sentimiento totalmente distinto del que acabamos de considerar:

(...) impurum demonem miserabilem mulierem pestifere inhabitantem, subito, ore aperto, pitaciolum quod gerebat in ore absconditum longius expuit atque horribili uoce in his verbis demon per os eius prorupit: «o homo, omitte me tuis inportunis adiurationibus affligere et sanctiores te me uehementius te affligentes inspice» (VDS, II, XXIV, 23–27)<sup>683</sup>.

La amenaza es ahora el eje sobre el que descansa este recurso retórico. Una mujer de Peña Alba padecía de una posesión demoníaca que la hacía vagar sin rumbo por los caminos. Un día tuvo una aparición en la que se le presentó el arcángel san Miguel, que le ofreció la solución a su problema: peregrinar hasta el sepulcro de santo Domingo. Hasta ese lugar la conducen fuertemente atada sus familiares. Al día siguiente de su llegada, un exorcista comienza con la tarea de

<sup>683</sup> Otros ejemplos de exclamaciones en el texto latino: I, XIII, 15–16 (asombro): “(...) nomen Domini cum magno suspirio inuocans, perfudit. Et, *dictum mirum!*, nulla mora interueniente, integre sanitati restituit”; I, XV, 24–26 (lástima): “(...) et sic illi ait: «dolorem tuum, *o miserrime*, iudico insanabilem esse et ideo sicut est cassum pro tua temporali salute munus supplicis orationis Christo enffundere (...)”; II, XXI, 43–44 (asombro): “Quo accepto, *mirabile dictu!*, fragile lignum ferreos compeder confregit” o II, XXV, 6–8 (dolor / lástima): “(...) sed accidente graui infortunio, occulto Dei iudicio, omnes a Sarracenis, capti sunt; et qui hostili prede iniabat, *pro dolor!*, hostium preda facti sunt”.

expulsar al diablo que habitaba en el interior de la muda. De repente, la mujer recobra la facultad de hablar, pero no es ella sino el espíritu quien pronuncia un discurso airado lleno de amenazas hacia el exorcista. La advertencia es clara: que deje de importunarlo, ya que hay otros con más poder —san Martín y santo Domingo— que pretenden expulsarlo.

En la *Vida de Santo Domingo* se recurre en treinta y tres ocasiones a la comparación, siendo su uso nada despreciable. Los valores que encierra la comparación son varios. El poeta riojano recurre a los distintos componentes del mundo campesino, como los animales —perros, gatos, truchas—, el vino y todo lo relacionado con él, el huso de coser, etc. También emplea palabras relacionadas con la luz o el color, pero su número es bastante exiguo: dos. No obstante la mayoría de las comparaciones recurren a ningún término perteneciente a estos dos campos. Las comparaciones sirven, en definitiva, para acercar los relatos que conforman esta obra al público, haciendo que éstos se hagan más claros, sobre todo si hablamos de la ‘comparación rústico–popular’ —categoría por la que comenzaremos nuestro recorrido por esta figura retórica—, pero también para describir las escenas e imágenes de una manera más plástica y tangible.

La estrofa 230, que se enmarca dentro de la visión que tuvo santo Domingo —cuadernas 224 y siguientes— acerca de su recompensa futura en el cielo, contiene una comparación de tipo rústico–popular:

Ixién d'élii dos ríos, dos aguas bien cabdales,  
ríos eran muy fondos, non pocos regajales,  
*blanco era el uno como piedras cristales,*  
*el otro plus bermejo que vino de parrales*<sup>684</sup>.

Aquí se equiparan los ríos que atravesaban el paraje contemplado en sueños con dos realidades de la vida cotidiana. Uno era blanco *como piedras cristales* (verso c), mientras que el otro *plus bermejo que vino de parrales*, es decir, de un rojo muy intenso. Debemos advertir que esta comparación no la crea don Gonzalo de la nada, sino que está recogida en su fuente latina —capítulo I, VII, 29–30—, pero bajo otros términos: el color blanco de un río es comparado con el color de la leche, mientras que el rojo se iguala al color de la sangre. No

---

<sup>684</sup> El texto posee otras comparaciones de tipo rústico–popular como en 158d, 490d, 500a, 597c, etc.

obstante este caso lo retomaremos cuando estudiemos el uso de la comparación en la obra de Grimaldo.

Así como las comparaciones rústico–populares ocupan un lugar destacado en el seno de esta figura de pensamiento, no sucede lo mismo con la comparación sustentada con vocablos procedentes de los campos semánticos de luz y de color, ya que únicamente es posible registrar dos casos, uno en la estrofa 234c y otro en la 654ab. Pero, sin duda alguna, la comparación con mayor número de ejemplos es aquélla en donde los elementos que se toman como referencia no proceden de ninguno de los campos semánticos anteriormente mencionados. Esto se puede ver, por ejemplo, en las cuadernas 317 y 318:

Era esta manceba de Dios enamorada,  
por otras vanidades non dava ella nada;  
niña era de días, de seso acabada,  
*más querrié seer ciega que veerse casada.*

*Queríe oír las oras más que otros cantares,  
lo que dicién los clérigos más que otros joglares;  
yazrié, si la dixassen, cerca de los altares,  
o andaríe descalça por los sanctos logares*<sup>685</sup>.

Las tres comparaciones poseen un sentido antitético, es decir, que contraponen dos aspectos o situaciones opuestas. De este modo tenemos la oposición de *más querrié seer ciega que veerse casada* (317d) y la de la vida seglar —representada por *cantares* y *joglares*—, frente a la religiosa —expresada con los vocablos *oras* y *clérigos*. Ahondando más en esta antítesis reparamos en que la vida clerical ocupa el primer hemistiquio del verso, mientras que a la vida mundana se le reserva el segundo, como si quisiera marginarla de algún modo. El poeta nos presenta el caso de Oria, una muchacha que no deseaba otra cosa que ingresar como novicia. Ante todo anhelaba abandonar el *sieglo*, como diría nuestro poeta. El relato comienza con una descripción de la situación en la que vivía esta joven.

El texto latino de la *Vida de Santo Domingo* utiliza muy poco la comparación, pero los significados que puede adquirir son diversos, como en la hagiografía berceana. Tanto es así, que podemos clasificarlos casi en los mismos bloques que en la versión romance. Un dato que nos llama fuertemente la atención

---

<sup>685</sup> Otras comparaciones de este estilo se pueden leer en las estrofas 92a, 255d, 458cd ó 633cd de la *Vida de Santo Domingo*.

es el hecho de que Grimaldo acuda a los elementos de la naturaleza como base de algunas de las comparaciones de la *Vita*, ya que en un primer momento pensábamos que su empleo era exclusivo de Berceo. Por tanto, tendremos que modificar nuestra teoría y pensar que nuestro poeta pudo imitar también en esta ocasión el estilo de la *Vita Dominici* para elaborar sus comparaciones rústico–populares. Sea como fuere, este hecho queda registrado.

En páginas anteriores dejábamos pendiente el estudio de la comparación perteneciente al capítulo VII (*De albatorum uisione*) del libro I, líneas 29 a 30:

De quo fluuio emanabant duo magni riui nimium profundi, *unus retinens ad instar lactis colorem candidum, alter uero ad similitudinem sanguinis sanguineum* (VDS, I, VII; 28–30)<sup>686</sup>.

El contexto que rodea a esta figura estilística ya lo conocemos a través del relato castellano: el inicio de la visión que tuvo santo Domingo. La comparación en Grimaldo se realiza en unos términos muy parecidos a los de la versión romance. Sin constituir uno de los que hemos definido como ‘ejemplos literales’ debemos etiquetar este caso como un ‘ejemplo original’ o ‘imitativo’ que tuvo a su modelo muy en cuenta, ya que de alguna manera hay que explicar de qué modo llegó Gonzalo de Berceo a formular una comparación como la de su estrofa 230. La fidelidad al modelo es, por lo tanto, no sólo argumental y de disposición de una materia determinada, sino también estilística. Pero volvamos al pasaje latino. El primero de los arroyos o *riui* que proceden del río principal o *fluuio* era blanco *ad instar lactis*, es decir, como la leche. Dicho elemento no puede ser más común o popular. En cuanto al segundo, la comparación es un poco más rebuscada o elaborada si se quiere, ya que es la sangre —*ad similitudinem sanguinis sanguineum*— la sustancia con la que se equipara.

No queremos dejar este apartado sin mencionar un ejemplo de comparación del segundo tipo y que constituye el segundo grupo en importancia

---

<sup>686</sup> Otras comparaciones rústico–populares pueden verse en los capítulos I, XV, 18–20: “(...) quem non ferens ad terram corrui atque mox *ad instar inflati utris* redditus suisque familiaribus eum in grauato gestantibus (...)”; I, XXII, 10–12: “Et nunc, ut uidemus, aut periclitabimus intolerabili inopia dire famis, hic demorantes, aut periclitabitur saluatio animarum nostrarum, hinc egredientes, et ad seculum, cui abrenunciauimus, *ut canis ad uomitum et sus lota ad uolutabrum reuertentes*” y II, XVII, 4–6: “Sed preualente infestissimo demone, omnibus uinculis seu claustris disruptis, *uelut equus celer, indomitus et infrenis*, dementer die noctuque percurrerat montes, colles ac ualles (...)”.



después de la comparación rústico–popular. Uno de ellos se halla en el capítulo III (*De eo quod presbiter factus ad heremi loca recessit*) de la primera parte de esta obra:

Expleto anno cum sex mensibus cum parentibus postquam adeptus est dignitatem presbiteratus, comitante corporis ac mentis itegritate ceterorumque uiciorum mortifera pollucione abiecta, prout mortali homini, diuino munere subministrante, licet , iniisque parentibus, eos *ut latro laudabilis* deseruit (...) (VDS, I, VIII, 87–91)<sup>687</sup>.

Todavía nos encontramos en el relato de los primeros años de la vida del santo, cuando no era más que un simple presbítero en su villa natal de Cañas. Viendo que la línea que separaba la virtud del pecado es muy delgada, decide abandonar a sus padres y hacerse eremita, para lo cual se traslada a un paraje solitario. En este lugar reflexionará tal y como hicieron otros personajes de la talla de Elías, san Juan Bautista, e incluso el mismo Jesucristo. Pero retrocedamos un poco en el tiempo, justo en el instante en que decide marcharse de su hogar y de la compañía de sus progenitores. Grimaldo relaciona su huida con la fuga que hace un vulgar ladrón.

#### Sufijos diminutivos

Los sufijos diminutivos se presentan como un recurso estilístico al que se recurre con más o menos frecuencia a lo largo de la *Vida de Santo Domingo*. La variedad morfológica de estos sufijos se extiende desde el sufijo *iello* (cuaderna 36cd), *uelo* (10c) y también *ejo* (483d). El morfema derivativo *iello* es el mayoritario —con un total de veintinueve ejemplos—, seguido de *ejo* —con cuatro— y *uelo* —con sólo tres. Forzando un poco las cosas, también podríamos añadir el sufijo *ino* de la estrofa 307bc aplicado a la palabra *catino* y *copino* considerados como tales por Sala<sup>688</sup>.

Los valores o significados que aportan los sufijos diminutivos son de lo más diverso, ya que su registro aborda desde la intimidad afectiva (639d), así como la modestia (289a) e incluso puede expresar un matiz peyorativo (92d). El

<sup>687</sup> Otros ejemplos similares en la *Vita*: I, VIII, 80–82: “(...) soli Celesti Regis, uero Remuneratori, placere desiderans ac inanes hominum fauores *ut diripientes latrones* deuitans, uisus intentium fugiebat (...)” y I, XI, 18–19: “Quod et factum est, nam manibus gestantium perlata est et, *non semiuiua quam pene examinis*, ad pede eius perlata est (...)”.

<sup>688</sup> Sala, *La lengua y el estilo ...*, p. 129

diminutivo también lo emplea el clérigo riojano como un recurso propio de la rima, es decir, que lo ubica en el vértice de los versos, como en las cuadernas 36, 125 ó 723, entre otras. Asimismo, es frecuente la cantidad de sufijos diminutivos en *iello* a partir del adjetivo *mesquino* y su solución femenina *mesquina*, sobre todo en un radio aproximado de cien estrofas (550–639)<sup>689</sup>. Si nos detenemos un poco observaremos que esto no es nada extraño, si tenemos en cuenta que se trata de episodios que abordan casos de personas afectadas por diversas dolencias. El tinte que poseen estas muestras no es otro que la afectividad o conmiseración con estos pobres enfermos.

Precisamente el primer ejemplo que vamos a citar pertenece a ese bloque. Se encuentra en la cuaderna 624:

Dixo a grandes voces la ciega *mezquiniella*:  
 “Údasme, padre sancto, padrón de Castiella,  
 tuelle de los mis ojos esta tan grand manciella,  
 que pueda con mi lumne tornar a mi *casiella*”<sup>690</sup>.

Los motivos de la elección de este caso y no otro son varios. En primer lugar cuenta con dos muestras del sufijo diminutivo *iello*, aquí *iella*; segundo: ambos están ubicados en el vértice el verso y por tanto es un recurso para la rima; tercero: la base del diminutivo es el adjetivo *mesquina*; cuarto y último: los valores que expresa el adjetivo *mesquiniella* —afectivo y compasión— y el sustantivo *casiella* —que simboliza la humildad del hogar de la ciega y también el deseo de volver a ella. María es el nombre de la protagonista de este milagro. La escena es la siguiente: la enferma ya se encuentra ante el túmulo del santo —a quién bautiza con el doble epíteto de [*padre*] *sancto* y [*padrón*] *de Castiella*—, desde donde le dirigirá su particular súplica para lograr su total recuperación.

El último sufijo diminutivo en importancia es *uelo*. Curiosamente, esta muestra se asemeja mucho a la de la estrofa 604d de los *Milagros de Nuestra Señora*. Allí se habla de un *romeruelo mesquino*, en referencia a uno de los naufragos rescatado milagrosamente de una muerte segura. En la *Vida* se nos menciona a una *romeruela lazrada* en la cuaderna 320, perteneciente al milagro de la niña Oria:

<sup>689</sup> Éstos son algunos ejemplos: 550a, 573b, 584a, 638c ó 639d.

<sup>690</sup> Otras muestras de este diminutivo: 19a, 182b, 214c ó 709c.

Quando la niña vido la sazón aguisada,  
desamparó la casa en que fuera criada;  
fo al confessor sancto, *romeruela* lazrada,  
cayóli a los pieder luego que fue legada<sup>691</sup>.

De *mesquino* a *lazrada* hay poca diferencia, ya que el significado último es el mismo: expresión o manifestación de dolor. Ambos acompañan al sustantivo *romeruelo* / *a*, que gracias al morfema derivativo *uelo* / *a* adquieren la idea de intimidad afectiva, de cariño o aprecio por parte del narrador hacia esos dos personajes de historias distintas. En esta ocasión es Oria, la niña que hemos mencionado en más de una ocasión, a quien se le aplica este apelativo afectivo. La sensación de pequeñez afectiva se fusiona con la fuerte carga emocional, como resultado de la ubicación del diminutivo con un adjetivo idóneo. La pobre niña busca la solución a su deseo de tomar vida religiosa en la persona de santo Domingo.

En la *Vita Dominici Siliensis* el papel que representa el sufijo diminutivo es un tanto modesto, ya que los casos en los que se emplea no van más allá de quince. Los diferentes sentidos o matices que aporta el diminutivo *ulus* —la única forma— en sus diferentes géneros y casos, éstos son similares a los de la versión romance: tamaño pequeño, carácter afectivo y modestia.

En el capítulo XXII (*De nimia egestate famis Exiliensis cenobii*), perteneciente a la primera parte de esta hagiografía redactada por el monje Grimaldo, puede verse un caso de sufijo diminutivo con un valor afectivo. Se trata del adjetivo *pusillum* que acompaña al sustantivo *gregem*:

«Domine clemens et misericors (...) peccata nostra non respiciens, sed miserationum tuarum reminiscens, hunc *pusillum* gregem in tuo nomine congregatum, ne dispergatur et iugo demoniace seruitutis subdatur, ad presens solita pietate uisita (...)»

(VDS, I, XXII, 17-18 y 20-23)<sup>692</sup>.

En este episodio se nos relata la carestía de alimentos que padeció en una ocasión el monasterio de Silos a causa de una hambruna general en todo el reino.

<sup>691</sup> Los otros dos ejemplos de este sufijo se encuentran en 10c y en 365c.

<sup>692</sup> Otras muestras de diminutivo afectivo en la *Vita*: I, VIII, 31-32: “Quibus conquerentibus, uir Domini huiusmodi reddidit responsum: “«Dilecti *filioli*, pro reliquis sanctorum martirum, quas non detuli, non contristemini (...)”; I, XXIII, 95-97: “Quod, licet *paruulis* asserentibus, non discredimus, sed potius puerorum reuelationi fidem attribuentes, illas coronas fuisse credimus (...)” o II, I, 1-2: “Quidam puer *paruulus*, nomine Petrus, aduena, Aragonensis autem regionis indigena, irruente grauissima infirmitate (...)”.

Los monjes no soportaban más esta situación, por lo que decidieron quejarse a su abad, santo Domingo. Éste no les ofreció ninguna respuesta sino que decidió orar al Señor para que le diese una solución a este problema. Domingo también reza para que la comunidad religiosa no se disperse, sino que permanezca unida. El apelativo empleado por el santo para referirse a la congregación es el de ‘grey’, un sustantivo metafórico al que modifica el adjetivo con sufijo diminutivo que ya hemos mencionado: *pusillum*, que pretende transmitir el afecto que siente el santo por sus frailes, pero también mostrar una humildad necesaria ante los ojos de Dios, si desea que escuche sus ruegos. Este diminutivo es, por lo tanto, polivalente.

La modestia también puede manifestarse a través de un diminutivo. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en el prólogo a esta *Vita* (*Prologus in Vita Beati Dominici Confessoris Christi et Abbatis*):

Obsecro itaque omnes hec lecturos ut pro Dei amore et predicti confessoris ipsius deuotione, cessent huic *opusculo* detrahere uel irridere et, pro fraterna caritate, que a me minus idonee uel indocte dicta sunt corrigere (*VDS, Prologus in Vita Beati Dominici*, 118-121).

Primo ergo *libello* pauca de plurimis que uiuens in corpore gessit, indidimus; secundo uero beneficia que, deposito carnis honore, infirmis contulit, plurima omittentes, per pauca referentes tradidimus, Deo teste, carentes omni crimine fallacie (*VDS, Prologus libri secundi*, 22-25).

La *Vita Dominici Siliensis* es calificada como *opusculo* por su propio autor. Debemos tener en cuenta que en los últimos párrafos del prólogo Grimaldo desarrolla el tópico retórico de la *humilitas*. El lector deberá a la hora de leer esta ‘obrita’ disculpar su inelocuencia (líneas 107 y ss.). En los preliminares al segundo libro volvemos a hallar un término parecido, pero quizá con una carga más humilde e infravalorando todavía más el valor de esta hagiografía. Se trata del sustantivo diminutivo *libello* (*Prologus libri secundi*, 22) referido a la primera parte de este libro. Es obvio que el autor vuelve a retomar el tópico de la falsa modestia. Sin embargo, esto no es óbice para demostrar una vez más la diversidad de empleos que posee el sufijo diminutivo en la fuente latina que sirvió de modelo a Berceo. El significado de modestia expresado mediante un morfema derivativo no vuelve a repetirse en ningún capítulo más, motivo por el que hemos decidido incluir aquí estos dos fragmentos.

## ORNATUS DIFFICILIS

*Antonomasia*

La antonomasia es un tropo con una presencia importante en la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Las categorías en las que se podría dividir este recurso literario son las siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas a santo Domingo, al demonio y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes como los moros (651a) y Oria (329c).

Los apelativos que recibe Dios van desde *Criador*, *Señor*, *Rey*, *Fijo*, *Padre* —todos lexicalizados— o incluso una antonomasia que hasta entonces sólo había aplicado Berceo a la Virgen: *Glorioso* (441d). En cuanto a la mayor o menor presencia de cada uno de ellos, debemos decir que el mayor uso lo registra *Criador*, seguido muy de cerca por *Señor*, *Rey* —acompañado por diversos sintagmas o adjetivos como *de los Cielos* (31d), *celestial* (120a), *de los reyes* (225a), *omnipotent* (364d), etc.—, *Fijo* y *Padre*. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que aluden a otros personajes de esta obra, como su protagonista: santo Domingo. Esto sucede, por ejemplo, en las cuadermas 368 ó 425. El personaje de la Virgen, que en los *Milagros* será la protagonista indiscutible en el campo de la antonomasia, pasa ahora a un segundo plano, debido en parte a la pérdida de su papel central como intercesora de los hombres ante Dios, lugar que ocupa ahora santo Domingo. No obstante se pueden registrar algunos ejemplos de antonomasias marianas al menos en cinco estrofas. Algunos de los apelativos que recibe son los mismos que figuran en los *Milagros de Nuestra Señora*, como *Gloriosa* (410d) o *madre* (103c); el restante es *esposa* (103c). Un segundo apartado dentro del ámbito de la antonomasia lo podrían conformar los distintos apelativos que recibe Santo Domingo. Los sustantivos *confessor* y *padre* son los más empleados en el ámbito de la antonomasia y pueden ir acompañados por algún que otro modificador. Así tenemos, por ejemplo, *buen confessor* (109b) o *Padre de los lazrados* (342a). Otros nombres que recibe el santo son *barón benedicto* (105a), *siervo del Criador* (196a) o *padrón de los claustreros* (479a).

La cuaderna 368 cuenta con dos antonomasias, un hecho que se repite en varias ocasiones a lo largo de la *Vida*<sup>693</sup>:

La oración del *padre de la grand sanctidad*,  
levóla a los cielos la sancta caridad;  
plegó a las orejas del *Rey de majestad*,  
escapó el captivo de la captividad<sup>694</sup>.

La primera tiene como referente al santo, a quien el narrador llama en el verso a *padre de la grand sanctidad*. En el apartado dedicado al epíteto el sustantivo *padre* servía, en algunas ocasiones, como base de esta figura de pensamiento. Ahora vemos cómo también puede emplearse como antonomasia, ya que una de las cualidades más características de Domingo era, sin duda alguna, la santidad. El *Rey de majestad* del verso c no es otro que Dios. Ésta es la segunda y última antonomasia. Pero a su lado se puede registrar un doble caso de *derivatio*: *sanctidad–sancta* y *captivo–captividad*. En estos cuatro versos se nos refiere cómo santo Domingo reza a Dios para que un cristiano capturado por los moros, pueda escapar sano y salvo de sus carceleros. La forma en que la súplica llega hasta Dios no es menos llamativa, al emplear la expresión *plegó a las orejas*, expresión de tinte popular. Ésta es la ayuda que el santo confesor puede prestar a los parientes del preso, auxilio que, como se puede comprobar, fue muy efectivo.

Las dos primeras muestras de antonomasia aplicadas a santo Domingo se encuentran muy cercanas entre sí, ya que se ubican en dos estrofas consecutivas, la 83 y la 84:

Descendió de los yermos *el confessor onrado*,  
vino a San Millán, logar bien ordenado;  
demandó la mongía, diérongela de grado;  
fo bien si acordasse la fin a est estado.

Apriso bien la orden *el novel caballero*,  
andando en convento, exo muy buen claustrero,  
manso e abenido, sabroso compañero,  
homilloso en fechos, en dichos verdadero<sup>695</sup>.

En la primera —verso a— se recurre al sustantivo mayoritario *confessor*, al que modifica el adjetivo *onrado*. Santo Domingo es conocido como confesor y como tal figura en el prólogo de la obra de Grimaldo: *confessoris Christi*, motivo

<sup>693</sup> Otros ejemplos similares de la *Vida de Santo Domingo*: 103ac, 109bd ó 762ab.

<sup>694</sup> Otras antonomasias referidas a Dios / Jesucristo se pueden ver en 154d, 181a, 392b ó 775d.

<sup>695</sup> Otros ejemplos de antonomasias aplicadas a santo Domingo: 83a, 193a, 624b ó 731bd.

por el que consideramos este sintagma nominal como una antonomasia. El otro caso es un poco más peculiar, sobre todo porque podemos inscribirlo en el campo del lenguaje épico–bélico: *novel caballero*. Su filiación no puede estar más clara. Santo Domingo es el *adalil caboso* (441a), el *novel caballero* que *nació en bon punto* (273b), en definitiva, un *miles Christi* o soldado de Cristo. En los versos b y c de la cuaderna 84 tenemos dos epítetos: *buen [claustrero]* y *sabroso [compañero]*, ambas referidas al santo silense. De este modo, la antonomasia y el epíteto, recursos que no distan mucho en su última finalidad (señalar cualidades o características propias o connaturales de un personaje), se dan la mano en un mismo ejemplo. Domingo, una vez que abandona su retiro voluntario en el desierto, decide ingresar en un centro monástico, concretamente en el monasterio de San Millán de la Cogolla, en donde es recibido sin problemas. Las virtudes innatas del santo harán que, en un espacio breve de tiempo, sea apreciado por toda la comunidad.

La personificación del mal también tiene reservado un lugar dentro de este tropo. Los nombres que recibe el diablo son diversos, como *mortal enemigo*, *traïdor provado*, *can traïdor*, *draco traïdor*, *bestia percodida* y *sotil revoltor*. Observamos cómo hay una clara preferencia por el adjetivo *traïdor*, empleado en tres ocasiones, así como por los sustantivos referidos a animales, ya sea éste genérico como *bestia* o bajo la forma de dragón o de perro, apariencias elegidas por el demonio para metamorfosearse. El caso que vamos a mencionar como muestra de la antonomasia aplicada a Satanás se presenta en la estrofa 151:

Fabló sancto Domingo, del Criador amigo:  
 “Reï, por Dios que oyas esto que yo te digo;  
 en cadena te tiene *el mortal enemigo*,  
 por esso te enciende que barages comigo<sup>696</sup>.

El contexto narrativo ya lo conocemos de sobra. Nos referimos al debate dialéctico entre el santo y el rey don García por algunas posesiones del cenobio de Silos. Domingo, a quien se conoce como amigo de Dios (*del Criador amigo*) le recomienda encarecidamente al monarca, en un tono reconciliador, que mida sus palabras y sus amenazas. Santo Domingo cree firmemente que éstas vienen motivadas por el *mortal enemigo*, el diablo, quien habría incitado al rey para que

<sup>696</sup> Otras antonomasias que se refieren al diablo son las siguientes: 328a, 333c ó 680a.

se enfrentase con el prior, idea que tiene su continuación en los cuatro versos siguientes. Al lado de esta antonomasia tenemos otras figuras, como una *traductio* (*te*) o los dos casos de políptoton nominal (*yo, te, conmigo y esto–esso*).

En la obra de Grimaldo las antonomasias no difieren mucho de las empleadas por Gonzalo de Berceo. Sin duda, la fuente latina fue una vez más fuente de inspiración y modelo en este campo estilístico. Volviendo a la clasificación establecida anteriormente, podemos comenzar el repaso por el bloque dedicado a la Divinidad. Los nombres del Padre son de lo más variado, desde *Dominus*, pasando por *Pater*, *Saluator*, *Summus Pastor*, *Creator*, *Caelestis Rex*, *Redemptor* o *Supernus Iudex*. Los sustantivos a los que más recurre la fuente latina son *Dominus* —en sus diferentes formas casuales—, con una o varias muestras en un capítulo, seguido muy de lejos por el resto de antonomasias. Hay incluso pasajes en los que podemos registrar más de un apelativo con este referente. A diferencia de la versión romance de esta hagiografía, en la *Vita Dominici* no es posible hallar ni una sola muestra de antonomasia mariana.

Iniciamos nuestro análisis por el capítulo V (*De conuersatione et constantia illius*) perteneciente al libro I:

Et nunc dico tibi ut alium dispositorem, dispensatorem ac prouisorem monasteriorum tuorum requiras et eligas tibi que pro libitu tui de facultatibus eorum obtemperanter seruiat tibi ego enim hactenus *Domino et Creatore meo ac Redemptori pio*, qui est *uerus rex* et pius et electus, et non alicui terreno domino seruire disposuit (VDS, I, V, 411–416)<sup>697</sup>.

En las líneas 414 a 416 se emplean hasta cuatro antonomasias distintas que apuntan a una misma realidad: Dios. Él es para santo Domingo *Domino*, *Creatore meo*, *Redemptori pio* y *uerus rex*. Todos ellos son títulos propios de Dios: señor, creador, redentor y rey. El prior Domingo ya ha pasado por la venganza con la que el soberano don García ha castigado su insolencia: enviarlo al más pequeño y más pobre de los monasterios. Pero no por eso va a dejar de acosarlo. Por este motivo, cuando el monarca le pide cuentas, decide abandonar su puesto, no sin antes recordar al monarca que él sólo ha servido y servirá a su verdadero rey y señor,

<sup>697</sup> Otras antonomasias referidas a Dios o a Jesucristo: *Prologus*, 64–65: “(...)Veri et *Boni Pastoris* incorporabitur, cuius uestigia est secutus (...)”; I, VIII, 80: “(...) summo studio laborabat tegere et soli *Celesti Rege, uero Remuneratori* (...)”; I, XV, 29–30: “(...) tui aperire, nam, te hoc agente, *supernus Iudex*, qui te, exigentibus (...)” o I, XVIII, 17: “ (...) *summi Patris*, omnium in se confidentium *benignissimi potrectoris ac uerissimi sanatoris*”.



Dios y no a los hombres. Por tanto, ya puede ir buscando otra persona que se encargue del cuidado del cenobio de Tres Celdas. La antítesis preside, pues, este pasaje. Por un lado se oponen don García y el santo, representados por la primera y segunda personas del pronombre personal *tibi* y *ego*. La otra oposición la constituyen el señor divino —*Domino*— y el terrenal —*terreno domino*.

El protagonista de esta obra, santo Domingo, también recibe distintos apelativos, como *seruus Domini* o *seruus Dei*, *famulus Dei*, *uir Domini* o *uir Dei*, *confessor* y *patronus*, entre otros. Al igual que anotábamos para el caso de Berceo, algunos de los sustantivos empleados como base de las antonomasias ya aparecían en el campo del epíteto, tales como *confessoris* o *uir*. Sin duda alguna los sustantivos a los que más recurre Grimaldo para elaborar el recurso de la antonomasia son *seruus* y *famulus* con sus diferentes combinaciones. A estos dos le sigue en orden de importancia *uir*, que también admite distintos vocablos en función modificadora. Precisamente el ejemplo que vamos a aducir recurre a estos dos últimos. Si deseamos encontrar dos antonomasias más o menos cercanas entre sí tenemos que irnos una vez más hasta el capítulo I, V, líneas 351 a 355:

Rex autem hoc responso a *uiro Dei* suscepto atque magna iracundia felle commoto, tale responso reddidit *famulo Dei* (VDS, I, V, 351–352)<sup>698</sup>.

Grimaldo define a Domingo como *uiro Dei* y *famulo Dei*, términos cuasi sinónimos, por cuanto se refieren al mismo personaje. Tanto es así que Valcárcel, el editor de la *Vita Dominici* no traduce la segunda antonomasia.

Abandonando este bloque, pasamos a centrarnos en otro no menos interesante, los apelativos bajo los que se esconde el demonio, cuya variedad y número sobrepasa a los empleados en la versión romance. El príncipe de las tinieblas es conocido como *hostis antiquus*, *infestissimus hostis humani generis*, *princeps mundi*, *malignantium spiritum*, *antiquus temptator et seductor* o *uersutus ac uersipelis temptator*. Incluso puede presentarse como un grupo como en el caso de *rectores tenebrarum* o *principes tenebrarum*. Si en el clérigo riojano predominaban los rasgos de traidor y de bestia para definir al diablo, ahora se

<sup>698</sup> Otras antonomasias referidas a santo Domingo pueden verse en los siguientes capítulos: I, VII, 24: “Qua uisione *Christi famulus* moderata est letitia exhilaratus conuocatisque (...)”; I, XII, 18 y 26: “(...) adierunt *seruum Domini*, (...) et pro consequo solatio gratulantibus *uir Dei* (...)”.

intenta recalcar su papel de enemigo del hombre, así como de tentador y jefe de las fuerzas del mal o del infierno.

La figura del maligno es tan importante como la de su antítesis: el bien. Buena prueba de ello es que en la segunda línea del prólogo (*Prologus in Vita Beati Dominici, Confessoris Christi et Abbatis*) aparece la antonomasia *hoste antiquo*, alusión clarísima al demonio:

Post gloriosum celestis uictorie triumphum, cum quo *seculorum conditor, hoste antiquo* deuicto et humano genere ab originali peccato redempto et baptismatis lauacro ab eodem originali et ab omnibus peccatis actualibus liberato, Petrus, Apostolus electus et auctor presignatus, claues celi suscipere atque uniuersalis ecclesie gubernacula meruit obtinere  
(*Prologus in Vita Beati Dominici*, 1-5)<sup>699</sup>.

Él fue el causante de que Adán, el primer hombre creado por Dios, cayese en la tentación al transgredir el mandato divino de no comer del árbol prohibido. La consecuencia fue nefasta: la expulsión del paraíso. Pero gracias a Cristo, el *seculorum conditor* o creador, el pecado original u *originali peccato*, ha sido eliminado mediante el bautismo. Éstas son las dos antonomasias de este fragmento. De esta manera el narrador logra oponer dos realidades distintas, el bien y el mal. Por lo tanto este tropo sirve no sólo para designar a un personaje con una característica que le es propia, sino que también puede encerrar otros valores, como el de la antítesis.

### *Metáfora*

La metáfora ocupa un lugar destacado en la *Vida de Santo Domingo* y buena prueba de ello son los más de treinta casos que hemos registrado. En

---

<sup>699</sup> Otras antonomasias referidas al diablo: I, II, 194–195: “(...) omni nequissima infestatione inmundorum et *malignorum spiritum principibusque tenebrarum* (...)”; I, III, 96–97: “Quas uero temptationes uel indeficientes conflictus ab *infestissimo hoste humani generis* pertulerit (...)”; I, VIII, 93–94: “(...) a temptatione et seductione *antiqui temptatoris et seductoris* muniebat (...)” o II, XVIII, 21: “(...) miseranda mulier ab *immundo spiritu* liberata est. Et que uenerat honustata (...)”. En la *Vita Dominici* también hallamos el cuarto tipo de antonomasia, esto es, aquéllas que no aluden ni a la Divinidad, a santo Domingo o al diablo. El personaje afectado es la monja Oria. El número total de calificativos que recibe son tres, todos en el capítulo I, IX. Todos ellos son muy similares; los dos primeros son idénticos, exceptuando el caso en el que se encuentran. Nos referimos al *famula Dei* de la línea 16 y al *famulam Dei* de la 28. El tercero, en la línea 30, es *Famula (...) Domini*.

primer lugar nos ocuparemos de estudiar las metáforas *in praesentia*. Un ejemplo de esta índole es el que se presenta en la cuaderna 531, versos c y d:

Condesaron el cuerpo, diéronli sepultura,  
 cubrió tierra a tierra como es su natura;  
 metireon *grand tesoro* en muy grand angostura,  
*lucerna de gran lumne en linterna oscura*<sup>700</sup>.

Los términos empleados para sustituir al vocablo apropiado son dos: *grand thesoro* y *gran lumne*. Ambos encierran en su interior un valor de luz y de color, sobre todo el segundo. Gonzalo de Berceo no sólo emplea esta clase de palabras en las comparaciones, sino también en las metáforas. En la *Vida* se da otra muestra similar, en la estrofa 92b. La segunda metáfora de la cuaderna 531 añade al pasaje un valor antitético, ya que la luz se opone a la oscuridad, a esa *linterna oscura*, expresión que a su vez constituye otra metáfora, en esta ocasión *in absentia*. Con esta imagen se quiere representar la oscuridad del sepulcro en donde será enterrado el santo. Los valores que transmiten las metáforas son, como vemos, múltiples. En esta estrofa se nos refiere el momento en el que el cuerpo de santo Domingo es sepultado en la iglesia del monasterio. El *cuerpo* del verso a, es el referente de las dos metáforas.

Las metáforas propiamente dichas, las metáforas *in absentia*, son las que mayor cultivo reciben en esta hagiografía romance. La diferencia entre este tipo de metáfora y el que acabamos de ver radica en que ahora no aparece de forma explícita la palabra que se sustituye por otra inapropiada. Para los tratadistas retóricos éste sería el único modelo de metáfora *sensu stricto*, ya que implica una sustitución de conceptos. Una muestra de esta clase puede encontrarse en dos cuadernas consecutivas, la 691 y la 692:

Començóli un monge, siempre lo solié fer,  
 los sanctos exorzismos de suso a leer;  
 entendió el demonio que avié de seer,  
*que avié la posada que tenié a perder.*

Quando vido *que era a mover de la siella*,  
 escupió de los labros essa mala manziella,  
 fincó limpia la cara de esa mancebiella,  
 fincaron los labriellos limpios de la manziella<sup>701</sup>.

<sup>700</sup> Otras metáforas *in praesentia* son las que se encuentran en las cuadernas 330d, 451a, 536d ó 775b.

Las dos metáforas tienen un contenido y un significado muy similares, ya que ambas pretenden ilustrar la idea de residencia. El referente último de las dos es igualmente el mismo: el demonio, a quien se conoce metafóricamente como *el vezín malo* (332d) o *el mal huésped* (627d). El milagro nos cuenta la historia de María, una pobre mujer a la que una posesión diabólica la había dejado muda. Una aparición del arcángel san Miguel le había indicado el lugar en el que se vería libre de su mal: la abadía de Silos. Allí, un monje comienza a exorcizarla. En ese momento el molesto inquilino comienza a darse cuenta de que tendrá que abandonar ese cuerpo. Tal idea se encuentra manifestada con anterioridad en la estrofa 686d: *ca contava que era fuera de la maison*, metáfora ésta *in praesentia*. Pero ahora la pérdida será definitiva, puesto que en la cuaderna 691d se dice claramente que *avié la posada que tenié a perder* y en la 692a *era a mover de la siella*. Por consiguiente un mismo significado puede expresarse de dos maneras distintas tal y como sucede en este caso.

Dentro de las clases tradicionales de metáfora, don Gonzalo añade dos nuevos modelos desde una perspectiva semántica, la ‘metáfora bélica’ y la ‘metáfora rústico–popular’. Estas dos variedades son lógicamente compatibles con la división formal de la metáfora *in praesentia* e *in absentia*. Un caso de ‘metáfora bélica’ es el que tenemos, por ejemplo, en la estrofa 416:

Maguer era la gota contraria de sanar,  
el confessor caboso óvola a sacar,  
*ca non quiso el campo élli desamparar*  
fasta que exo ella a todo su pesar<sup>702</sup>.

La imagen que nos describe el verso c no podría ser más bélica. García Muñoz era un hombre que padecía de unos ataques muy agudos de gota. Conociendo la fama del hombre santo de Silos, hizo que sus allegados lo trasladasen hasta allí. El abad, como era costumbre en él, recurre a la oración para que Dios obre un milagro. Si en otras ocasiones las enfermedades que se le habían presentado eran sencillas de curar, la gota de García no lo era tanto. El [*confessor*] *caboso*, epíteto que el narrador aplica al santo, pone más empeño en sus ejercicios espirituales, a los que acompaña con toda clase de ayunos y abstinencias. Es como

---

<sup>701</sup> Otros casos de metáforas *in absentia* se pueden ver en 160d, 395c, 464b ó 756ab.

<sup>702</sup> Otras expresiones similares son las que podemos ver en las estrofas 48c, 144d, 695d y 761d.

si el santo fuese un soldado o un capitán que no decide abandonar el campo de batalla hasta terminar de la contienda. Al final, la lucha contra la enfermedad dará el fruto deseado, la curación.

La ‘metáfora rústico–popular’, que cuenta con más casos que la ‘bélica’, guarda relación con la comparación análoga, ya que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. De los doce ejemplos repartidos por toda la obra, Berceo muestra un especial interés por las metáforas referidas al vino, como en las cuadernas 9a, 77d y 219c. Otros elementos propios de la vida cotidiana también tienen su lugar como la paja (617c), los animales (768d) o los frutos de la tierra, como en la estrofa 675, imagen que vuelve a repetirse en 689d. Las dos metáforas de la cuaderna 675 nos hablan del caso de dos mujeres aquejadas de una parálisis de los brazos:

Dos mugieres contrechas, una de una mano,  
la otra de entrambas, sanó est buen serrano;  
ond nació tal *milgrana* feliz fo el *milgrano*,  
e feliz la *milgrana* que dio tanto buen grano<sup>703</sup>.

El narrador se encarga desde los prolegómenos de este episodio —y antes de presentarnos a sus protagonistas— de resaltar el poder taumatúrgico que emana del sepulcro de santo Domingo, en donde se producen a diario numerosos milagros. Para manifestar semejante idea se emplean los sustantivos *milgrana* y *milgrano* que, a su vez, conforman otra figura retórica: el políptoton. Una vez más nos sorprende la maestría de un Gonzalo de Berceo, que lejos de ser un poeta ingenuo o poco menos que iletrado, recurre a este juego metafórico. Con la *milgrana* se quiere aludir al convento de Silos, lugar que dio como fruto a santo Domingo, el *milgrano*. La granada posee una serie de granos y cada *grano* (verso d) viene a ser un nuevo milagro. Pero no podemos pasar al pasaje sin señalar antes el epíteto aplicado al santo del verso b, *buen [serrano]*, que posee igualmente unas connotaciones rústicas o populares, al designar con él a los habitantes de las montañas.

En la *Vita Dominici* la metáfora es un tropo cuya presencia no se debe pasar por alto. Sin embargo, la antonomasia supera con creces el número total de

---

<sup>703</sup> Otras metáforas rústico–populares se encuentran, por ejemplo, en las cuadernas 9ab, 162c, 412d ó 617cd .

metáforas, cantidad que se reparte casi a la mitad entre las metáforas *in praesentia* y las metáforas propiamente dichas, esto es, las metáforas *in absentia*.

Comenzando por el primero de los dos grupos, podemos citar un caso perteneciente al capítulo III (*De eo quod presbiter factus ad heremi loca recessit*) del libro I, líneas 87 y siguientes:

Expleto anno cum sex mensibus cum parentibus postquam adeptus est Dignitatem presbiterarus, comitante corporis ac mentis integritate *ceterorumque uiciorum mortifera pollutione abiecta*, prout mortali homini, diuino munere subministrante, licet, insciisque parentibus, eos ut latro laudabilis deseruit atque *heremum solitarie uite expetiit*, *omni humana facultate nudatus ac diuina protectione uestitus*  
(VDS, I, III, 87-93)<sup>704</sup>.

Las metáforas de este pasaje ascienden a un total de tres, dos de ellas *in praesentia* y la restante *in absentia*. Domingo, al poco tiempo de ser nombrado presbítero, decide abandonar el hogar paterno y retirarse al desierto, tal y como hicieron algunos santos padres y el mismo Cristo. De esta manera va superando poco a poco las tentaciones del mal, imagen representada por las palabras *ceterorumque uiciorum mortifera pollutione abiecta*. Esa ‘mortífera mancha’ remite claramente a los pecados. La otra metáfora de estas características se encuentra un poco más abajo. Santo Domingo se dirige al desierto sin ningún bien material, ya que la compañía y la ayuda de Dios son suficientes para él. Estas ideas se expresan mediante los sintagmas *omni humana facultate nudatus ac diuina protectione uestitus*, dos acciones opuestas que dan como resultado una antítesis, por lo que esta metáfora adquiere un valor añadido. Todavía es posible ahondar un poco más en este fragmento, puesto que contiene otro juego metafórico: *heremum solitarie uite expetiit*, que se podría traducir por ‘ganó el desierto de la vida solitaria’. El desierto representa el recogimiento y la meditación que ese lugar representa para Domingo, pero también una prueba que debe superar si desea ir escalando peldaños para alcanzar algún día la santidad.

---

<sup>704</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia* de la *Vita*: I, I, 38-39: “(...) et quod de Sanctis Scripturis capere poterat, fructificanda in *non perforato saculo cordis recondebat*”; I, V, 33-35: “Vt enim, testante Sacra Scriptura, *superbia inimicum omnis peccati et omnium uiciorum regina esse noscitur*, sic e contra *humilitas dominatrix ac nutrix omnium uirtutum esse creditur*”; I, VI, 57-59: “Videres inexplicabili leticia et incredibili exultatione tripudare omnem populum, contemplantes *eum ueluti preciosum thesaurum sibi diuinitus missum*” o II, XIII, 1-2: “Quidam cecus, ex Alkoçarensi Castro ortus et per quedam spatia temporum *cecitatis tenebras horribiliter dampnatus* (...)”.

Por consiguiente los dos tipos de metáforas pueden convivir en un mismo pasaje, hecho que indica la riqueza del estilo de la obra de Grimaldo. La comparación es otra de las figuras estilísticas que es posible registrar.

Varios casos de metáfora *in absentia* son los que se pueden leer en el prólogo de la *Vita* (*Prologus in Vita Beati Dominici, Confessoris Christi et Abbatis*):

Cuius ecclesie doctrina (...) complet indesinenter numerum electorum bona conuersatione, sana predicatione et sancta ammonitione et caritatiua increpatione *bonorum pastorum; gregatimque* cotidie mittit innumeros cuneos sanctorum ad *felicia sedilia supernorum gaudiorum hi dominici greges* (...) (*Prologus in Vita*, 6, 8–11)<sup>705</sup>.

El campo léxico de donde proceden tres de las cuatro metáforas es el mismo: todo lo relacionado con el mundo de las ovejas, los pastores, etc. Nos encontramos ante una ‘metáfora rústico–popular’ de raigambre cristiana: es frecuente que en el lenguaje de las Sagradas Escrituras o de la liturgia se les llame ‘pastores’ a los sacerdotes, así como a los fieles ‘ovejas’ o ‘grey’. Son varias las metáforas de este tipo las que se pueden registrar en esta obra, como en el prólogo y en los capítulos I, II (31 y 34); I, V (309–311 o 430); I, VI (65); ó I, XXII (21), por ejemplo. Así, en el prólogo se nos habla de los *bonorum pastorum*, los buenos pastores de la Iglesia que, al igual que el buen pastor —que es Jesucristo— conoce a sus ovejas, a su *gregatim* o rebaños —metáfora que vuelve a repetir el narrador en *Hi dominici greges*—, a quienes conducirá a los pastos de la corte celestial. Ese reino está oculto tras las palabras *felicia sedilia supernorum gaudiorum*. Si los pastores son rectos y justos, los fieles constituirán unos dignos rebaños de Dios.

En la *Vita Dominici* existen tres metáforas que pueden considerarse en el ámbito de las metáforas bélicas y rústico–populares. Todas pertenecen al capítulo V (*De conuersatione et constantia illius*) del libro I. El primer caso se presenta al comienzo de dicho capítulo, líneas 3 a 5:

---

<sup>705</sup> Otros casos de metáfora *in absentia*: *Carmem in laudem Dominici*, 5: “*Aeclesie (sic) speculum, fons uiuus, stemma uirorum*”; I, VII, 59–60: “*Quam coronam si desideras perpetua possessione possidere, necesse est te omni uigilantia uigilare et contra demonem fornicationis legitime certare* (...)”; I, XXIII; 162–163: “(...) *sed eternaliter permansuram supernorum ciuium festiuitatem, cursu huius uite peracto, felices et gaudentes mereamur introire*” o II, XIV, 9–10: “*Atque reddita incolomitati pristinae domumque suam reddiit cum magna exultatione nec ulterius inuasor pessimus eam presumpsit* (...)”.

Suscepto igitur deuotus Deo Dominicus habitu regulari (...) peruigilauat sollicitus proficere sacris uirtutibus et sollertissimus procurabat opponere *scutum fidei contra iacula et impetus infestationesque malignantium spiritum*, nec in nullo rigorem monastice uite relaxabat, sed illicitos motus carnalis concupiscentie sancto dominatui spiritualis anime suddebat (VDS, I, V, 1-6).

Santo Domingo ya se encuentra en el monasterio de san Millán, en donde pretende cultivar todas las virtudes que un monje debe poseer. La fe es la que le ayuda a vencer las acometidas del diablo. La imagen metafórica de tal lucha es bastante expresiva. La fe es el *scutum* —escudo— que protege a Domingo de los *iacula et impetus infestationesque malignantium spiritum* —dardos y acometidas de los demonios.

La siguiente metáfora que se podría calificar como ‘bélica’ se desdobra en dos partes. La primera de ellas se desarrolla en las líneas 285–287, en tanto que las 291–292 completan esta imagen:

(...) *hostis antiquus, omni humane salutis inuidens hoc nullo modo patienter tulit, sed ad consueta arma recurrens ( mille enim artes habet nocendi)* aduersus famulum Dei per membra sua, scilicet per prauos hominis malignis artibus utentes, insurrexit (VDS, I, V, 284-287).

Diu itaque et argute contra militem Christi per satellites suos diabolus, omnium malorum inuentor atque incentor, pugnavit, per quos eum superare non potuit (VDS, I, V, 291-293).

Domingo se halla totalmente acoplado a su puesto en la congregación de Silos. Pero cuando todo parecía ir bien, el diablo —representado por la antonomasia *hostis antiquus*—, el peor enemigo del hombre, decide atacar a este siervo de Dios o *famulum Dei* (otra antonomasia). Son varias las *arma* que posee, al igual que los miembros de los que está formado, metáforas estas *in praesentia* debido a que los términos metaforizados se encuentran presentes. Los artefactos bélicos del demonio son sus artimañas —*artes*—, en tanto que los integrantes del mal están encarnados en los hombres malvados —*hominis malignis*. El diablo luchará con todas sus fuerzas contra el soldado de Cristo —*militem Christi*—, idea que, con toda seguridad, caló muy hondo en la imaginación de Berceo, para quien santo Domingo será un *adalil caboso* (441a). La lucha entre el bien —representado por el santo— y el mal —los *satellites* del diablo, a quien metafóricamente se le conoce como *omnium malorum inuentor atque incentor*— es la idea que pretende transmitir Grimaldo mediante estas imágenes.



El ejemplo que vamos a estudiar es un caso de ‘metáfora rústico–popular’:

(...) Dominicus, uidens regem a statu sane intelligencie deiectum et omnimodis cecatum cupiditate et auaritia ceteramque gentem illius prouintie ontenebrantam ignorantie caligine et omnium bonorum inertia nec ex toto uelle recipere *uerborum Domini fructificanda semina*, sed amisso omni pudore peccandi, semper tendere ad perditionis infirma (...)  
(VDS, I, V, 446–450).

Santo Domingo decide abandonar su tierra natal y emigrar al vecino reino de León, en donde el rey Fernando I lo recibirá con los brazos abiertos. El detonante de semejante decisión ya lo hemos mencionado en varias ocasiones: el enfrentamiento entre Domingo y don García. Pero los súbditos de este monarca también tienen en parte la culpa. Su ignorancia y sus múltiples pecados hacen que la semilla de la palabra de Dios no dé los frutos esperados. El sintagma *uerborum Domini fructificanda semina* es una ‘metáfora rústico–popular’ de raigambre bíblica: encontramos esta misma imagen en los evangelios representada en la parábola del sembrador (Mt 13,1–23; Mc 4, 1–20 y Lc 8, 1–15); de donde, sin duda alguna, Grimaldo la tomó. Domingo en su nueva etapa buscará un lugar en donde la semilla, que es la palabra de Dios, caiga en buena tierra —los hombres de corazón generoso— y dé el fruto esperado, ya que los habitantes del reino de Nájera son las semillas caídas al borde de los caminos, sobre las piedras o en medio de las espinas, si siguiéramos la parábola evangélica.

### *Alegoría*

La alegoría ocupa en la *Vida de Santo Domingo* un lugar secundario, pero no sin relieve, en el seno de los tropos retóricos. De los siete casos con los que cuenta este recurso, únicamente uno se expresa *in praesentia*. Se trata de la alegoría desarrollada en las estrofas 768d y 769. Por consiguiente, el clérigo riojano prefiere cultivar la alegoría *in absentia*.

El primer ejemplo que vamos a analizar se halla en la cuaderna 102, en donde de nuevo la densidad de las imágenes analógicas nos llaman la atención, ya que en este caso es un poco difícil desentrañar el significado último de la alegoría:

Señor, yo esto quiero quanto querer lo devo,  
si non, de mi faría a los diablos cevo;  
contra la aguijada cocear non me trevo,

tú sabes *esti baso que sin grado lo bevo*<sup>706</sup>.

Santo Domingo, por decisión de sus superiores, es destinado al monasterio de Santa María de Cañas. La obediencia es una de las observancias monacales que guiarán su comportamiento ante esa prueba. La indisciplina, su antítesis, sería un síntoma de debilidad y una buena ocasión para caer en las garras del diablo, idea expresada a través de la analogía del verso b: *de mí faría a los diablos cevo*, expresión bastante gráfica. No aceptar la decisión de un superior es imposible, ya que se trata de una instancia superior y con mayor poder. El juego de palabras que manifiesta tal idea —*contra la agujada cocear non me trevo*— nos causó más de un quebradero de cabeza, pero al final conseguimos descifrar el mensaje que encierra. El primer obstáculo nos lo ofrecían los editores de la *Vida de Santo Domingo*, algunos de los cuales anotan el verso c indicando únicamente la fuente de donde procede esta expresión metafórica. Hablamos del versículo 5 del capítulo 9 de los *Hechos de los apóstoles*: “*Durum est tibi contra stimulum calcitrare*”, que literalmente viene a decir “Para ti es una dura cosa dar coces contra el aguijón”. La explicación se queda aquí. Sin embargo, no anotan otros posibles modelos berceanos, como san Isidoro o Donato<sup>707</sup>. El origen de esta frase, según los editores de Isidoro procede de una comedia de Terencio, *Phormio*. Ésta se emplea en la línea 78 del texto: «*Namque inscitiast aduorsus stimulum calces*»<sup>708</sup>.

La expresión ‘Dar coces contra el aguijón’ viene a significar que no hay mayor desatino que obstinarse en plantar cara a quien, por su rango superior, tiene todas las posibilidades de ganar<sup>709</sup>. Otros valores de esta frase hecha serían la de oponer una resistencia inútil, así como poner de manifiesto la desproporción e inadecuación de los medios empleados en relación con los fines que se pretenden. Esta imagen la volverá a emplear nuestro poeta en otra de sus obras, el *Duelo de la Virgen* (estrofa 202a: *Mal cocea el bué contra el aguijón*,). La tercera y última

<sup>706</sup> Otros casos de alegoría pueden verse en las siguientes estrofas: 44abcd, 125abcd, 500abc ó 768d–769abcd.

<sup>707</sup> Para san Isidoro (*Etimologías*, I, libro 1, p. 346) la frase “Contra stimulum calces” es un caso de *paroemia*, una variedad de alegoría. Donato, *Ars Maior*, III, 6, 402, a quien sigue Isidoro, recoge el mismo ejemplo.

<sup>708</sup> Terencio, *Comedias*, ed. bilingüe de José Ramón Bravo, Madrid, Cátedra, 2001, p. 612.

<sup>709</sup> L. Junceda, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa–Calpe, 1998, p. 160.

parte de la alegoría posee un significado más claro: *tú sabes esti baso que sin grado lo bevo*. La fuente de esta frase vuelve a ser la Biblia, más concretamente el evangelio según san Juan, capítulo 18, versículo 11 (“*Calicem quem dedit mihi pater, non bebam illum?*”) y con variantes en Mateo 26, 39; Marcos 14, 36 y Lucas 22, 42. Al pronunciar estas palabras Domingo quiere expresar que, aunque se trata de una misión difícil e incluso desagradable, no por ello va a dejar de cumplirla, tal y como hizo Jesucristo en su pasión.

La alegoría más importante de las que contiene el poema castellano es la visión que Domingo tuvo acerca de su futura santificación. Esta visión ocupa las cuadernas 224 a 251 y son el correlato del capítulo I, VII (*De albatorum uisione*) de la *Vita* de Grimaldo. Las interpretaciones de esta visión alegórica son varias y de ellas se han ocupado tanto editores como estudiosos de la *Vida de Santo Domingo*. Aquí resumiremos algunas. En su edición, Dutton<sup>710</sup> entiende el sueño alegórico en unos términos geográficos. Para él la visión del santo correspondería a la geografía silense. El cenobio de Silos está ubicado en la ribera de un río formado por otros dos que confluyen corriente arriba del monasterio, cerca de un puente. Uno de esos ríos —al que se conoce como Ura o Matavieja— viene hacia Carazo y su nacimiento está cubierto de rocas grisáceas y blanquecinas. El otro, el del Santo, sale por una garganta estrecha en las rocas del valle donde nace. Por lo tanto, el sentido alegórico de algunos elementos del sueño de Domingo tiene un significado meramente descriptivo. De otros elementos de la visión, como los hombres vestidos de blanco o las tres coronas que éstos le ofrecen, nada se nos dice.

Por su parte, Valcárcel<sup>711</sup> ofrece una explicación distinta. En el estudio introductorio a su edición de la *Vita Dominici* se ocupa, entre otros aspectos, de analizar la estructura de la obra. La visión de las tres coronas vendría a expresar, la valoración que merecen por parte de la Divinidad los hechos realizados hasta ese momento por el santo. Cada una de éstas se le ofrece como premio y recompensa por motivos distintos. Así, la primera la gana al dar muestras de castidad y de obediencia desde su más tierna infancia; la segunda, cuando restauró la ermita de santa María de Cañas, mientras que la tercera se la concederán por su

<sup>710</sup> Dutton, ed., *La Vida de Santo Domingo de Silos*, pp. 164 y 165, nota 230 (a).

<sup>711</sup> Valcárcel, *La “Vita Dominici Siliensis” de Grimaldo*, Logroño, p. 117.

labor en el monasterio de Silos. El sueño profético es, por otro lado, ideado por Grimaldo como un incentivo para el futuro del santo y no tanto como una gratificación del pasado. El *topos* hagiográfico de la consolación del santo es, en definitiva, lo que se esconde detrás de esta visión.

Lacarra<sup>712</sup> nos ofrece otra posibilidad al descifrar el significado de algunos elementos alegóricos del paisaje que contempla Domingo. Los tres ríos, uno de ellos más caudaloso que los dos afluentes que nacen de él, son un símbolo de la Santísima Trinidad, que está detrás de la organización de la *Vida*. Las coronas simbolizan un premio y por consiguiente, un resumen de los seis peldaños recorridos hasta ahora por el santo (la castidad, la obediencia, etc., ya vistos en la explicación de Valcárcel). Todas ellas las recibirá cuando alcance el séptimo y último escalón: la santidad. De esta manera, la visión es un adelanto de lo que le espera en un futuro. Desde el punto de vista narrativo el sueño alegórico del santo es en Berceo una clase de puente entre el primer y el segundo libro. Finalmente, Howard R. Patch se ocupa de la visión de santo Domingo en el capítulo IV de su libro *El otro mundo en la literatura medieval*<sup>713</sup>. Lo más destacable que ve en el sueño profético de las tres coronas es el río y el puente, elementos que pertenecen a la tradición oriental. Para este estudioso, el detalle del puente de cristal ofrece una variante de interés con respecto a la tradición.

¿Cuál es nuestra opinión sobre el sentido último de la visión de Domingo? En parte coincidimos con las opiniones de Valcárcel y Lacarra, pero sobre todo con la de Patch, quien nos indicará la procedencia de algunos elementos no analizados y que nos ayudará a desvelar el sentido global de esta gran alegoría *in absentia*.

Tanto Grimaldo (*VDS*, I, VII, 4–6) como Berceo quieren dejar bien claro a los lectores que la visión del santo es verídica, ya que los frailes la oyeron de *la su boca misma* (227b). Los testigos oculares son una prueba irrefutable y definitiva. De este modo, pretenden salvar los problemas de verdad o de falsedad del sueño alegórico de Domingo pueda suscitar. Una vez que los narradores aclaran la procedencia del relato de la visión del santo, pasan a transcribir en estilo directo

<sup>712</sup> Lacarra,, «La maestría de Gonzalo de Berceo», p. 173.

<sup>713</sup> H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1ª reimp. en España, 1983 (1ª ed. en español 1956), p. 133.

sus palabras. El clérigo riojano comienza la narración de los hechos en la estrofa 228, en donde vemos cómo el santo les pide a sus frailes que lo que les va a contar no lo refieran a nadie. La cuaderna siguiente, la 229, presenta dos de los símbolos que pueblan el paisaje descrito por Domingo: el *fiero logar* y el río. Es ésta una de las pocas ocasiones en las que don Gonzalo se aparta de su fuente latina, puesto que allí no figura por ningún lado el lugar sombrío mencionado en la versión romance:

Vedíame en sueños en *un fiero logar*,  
oriella de *un flumen tan fiero como mar*,  
quiquiere avrié miedo por a él se plegar,  
ca era pavoroso e bravo de passar.

Et sic ipsam uisionem referebat: «uidebam», inquit, « in uisione hac nocte me iuxta *quedam fluuium* stare (VDS, I, VII, 26–28).

Ese lugar podría asociarse, por ejemplo, con el tópico del *locus eremus*, un ambiente totalmente opuesto al *locus amoenus* descrito por nuestro poeta en la introducción de sus *Milagros de Nuestra Señora* (estrofas 1–46). Pero también se podría relacionar con la descripción del infierno que hacen algunos textos. El *Apocalipsis de Pedro*, un texto apócrifo del siglo II, nos habla del infierno como un lugar completamente sombrío, en donde en un río de fuego hombres y mujeres son colgados de unas ruedas<sup>714</sup>. En *La visión de San Pablo*, otro texto apócrifo que sufrió diversas redacciones desde el siglo III, aparecen varios elementos propios de la descripción del otro mundo como el río de fuego o el puente. Además, en esta obra existen elementos procedentes de las mitologías griega y egipcia, al lado de otros de raíz bíblica. Un ángel conduce a Pablo al río de fuego, en donde ve los tormentos a los que son sometidos los condenados. El origen de la imagen de ese río podría proceder igualmente de un pasaje del profeta Daniel (Dn 7,10), en donde nos habla de un río de fuego que mana de los pies de un anciano, personificación de Cristo. En el *Apocalipsis* de san Juan se menciona un estanque de fuego en el que se arrojan a los pecadores (Apoc 20,14–15). Grimaldo pudo tener presente éstas y otras lecturas, sobre todo los *Diálogos* de San Gregorio Magno y plasmarlas en su obra simplemente como un río —*flumen*. A su vez,

<sup>714</sup> Las referencias que hacemos a estos textos apócrifos y a otros de índole visionaria, están extraídas del estudio de Patch, *El otro mundo...*, capítulo IV ('Literatura de visiones'), pp. 89–141.

Berceo lo adoptaría a las necesidades de su versión y lo transformaría en un *flumen tan fiero como mar* (229d). Reparemos en cómo el poeta mantiene la palabra latina y también cómo repite el adjetivo *fiero* como modificador de ese sustantivo. Pero hay otros calificativos igualmente expresivos como *pavoroso e bravo* (229d), que recalcan el aspecto tenebroso de los objetos que pueblan este paisaje.

De ese río emanan dos afluentes igualmente caudalosos y profundos. Éstos son descritos en la cuaderna 230 en unos términos comparativos:

Ixién d'elli dos ríos, dos aguas bien cabdales,  
ríos eran muy fondos, non pocos regajales,  
blanco era el uno como piedras cristales,  
el otro plus bermejo que vino de parrales.

De quo fluuio emanabant duo magni riui nimium profundi, unis retinens ad  
instar lactis colorem candidum, alter uero ad similitudinem sanguinis  
sanguineum (VDS, I, VII, 28–30).

El primero es equiparado por Berceo al color blanco *como piedras cristales* (230a), mientras que en Grimaldo el color de ese primer afluente era muy parecido al color de la leche. El segundo río se compara con el color rojo del vino tinto en la versión romancey al de la sangre en su modelo latino<sup>715</sup>. Como se ve, ambas comparaciones emplean términos procedentes del ámbito rural o popular. Pero, ¿qué significan esos dos afluentes? Podrían simbolizar la Trinidad, como afirma Lacarra. Pero también —si queremos mantener que estamos ante un paisaje infernal— podría tratarse de dos de los muchos ríos que poblaban el otro mundo de la mitología grecolatina, así como en las visiones de la literatura medieval<sup>716</sup>. Por otra parte, el *Apocalipsis* de san Juan nos habla en el capítulo 22,1 de un río con un agua clara como el cristal. ¿Pudo el clérigo riojano haber tomado de allí la comparación de 230c? Si fuera así, se corroboraría nuestra teoría del paisaje del otro mundo.

<sup>715</sup> ¿Pudo Berceo haber leído *La visión de San Pablo*? En esa obra se mencionan los cuatro ríos que ve san Pablo en su visión. Uno de ellos es el río de vino, el Tigris.

<sup>716</sup> Entre otras estarían, según Patch (*El otro mundo...*) la *Visión de Sunniulf* (s. VI), la *Visión del monje de Wenlock* (s. VIII), la *Leyenda del purgatorio de San Patricio* (s. XII), o la visión de Étienne de Bourbon (s. XIII). En la mitología grecolatina existen una serie de ríos infernales tales como el Cocito, el Leteo y el Aqueronte que figuran, por ejemplo, en el libro X de la *Odisea* y en el XI de la *Eneida*.

Los cuatro versos siguientes (estrofa 231) nos presentan un nuevo componente alegórico, el puente de cristal sobre el río principal, que podría pertenecer a la iconografía infernal o del otro mundo:

*Vedía una puente enna madre primera,  
avié palmo e medio ca más ancha non era,  
de vidrio era toda, non de otra madera  
era, por no mentirvos, pavorosa carrera.*

*Super fluuium uero uidebatur michi esse pons uitreus, spatium palmi et dimidi  
habens amplitudo illius (VDS, I, VII, 30–31).*

Así, en *La visión de San Pablo* —en una redacción del siglo IX— hay un puente por el que pasan todas las almas, a las que se sumerge en el río mencionado anteriormente. El detalle del puente proviene casi con toda probabilidad de los *Diálogos* de San Gregorio, que ejercieron una gran influencia en la Edad Media desde finales del siglo VI. En ellos hallamos el ejemplo clásico del puente. Gregorio tomó prestado este elemento de fuentes orientales. El tópico del puente lo cultivarán a partir de san Gregorio algunas visiones medievales<sup>717</sup>. El puente simboliza la estrechez de la senda o camino que conduce a la vida eterna, así como la necesidad de un obstáculo. El puente es, en suma, una prueba de virtud o santidad para todos los que lo atraviesan. Éste tiene unas medidas muy reducidas: palmo y medio, en la que coinciden ambos autores. La fragilidad que sugiere el vidrio y la angostura parece que nos quieren transmitir la idea de dificultad que supuso para el santo silense pasar por encima de ese puente.

Al otro lado se encuentran dos hombres vestidos de blanco y con dos cinturones de oro ceñidos a los pechos:

*Con almátigas blancas de finos ciclatones,  
en cabo de la puent estavan dos barones,  
los pechos ofresados, mangas e cabeçones,  
non dizrién el adobo loquele nec sermones.*

*In cuius pontis extremitate stabant duo uiri, ultra humanam pulchritudinem  
pulcherrimi, uestibus albis induti quorum pectora zonis aureis miro fulgore  
fulgentibus erant preincti (VDS, I, VII, 33–36).*

<sup>717</sup> Así, por ejemplo, en la *Visión del monje de Wenlock* se nos habla de un pedazo de tronco a manera de puente. El puente aparece también en la *Visión de Adamnán* (s. XI), en la *Visión de Tundale* (primera mitad del XII) o en la visión de Étienne de Bourbon, quien coincide con Grimaldo en lo que a las medidas del puente se refiere. La mayoría de estos relatos insisten en su estrechez y la dificultad que supone atravesarlo.

En los *Hechos de los Apóstoles* 1,10, nos encontramos con dos figuras muy parecidas. En el momento en que Jesucristo asciende al cielo se presentan dos hombres vestidos de blanco que preguntan a los apóstoles qué es lo que miran en el cielo. En cuanto a los cinturones de oro, la imagen podría provenir del *Apocalipsis*, capítulo 15, versículo 6. Siete ángeles salen del templo portando las siete plagas contra la ciudad de Babilonia. Éstos están vestidos de lino puro y ceñidos los pechos con cinturones de oro. Un cinturón de estas mismas características es el que posee el hijo del hombre, citado en Apoc 1,13. Son varias las referencias a los vestidos de lino o de color blanco las que figuran en el relato apocalíptico de san Juan. Pueden verse, por ejemplo en 3, 4–5; 3, 18; 4, 4; 6, 11 ó 7, 13. El color blanco simboliza en algunas de esas citas a los justos destinados a la vida eterna. Sin embargo, creemos que en la *Vida de Santo Domingo* esos dos hombres son dos ángeles o emisarios de Dios.

Son estos dos varones los que portan el último de los elementos de esta alegoría: las tres coronas, cuyo significado ya hemos desvelado: el premio a las virtudes de Domingo, mencionadas por primera vez en las cuadernas 233 y 234:

*La una d'estas ambas tan onradas personas  
tenié enna su mano dos preciosas coronas,  
de oro bien obradas, omne non vio tan bonas,  
ni un omne a otro dio tan ricas donas.*

*El otro tenié una seis tantos más fermosa,  
que tenié en su cerco mucha piedra preciosa,  
más lucié que el sol tant era de lumnosa,  
nunqua omne de carne vido tan bella cosa.*

*Et unus ex his duas coronas aureas, nimio et incredibili splendore splendentes in manu tenebat; alter uero unam solam ferebat, que septemplici fulgore illas duas quas alter tenebat superabat en insuper tota ex lapidibus preciosis contexta erat (VDS, I, VII, 36–39).*

La primera (estrofa 240; líneas 50–54 del capítulo I, VII) es la recompensa que la Divinidad le otorga al santo por las virtudes de la castidad y la obediencia. La segunda (cuaderna 241; líneas 54–60 del capítulo I, VII) se le concede porque en su día restauró la iglesia de santa María de Cañas y es un premio que la Virgen le da. La tercera y última corona (estrofa 242; líneas 61–63 en la obra de Grimaldo) se le ofrecerá por la labor que va a ejercer en el monasterio de Silos. En definitiva, creemos que las coronas son un trasunto de la santidad con la que será



premiado una vez que muera. En el *Apocalipsis* (Apoc 2,10) Dios recompensará la fidelidad de la ciudad de Esmirna con ‘*la corona de la vida*’. ¿Habrá tal vez alguna relación entre ésta y las que los enviados ofrecen al santo?

Éstos son, en definitiva, los elementos que configuran esta gran alegoría. Algunos vuelven a citarse como el puente (cuaderna 236, líneas 42 y 44 del relato latino) o las coronas (en los pasajes que ya hemos citado con anterioridad). Una vez que los dos hombres vestidos de blanco le explican a Domingo por qué ha merecido este favor divino, la visión desaparece y el santo se despierta repentinamente.

Al margen de esta gran alegoría *in absentia*, el texto latino cuenta con otras cuatro alegorías, número comparativamente menor a las siete de la obra berceana, pero más ricas en sus elementos constitutivos. Una muestra de alegoría *in praesentia* puede verse en el capítulo I, II (*De eo quod, adultus, pastor ouium sit factus et, illis relictis, litteris si traditus*), más concretamente en sus líneas 71 a 89:

Quod ad litteram beatum Iacob fecisse legimus, eadem beatum Dominicum, *secundum allegoricum sensum*, fecisse intelligimus: *aquas enim in canalibus posuit et oues adaquauit, quia et culturam Summi Dei et fidem uere Christianitatis et lauacrum ueri baptismi et percepit et fideliter obseruauit; et omnibus in sancta ecclesia hoc esse agendum, hoc observandum docuit, ut Apostolus ait: «unus Dominus, una fides, unum baptisma»*. Que sententia et unitatem fidei et omnia ecclesie continet sacramenta. *Virgas populeas et amygdalinas et ex platano in canalibus posuit quia Scripturas Sacras Veteris et Noui Testamenti et doctrinas Sanctorum Patrum, prout mortali homini possibile est, adimpleuit et fidelibus hoc facere impigro studio ac feruenti fide, secundum sapientiam sibi a Deo datam, predicabit. Virgas ex parte decortinauit, quos enim perfectiores in amore Dei uidit, altioribus et secretioribus Dei mandatis erudiuit. Ex parte cum corticibus reliquit, quia quos minus intelligentes uidit, exterioribus et minoribus preceptis docere curauit. Hoc ergo faciente Dei famulo, oues uarios fetus conceperunt, ad exortationem enim eius, multi peccata erroresque suos reliquerunt et religiosus uiuentes, Dei seruiti tradiderunt. Sic sanctus uir, sectando iusticie semitam, secutus est beatum Iacob patriarcham (VDS, I, II, 71–89)<sup>718</sup>.*

<sup>718</sup> Las tres restantes alegorías se encuentran en el capítulo I, V. Debido a la extensión de cada una de ellas únicamente desarrollaremos aquí una y citaremos el número de líneas en las que se encuentran las restantes: 255–260, 274–280 y 319–336. La primera es una alegoría *in praesentia*, mientras que la tercera es *in absentia*: “Ait enim Dominus in Euangelio: «*Ambulate dum lucem habetis*», id est, *agite penitentiam de erroribus uestris quamdiu uiuitis*. Et idem Dominus alibi: «*ueniet nox quando nemo poterit operari*», id est, *ueniet mors, post quam nemo penitentiam dignam facere poterit; est tamen post mortem penitentia, sed pessima et infructifera*” (VDS, I, V, 133–141).

Remontándonos en el tiempo, vemos ahora una faceta distinta a la visionaria: la de cuidador de rebaños. Cuando era niño, santo Domingo se encargaba del grupo de ovejas de su padre. Como si fuese uno de los patriarcas del Antiguo Testamento —uno de los cuales le sirve a Grimaldo como base de esta alegoría—, realiza diversas tareas relacionadas con el cuidado de ovejas. El ejemplo bíblico es el de Jacob, el hijo de Isaac. El libro del Génesis nos cuenta cómo fue pastor durante veinte años. Ahora Domingo cuida también ovejas, unos animales que en un futuro no tan lejano se convertirán en monjes de una congregación que regirá bajo el cargo de abad. Todas y cada una de las actividades que realizó el patriarca Jacob las cumplió igualmente nuestro santo, pero —como nos dice el texto— en un sentido alegórico (*alegoricum sensum*, línea 72). De este modo, el agua de los pilones en donde abrevaba las ovejas Jacob simbolizan el culto devoto a Dios, la verdadera fe y el bautismo. Esta idea se ve apoyada en el texto por una cita —una nueva *auctoritas*, como el ejemplo bíblico de Jacob— de san Pablo. Se trata de la *Epístola a los Efesios* (4, 5). Las varas de almendro, de álamo y de plátano sumergidas en el abrevadero significan el Antiguo y el Nuevo Testamento, así como las doctrinas de los Padres de la Iglesia. Al separar las distintas varas, Domingo separaría a los diferentes tipos de fieles: los menos y los más instruidos. Por último, las crías nacidas de las ovejas, son los resultados de la conversión a la fe con la que instó a los fieles.

#### *Sinédoque*

En la *Vida de Santo Domingo* don Gonzalo emplea la sinédoque en escasas ocasiones. El único tipo de sinédoque que se puede establecer en el interior de esta obra es aquél en que la totalidad o una parte del cuerpo humano sustituye al concepto de ‘hombre’ o ‘persona’. Esta clase de ejemplos son cuatro, repartidos de forma desigual por toda la *Vida*. En la estrofa 439, verso c, tenemos la siguiente sinédoque: *las cabeças arteras*. Este apelativo hace referencia a los moros que habían escapado de su prisión por un descuido de los vigilantes:

Derramaron los omes, prisieron las carreras,  
prometieron dineros, alvriças muy largueras,  
mas saber no pudieron nullas nuevas certeras,

ca iación muy quedados *las cabeças arteras*<sup>719</sup>.

La sinécdoque tiene aquí un valor añadido: el metafórico, concedido en parte gracias al adjetivo peyorativo *arteras* —mañosas, tramposas o astutas<sup>720</sup>. Santo Domingo, por mediación divina, conoce esta noticia, al igual que el lugar exacto en el que se habían ocultado los fugitivos. Domingo ya posee el don de la visión, pero sus monjes todavía dudan de esta capacidad. Un mensaje de la comunidad advirtiéndolo de este hecho, hace que todos busquen a los moros. Se promete toda clase de recompensas para quienes logren descubrir el escondite de esas *cabeças arteras*.

En la obra redactada por el monje Grimaldo el número de veces en las que se recurre al tropo de la sinécdoque es mucho menor que en la *Vida de Santo Domingo*: una. Además es un caso un tanto dudoso, debido al término y formulación empleadas. Se trata de la supuesta sinécdoque ubicada en el capítulo XVI (*De captiuorum fuga diuina reuelatione conperta*) de la primera parte:

Quibus expletis, refectionem, corruptibili corpori necessariam et omni carni inebitabilem, prebuit. Atque post omnia regulari sanctioni congrua, clauso die, debite *sua membra* quieti tradidit (VDS, I, XVI, 7-10).

El episodio es el mismo que acabamos de citar un poco antes: la fuga de unos presos y su posterior captura gracias a la intervención de santo Domingo. En el momento en el que se produce este incidente, el santo abad se encontraba visitando los dominios del cenobio de Silos. Tras una intensa jornada, Domingo decide retirarse a descansar. Este hecho lo expresa Grimaldo con los términos siguientes: *debite sua membra quieti tradidit* —‘concedió a sus miembros el descanso debido’. ¿Podemos considerar *sua membra* como una sinécdoque por la que la parte nombra a la totalidad de la persona? Nosotros creemos que aquí *sua membra* debe entenderse de esta manera, por lo que clasificamos esta muestra como una sinécdoque.

#### *Metonimia*

<sup>719</sup> Éstos son los restantes ejemplos de sinécdoque de la *Vida*: 281a, 319c y 612b.

<sup>720</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

En la *Vida de Santo Domingo de Silos* la metonimia es un tropo retórico de carácter minoritario, si consideramos el alto número de antonomasias y el nada despreciable de metáforas. Pero la sinécdoque y ahora la metonimia, son recursos secundarios. Sin embargo, cuenta con una mayor variedad semántica que la sinécdoque, ya que sólo tres recurren al mismo sustantivo como base de elaboración: *toca / tocadas*. Precisamente comenzamos nuestro estudio por un ejemplo de esa categoría. Éste se encuentra en la cuaderna 558, verso d:

Sábado a la tarde, las viésporas tocadas,  
ivan pora oírlas las yentes aguisadas,  
con paños festiuales, sus cabeças lavadas,  
los barones delante e aprés *las tocadas*.

Aquí se nos comienza a relatar el caso de una mujer que, por no escuchar el oficio de viésporas de un sábado —ya que prefirió ocuparse de las labores propias del hogar como la de cocinar un pan—, castigó la Divinidad privándole de la facultad de hablar y de oír. Todos, a excepción de esa persona, se dirigen a escuchar la misa convenientemente lavados —*sus cabeças lavadas*— y vestidos —*con paños festiuales*. Ésta es la escena que nos quiere pintar Berceo a través de una lista de elementos descriptivos. Esta estampa de la vida cotidiana la cierra el cortejo de hombres y mujeres. El narrador dice que los hombres iban delante *e aprés las tocadas*. Las *tocadas* no son otras que las mujeres. Mediante un elemento que designa una prenda de vestir como lo es la *toca*, se sustituye a la totalidad de las mujeres que se dirigían al templo parroquial aquella tarde del sábado. Todos estos constituyentes se enmarcan en una estrofa en la que dominan las figuras retóricas del asíndeton y el *parison*.

En otras ocasiones, el concepto metonímico que suple al término propio, por llamarlo así, es un rasgo característico que define un estamento de la sociedad como lo es el clero. Estamos hablando de la tonsura por la que se reconocía a los religiosos y que en la cuaderna 668d se denomina a través del sintagma *mucho buen coronado*:

Un cardenal de Roma que vino por legado,  
facié estonz concilio, Ricart era nomnado;  
de bispos e abades avié hy un fonsado,

ca viniera con ellos *mucho buen coronado*<sup>721</sup>.

Esta metonimia se encuentra casi al final del milagro en el que se nos ha relatado la liberación milagrosa de un cristiano capturado por los moros, gracias a la intercesión de santo Domingo. En esta estrofa entra en escena un personaje muy importante: el cardenal Ricardo —delegado del papa Gregorio VII que presidió el Concilio de Burgos en el que se decretó la supresión del rito mozárabe—, que en aquel momento se encontraba en Silos para la consagración de su iglesia. Este delegado papal estaba acompañado de varios obispos, abades y *mucho buen coronado*, expresión metonímica que hace referencia al resto de miembros eclesiásticos que compondrían esa comitiva que observarán con estupor la llegada repentina del cautivo.

Si en el caso de la sinécdoque la fuente latina de la *Vida* presentaba pocos ejemplos, ahora no hemos registrado ninguna muestra de metonimia en los cuarenta y nueve capítulos que conforman nuestro objeto de estudio.

### 2.3. *Vida de Santa Oria*

#### 2.3.1. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton

En la *Vida de Santa Oria* se emplea la anáfora, el polisíndeton, la epanalepsis y la *trductio* en diferente grado. El mayor número de muestras corresponde de nuevo a la epanalepsis, en tanto que el menor uso se registra en el polisíndeton y la *trductio*. Un rasgo que comparten todos estos recursos estilísticos es la posibilidad de que aparezcan combinados entre sí en una misma cuaderna. La anáfora se puede cultivar tanto en una estrofa como desarrollarse en dos, superando de esta forma el límite estrófico impuesto por el molde de la cuaderna vía. Si en otras obras de Gonzalo de Berceo ésta era una posibilidad estilística minoritaria, en *Santa Oria* hallamos hasta veinticuatro ejemplos. Tal es

<sup>721</sup> Otros ejemplos de metonimia de la *Vida*: estrofas 301a, 325bc, 655a ó 685b.

el caso de las estrofas 26, 63–64, 95–96 ó las 154–155–156<sup>722</sup>, que constituyen una excepción en lo que se refiere al uso de esta figura de signo repetitivo:

'Amigo', dixo ella, 'non te mintré en nada.  
Por fazer el tu ruego mucho só adebdada.  
A Mont' Olivet' fui en vissión levada :  
*vidí* ý tales cosas por que só muy pagada.

'*Vidi* ý logar bueno, sobra buen arbolado,  
el fructo de los árboles non sería preñado,  
de campos grant amchura, de flores grant mercado,  
guarrié la su olor a omne entecado.

'*Vidi* ý grandes gentes de personas honrradas  
que eran bien bestidas todas e bien calçadas.  
*Todas* me reçibieron con laudes bien cantadas,  
*Todas* eran en una voluntat acordadas<sup>723</sup>.

Ésta es la única ocasión en toda esta hagiografía berceana en la que podemos ver un caso de estas características. En estos versos contamos con dos ejemplos de anáfora. El primero de ellos figura en estas tres cuadernas y lo conforma la forma verbal *Vidi* seguido del adverbio locativo *ý*. La otra muestra de esta figura de dicción se sitúa en la estrofa 156, versos c y d. Nos referimos al adjetivo femenino plural *Todas*. La finalidad de este recurso en este contexto es descriptiva. A petición de su confesor Muño, la santa se ve obligada a despertar de su sueño y narrar lo que en él observó. La anáfora *Vidi* *ý* actúa como un nexo que enlaza las diferentes escenas de un mismo paisaje, el del Monte Oliveti. A esta tarea se suman otros procedimientos retóricos, como el políptoton nominal, la *derivatio* o el *parison*. Santa Oria ha gozado por tercera vez de una visión celestial. El relato de ésta abarca las cuadernas 139 a 159. El fragmento que estamos analizando pertenece, pues, a este tercer sueño. En él se insertan una serie de figuras simbólicas, como los árboles, los campos, las flores o los personajes que los pueblan. Todos se hallan en ese Monte de los Olivos. Como Cristo, Oria es conducida hasta allí como un paso más hacia su martirio y su recompensa futura: alcanzar el reino celestial.

<sup>722</sup> Manejamos la edición de la *Vida de Santa Oria* de Lappin, Oxford, Universidad de Oxford, 2000.

<sup>723</sup> He aquí otros casos de anáfora en la *Vida de Santa Oria*: 41c–42a, 111abcd, 158abcd–159c y 196a–197c.

El polisíndeton, a diferencia de la anáfora, ocupa un lugar secundario en el seno de las figuras de dicción por repetición, puesto que sólo hemos contabilizado un total de veintidós casos en toda esta *Vida*. Las conjunciones empleadas —*e* y, en menor grado, *nin*—, así como sus valores y usos son similares a los hallados en otros textos de don Gonzalo que ya hemos examinado. Las funciones desempeñadas por los nexos van desde la simple enumeración de elementos, la unión de sinónimos (bimembración sinonímica) o de antónimos (las llamadas ‘parejas inclusivas’), como, por ejemplo, en la estrofa 104:

Los cielos son much’ altos, yo peccadriz mezquina,  
si una vez tornaro en la mi calabrina  
non fallaré en ^mundo sennora *nin* madrina  
por qui yo esto cobre *nin* tardi *nin* aína’ <sup>724</sup>.

La partícula sobre la que se sustenta el polisíndeton es la forma minoritaria *nin*. Esta conjunción de signo negativo figura en tres ocasiones: una en el verso c y dos en el d. La función que desempeña en todas ellas es la de unir términos opuestos. Además, subraya la idea de que nadie puede ayudar a santa Oria a lograr la silla que le tienen reservada en el cielo y que guarda tan celosamente *Vox Mea*. La antítesis juega un papel fundamental en esta cuaderna, tal y como atestigua la presencia de la conjunción *ni* y el empleo de formas contrapuestas pero complementarias a la vez, como *tardi* y *aína*. Sólo a éstas se les puede aplicar la etiqueta de ‘pareja inclusiva’. Sin embargo, los sustantivos *sennora* y *madrina*, también se oponen, pero de forma distinta. La reclusa Oria se halla inmersa en la primera y más amplia de sus visiones. Guiada por tres vírgenes mártires, se encontrará con diversos personajes que pueblan el cielo, como los ermitaños, los mártires, los apóstoles o los evangelistas. También oirá la voz de Dios, pero no logrará verlo. Oria se lamenta por no poder quedarse en ese paraíso, puesto que no se considera digna de habitar en él. Ella sólo es una *peccadriz mezquina*, sintagma que el clérigo riojano emplea en otras de sus composiciones, como la *Vida de Santo Domingo* o los *Loores de Nuestra Señora*<sup>725</sup>. Por último, quisiéramos reparar en uno de los términos que se utiliza en estos versos, el de *calabrina*.

<sup>724</sup> Otros ejemplos de polisíndeton en *Santa Oria*: 72bd, 116d, 118cd y 193ad.

<sup>725</sup> *Vid.* por ejemplo las cuadernas 64a y 619ad de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, o las 79ab, 94ad y 176d de los *Loores*.

¿Cuál es el significado de esta metáfora *in absentia*? Alvar ha estudiado los diferentes significados de este vocablo. Varias han sido las interpretaciones que ha recibido, desde ‘cadáver’, ‘calavera’ o incluso ‘choza’. Sin embargo, Alvar considera que el sentido correcto para *calabrina* es ‘cuerpo separado del alma’<sup>726</sup>. Oria ha sido llevada en espíritu hasta una morada supraterrrenal, dejando su cuerpo en su celda. Ésta y no otra, es la *calabrina* a la que alude el poeta.

El recurso que, sin lugar a duda, ocupa un lugar central en el ámbito de las figuras de repetición es la epanalepsis. Gonzalo de Berceo recurre mucho más a la epanalepsis que a la *traductio*. En algunas ocasiones puede ocurrir que ambas aparezcan de forma conjunta en una misma estrofa, situación que se da en nueve contextos distintos. No obstante lo habitual es que la epanalepsis se combine con otros procedimientos anteriormente examinados como la anáfora o el polisíndeton. Al igual que la anáfora, la epanalepsis puede superar los límites métricos, como en las cuaternas 1–2, 32–33, 161–162 ó 191–192. A continuación pasamos a examinar el caso que nos ofrecen las 108–109:

Tomáronla las mártires que ante la guñaron  
por essa escalera por la que la levaron.  
En muy poquiello rato al cuerpo la tornaron,  
espertó *ella* luego que ellas la dexaron.

Abrió *ella* los oios, cató enderredor,  
non *vido* a las mártires, ovo muy mal sabor.  
*Vídose* alongada de muy *grande* dulçor:  
avié muy *grande* ciuta e sobeio dolor<sup>727</sup>.

Estas dos estrofas son bastante ricas en procedimientos retóricos. Dejando a un lado la epanalepsis, contamos con el políptoton nominal, el asíndeton, la antítesis, la sinonimia y la alegoría. Volviendo al recurso que nos ocupa, debemos decir que son tres los vocablos que se reiteran. El primero de ellos es el pronombre personal *ella*, que sirve de enlace entre las dos cuaternas, puesto que aparece en ambas. La forma verbal *vido*, con la variante *Vídose*, también forma parte de esta figura de dicción. Por último podemos citar el adjetivo *grande*. Dos de estos vocablos pertenecen a las variantes más empleadas a lo largo de la *Vida*

<sup>726</sup> Alvar, «En torno a *calabrina*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 7–15, p. 14. Uría Maqua (*Mujeres visionarias de la Edad Media*, p. 26) es de la misma opinión.

<sup>727</sup> En la *Vida de Santa Oria* tenemos otras muestras de epanalepsis, como en las estrofas 36abd, 111d–112a, 118abc, 164c–165a, etc.



*de Santa Oria*: verbos y adjetivos, aunque también podemos encontrar bastantes sustantivos. Menos usados son los pronombres personales, los demostrativos y los posesivos. Oria es devuelta a su mundo por las mismas santas que la condujeron al cielo: Eulalia, Ágata y Cecilia. La escalera que emplearon para el ascenso, vuelve a figurar de nuevo. Éste es uno de los muchos elementos alegóricos que se utilizan a lo largo del relato. Una vez que la dejan en su lecho, la futura santa despierta con una gran pena, expresada mediante la antítesis *mal sabor–grande dulçor* y por la bimetración sinonímica *grande cuita e sobeio dolor*.

Frente a los más de cuarenta casos de la epanalepsis, la *traductio* posee sólo diecisiete. Uno de los rasgos que comparte la epanalepsis y con la anáfora, es la posibilidad de que un mismo ejemplo se desarrolle en dos estrofas distintas, como sucede en las 13–14, 69–70, ó 131–132, que transcribimos a continuación:

Ovo con el falago Oria grant alegría,  
preguntóla si era ella Sancta María.  
'No ayas nulla dubda', dixo.l, 'fijuela mía.  
Yo só la que *tú* ruegas de noche e de día.  
  
'Yo só Sancta María, la que *tú* mucho quieres  
que saque de porfazo a todas las mugieres.  
Fija, dios es contigo si *tú* firme 'stovieres,  
irás a grant riqueza, fija quando murieres'<sup>728</sup>.

Como base de la *traductio* el clérigo riojano ha escogido el pronombre personal de segunda persona *tú*. Su primera aparición la tenemos en la cuaderna 131, en tanto que las dos restantes se ubican en la siguiente, la 132. Al igual que el caso anteriormente analizado, este procedimiento es un modo más de enlazar temáticamente los versos que integran las diferentes estrofas de esta *Vida*. A este mismo fin van también encaminados otros de los procedimientos aquí registrados: la anáfora y la epanalepsis. A su lado tenemos más recursos, como el políptoton nominal, la antítesis o el sufijo diminutivo. En la segunda visión que se relata en esta hagiografía, Oria no es conducida al cielo, sino que son los personajes supraterrrenales los que la visitan en su celda. Hasta allí llevan un lecho que la Virgen concede a la reclusa como recompensa a sus ayunos y abstinencias. Cuando María llega, la santa duda de su presencia. Por este motivo le pregunta si

<sup>728</sup> Otros casos de *traductio* en *Santa Oria*: 87abc, 99abc, 170cd–171a y 203abd. Éstos son algunos ejemplos más de la convivencia de epanalepsis y *traductio* en esta hagiografía: 68abc, 93abcd, 134cd–135a, 158abd, etc.

es realmente ella la persona a la que dirige sus continuas oraciones. La madre de Dios le responde afirmativamente y como prueba le ofrece una *grant riqueza* cuando muera, un lugar en el reino de su Hijo.

En la *Vida de Santa Oria* el homeotéleuton cuenta con una presencia mucho menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o la epanalepsis. En total hemos contabilizado un único ejemplo, perteneciente a la variedad nominal del homeotéleuton. Este caso se halla en la cuaderna 4:

Essa virgen preciosa de quien fablar solemos  
fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos.  
Amunna fue su *madre*, escripto lo tenemos,  
Garçía fue el *padre*, en letra lo avemos.

Las formas elegidas para sustentar esta figura de dicción son los sustantivos *madre* y *padre* situados, respectivamente, en los versos c y d. Ambos se colocan al final de una frase. El paralelismo desempeña un papel fundamental en los versos finales de esta estrofa. Así, tenemos un *parison*, ya que la construcción sintáctica empleada es la misma. La sinonimia y el asíndeton cierran el capítulo de recursos. Gonzalo de Berceo recurre —como en otras de sus composiciones— al argumento de la *auctoritas* para fundamentar la veracidad de su relato. Esto se puede comprobar perfectamente en este caso, ya que tres de sus cuatro versos se cierran con esta idea: *segunt lo que leemos*, en el b; *escripto lo tenemos*, en el c; y *en letra lo avemos*, en el d. Todos ellos podrían ser sustituidos por el concepto de ‘fuente escrita’ o ‘modelo literario’. El nombre del autor de dicha fuente nos lo brinda en la cuaderna siguiente, la 5. Muño fue quien escribió la *Vita* latina que el clérigo riojano usó para elaborar su *Vida de Santa Oria*. En estos versos se nos presentan a los padres de Oria, dándonos sus nombres: Amuña y García. Una vez más podemos establecer un paralelismo entre *Santa Oria* y *Santo Domingo*, puesto que allí se menciona a los progenitores del santo, si bien sólo conocemos el nombre del padre, Juan —*Juhanes avié nomne el su padre ondrado* (7a). El de la madre no figura, puesto que tampoco lo recoge su fuente, la *Vita Dominici* del monje Grimaldo —*El nombre de la madre dezir non lo sabría / como non fue escrito no lo devinaría* (8ab).

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

### Políptoton

El políptoton nominal cuenta con un gran desarrollo en la *Vida de Santa Oria*, como demuestran los numerosos de casos que se han registrado. En líneas generales, el uso del políptoton en esta obra es similar al que ya se ha señalado en otras composiciones berceanas: el número de miembros, así como la coexistencia entre las dos variedades de esta figura de dicción. De este modo, las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma, con la única salvedad de la estrofa 72, en donde se registra un cuádruple caso. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaterna, situación que se da en las 44–45, 91–92 y 108–109. La variedad morfológica que más se emplea es la de los pronombres personales, seguido muy de cerca por los demostrativos y posesivos. En menor medida también se utilizan sustantivos y adjetivos. La muestra que vamos a analizar pertenece a la excepción que acabamos de mencionar, la de la estrofa 72:

'Mi ama fue al mundo *ésta* por quien demando,  
ladró *comigo* mucho e a *mí* castigando;  
querría *yo* que fuesse en *esti* vuestro vando:  
por *su* devdor *me* tengo durmiendo e velando'<sup>729</sup>.

En estos versos nos encontramos con los tres paradigmas más empleados a lo largo de esta composición: los pronombres personales, los demostrativos y los posesivos. La primera de las categorías nominales está representada por las formas de primera persona *yo*, *me*, *mí* y *comigo*, que desempeñan una función sintáctica diferente. Tenemos, pues, cuatro miembros de un mismo paradigma, lo que constituye una salvedad en toda esta hagiografía berceana. Lo más habitual es que un políptoton nominal lo integren dos términos, como *ésta–esti* y *Mi–su*. En un determinado momento de la primera visión, Oria pregunta a las vírgenes por su maestra Urraca, ya que desea saber si se halla en el número de los elegidos. Ella fue quien la guió y acompañó durante su vida ascética. La deuda que guarda para con ella se expresa a través de la pareja inclusiva del verso d. La respuesta de las

---

<sup>729</sup> Éstos son otros casos de políptoton nominal de la *Vida de Santa Oria*: 35bcd, 91d–92a, 122abcd y 198abcd.

santas mártires no se hará esperar. En los versos siguientes le dirán que ella es una *compañera* más, al igual que Justa, otra discípula suya. Por consiguiente, Urraca pertenece a ese *vando*, metáfora *in absentia* con la que el poeta quiere aludir al grupo de los bienaventurados.

El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo en *Santa Oria*. Los integrantes de cada políptoton verbal oscilan entre los dos y, en una sola ocasión, los tres, tal y como se verá en el siguiente ejemplo. Una de las características que comparte con su homónimo nominal es la posibilidad de que una misma muestra pertenezca a dos cuadernas distintas, como las 38–39 o las 166–167. Sin embargo, quisiéramos analizar el caso de la estrofa 59, por cuanto constituye una excepción en lo que atañe al número de formas que integran este recurso de dicción:

Demandó la serrana qué *eran* esta cosa:  
 ‘¿Qué proçesión *es* ésta, tan grant e tan preçiosa?’  
 Dixiéronli las mártires respuesta muy sabrosa,  
 ‘Obispos *fueron* éstos, sierbos de la Gloriosa<sup>730</sup>.

El paradigma elegido para sustentar el políptoton es el del verbo *ser*. Sus representantes se reparten por los versos a, b y d: *eran*, *es* y *fueron*. A su lado podemos ver otro políptoton, pero de signo contrario. Nos referimos al políptoton nominal *ésta*–*éstos*. Esta situación no es nueva en el caso de nuestro poeta. En varias ocasiones emplea las dos variedades de políptoton, tal y como ya quedó demostrado en el anterior ejemplo. Al lado de estas figuras se encuentran otros procedimientos retóricos como el paralelismo, la antonomasia y la metáfora. Oria está inmersa en su primer sueño, en donde contempla varias procesiones en las que participan diversos personajes celestiales. En la cuaderna 57 aparece una compañía de *calonges*. Don Gonzalo los describe de un modo detallado: vestidos con casullas finamente elaboradas, con báculos y con cálices en sus manos. La *serrana* Oria interroga a sus guías sobre quiénes son y por qué llevan estos trajes y paramentos. Todas le responden al unísono. Éstos que tan ricamente van vestidos fueron obispos y los instrumentos que llevan son propios de su oficio

---

<sup>730</sup> Éstas son otras muestras de políptoton verbal en esta composición berceana: 54bd, 102bd, 194acd y 203d–204a.

pastoral. Además, fueron *sierbos* de la Virgen, a quien el poeta bautiza como la *Gloriosa*, una de las antonomasias marianas más frecuentes en su *corpus*.

En esta composición, como en otras del clérigo riojano, es posible rastrear hasta dieciséis ejemplos en los que las dos clases de políptoton conviven. A pesar de que en los dos casos anteriores se daba esta posibilidad, queremos aducir una nueva muestra en la que ambas variedades morfológicas conviven en un mismo contexto. Nos referimos a la estrofa 39:

Avié en la columpna escalones e gradas.  
Veer solemos *tales* en las torres obradas.  
Yo *sobí* por algunas, esto muchas vegadas:  
por *tal suben* las almas que son aventuradas<sup>731</sup>.

El políptoton nominal de esta cuaderna está representado por el adjetivo *tal-tales*, en tanto que su homónimo verbal lo integran dos formas del paradigma *subir*: *sobí* y *suben*. En esta estrofa aparece uno de los elementos que integran la primera visión de santa Oria: la columna. Las tres vírgenes invitan a la santa a subir al cielo, llevando consigo una paloma que le acaban de entregar. A continuación, aparece en el medio de la estancia una columna con escalones por la que van a iniciar la subida. Cuando analicemos el uso de la alegoría en *Santa Oria* veremos cuál es el significado de éste y otros símbolos que pueblan los sueños de la reclusa. Lo que nos interesa destacar ahora es el valor que desempeña aquí el políptoton. Esta figura la utiliza Berceo para describir cómo era esta columna, acercando a su auditorio una materia que podía resultar un tanto oscura e ininteligible. Para ello recurre a elementos y a hechos de la vida cotidiana. De esta forma compara las gradas de esta columna con las que se pueden ver en las torres (verso b); si esto resulta insuficiente, aduce su propio testimonio (verso c). Pero todavía añade una nueva utilidad para este objeto. Por él suben las almas de los bienaventurados en su camino hacia el cielo.

#### *Derivatio*

En la *Vida de Santa Oria* la *derivatio* posee una presencia muy próxima a la variedad verbal de políptoton. En las 205 cuadernas que componen esta hagiografía, la *derivatio* se utiliza en veintiséis ocasiones. El número de miembros

---

<sup>731</sup> Otros ejemplos en los que coexistan políptoton nominal y verbal pueden verse en las cuadernas 18abcd, 71abd, 122abcd ó 174abd.

de cada una de ellas la integran exclusivamente dos vocablos. Otra de las características que comparte con las restantes categorías de *annominatio* es la posibilidad de que un ejemplo se desarrolle en dos estrofas diferentes, situación que se da aquí en dos ocasiones: una en las cuadernas 191–192 y otra en las 196–197. El número de muestras que se registra en cada estrofa suele ser uno, aunque de forma excepcional puedan aparecer dos series de *derivaciones*, como se comprobará a continuación. Otro de los rasgos que definen su empleo ya lo indicábamos en el análisis de otros poemas de Gonzalo de Berceo. En esta *Vida* pueden figurar en un mismo contexto las dos variedades de *annominatio*. Así, se han registrado muestras de políptoton nominal o de políptoton verbal combinado con la *derivatio*, tal y como se verá más adelante.

El primer ejemplo de *derivatio* que vamos a examinar se encuentra en las cuaderna 25, en la que registramos dos casos:

Terçera noche era después de Navidat,  
de *Sancta* Eugenia era festividat.  
*Vido* de *visiones* una infinidat  
ond' paréçe que era plena de *sanctidat*<sup>732</sup>.

En estos versos, se utiliza esta variedad de *annominatio* en dos ocasiones. La primera se registra en los versos b y d. Se trata del adjetivo *Sancta* y del sustantivo *sanctidad*. La otra se ubica en el verso c. En esta ocasión las formas escogidas son el verbo *Vido* y el sustantivo *visiones*. La *derivatio* desempeña en este pasaje un papel descriptivo, pero también pretende ubicar en el tiempo la primera visión de santa Oria. El poeta sitúa el primer sueño profético en la tercera noche después de la natividad del Señor, concretamente en la fiesta de santa Eugenia. Tras escuchar el rito de maitines, la emparedada quiso descansar un poco, ya que las penitencias a las que había sometido su cuerpo le impidieron mantenerse en pie por más tiempo. El día en que se veneraba a la mártir Eugenia era el día 27 de diciembre, según el calendario mozárabe. El rito romano sustituyó esta festividad por la del apóstol san Juan. Muchos críticos aducen este dato para subrayar la fidelidad del poeta riojano con respecto a su modelo, el texto de

---

<sup>732</sup> Otras muestras de *derivatio* pueden verse en las estrofas siguientes: 26ad, 119ad, 172abc y 196d–197b.

Muño. En el período del siglo XIII que le tocó vivir a Berceo el calendario romano ya había sido implantado.

La segunda muestra de *derivatio* que vamos a estudiar integra en su interior las tres variedades de la *annominatio*: el políptoton nominal, el verbal y la *derivatio*. Sólo una estrofa de esta *Vida* reúne esta condición, la 107:

‘De lo que tú más *temes* non serás *enbargada*;  
non abrás nul *enbargo*, non te *temas* por nada.  
Mi fija, benedicta vayas e sanctiguada:  
torna a tu *casiella*, reza tu *matinada*’<sup>733</sup>.

De las tres clases de *annominatio*, la que más presencia tiene en estos cuatro versos es el políptoton nominal, con dos series. La primera la conforman los pronombres personales de segunda persona *tú* y *te*, en tanto que la restante la integran los posesivos *Mi* y *tu*. El paradigma verbal está representado por las formas *temes* y *temas*, ambas en presente, pero de diferentes modos. Finalmente, la *derivatio* ha elegido la forma verbal *serás enbargada* y el sustantivo *enbargo*. Antes de abandonar las moradas celestiales, Oria escucha la voz de Dios. Tras sus temores y dudas sobre la utilidad de sus ayunos y penitencias, recibe la confirmación de su futura santidad. Su humildad y su particular martirio han logrado que se le reserve un puesto en el cielo. La silla que guarda la doncella Vox Mea está reservada para ella y para nadie más. De este modo, sabe que puede volver a su celda, la *casiella* sin ningún temor. Ahora bien, deberá perseverar en la oración, puesto que así se lo indica el Padre: *reza tu matinada*.

### *Parison*

En la *Vida de Santa Oria* el paralelismo cuenta con un desarrollo destacado, puesto que así lo testimonian los más de cuarenta ejemplos. El *parison* puede abarcar uno, dos —en la mayoría de las ocasiones—, tres, e incluso los cuatro versos de una cuaderna, si bien únicamente hemos registrado una muestra en toda esta composición, en la estrofa 58. El primer caso que vamos a examinar se ubica en la cuaderna que abre esta hagiografía:

---

<sup>733</sup> En la *Vida de Santa Oria* la *derivatio* se combina en mayor medida con el políptoton nominal, tal y como puede verse en las cuaderñas 113ad, 115acd, 154acd y 173cd. Por su parte, el número de ocasiones en las que convive el políptoton verbal y la *derivatio* es mucho menor: 68abcd y 135abcd.

En el nonbre del Padre *que nos quiso criar*  
*et de don Yhesu Christo qui nos quiso salvar*  
*e del Spíritu Sancto, lumbre de confortar:*  
 de una sancta virgen quiero versificar.

Tres de los cuatro versos de la estrofa 1 presentan similitudes en algunas de sus construcciones sintácticas. Así, los segundos hemistiquios de los dos primeros versos cuentan con una misma estructura: pronombre relativo + pronombre personal + perífrasis verbal. El segundo *parison* afecta a los dos primeros hemistiquios de los versos b y c. Estamos ante una frase preposicional a la que precede la conjunción *et* y su variante *e*. El poeta abre su obra con una invocación a la Santísima Trinidad. A ella acude para llevar a buen fin su composición poética. Don Gonzalo está desarrollando una variante del tópico literario de la invocación clásica a las musas<sup>734</sup>, que se inscribe en el interior de los lugares comunes de la creación literaria, más concretamente en la tónica del exordio. En la literatura cristiana estas Divinidades fueron sustituidas por Dios, la Virgen o los santos, tal y como puede comprobarse en el caso del clérigo riojano. Esta cuaderna que abre la introducción de *Santa Oria* guarda una gran similitud con la primera de la *Vida de Santo Domingo*. Tanto el tópico como la estructura son las mismas. Así, en el verso a aparece Dios Padre, seguido en el b y c por Cristo y el Espíritu Santo, respectivamente. El último verso lo reserva para insertar el nombre del santo del que quiere elaborar una hagiografía (Santo Domingo / Santa Oria). Lo que sí difiere es el término empleado para calificar la obra: *quiero fer una prosa*, en la *Vida de Santo Domingo*; frente a *quiero versificar*, en *Santa Oria*<sup>735</sup>.

<sup>734</sup> Para la clasificación de los distintos tópicos literarios se han manejado las siguientes referencias: Azaustre y Casas, *Manual de retórica...*, y Curtius, *Literatura europea...*

<sup>735</sup> Dentro del *corpus* berceano es posible encontrar otros fragmentos similares en los que se utiliza el tópico de la invocación a la Divinidad: *En el nomne precioso del Rey omnipotent*, / quiero fer la pasión del señor sant Laurent (*MSL*, 1ac); *En el nomne precioso de la Santa Reina*, / querría del su duelo componer una rima (*Duelo*, 1ad); *En el nomne del Reï que regna por natura*, / qui es fin e comienço de toda creatura, / en su onor quería fer una escriptura (*Sacrificio*, 1abd). Los textos manejados están extraídos de la edición coordinada por Isabel Uría Maqua, Espasa-Calpe, 1992. Fuera ya de las obras compuestas por Gonzalo de Berceo, nos encontramos con los versos iniciales del *Poema de Fernán González*, en donde se repite casi palabra por palabra la cuaderna 1 de la *Vida de Santo Domingo*: *En el nonbre del Padre que fizo toda cosa*, / *del que quiso nascer la Virgen preciosa*, / *e del Spiritu Santo, que igual dellos posa*, / *del conde de Castiella quiero fer una prosa*. (*Poema de Fernán González*, vv. 1–4). La edición que utilizamos para el *Poema de Fernán González* es la de J. Victorio, Madrid, Cátedra, 1998. En el *Libro de Apolonio* también nos encontramos con este lugar común: *En el monbre de Dios τ de Santa María*, / si ellos me quiassen



En algunas ocasiones, puede ocurrir que el paralelismo iniciado en una determinada estrofa prosiga en la siguiente, tal y como ocurre en las cuadernas 63 y 64:

Visto este convento, esta sancta mesnada,  
fue a otra comarca esta freira levada:  
el coro de las vírgines proçesión tan honrrada.  
*Salieron resçivirla de voluntat pagada.*

*Salieron reçibirla con responsos doblados,*  
fueron a abraçarla con los braços alçados.  
Tenién con esta novia los cueres bien pagados,  
non fizieran tal gozo annos avié passados<sup>736</sup>.

Que un mismo procedimiento retórico se desarrolle en dos estrofas diferentes es una realidad que ya hemos constatado en el caso de la anáfora, la epanalepsis, el políptoton y la *derivatio*. En algunos de los ejemplos ya analizados, se veía cómo una de las finalidades era cohesionar el contenido de algunos versos de esta *Vida*. Si anteriormente se comprobaba cómo este enlace era de signo semántico, en la muestra que estamos examinando esta unión también es de signo sintáctico. Así, el verso que cierra la cuaderna 63 y el que abre la 64, cuenta con la misma estructura: verbo + complemento circunstancial. Al *parison* debemos sumar en esta ocasión otra clase de paralelismo, el *leixaprén*. El segundo hemistiquio del verso 63d ha sido sustituido por un término cuasi sinonímico: la *voluntat pagada* se transforma en el verso siguiente en *responsos doblados*. Por otro lado, ambas frases poseen un significado muy parecido: expresar la alegría que sintieron el coro de las vírgenes cuando vieron que Oria venía a su encuentro. Después de contemplar la procesión de los obispos, el cortejo formado por las tres mártires y Oria acceden a otra zona del cielo. En esa nueva estancia contemplan un desfile formada por vírgenes. Con la llegada de la joven crece su gozo. El poeta bautiza a Oria con el nombre de *novia*, una metáfora de signo religioso. La reclusa de san Millán es una especie de novia de Cristo; como tal, debe permanecer en un estado de pureza y virginidad no sólo espiritual, sino también corporal.

---

estudiar querría, / del buen rey Apolonio τ de su cortesía (1abd). La edición manejada es la de D. Corbella, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1999.

<sup>736</sup> Otros ejemplos de paralelismo en la *Vida de Santa Oria*: 58abcd, 82abd, 145c–146c, 194ab, etc.

## Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton juega un papel más importante en la *Vida de Santa Oria* que el polisíndeton, puesto que dobla los casos de éste. El clérigo riojano utiliza este procedimiento para el mismo fin. De este modo, nos encontraremos con estrofas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero se ubica en las cuadernas 55 y 56:

Conosçió y la fija buenos quatro barones,  
 los que nunca vidiera en ningunas sazones:  
*Bartolomeo, ducho de escribir passiones;*  
*don Gómez de Massiela que dava bien raçiones ;*  
  
*don Xemeno terçero, un vezino leal,*  
*del varrio de Vellayo fue ésti natural;*  
*Galindo, su criado, qual él bien otro tal,*  
 que sopo de bien mucho e sabié poco mal.

El motivo por el que hemos seleccionado este doble caso es el siguiente. Se trata de uno de los pocos contextos en los que el asíndeton da unidad a algunos de los contenidos expuestos en dos estrofas diferentes. Nos hallamos en un pasaje descriptivo y enumerativo a la vez. En estos ocho versos se citan las cualidades por las que se destacaron algunos de los monjes que profesaron en San Millán. Todos ellos los conoce santa Oria cuando está visitando el cielo, tal y como parece demostrar el verso 55a: *Conosçió y la fija buenos quatro barones*. Ellos serán los primeros personajes con los que se va a cruzar durante su primera visión. Ante cualquier duda que le surja, las tres mártires le responderán de forma precisa. El primero de los cuatro *calonges* es Bartolomeo, quien destacó como autor de relatos sobre el martirio de varios santos. El segundo es don Gómez de Massiela, que se caracterizó en vida por su caridad con los pobres, puesto que repartía con ellos la comida del cenobio. Los otros dos personajes son don Xemeno y su discípulo Galindo. El primero de ellos nació en Villa Velayo, como Oria. Las cualidades que se resaltan de ambos son de signo moral: la lealtad en el primero, y el desconocimiento del mal en el segundo. La omisión de conjunciones coordinantes en estas cuadernas es casi total. El asíndeton sirve en este contexto,

como decíamos, para ensamblar diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector se detenga en cada uno de los versos.

En el siguiente caso se puede comprobar cómo, en ocasiones, el asíndeton puede abarcar los cuatro versos de una estrofa, como la 82:

*'Allí es Sant Estevan, el que fue 'pedreado;  
Sant Lorent', el que Çésar ovo después assado;  
Sant Vicent' el caboso, de Valerio criado;  
mucho otro buen lego, mucho buen ordenado' 737.*

Al igual que en la muestra anterior, nos hallamos en un pasaje descriptivo–enumerativo. La forma de unir los diferentes elementos es asindética, puesto que no se utiliza ninguna partícula coordinativa. Otro modo de cohesionar las diferentes partes de un todo es el paralelismo, como ya hemos comprobado. En esta cuaderna encontramos estos dos procedimientos. La simetría entre el primer hemistiquio de los versos b y c es casi absoluta, puesto que nos hallamos ante una frase nominal. La similitud estructural es mucho mayor en el verso d: adverbio + frase nominal. Siguiendo el camino que le van marcando las santas Eulalia, Ágata y Cecilia, Oria se encuentra con una procesión de personas vestidas de rojo. Se trata de los mártires, aquellos hombres y mujeres que dieron su vida por dar testimonio de su fe. Berceo menciona únicamente a tres: san Esteban, san Lorenzo y su compañero san Vicente. Esteban fue el primer mártir del cristianismo. Su historia la conocemos a través del relato de los Hechos de los Apóstoles<sup>738</sup>. Lorenzo y Vicente también eran dos diáconos al servicio de su obispo, Valerio. La vida del primero se narra en otro de los poemas berceanos, el *Martirio de San Lorenzo*. A parte de sus nombres, el clérigo riojano nos ofrece otras informaciones, como el modo en el que fueron asesinados —el apedreamiento en el caso de Esteban y la parrilla en el de Lorenzo— o el oficio que desempeñaban —ayudante de Valerio, referido a Vicente. La estrofa se cierra con una mención genérica de los restantes mártires, ya fuesen religiosos o simplemente laicos.

<sup>737</sup> En *Santa Oria* hay otros ejemplos de asíndeton, como en las estrofas 21abcd, 47abc, 102abcd, 161ab, etc.

<sup>738</sup> He 8, 54–60.

*Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

En esta obra berceana el epíteto cuenta con una escasa presencia, si lo comparamos con la situación de otras composiciones anteriormente analizadas. El número de casos a los que asciende este recurso estilístico —en total once— contrasta abiertamente con la situación registrada en la *Vida de San Millán de la Cogolla* o en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, en donde esta figura de pensamiento tiene un gran desarrollo. En esas hagiografías eran varios los sustantivos a los que se les adjuntaba un epíteto para resaltar uno o varios rasgos que les eran connaturales.

En la *Vida de Santa Oria* son tres los apelativos que recibe la protagonista de la composición: *toca negrada* (21a), *serrana* (62a) y la frase *amiga de Dios* (120c). El resto de epítetos se aplica a otros personajes como, por ejemplo, Dios, la Virgen, el padre de la reclusa o algunos de los personajes que figuran en la primera visión. El número de casos que se pueden registrar en el interior de una cuaderna es de uno, con la única salvedad de la 61, que cuenta con un doble caso. Dada la escasa relevancia de esta figura de pensamiento, únicamente examinaremos dos muestras, la primera de ellas en la estrofa 21:

Desamparó el mundo Oria, *toca negrada*,  
 en un rencón angosto entró emparedada.  
 Suffrié grant astinençia, vivié vida lazrada,  
 por ond' ganó en cabo de dios rica soldada<sup>739</sup>.

La frase nominal *toca negrada* del verso a desempeña la función de epíteto<sup>740</sup>. El poeta nos presenta a Oria vestida con el hábito propio de los monjes negros o benedictinos. En la cuaderna anterior tenemos un antecedente de esta misma idea: *Vistió otros vestidos de los monges calannos* (20c). Oria decide ingresar como emparedada a una edad muy temprana. Atrás deja su hogar y las comodidades de la vida seglar. Al igual que otros santos berceanos, abandona el mundo e ingresa en el monasterio. Por poner un par de ejemplos de este tópico literario, podemos mencionar el caso de la estrofa 65 de la *Vida de Santo*

<sup>739</sup> Los restantes epítetos aplicados a santa Oria pueden verse en las estrofas 62a y 120c.

<sup>740</sup> Uría Maqua, ed., *Poema de Santa Oria*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 502, nota al verso 20a.

*Domingo de Silos*, en cuyo verso b dice: *desamparó a Cañas, do mucho lo amavan*. San Millán tuvo una vocación similar. Pastoreando el ganado de su padre, fue inspirado por Dios y decidió hacerse ermitaño: *Entendió que el mundo era pleno d'engaño, / querié partirse d'elli e ferse ermitaño* (VSM, 12ab). Volviendo de nuevo a la vida de la santa emilianense, Berceo nos describe también el lugar en el que va a vivir. Se trata de una celda con unas dimensiones muy reducidas (*un rencón angosto*). En ella practicará el ayuno, la oración y la penitencia. Esta idea está sugerida por la *derivatio vivié vida lazrada*. Aunque pueda parecer una vida dura, al final obtendrá *una rica soldada* —sintagma que podría relacionarse con los cantares de gesta<sup>741</sup>—, un lugar en el cielo.

La Virgen María es otro de los personajes que recibe apelativos de esta clase. Al igual que santa Oria, su número es tres, aunque la variedad semántica no se da en este contexto. La madre de Cristo sólo se la menciona bajo el nombre de *Gloriosa*, sustantivo que en otros casos puede desempeñar la función de antonomasia. La muestra que hemos escogido de epíteto mariano se sitúa en la cuaderna 127:

Dixieronli a Oria, 'Tú, que yazes sonnosa,  
levántate, reçibi a la Virgo *Gloriosa*  
que es madre de Christo e fija e esposa.  
Serás mal acordada si fazes otra cosa' <sup>742</sup>.

El contexto narrativo en el que se emplea este epíteto es diferente al anterior. Ahora nos hallamos inmersos en la segunda visión que tuvo la santa. Unos once meses después del primer sueño, Oria vuelve a tener otro. En esta ocasión el espíritu de la reclusa permanece unido a su cuerpo. El escenario en el que tendrá lugar esta visión será su celda. En cierto momento de la noche se le

<sup>741</sup> Hemos llegado a tal conclusión porque, en primer lugar, el vocablo *soldada* aparece citado al menos en dos ocasiones en el *Cantar de Mio Cid*: “si yo bivo, doblarvos he *la soldada*” (80) y “allí pareçrá el que merece *la soldada*” (1126). Los diccionarios etimológicos que hemos consultado (Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.) recogen una segunda acepción para el sustantivo *soldada*: ‘paga del soldado’. Don Gonzalo vuelve a emplear esta expresión en la cuaderna 144d de la *Vida de Santo Domingo de Silos*: “tú el loguer prométesme mala *soldada*”. En tercer y último lugar no sería extraño que el poeta recurriese a tal imagen, ya que no es nada raro encontrar algún epíteto, antonomasia o metáfora que emplee vocablos procedentes de los cantares de gesta.

<sup>742</sup> Los restantes epítetos marianos están en las cuadernas 3c y 198a. Los apelativos de Dios sólo ascienden a uno, ubicado en la estrofa 173b. En cuanto a los epítetos de otros personajes de *Santa Oria*, pueden verse en los siguientes versos: 11b, 61bc, 73d y 82d.

aparecen tres vírgenes llevando consigo un lecho. Éste es un regalo de la Virgen como premio a sus oraciones. Los personajes angélicos obligan a la emparedada a abandonar su jergón y mudarse a la nueva cama. También le anuncian que pronto la visitará santa María. El clérigo riojano adorna a nuestra Señora con una serie de dones y títulos que le son connaturales. El primero es el epíteto *Gloriosa*; a continuación aparecen los sustantivos *madre*, *fija* y *esposa*. La triple naturaleza mariana se presenta aquí bajo esta metáfora *in praesentia*. María es la hija de Dios, la madre de Jesús y la esposa del Espíritu Santo. Por este motivo debe ser venerada por todos, incluida Oria.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

En la *Vida de Santa Oria*, la antítesis ocupa un lugar importante, ya que se registran numerosas muestras. El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una estrofa oscila entre las dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, ‘parejas inclusivas’. Tal es el caso de las cuaderñas 3d, 36b ó 113b. Otro de los rasgos que definen el uso de la antítesis concierne al lugar en el que se ubican los términos contrapuestos. En algunas ocasiones, como en las estrofas 22ab, 69ab ó 204ad, éstos se hallan en el vértice del verso, conformando una solución para la rima. La antítesis sólo se utiliza en una ocasión para adoctrinar y explicar de forma más sencilla algunos de los elementos que conforman las verdades de la fe. En la *Vida de Santa Oria* esta figura de pensamiento se emplea, ante todo, para retratar personajes, ambientes y situaciones. Por consiguiente, don Gonzalo utiliza el valor plástico que la antítesis puede representar en algunos casos, como el de la cuaderña 50, en donde podemos comprobar algunos de los rasgos que acabamos de señalar:

Puyava a los çielos sin ayuda *ninguna*,  
non li fazié enbargo *nin el sol nin la luna*.  
A dios avié pagado por manera *alguna*,  
si non, non subrié tanto la fija de Amunna.

El número de antítesis que se registran en estos versos son dos. La primera pareja de términos opuestos la encontramos en los vértices de los versos a y c:

*ninguna / alguna*. Ambas forman parte de la rima de la estrofa. Al situarlas al final del segundo hemistiquio, el poeta pretende subrayar la importancia de estos dos vocablos. Oria asciende al cielo sin ayuda de nadie, pero para poder llegar hasta él tuvo que agradar a Dios de algún modo. La segunda antítesis ocupa toda la segunda mitad del verso b: *nin el sol nin la luna*. Vemos cómo estos sustantivos están unidos mediante la conjunción *nin*. La pareja inclusiva formada por *sol* y *luna* la emplea en otros de sus poemas. El significado que encierran estos vocablos contrarios y complementarios es el siguiente. En su particular ascenso a los cielos, la hija de Amuña sube por la columna. En su camino ningún objeto le estorba el paso, incluidos los astros celestes, como el sol y la luna, citados en el verso b.

La única antítesis que se puede relacionar con la función catequística es la ubicada en la cuaderna 60:

'Porque davan al pueblo beber de buen castigo  
por end' tienen los cálices cada uno consigo;  
reffirién con los cuentos *al mortal enemigo*  
que engannó a *Eva* con un astroso figo'<sup>743</sup>.

Dos son aquí los elementos que se contraponen. Ambos corresponden a dos personajes de la Historia Sagrada: Eva y el diablo. El segundo de ellos se le nombra a través de la antonomasia lexicalizada *mortal enemigo*. El clérigo riojano bautiza al maligno con este nombre en numerosas ocasiones. Santa Oria está contemplando en el cielo una procesión de obispos. Sus vestiduras, como la de otros personajes celestiales, están hechas con unos materiales que sugieren riqueza y colorido. Sus casullas son de *preciosos colores* (58a) y en sus manos llevan dos de los paramentos litúrgicos que describen su oficio: el báculo (58b) y el cáliz (58c). Las tres santas que acompañan a la joven reclusa intentan explicarle el porqué de estos objetos. Con los vasos sagrados dan de beber la sangre de Cristo, pero también adoctrinan al pueblo. Con el báculo hacen frente al demonio y al pecado que representa. Para esta segunda interpretación alegórica, Gonzalo de Berceo utiliza una antítesis que se puede conectar con su labor pastoral. Como sacerdote debía explicar a sus parroquianos la diferencia entre el bien y el mal.

---

<sup>743</sup> Otros casos de antítesis en la *Vida de Santa Oria*: 23ab, 93bcd, 116d y 204ad.

Para ello podía recurrir a la Sagrada Escritura. En esta estrofa, el poeta evoca el episodio del Génesis en el que se cuenta la expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal<sup>744</sup>. Así, menciona a dos de sus protagonistas: el diablo, metamorfoseado en serpiente; y Eva. Satanás engañó a la mujer de Adán con una fruta, que Berceo identifica con un *figo*. En otras de sus composiciones menciona este mismo episodio, como en la *Vida de San Millán* (111) o la *Vida de Santo Domingo* (330).

En *Santa Oria* la sinonimia cuenta con un desarrollo semejante al de la antítesis. Además, se emplea para el mismo propósito: la descripción de ambientes y tipos. En algunas ocasiones, los sinónimos van en parejas y unidos mediante la conjunción coordinante *e* y en alguna ocasión por la conjunción *nin*, como se puede ver en las cuadernas 3, 24 ó 66. El resultado es la bimetración sinonímica. El número de miembros que componen cada muestra de sinonimia son dos, sin ninguna excepción. Una de las diferencias que separan el uso de estas dos figuras lógicas consiste en la posibilidad de que los sinónimos se encuentren en estrofas distintas, como en las 32–33 ó 134–135. Otra de las particularidades que presenta el uso de esta figura de dicción ya lo señalamos en la antítesis. Algunos términos sinónimos pueden aparecer en el vértice de un verso y servir como un recurso más para la rima, como en la cuaderna 34:

Tú mucho te deleitas en las nuestras *passiones*;  
*de amor e de grado* leyes nuestras *razones*;  
 queremos que entendas entre las visiones  
 cuál gloria recibimos e cuáles gualardones'

Dos son las series de sinónimos que se pueden ver aquí. La primera se ubica en los vértices de los versos a y b. La posibilidad de que los sinónimos formen parte de la rima, era una posibilidad que ya se registraba en el uso de la antítesis. La finalidad de este uso vuelve a ser aquí el mismo: resaltar algunos términos de la estrofa. Los sustantivos *passiones* y *razones* guardan entre sí una relación de similitud en el significado. Las *passiones* son los relatos de las actas de los mártires, en tanto que las *razones* deben entenderse aquí como las palabras que esos santos dirigían a sus jueces y verdugos. Oria, como una monja más, ha leído en numerosas ocasiones esos textos. Su interés hacia la lectura de los

---

<sup>744</sup> Gen 3, 23–24.



martirologios se expresa a través de las frases preposicionales *de amor e de grado*. Los sinónimos se hallan unidos por la conjunción *e*. El resultado es una bimembración sinonímica. El paralelismo desempeña también un lugar importante en estos versos, puesto que así lo atestiguan esa construcción y el verso d. En su primera visión, Oria es visitada por las santas Eulalia, Ágata y Cecilia. Todas ellas dieron su vida por la fe y por ello recibieron la palma del martirio. La joven reclusa conocía sus historias por la lectura de sus *passiones*. Por este motivo ha sido recompensada con este sueño profético. La finalidad de esta primera visión que se nos cuenta es demostrar cuáles son los *gualardones* que reciben las almas de los santos.

En la cuaderna 15 podemos ver otro caso de bimembración sinonímica, que cuenta con un interesante valor semántico:

Si lis dio otros fijos, non lo diz' la leyenda,  
mas diolis una fija de spiritual fazienda  
que ovo con su carne *baraia e contienda*.  
Por consentir al cuerpo nunca soltó la rienda<sup>745</sup>.

En estos versos el poeta nos presenta el nacimiento de Oria como un milagro de Dios. García y Amuña habían rezado durante años para que el cielo les concediese un hijo. Sus plegarias fueron escuchadas y su hija nació. Un dato que no se conoce es si tuvieron más vástagos, puesto que la fuente latina no dice nada al respecto (*non lo diz' la leyenda*). Por este motivo, Berceo prefiere guardar silencio y centrarse en la persona de Oria, presentándonos algunas de las virtudes que la adornaron desde su infancia. En estos versos pretende recalcar la importancia de subyugar las pasiones de la carne. Este concepto se expresa a través de la bimembración sinonímica *baraia e contienda*. Ambos sustantivos remiten al concepto de 'lucha', 'pelea' o 'batalla'<sup>746</sup>. La dominación de las tentaciones del cuerpo es un requisito previo de la santidad. Los términos empleados podrían relacionarse aquí con el lenguaje bélico. No obstante *baraia e contienda* deben leerse en clave simbólica. La lucha que establece Oria con su cuerpo es de naturaleza interna, pero también podría concebirse de un modo más

<sup>745</sup> En el texto berceano hay otros casos de sinonimia: 13bd, 32d–33a, 134cd–135a y 175cd.

<sup>746</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

explícito, como una alusión a sus ayunos y abstinencias. Otro de los santos berceanos, Domingo, mantuvo esta misma pelea, tal y como puede leerse en la estrofa 68 de esa hagiografía. Esta idea se completa en el verso siguiente, el d. En él tenemos otra imagen metafórica. Se trata de la *rienda* con la que la santa sujeta sus pasiones. Esta misma concepción aparece en el milagro de Teófilo (705b: *bien sabié a sus carnes tenerlas so su rienda*).

#### Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

La repercusión y el uso que adquiere la exclamación en la *Vida de Santa Oria* es mucho menor que las antítesis y sinónimos. Sólo hemos localizado once muestras, al igual que sucedía con el epíteto. La exclamación otorga en esta ocasión a los versos y a la cuaderna que la contiene un sentido concreto, puesto que puede expresar sentimientos tan diversos como la súplica (180d), la alegría (198b), el dolor (151c) o la esperanza (166c). Dada la escasa importancia de este recurso, únicamente ilustraremos su uso analizando dos ejemplos, el primero de ellos en la estrofa 158:

Dixo.l Munno a Oria, '¿cobdiçias allá ir?'  
 Dixo.l a Munno Oria, 'Yo sí, más que vivir.  
 E tú non perdriés nada de comigo venir.'  
 Dixo.l Munno, '¡Quisiésselo esso dios consintir!'

La exclamación, ubicada en el verso d — *¡Quisiésselo esso dios (sic) consintir!*—, cuenta en este contexto con un valor determinado, el de expresar el anhelo que produce en Muño la posibilidad de que Oria le permita acompañarla en su último viaje. Tras relatar las delicias que pudo contemplar en el Monte Oliveti, el confesor de la santa pregunta si desea permanecer allí para siempre. Berceo nos ofrece su particular versión de los hechos. El diálogo entre estos dos personajes se presenta de un modo fluido y dinámico, expresado con preguntas y respuestas breves, como la que ofrece Oria en el verso b, o la invitación que hace a su confesor espiritual, en el c. Las ansias que siente por lograr la recompensa a una existencia de sufrimientos las extiende a los que la acompañan en los momentos finales de su vida. Si Muño desea seguirla, no perderá *nada*, puesto que el mundo no tiene ningún valor comparado con los gozos de la vida eterna. De esta forma se entiende perfectamente el tono exclamativo con el que se cierra esta

cuaderna. Las figuras de dicción juegan un papel importante, ya que registramos una anáfora, una epanalepsis y un políptoton nominal.

La alegría también puede manifestarse a través de una exclamación, como sucede en la estrofa 129:

Abez avié don Oria el biervo acabado,  
plegó la Gloriosa, ¡dios tan buen encontrado!,  
relunbró la confita de relumbror doblado:  
qui oviesse tal huéspedea serié bien venturado<sup>747</sup>.

Durante su segunda visión, Oria recibe la visita de tres vírgenes que le ofrecen un lecho en el que aguardar a la madre de Cristo. Debe estar preparada para recibirla con todos los honores que merece. Al poco tiempo aparece la *Gloriosa*, antonomasia lexicalizada con la que el clérigo riojano bautiza a María. Su aparición está acompañada por un halo intenso de luz. Toda la celda de la santa emilianense se ilumina de una forma inusitada, idea que está encerrada en la *derivatio relunbró–relumbror*. El sentimiento que produce esta aparición milagrosa es de felicidad y por ello el poeta alaba a Dios: ¡dios tan buen encontrado! Otro de los recursos estilísticos que podemos mencionar es la metáfora *in praesentia* del verso d. La Virgen no sólo es la *Gloriosa*, sino que también es una *huéspedea*, la mejor de todas. Su visita sólo puede producir efectos beneficiosos en la persona que la acoge.

En *Santa Oria* se recurre a la comparación casi tanto como a la exclamación, ya que sólo hemos contabilizado un total de diecisiete muestras. Al igual que en otras obras del clérigo riojano, los bloques en los que podemos dividir este recurso son tres: comparaciones en las que se utilizan términos relacionados con la luz y el color, como en las cuadernas 29d, 91bd ó 118cd; comparaciones populares o rústicas —estrofas 53d y 173d—, en los que se echa mano de los distintos componentes del mundo campesino, como las flores o las piedras; y, finalmente están aquéllas que no utilizan estos elementos —cuadernas 5d y 44d. De la comparación que emplea términos que pertenecen al campo épico–bélico, no hay ni una sola muestra. Debemos decir que el mayor número de ejemplos corresponde a la llamada ‘comparación lumínica’, seguida por las dos

---

<sup>747</sup> Estos son otros ejemplos de exclamación en la *Vida de Santa Oria*: 151c, 173ab, 184cd y 198b.

restantes variedades semánticas. El primer ejemplo que vamos a examinar pertenece al primero de los tres grupos y se sitúa en la estrofa 9:

Bien es que vos digamos luego en la entrada  
 qual nonbre li pusieron quando fue baptizada:  
*como era preçiosa, más que piedra preçiada,*  
 nonbre avié de oro, Oria era llamada<sup>748</sup>.

En estos versos, Gonzalo de Berceo nos aclara los motivos por los que la protagonista de esta historia fue bautizada como Oria. La explicación es de signo etimológico. Su nombre deriva de la palabra *oro*. Las connotaciones semánticas de este sustantivo tienen un antecedente en el verso c, en donde nos encontramos con la siguiente comparación: *como era preçiosa, más que piedra preçiada*. El juego etimológico *oro–Oria* no es aquí un simple adorno retórico. Con la inclusión de las piedras preciosas en esta descripción, don Gonzalo intenta remitirnos a un elemento que va a aparecer en el relato: la silla vacía que guarda la doncella Vox Mea. Este asiento reservado para Oria está hecho de oro y recubierto con gemas de muy diversa clase (*vid. cuaderna 77*). El trono lo recibirá como recompensa a una vida llena de sufrimientos y abstinencias. En la *Vida de Santa Oria* los términos relacionados con el oro y con las joyas no son nada infrecuentes. El poeta los utiliza sobre todo en el relato de la primera visión de la santa. Los personajes celestiales como las vírgenes (29), los obispos (58) o Vox Mea (91) están adornados con vestiduras de una manufactura nunca vista. Berceo describe con detalle las telas, los bordados, la pedrería, etc. La estrofa 9 puede conectarse con este uso descriptivo, puesto que en ella se asocian determinados materiales y colores. Pero tampoco podemos olvidarnos de que estas comparaciones poseen un valor añadido, de una naturaleza distinta a la meramente estética. La luz que emiten estos personajes se puede relacionar con el sentimiento religioso de nuestro poeta. Todos los actores que participan en las visiones de Oria habitan en el cielo. De esta forma, desea asociar la idea de santidad y beatitud a una gama de colores claros y brillantes.

---

<sup>748</sup> En la *Vida de Santa Oria* hay más muestras de esta clase de comparación, como en los versos 30c, 90c, 118cd y 143c.

La segunda comparación posee un valor distinto, puesto que pertenece a lo que hemos definido como ‘comparaciones rústico–populares’. Aparece en la estrofa 173:

‘Madre’, dixo la fija, ‘¡qué.m affincades tanto!  
Dexatme, ‘sí vos vala dios, el buen padre sancto:  
assaz tengo en mí lazerio e quebranto;  
*más me pesa la lengua que un pesado canto*<sup>749</sup>.

Tras su tercera visión, Oria es consciente de que le resta poco tiempo de vida, puesto que sabe reconocer las señales que le han enviado desde el cielo; su madre Amuña también. En las cuadernas anteriores (165–168) se nos cuenta el sueño que tuvo cierta noche. En él pudo ver a su esposo García, quien le anunció el terrible desenlace. Guiada por esta visión, se dirige a la celda de Oria. Allí le pregunta si ha tenido nuevos sueños proféticos para contárselos a su confesor, el monje Muño. Tanto insiste Amuña, que su hija le responde de una forma un tanto brusca, tal y como lo expresa la exclamación del verso a. En esos momentos sólo piensa en la muerte que le permitirá contemplar el rostro de Dios, el *buen padre sancto*. Por eso le ruega que no la importune más, porque el dolor que padece ya es suficiente, idea que no sólo expresa la bimetración sinonímica *lazerio e quebranto*, sino la comparación del verso d: *más me pesa la lengua que un pesado canto*. El sufrimiento que padece es tan grande que apenas puede pronunciar una palabra. La lengua la tiene prácticamente inmovilizada, como si en lugar de ella tuviera una piedra de grandes dimensiones. Como se puede ver, el clérigo riojano utiliza un elemento de la vida diaria, como lo es este *pesado canto*. Éste es un modo más de acercar su relato a su auditorio y de hacerlo lo más realista posible.

#### Sufijos diminutivos

La finalidad principal que persigue Berceo en la *Vida de Santa Oria* con el empleo de los sufijos diminutivos es matizar el sentido originario de las palabras dotándolas de un valor psicológico de afectividad o de conmiseración con el protagonista del milagro, pero los sufijos diminutivos se presentan como un recurso estilístico al que se recurre con poca frecuencia a lo largo de esta

<sup>749</sup> Otros ejemplos de comparación rústico–popular en *Santa Oria*: 53d y 159c. Otras comparaciones no relacionadas con este campo pueden verse en 5d, 44d, 45a y 62d.

hagiografía. La variedad morfológica de estos sufijos se limita a dos terminaciones: el mayoritario *iello* (cuaderna 16c), con siete muestras; y *uelo* (131c), con dos. Los valores o significados que aportan los sufijos diminutivos son también dos: la intimidad afectiva (107d) y expresar un matiz de modestia (185b). En *Santa Oria* el diminutivo no se emplea como una solución para la rima, como sucedía con la antítesis y la sinonimia.

El primer caso que vamos a examinar pertenece a la variante mayoritaria y se ubica en la estrofa 51d:

Entraron por el çielo que avierto estava.  
Alegrósse con ellas la cort' que ý morava,  
plógolis con la quarta que las tres aguardava  
por essa *serraniella* menos non se preçiava.

El sustantivo elegido como base del sufijo diminutivo es *serraniella*. Este apelativo se aplica a santa Oria. La función que desempeña la antonomasia; sin embargo, en otros contextos este término funcionaba como epíteto, como ocurría en la cuaderna 62, verso a (*Oria la serrana*). El antropónimo ha sido sustituido en este contexto por un vocablo que define a los habitantes de las montañas. Oria lo era, puesto que vivía en el monasterio de san Millán de Suso, situado en lo alto de un monte. A esta simple definición se le debe sumar un valor afectivo positivo. El poeta siente un especial cariño por su santa y una forma de manifestarlo es utilizar el diminutivo *serraniella*. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* nos encontramos con un apelativo similar. Santo Domingo es el *buen serrano* (675a) que cura a los enfermos. Tras haber subido al árbol y haber contemplado el panorama que se le ofrecía, la monja es conducida por sus guías a un nuevo lugar, el cielo. Al llegar a él, una corte de personajes sale a recibirla con gran alegría y satisfacción. El número de las vírgenes pronto se acrecentará con su presencia.

Por último, queremos examinar un nuevo caso en el que la terminación del sufijo pertenece a la clase minoritaria, la de la variante *uelo*. Las dos cuadernas que lo utilizan emplean un mismo sustantivo *fijuela*, como en la 172:

Coniuróla Amunna a su *fijuela* Oria,  
'Fija, ' sí dios vos lieve a la su sancta gloria,  
si vission vidiestes o alguna istoria,

dezítmelo de mientres avedes la memoria' <sup>750</sup>.

El episodio que se relata en estos versos ya lo conocemos. Amuña acaba de ver en sueños a su esposo García. Éste le ha anunciado la muerte de su querida hija Oria. La visión la ha turbado e inquietado. Acuciada por un gran temor, acude a visitarla. La forma verbal *Coniuróla* nos presenta una escena llena de tensión y dramatismo. El poeta describe a la hija de Amuña como su *fijueta*. El cariño y la afectividad vuelven a ser los valores que transmite este sustantivo. La madre de la reclusa suplica a Oria que le cuente cualquier novedad que le haya ocurrido desde la última vez que estuvo con ella, cuando le contó la visión del Monte Oliveti. Desde entonces puede haber tenido nuevos sueños proféticos o apariciones celestiales. La respuesta debe producirse antes de la agonía y de que pierda la capacidad de recordar cualquier acontecimiento. La *memoria* es algo imprescindible, puesto que puede garantizar la veracidad del relato que pronto escribirá Muño, confesor de estas dos mujeres.

ORNATUS DIFFICILIS

#### *Antonomasia*

Sin duda alguna, la antonomasia desempeña un papel nada despreciable dentro de los tropos literarios, ya que así lo confirman los ejemplos que hemos registrado. En la *Vida de Santa Oria* la doble división entre antonomasias no lexicalizadas y antonomasias lexicalizadas es mínima, puesto que la mayoría pertenecen a la primera categoría. Únicamente los apelativos que recibe esta santa berceana no han sufrido este proceso semántico. Las clases en las que se podría dividir este recurso literario son los siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, al demonio y antonomasias aplicadas a Oria. Este último rasgo lo comparte con la *Vida de Santo Domingo*, en donde era posible registrar algún apelativo referido al santo. Sin embargo, en el texto no hemos encontrado ningún apelativo que haga referencia a otros personajes, como ocurría con el epíteto.

---

<sup>750</sup> Éstos son otros casos de sufijos diminutivos de esta composición berceana: 27b, 131c, 144d y 185b.

Los nombres que aluden a Dios son cuatro: *Criador*, *Señor*, *Rey* y *Padre*. Como se ve, todos ellos están lexicalizados. En cuanto a la mayor o menor presencia de cada uno, debemos decir que el mayor uso lo registra *Rey*, seguido muy de cerca por *Criador*, *Señor* y *Padre*, acompañados por diversos sintagmas o adjetivos. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que aluden a otros personajes de esta obra, como Oria. Esto sucede, por ejemplo, en la estrofa 177:

Alcó ambas las manos iuntólas en igual,  
como qui riende graçias al *buen rey spiritual*;  
çerró oios e boca *la reclusa leal*,  
rendió a dios la alma, nunca más sintió mal<sup>751</sup>.

La posibilidad de que en una cuaderna aparezca más de una antonomasia es algo infrecuente. Una de las excepciones a esta norma la constituye esta estrofa 177. Las otras dos se ubican en la 59 y en la 130. La primera antonomasia que podemos ver en estos versos es *buen rey spiritual*. Uno de los títulos que recibe Dios es el de rey. Estamos ante un atributo que le es connatural, puesto que gobierna tanto en el cielo como en la tierra. El sustantivo *rey* está modificado por dos adjetivos que lo califican: *buen* y *spiritual*. Dios no es un rey que se comporte de un modo despótico, como los monarcas terrenales, sino que es todo bondad. La segunda antonomasia de esta cuaderna no está lexicalizada. Hablamos de la frase nominal *la reclusa real*. Tras esta realidad se oculta la protagonista de este relato hagiográfico, Oria. El poeta riojano la nombra también con otro vocablo, el de *serrana*. La escena que se nos describe en estos cuatro versos es la de la muerte de la monja. Dos son los movimientos con los que se prepara para su tránsito. El primero es unir las manos; el segundo, cerrar los ojos y la boca. Los santos berceanos se enfrentan a la muerte de un modo tranquilo y pacífico, sin aspavientos ni temores. Así, podemos conectar de nuevo el relato de *Santa Oria* con los de san Millán y santo Domingo. Los gestos en estos dos poemas se repiten de un modo casi exacto. En la estrofa 301 de la *Vida de San Millán* se puede leer: *Santigó a sí mismo por fer buen cumplimento, / tendió ambas sues palmas,*

<sup>751</sup> Otras antonomasias referidas a Dios en *Santa Oria*: 11d, 73d, 103a y 113a. La Virgen recibe en esta composición cuatro apelativos: *Gloriosa* (28c), *reina* (121c), *madre* (130a) y *Señora* (130a). Por su parte, santa Oria, cuenta con otro ejemplo de antonomasia, ubicado en la cuaderna 59a.



*juntólas miy a tiento; / cerró ambos sos ojos sin nul conturbabiento, / rendió a Dios la alma, fizo so passamiento.* El santo patrón de Silos muere de forma idéntica. Para no transcribir el texto y resultar un tanto prolijos, remitimos al lector a la cuaderna 521 de la *Vida de Santo Domingo*.

El mal, personificado en el diablo, tiene un puesto reservado en el campo de la antonomasia. Los apelativos que recibe son sólo dos: *enemigo* y *Peccado*. La lexicalización afecta a ambos sustantivos. El primero aparece en la estrofa 60, mientras que el otro lo hace en la 96. Como el primero ya ha sido examinado, hemos seleccionado el de la cuaderna 96:

‘Todo esti adobo a ti es comendado,  
el solar e la silla, dios sea end’ laudado,  
si non te lo quitare conseio del *Peccado*,  
el que fizo a Eva comer el mal bocado.’

El tratamiento de la figura del demonio no es nuevo en las obras de Gonzalo de Berceo, puesto que aparece en casi todas ellas. El papel que desempeña es de antagonista del hombre. Dos de los santos berceanos, Millán y Domingo se enfrentaron a él de diversas formas. El poeta incluye en estos relatos varios casos de personas endemoniadas a las que tuvieron que exorcizar para expulsar a Satanás. En la *Vida de Santa Oria* no se relata ningún episodio en el que la reclusa luche contra el maligno. Sin embargo, su presencia está ahí, aunque de un modo un tanto latente. Este dato se puede contrastar con los versos que estamos analizando. En su primera visión, la santa es conducida hasta el cielo. Allí le mostraran cuál es la recompensa que le tienen reservada si se mantiene fiel en su vida ascética. Una doncella llamada Vox Mea guarda un trono ricamente adornado con oro y piedras preciosas. La curiosidad impulsa a Oria a preguntar quién es el destinatario de este lugar. Vox Mea le responde que será de ella siempre y cuando el *Peccado* —el diablo— no la tiente con las delicias del mundo terrenal, tal y como le sucedió a Eva. Ella fue seducida con un simple fruto, que encerraba el mayor de los pecados, la soberbia. El episodio, que ya fue tratado en la estrofa 60, aparece de nuevo aquí con el mismo fin, el de adoctrinar. El propósito catequístico vuelve a emerger en las palabras del clérigo riojano para demostrarnos que los santos no están excluidos de la influencia del mal.

### *Metáfora*

La metáfora ocupa un lugar destacado en la *Vida de Santa Oria* y buena prueba de ello son los casos que hemos registrado, próximos a la cuarentena. El mayor número de muestras corresponde a la metáfora propiamente dicha, aquella que se formula *in absentia*. No obstante el uso que recibe la metáfora *in praesentia* no se puede pasar por alto. Las imágenes metafóricas suelen, por norma general, circunscribirse a los límites de la cuaderna vía, si bien hemos registrado dos excepciones, en las estrofas 32–33 y en las 145–146. En alguna ocasión incluso es posible que las dos clases de metáfora aparezcan en un mismo contexto, como sucede en la cuaderna 191:

‘Madre’, dixo la fija, ‘fiesta es general  
como ^Resurrección o como la Natal;  
oy prenden los christianos *el çevo spiritual*,  
el cuerpo de don Christo, mi *sennor natural* <sup>752</sup>.

La primera metáfora que podemos leer en este pasaje se ubica en el verso *c*: *el çevo spiritual*. Estamos ante una metáfora *sensu stricto*, puesto que el término metaforizado no se halla presente. El referente externo de este sintagma es la comunión, concretamente las sagradas formas que se imparten en ese sacramento. El alma de los creyentes se alimenta del cuerpo y la sangre de Cristo, presente en el verso siguiente. El clérigo riojano lo describe como *sennor natural*. Jesús, al igual que el Padre, recibe este título. Estamos ante una metáfora lexicalizada, situación que ya anotamos para el tropo de la antonomasia. Esta segunda imagen se formula *in praesentia*. Tras la muerte de Oria, su madre tiene una visión en la que se le aparece. Ésta se produce durante las fiestas de Pascua. Tras el oficio de maitines, Amuña se retira a su celda. En cuanto se queda dormida, se presenta Oria. Ambas mujeres se saludan con un abrazo, tras el cual se inicia una conversación. La madre de la reclusa le pregunta acerca de los motivos de esta visita. La duda la embarga y desea saber el lugar en donde habita Oria en la otra vida. La santa tranquiliza a Amuña diciéndole que ya casi goza de la gloria, pero todavía le falta un requisito para poder tomar posesión del trono de oro. Éste no es otro que participar en el sacramento de la eucaristía. En el siglo XI, época en la

---

<sup>752</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia* de la *Vida de Santa Oria*: 32d–33a, 63ac, 104ab y 205c. La metáfora *in absentia* puede verse en las cuadernas 52ab, 83b, 145c–146c, 184cd, etc.

que vivió Oria, los cristianos estaban obligados a comulgar tres veces al año, una por cada pascua: Navidad, Resurrección y Pentecostés. Esta legislación fue establecida por el concilio de Adge, en el año 506. Sin embargo, tras la reforma del cuarto concilio lateranense (1215), se estableció la obligatoriedad de tomar la eucaristía únicamente por pascua de Resurrección<sup>753</sup>. La importancia que don Gonzalo le concede a este sacramento se pone de manifiesto en casi todas sus composiciones, sobre todo en el *Sacrificio de la Misa*.

Dentro de los tipos formales de metáfora, el clérigo riojano añade dos variantes desde una óptica semántica: las que hemos llamado ‘metáfora bélica’ y ‘metáfora rústico–popular’. Estas clases, como ya dijimos en otras ocasiones, no suponen en absoluto la desaparición de la tradicional división de la metáfora, sino que se suelen combinar, puesto que los criterios no son incompatibles.

Un caso claro de ‘metáfora bélica’ es el que tenemos, por ejemplo, en la estrofa 67:

El coro de las vírgines, *una fermosa az*,  
diéronli a la freira todas por orden paz.  
Dixiéronli, ‘Contigo, Oria, mucho nos plaz;  
Para ^esta companna digna eres assaz<sup>754</sup>.

Tras haber contemplado la procesión de los obispos, Oria presencia otro desfile no menos importante, el de las vírgenes. Ellas desempeñan un papel destacado en esta hagiografía, tal y como demuestra la primera visión de esta santa emilianense. Las encargadas de guiarla hasta el cielo son tres vírgenes mártires, Eulalia, Cecilia y Ágata. Por si esto no fuese suficiente, el Padre le tiene reservado un lugar específico entre ellas, puesto que hasta ese momento ha guardado su virginidad como el mayor tesoro de Dios. Así se explican las palabras que cierran esta cuaderna: *para esta compañía digna eres assaz*. El poeta introduce el coro de las vírgenes mediante una metáfora *in praesentia*: *una fermosa az*. La frase está compuesta por un adjetivo —*fermosa*— y un sustantivo al que modifica —*az*. Creemos que esta imagen posee un significado relacionado con el mundo de la guerra. Su significado podría ser el de ‘tropa ordenada o formada en trozos o

<sup>753</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 212, nota a la estrofa 191.

<sup>754</sup> Otras muestras de esta clase de metáfora puede verse en los versos 15cd, 21d, 66d y 111c.

divisiones’, ‘ejército’ o ‘hueste’<sup>755</sup>. Las vírgenes no se presentan ante Oria de un modo desordenado o confuso, sino que están perfectamente organizadas en filas. Sin embargo, a diferencia de los ejércitos constituidos por fieros guerreros, el grupo de estas santas guarda una proporción no sólo en la disposición, sino también en la belleza. De ahí el que el poeta emplee el adjetivo *fermosa*. Este mismo adjetivo se le puede aplicar a la reclusa de san Millán, ya que desde la introducción de esta hagiografía se subrayan sus cualidades físicas y morales. Recuérdense, por ejemplo las palabras del verso 9c: *como era preciosa, más que piedra preciada*. Su compañía, lejos de estorbar, es objeto de alegría por parte de las vírgenes celestiales.

La ‘metáfora rústico–popular’, que cuenta con menos casos que la ‘bélica’, guarda relación con la comparación análoga, puesto que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. Cuatro son los ejemplos repartidos por toda la obra, en donde Berceo utiliza diversos vocablos procedentes de la vida cotidiana, como el tálamo nupcial (97c) o las naves (159d). El caso que hemos seleccionado para ilustrar este uso semántico se ubica en la estrofa 97 que acabamos de citar:

Si como tú me dizes,‘ díxoli sancta Oria,  
‘a mí es prometida esta tamanna gloria,  
*luego en esti tálamo querría ser novia.*  
*Non querría del oro tornar a la escoria’* <sup>756</sup>.

La primera de las dos metáforas que aquí se registran ocupa el verso c por completo: *luego en esti tálamo querría ser novia*. Dos son las partes en las que podemos dividirla. Por un lado tenemos el *tálamo*, metáfora *in absentia* que remite a la silla que tiene reservada Dios para la reclusa; por otro, está el sustantivo *novia*, imagen metafórica se formula *in praesentia*, ya que la *novia* a la que se alude es santa Oria. Esta metáfora de signo marital podría ser una especie de glosa del versículo 8, 7 del Cantar de los Cantares: *Si dederit homo omnem*

<sup>755</sup> J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3ª reimp. (1ª ed. 1955–1957), 5 vols.; Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

<sup>756</sup> Éstos son las restantes metáforas rústico–populares de la *Vida de Santa Oria*: 159d, 167bd y 174d.

*substantiam domus suae pro dilectione, Quasi nihil despiciet eam*<sup>757</sup>. Oria desea ser como una novia en su lecho marital. Si bien en la segunda visión aparecerá un lecho, en este verso c la referencia externa es, como dijimos, la silla que Vox Mea custodia. La segunda metáfora, ubicada en el verso d, tiene un valor más interesante. Al igual que en el anterior caso, podemos dividir este verso en dos partes, una por cada hemistiquio. Así, tenemos dos elementos que se oponen entre sí: *oro* y *escoria*. El primero es un término relacionado con la luz o el color, situación que ya se daba en la comparación. La *escoria* o basura podría englobarse en lo que hemos denominado como ‘metáfora rústica’ o ‘popular’, que también se registraba en la comparación. La *escoria* —metáfora *in absentia*— simboliza en este contexto al mundo. De este modo, el clérigo riojano desea expresar la oposición entre la vida terrena —la *escoria*— y la celestial —el *oro*. A la hora de escoger entre estos dos extremos, Oria prefiere el segundo de ellos y lo que significa: la vida eterna en compañía de los santos y de Dios.

#### *Alegoría*

En la *Vida de Santa Oria* la alegoría ocupa un lugar destacado, puesto que en las 205 cuadernas que componen esta obra, Berceo la utiliza en numerosas ocasiones. Pero, ¿existe algún motivo que pueda explicar el amplio uso de este tropo? En nuestra opinión esto obedece a diversos factores relacionados con el sentido, finalidad y orientación de esta composición. Aquí no nos encontramos con el relato de milagros, como en *San Millán* o *Santo Domingo*, sino con la descripción detallada de las tres visiones que tuvo santa Oria. En ellas abundan los elementos alegórico-simbólicos. Su importancia es tal, que muchos de los críticos que han analizado este poema han tratado de dilucidar sus orígenes y significados. Algunos de ellos, como Uría Maqua, han llegado a afirmar que *Santa Oria* no pertenece al género de las vidas de santos, sino al de la literatura de visiones<sup>758</sup>. Walsh prefiere hablar de un híbrido entre hagiografía y relatos de visiones, mientras que Perry opina que estos dos géneros pertenecen a otro que los engloba, el *exemplum*<sup>759</sup>. Sea como fuere, y al margen de estas divergencias en el seno de

<sup>757</sup> Vid. Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 168, nota a la estrofa 97.

<sup>758</sup> Uría Maqua, eds., *Poema de Santa Oria*; —, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 9 y ss.

<sup>759</sup> Walsh, «The Other World ...», p. 291; Perry, *Art and meaning ...*, pp. 48 y ss.

la crítica, no se puede negar que el texto berceano entronca de algún modo con el subgénero literario de los viajes al otro mundo. En su *corpus* hallamos otro caso parecido al de la *Vida de Santa Oria*. Nos referimos a la visión que se narra entre las estrofas 224 a 251 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, que son el correlato del capítulo I, VII (*De albatorum uisione*) de la *Vita Dominici* de Grimaldo. Ésta es la alegoría más importante de las que contiene, puesto que cuenta la visión que Domingo tuvo acerca de su futura santificación. De un modo un tanto análogo, podemos decir que las tres visiones de santa Oria anticipan su lugar en el número de los santos.

En nuestro análisis de la alegoría en la *Vida de Santa Oria* nos proponemos presentar de una forma clara y precisa los principales elementos alegóricos que conforman las tres visiones de la santa. La metodología que vamos a emplear es la siguiente. En un primer momento estableceremos una triple división estructural, una por cada sueño profético; a continuación citaremos y estudiaremos las cuaderñas que incluyen y describen los componentes simbólicos, haciendo especial hincapié en las distintas interpretaciones que nos ofrecen los principales estudios críticos.

*Primera visión de santa Oria (estrofas 24–110)*

Gonzalo de Berceo inserta la primera de las tres visiones tras ofrecernos una descripción de las virtudes morales de la santa y alguna que otra noticia de su vida, como los orígenes de su familia. La primera visión está articulada en las siguientes partes<sup>760</sup>: primera (cuadernás 24–26), en donde subraya el origen divino de la visión y su fecha según el calendario mozárabe; segunda (27–37), que contiene la llegada de las tres vírgenes y su conversación con Oria; tercera (38–47), el ascenso al paraíso terrenal; cuarta (48–51), subida al cielo; quinta (52–62), que incluye las procesiones de los monjes y obispos; sexta (63–76), el encuentro con el coro de las vírgenes; séptima (77–88), en donde Oria contempla por primera vez la silla vacía, ve a los mártires, ermitaños, apóstoles y evangelistas, y oye la voz de Jesús; octava (89–98), conversación con Vox Mea; novena (99–107), intercesión de las vírgenes ante Cristo y su conversación con Oria; décima y

<sup>760</sup> Para la división de esta sección de la *Vida de Santa Oria* seguimos el esquema realizado por el profesor Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, pp. 113–114.

última (108–110), regreso de Oria a su celda. La narración de esta primera visión ocupa un total de 86 estrofas. Su extensión la convierte en la más amplia de las tres. La premisa sobre la que se construye toda ella reposa en la idea de recompensa otorgada a la santa emilianense por leer cada día los pasionarios que contienen las vidas de las vírgenes mártires (cuaderna 34).

En la primera sección el poeta nos sitúa en el tiempo y en el lugar en donde va a suceder la visión. El día en el que ocurrió se celebraba la festividad de santa Eugenia mártir, el 27 de diciembre según el calendario mozárabe. Oria, como una monja más, escucha el oficio de maitines. Tras la lectura, decide retirarse a su celda, puesto que se encuentra bastante fatigada. Una vez que se encuentra en su lecho *vido en poca hora una grant visión* (estrofa 26d). Ante ella aparecen tres personajes femeninos, cuyo nombre se nos indica en las cuadernas 27 y 28. Son las mártires Ágata, Eulalia y Cecilia. Las tres fueron vírgenes y padecieron el martirio en los primeros tiempos del cristianismo. En la estrofa siguiente, la 29 se nos describen sus ropajes en unos términos cuasi hiperbólicos, puesto que se equiparan con las estrellas. La comparación lumínica del verso 29d (*Luzién como estrellas, tant' eran de bellidas*) da paso al primero de los elementos alegóricos de esta primera visión:

Estas tres sanctas vírgines en çielo coronadas  
*tenién sendas palombas en sus manos alçadas*  
*más blancas que las nieves que non son coçeadas;*  
 paresçié que non fueran en palonbar criadas<sup>761</sup>.

En esta cuaderna 30 se mencionan por primera vez las *palombas* que cada virgen porta en sus manos. La alegoría de los versos b y c se formula *in absentia*, como el resto de imágenes simbólicas registradas en las tres visiones. ¿Cuál es el significado que se oculta tras este animal? La mayor parte de los críticos consideran que la paloma posee un doble sentido. Para Perry es un símbolo del Espíritu Santo, pero también puede significar el alma, puesto que este animal es un ser blanco y puro. Walsh, si bien coincide con esta interpretación, cree que el relato berceano guarda una relación con un episodio de la vida de santa Eulalia. Según la tradición, en el momento en el que esta mártir murió, una paloma salió

---

<sup>761</sup> En la *Vida de Santa Oria* el símbolo de la paloma aparecerá en cuatro estrofas más: 37, 40, 46 y 49.

de su boca y se dirigió hacia el cielo<sup>762</sup>. La paloma podría ser una figura del alma martirizada —en el caso de Oria estaríamos ante un martirio de tipo penitencial—, pero también ser un símbolo del Espíritu Santo y de la pureza y blancura de las almas<sup>763</sup>. Con la paloma que le entregan estas vírgenes (estrofa 37), la reclusa iniciará su ascensión al cielo<sup>764</sup>. Ellas le aconsejan que bajo ninguna circunstancia la suelte (*ibid.*).

Entregada la paloma como una señal de su virginidad y pureza, la reclusa contempla una gran columna que apunta hacia el cielo, en la que están labrados unos escalones (cuadernas 38 y 39):

Oyendo est' conseio que Olalia li dava,  
alçó Oria los oios, arriba ond' estava.  
*Vido una columna, a los çielos puiava;*  
*Tant' era de enfiesta que avés la catava.*

*Avié en la columpna escalones e gradadas.*  
Veer solemos tales en las torres obradas.  
Yo sobí por algunas, esto muchas vegadas:  
*por tal suben las almas que son aventuradas*<sup>765</sup>.

La *columna* es un símbolo que señala la gran distancia existente entre el mundo terrenal y el celeste. Por otro lado, podría sugerir la dificultad y las luchas que se tienen que emprender para ganar la vida eterna. En otros contextos puede expresar la humildad, sin la que nadie podría ascender en el camino hacia la virtud. En algunas celebraciones litúrgicas de la conmemoración de los mártires, se los suele comparar con una escalera<sup>766</sup>. Esta subida se compara más adelante con el episodio de la escalera de Jacob (estrofa 42). Al emplear este ejemplo bíblico, el poeta quiere expresar el concepto de conducta. Las buenas obras pueden ayudar a subir tan fácilmente como las malas pueden producir el efecto

<sup>762</sup> Perry, *Art and meaning...*, p. 96; Walsh, «A possible source...», pp. 104-105; Uría Maqua, ed., 1992, p. 506, nota a la cuaderna 33b.

<sup>763</sup> Farcasiu, «The exegesis and iconography...», pp. 315-316; Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 27-29.

<sup>764</sup> Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria...*», pp. 247-248.

<sup>765</sup> La columna con forma de escalera figura también en las cuadernas 43 y 108.

<sup>766</sup> Perry, *Art and meaning...*, pp. 97-98; Walsh, «A possible source...», p. 306; Farcasiu, «The exegesis and iconography...», pp. 318-319.



contrario<sup>767</sup>. Resumiendo, la escalera representa de un modo gráfico el ascenso espiritual y el paso de un mundo a otro<sup>768</sup>.

Al llegar al tope de la columna, las cuatro vírgenes se encuentran en un prado lleno de flores, en el cual se halla un árbol (cuadernas 43 y 44). La sombra que produce es agradable, como todo lo que lo rodea:

Ya eran, deo gracias, las vírgenes 'ribadas,  
eran de la columpna en somo aplanadas.  
*Vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,  
que de diversas flores estavan bien pobladas.*

*Verde era el ramo, de foias bien cargado,  
fazié sombra sabrosa e logar muy temprado.  
Tenié redor el tronco maravilloso prado:  
más valié esso sólo que un rico regnado*<sup>769</sup>.

En estos ocho versos tenemos dos nuevos elementos alegóricos. El árbol y el prado. Varias son las interpretaciones que nos brinda la crítica. Para algunos ese *árbol* y ese *prado* son un símbolo de la pureza y virginidad de María. De este modo, debe conectarse con la devoción que hacia la Virgen sentía el poeta riojano. Como prueba aducen las estrofas iniciales de los *Milagros de Nuestra Señora*, en donde se mencionan los árboles y el prado. Aunque el personaje de nuestra Señora no se le aparece a Oria hasta la segunda visión, ésta se transformaría en prado y en árbol en estas cuadernas<sup>770</sup>. No obstante entre estos versos y los de los *Milagros* hay una gran diferencia. Mientras que allí se explica el significado de cada uno de los integrantes de esa alegoría, en *Santa Oria* no se da este procedimiento. Sin embargo, ambos paisajes forman parte del tópico literario del *locus amoenus*. Ésta es la forma en la que debemos interpretar la aparición del árbol, de sus flores, de la sombra y del prado. Otros estudiosos conectan el árbol a la columna, debido a que mediante ellos se asciende al cielo. Columna y árbol son, en suma, un símbolo del centro, del *Axis Mundi*. Según otras lecturas, el *árbol* de *Santa Oria*

<sup>767</sup> Gimeno Casaldüero, «La Vida de Santa Oria...», pp. 248.

<sup>768</sup> Uría Maqua, «El árbol y su significación...», pp.108–109; —, ed., *Poema de Santa Oria*, 1992, p.512, nota 53b; —, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 33–35.

<sup>769</sup> En el texto se menciona el árbol en otras dos ocasiones: en la cuaderna 45 y en la 46.

<sup>770</sup> Walsh, «A possible source...», p. 306; Gimeno Casaldüero, «La Vida de Santa Oria...», pp. 249–252;

es una evocación del árbol del Paraíso terrenal, el de Jesé, o incluso del madero de la cruz en la que murió Cristo<sup>771</sup>.

Desde este árbol ubicado en el centro del prado, Eulalia, Ágata, Cecilia y Oria contemplan un paisaje magnífico en el que pueden ver el cielo. En éste se abren unas ventanas por las que salen una multitud de luces (estrofa 46):

Estando en el árbol estas duennas contadas,  
sus palomas en manos, alegres e pagadas,  
*vidieron en el çielo finiestras foradadas:*  
*lumbres salién por ellas, de dur' serién contadas.*

En esta cuaderna hallamos dos símbolos: las *finiestras foradadas* y las *lumbres* que salen de éstas. Los significados que se ocultan tras la primera alegoría pueden ser diversos. La primera interpretación sugiere que las ventanas son una figura de la contemplación y de la revelación celestial; otra cree que la aparición de las ventanas vendría motivada por la aparición de las palomas, presentes en esos mismos versos; finalmente hay quien opina que estas *finiestras* representan las puertas de la bóveda celestial<sup>772</sup>. Por su parte, Lappin señala uno de los posibles antecedentes literarios para esta estrofa. Es un fragmento del profeta Isaías, que dice textualmente: *Qui sunt isti qui ut nubes uolant et quasi columbae ad fenestras suas?*<sup>773</sup>. En el texto berceano, los personajes que vuelan por las regiones celestes son Oria y sus acompañantes, las tres mártires. Al igual que en la cita de Isaías, las palomas siguen a estos personajes hacia su palomar, las *fenestras*. Por tanto, las ventanas de *Santa Oria* podrían ser una especie de casa de esas luces que se ven tras ellas. Las *lumbres* no son otros que los ángeles y su número es imposible de contar, idea sugerida mediante el tópico de la inefabilidad del verso d (*de dur' serién contadas*)<sup>774</sup>.

Tras encaramarse a este árbol alegórico, las cuatro vírgenes prosiguen su viaje y en él se encontrarán con diversos personajes que pueblan las regiones celestiales, como los monjes, obispos y vírgenes. Cada uno de ellos representa un

<sup>771</sup> Perry, *Art and meaning...*, pp.99–101; Uría Maqua, «El árbol y su significación...», pp.104 y ss.; Farcasiu, «The exegesis and iconography...», pp. 316–317; —, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 36–38.

<sup>772</sup> Farcasiu, «The exegesis and iconography...», p. 321; Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 137, nota 46; Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 38–39.

<sup>773</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, *ibid.* El texto bíblico se halla en Is 60, 8.

<sup>774</sup> Perry, *Art and meaning...*, pp. 104–105.

escalón más hacia la gloria y Dios Padre. Pero antes de que esto suceda, Oria se topa con un extraño personaje, Vox Mea, una doncella que guarda un trono vacío. Este nuevo integrante de la primera visión se describe en las cuadernas 77 y 78:

En cabo de las vírgines, toda la az passada,  
falló muy rica siella de oro bien labrada,  
de piedras muy preçiosas toda engastonada,  
mas estava vazía e muy bien seellada.

Vedié sobre la siella muy rica acithara,  
non podrié en est' mundo cosa seer tan clara.  
Dios solo faz tal cosa que sus siervos enpara,  
que non podrié conprarla toda alfoz de Lara<sup>775</sup>.

Como se puede ver, el clérigo riojano utiliza en estos versos una serie de sustantivos y adjetivos relacionados con los campos semánticos de la luz y el color. En páginas anteriores ya veíamos como en algunas ocasiones, éstos podían pertenecer al ámbito de la comparación o de la metáfora. La *silla* vacía está hecha de un material precioso, el *oro* y recubierta de *piedras muy preciosas*. Las sensaciones que transmiten estos vocablos, junto con la comparación del verso 78 b (*non podrié en est' mundo cosa seer tan clara*) se asocian a la claridad y luminosidad que emanan de un objeto divino, acorde con el entorno que lo rodea. Gonzalo de Berceo desea en estos versos subrayar no sólo la fina elaboración y la riqueza de este asiento, sino también resaltar su importancia en el relato de la vida de Oria. La *silla* no es un simple mueble, sino que simboliza la promesa futura que la Divinidad tiene reservada a la reclusa de san Millán<sup>776</sup>. Esta recompensa celestial es un modo corriente de manifestar la santidad inmediata de los mártires y de su perfección tras entregar su vida por la fe. Por consiguiente, la silla está guardada únicamente para aquéllos que han sido elegidos por Dios, que ningún poder o riqueza humanas podrían adquirir (versos 78cd)<sup>777</sup>. Paolo Cherchi ha dedicado un trabajo a examinar los orígenes y valores que posee en la *Vida de Santa Oria* este trono vacío<sup>778</sup>. Entre otros textos, señala el Apocalipsis, la *Visión de Bernoldo*, la *Visio S. Pauli* o la *Visión de Tundale*. En lo que se refiere al

<sup>775</sup> La silla es un símbolo que reaparecerá en la *Vida de Santa Oria* en numerosas ocasiones: 89, 90, 94, 96, 102, 110, 136 y 160.

<sup>776</sup> Perry, *Art and meaning...*, pp. 110; Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 68–69.

<sup>777</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, pp. 38–39.

<sup>778</sup> P. Cherchi, «La “Siella” di Santa Oria», *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), pp. 207–216.

significado de la *silla*, Cherchi cree que el poeta riojano sigue un *topos* con el que la literatura de visiones pretende representar la beatitud y la exaltación de los siervos de Dios<sup>779</sup>.

Si bien este trono está vacío, tiene un guardián que vigila para que nadie se siente en él. Este personaje es Vox Mea, doncella que hace su primera aparición en la estrofa 79. Allí sólo se nos indica su nombre y su edad aproximada. Vox Mea es una *duenna fermosa de edat mançebiella*. Esta figura femenina no volverá a aparecer hasta más tarde, a partir de la cuaderna 90. Mientras tanto, Oria contempla nuevas procesiones de santos: la de los mártires, la de los ermitaños, la de los apóstoles y la de los evangelistas. Las vírgenes han llegado hasta el lugar más alto del cielo. El premio por tantos esfuerzos es escuchar la voz de Cristo (estrofa 88). Sin embargo, la santa emilianense no puede verlo. En ese preciso momento, el poeta deja esta escena y nos traslada de nuevo hasta Vox Mea y el trono. Las cuadernas 90 a 93 nos ofrecen un retrato detallado de este personaje enigmático:

De suso lo dixiemos, la materia lo dava,  
Vox Mea avié nonbre ^que la siella guardava,  
como rayos del sol así relampagava;  
bien fue felix la alma para quien ésta 'stava.

Vistié esta mançeba preçiosa vestidura,  
más preçiosa que oro, más que seda pura.  
Era sobresennada de buena escriptura.  
Non cubrió omne vivo tan rica cobertura.

Avié en ella nonbres de omnes de grant vida  
que servieron a Christo con voluntat complida,  
pero de los reclusos fue la mayor partida  
que domaron sus carnes a la mayor medida.

Las letras de los iustos de mayor sanctidat  
parescién más leíbles, de mayor claridat;  
los otros más so rienda, de menor claridat,  
eran más tenebrosas, de grant obscuridat<sup>780</sup>.

Como en el caso de la descripción de la *siella* vacía, en estos versos predominan las imágenes luminosas y coloristas. Éstas se aplican tanto a la persona de Vox Mea como a sus vestiduras. La riqueza vuelve a ser la nota predominante. Así, este personaje brilla *como rayos del sol* (90c), sus ropajes son

<sup>779</sup> Cherchi, «La “Siella” di Santa Oria», p. 211.

<sup>780</sup> El personaje de Vox Mea aparece en el relato en otras ocasiones: 94, 95, 100 y 136.

de *seda pura* (91b) y están bordados en oro (*ibid.*). Sobre su vestido están escritos los nombres de los servidores de Cristo, los justos (92–93). Ahora que conocemos todos los detalles de esta figura simbólica, ¿podemos saber a quién representa? En primer lugar, Vox Mea podría ser la voz de Cristo que Oria siente. En el libro de los Proverbios se halla el fundamento para esta tesis. En el capítulo octavo se puede leer: *O uiri, ad uos clamito, et uox mea ad filios hominum*<sup>781</sup>. En el Antiguo Testamento, la persona de Jesús se asocia y se identifica con la figura de la Sabiduría. Posteriormente, en la literatura de los Santos Padres la Sabiduría pasó a conectarse con la institución de la Iglesia, que es el cuerpo de Cristo. Haciendo una ecuación y extrapolando estos datos, podríamos decir que en la *Vida de Santa Oria* Vox Mea es una imagen de la Iglesia. Ésta, en tanto que cuerpo de Jesucristo, es la encargada de transmitir su palabra y sus enseñanzas. La misma descripción que se nos ofrece en el texto berceano de esta doncella sugiere que ésta representa a la Iglesia. Así, sus vestidos podrían relacionarse en un primer momento con los que portaba el Sumo Sacerdote de la Antigua Alianza, tal y como figura en el libro del Éxodo<sup>782</sup>. En otra de las composiciones de Gonzalo de Berceo, el *Sacrificio de la Misa*, se nos detalla cómo era esta túnica<sup>783</sup>. Sin embargo, la ropa de Vox Mea no debe interpretarse bajo el prisma del judaísmo, sino del cristianismo. Los nombres de los santos sobre la túnica son una figura de la Iglesia triunfante<sup>784</sup>. Otra de las lecturas que ofrece la alegoría de la Iglesia se relaciona con el Apocalipsis. Allí la Iglesia Celestial es la esposa de Cristo y se describe como una mujer vestida de lino fino, limpio y brillante<sup>785</sup>. En el siglo XI se representaba a la Iglesia celeste como una joven y hermosa mujer vestida de este modo. En resumen, todos los atributos con los que se adorna la figura de Vox Mea señalan hacia la Iglesia, según las tradiciones de la Biblia, de la exégesis y de la iconografía<sup>786</sup>.

---

<sup>781</sup> Prov 8, 4. Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 36.

<sup>782</sup> Ex, 28.

<sup>783</sup> *Sacrificio de la Misa*, estrofas 109–110 y 234–237.

<sup>784</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 37.

<sup>785</sup> Apoc 19, 7-8.

<sup>786</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 38.

*Segunda visión de santa Oria* (estrofas 116–136)

Esta segunda visión es más breve que la primera y contiene menos elementos alegóricos. Otra de las diferencias que la separa atañe a su división interna. Este segundo sueño profético puede dividirse en dos mitades. En la primera (cuadernas 118–128) tres vírgenes llegan hasta la celda de Oria llevando consigo un lecho. La santa es obligada a abandonar su cama y subirse en la nueva. En la segunda parte (129–136), la Virgen se le aparece para confirmar su recompensa en el cielo y anunciarle que pronto enfermará de gravedad. De los elementos simbólicos que figuran en estas estrofas, queremos destacar uno: el lecho que le ofrecen a Oria.

El tiempo transcurrido desde la primera visión es de once meses (114a), tras los cuales la reclusa tiene un nuevo episodio de estas características. En esta ocasión no se moverá de su celda, sino que serán los personajes angélicos los que la visiten. Una vez más, los enviados celestiales son tres vírgenes, cuyo nombre no se nos indica (118). Don Gonzalo sólo nos dice cómo eran sus ropas y su aspecto exterior (119). En la cuaderna 120 aparece por primera vez la cama que le traen a Oria:

*Trayén estas tres vírgines una noble lechiga  
con adobos reales non pobres, nin mendiga.  
Fabláronli a Oria de dios buena amiga,  
'Fija, oý un poco, 'sí dios te benediga<sup>787</sup>.*

El lecho que se describe en los versos a y b, tiene un significado similar al de la silla vacía de la primera visión, puesto que ambos son un emblema de la salvación prometida<sup>788</sup>. Al igual que el trono, la cama que le presentan a Oria está elaborada a partir de unos materiales suntuosos, alejados por completo de la pobreza que le rodea. El lecho es *noble* (20a) y tiene *abobos reales* (20b). La antítesis *noble–adobos reales / pobres–mendiga* es la forma en la que el poeta pretende recalcar el valor y la importancia de este nuevo don celestial. Por otro lado, este objeto podría relacionarse con el tálamo nupcial mencionado en el Cantar de los Cantares: *Ecce tu pulcher es, dilecte mi, ed decorus! Lectulus noster*

<sup>787</sup> El lecho aparece citado dos veces más: 121 y 125.

<sup>788</sup> Andrachuk, «*Extra quam nullus omnino saluatur*: the epilogue of the *Vida de Santa Oria*», *La Corónica*, XIX / 1 (1990–1991), pp. 43–56, p. 46. *Vid. ibid.* Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 75–76.

*floridus*<sup>789</sup>. Según esta interpretación, Oria sería como una esposa prometida a Cristo. Por otra parte, este elemento figura en uno de los relatos de la vida de Santa Tais, una meretriz arrepentida que vivió recluida en una celda durante un período de tres años. Al igual que la santa emilianense, Tais recibió un lecho nupcial como premio a su nueva vida<sup>790</sup>.

*Tercera visión de santa Oria* (estrofas 139–159)

Esta nueva y última visión que tuvo Oria desarrolla un motivo literario parecido al del primer sueño alegórico: el *locus amoenus*. La santa es trasladada en esta ocasión hasta el Monte de los Olivos. Una de las diferencias entre ésta y las restantes visiones afecta al tiempo en el que se desarrolla. Berceo no nos aclara nada a este respecto. Sólo sabemos que Oria permanece sin moverse en su celda debido a una enfermedad vaticinada por la Virgen María. Durante su convalecencia tiene lugar una nueva visión, en la que contempla un nuevo paisaje. La descripción se abre con la cuaderna 139:

Traspúsose un poco ca era quebrantada:  
fue a Mont' Oliveti en vission levada.  
Vido y tales cosas de que fue saborgada,  
si non la despertassen cuidó seer folgada.

Tras un breve intermedio en el que aparecen Amuña y otros personajes que permanecen fuera de la celda de la joven reclusa, se retoma el hilo descriptivo. El clérigo riojano pinta el *Monte Oliveti* rodeado de verdes olivos cargados de frutos, que dan una sombra plácida y agradable. Por el camino que conduce hacia la gran planicie la santa se encuentra con mucha gente. Todos estos elementos están reunidos en las estrofas 141 y 142:

Vido redor el monte una bella anchura,  
en ella de olivos una grant espesura,  
cargados de olivas mucho sobre mesura:  
podrié bevir so ellos omne a grant folgura.  
Vido por essa sonbra muchas gentes venir,  
todas venién gradosas a Oria resçebir,  
todas bien aguisadas de calçar e ^vestir.  
Querién si fuesse tiempo al çielo la sobir<sup>791</sup>.

<sup>789</sup> Cant 1, 15. Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, pp. 179–180, nota 120.

<sup>790</sup> Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 34.

<sup>791</sup> Las restantes menciones al *Monte Oliveti* y a su paisaje se hallan en las estrofas 147, 154 y 155.

Aunque esta descripción del Monte de los Olivos nos recuerde al *locus amoenus* de la primera visión de esta *Vida*, debemos conectar esta escena con la de la oración y agonía de Cristo narrada en los evangelios. Jesús, ante de ser traicionado y vendido por Judas, se retiró a orar al huerto de Getsemaní. Durante esos momentos previos a su prendimiento, Cristo rezó a su Padre para que, si fuese posible, no padeciese una muerte tan cruenta en la cruz. Así como el huerto de los olivos se considera una prefiguración de la pasión de Jesucristo, en el caso de Oria podría significar su muerte inmediata<sup>792</sup>. Por otro lado, tampoco podemos olvidar el lado positivo de este lugar. Desde el Monte de los Olivos Jesucristo ascendió a los cielos, con lo que también podría simbolizar la futura santificación de la reclusa<sup>793</sup>. Por consiguiente, el Monte Oliveti es un lugar intermedio entre el cielo y la tierra, y debe considerarse como un monte de tipo espiritual y un paso previo hacia la gloria celestial.

#### *Sinécdoque*

A diferencia de los anteriores tropos, la sinécdoque no es utilizada ni una sola vez en la *Vida de Santa Oria*. Nos hallamos aquí ante el segundo recurso que está ausente en el ámbito del *ornatus*, tras el caso del homeotéleuton verbal. La explicación a este fenómeno quizá podría buscarse en la fuente de este poema —teniendo en cuenta, una vez más, la fidelidad berceana a sus modelos. Por desgracia, el texto de Muño no ha llegado hasta nosotros, con lo que no podemos aseverar esta hipótesis. Al margen de ésta, no se nos ocurre ninguna teoría más.

#### *Metonimia*

La metonimia, a diferencia de la sinécdoque, sí se emplea en esta hagiografía berceana, tal y como atestiguan los tres ejemplos registrados. La variedad semántica que nos ofrece este tropo va asociado al número de muestras. De este modo tenemos tres campos semánticos. El primero de ellos alude a un objeto que describe un oficio y una clase social, la de obispo (62c). La segunda metonimia designa un órgano del ser humano, el corazón (187a) y simboliza los

<sup>792</sup> Perry, *Art and meaning...*, pp. 113–114; Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, p. 82.

<sup>793</sup> Andrachuk, «*Extra quam nullus ...*», pp. 46–47; Lappin, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 190, nota 139b; Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media*, pp. 83–84.



sentimientos e interioridades del hombre. Finalmente, en la cuaderna 192b aparece un sintagma nominal que representa el sacramento eucarístico. Dada la escasa relevancia de la metonimia, sólo examinaremos una muestra, ubicada en la estrofa 62:

Dixieronli las mártires a Oria la serrana,  
‘El bispo don Gómez non es aquí, hermana;  
pero que traxo *mitra* fue cosa muy llana,  
tal fue como árbol que florez e non grana’<sup>794</sup>.

El sustantivo *mitra* es el que conforma la metonimia registrada en esta cuaderna. La mitra es una toca alta y apuntada con que en las grandes solemnidades se cubren la cabeza los arzobispos, obispos y algunos eclesiásticos que tienen este privilegio. Por extensión puede designar la dignidad arzobispal u obispal, como en este caso. Dentro de la procesión de obispos que se incluye en la primera visión de Oria, aparecen dos relacionados con el cenobio emilianense: don Sancho (61b) y don García (61c). La joven monja reconoce a ambos, pero se extraña enormemente al no ver a otro de los abades emilianenses, el obispo don Gómez, citado en el verso 62b. En opinión de Dutton, la omisión de este personaje no es casual. Este crítico berceano lo identifica con el abad que expulsó injustamente a santo Domingo de Silos de su cargo de prior, puesto que así lo confirman una serie de datos históricos y literarios<sup>795</sup>. Como su proceder fue injusto, el poeta no lo sitúa en las regiones celestiales. Su comportamiento y acciones son calificados de una forma negativa. Don Gómez fue *como árbol que florez e non grana*. Esta comparación ya la utilizó Gonzalo de Berceo en el *Sacrificio de la Misa*, concretamente en la estrofa 181. El clérigo riojano está utilizando en estos dos contextos un fragmento del evangelio de san Lucas, en donde se narra la parábola del viñador. Otra imagen muy parecida a la de Lucas se halla en San Juan<sup>796</sup>. En ambas Cristo compara las acciones de los hombres con una higuera y con los sarmientos de una vid, respectivamente. Aquél que no dé los frutos esperados —las buenas obras— se le enviará al fuego eterno, al infierno.

<sup>794</sup> Las restantes metonimias de la *Vida de Santa Oria* están en 187a y 192b.

<sup>795</sup> Dutton, «Berceo’s bad bishop in the *Vida de Santa Oria*», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, ed. B. Dutton, J. Woodrow Hassel y J. E. Keller, Valencia, Castalia, 1973, pp. 95–102, p. 98.

<sup>796</sup> Lc 13, 6–9; Jn 15, 2–6.

## 2.4. *Martirio de San Lorenzo*

### 2.4.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: epanalepsis

En el ámbito de las figuras de dicción únicamente la epanalepsis presenta una muestra de esta índole. El caso en cuestión se halla en la cuaderna 94<sup>797</sup>:

«Dame», *disso* Laurencio, «treguas de tercer día,  
avré yo mi concejo con la mi confradía,  
mostrar t' é los tesoros, ca oï non podría.»  
*Disso* Valeriano: «De ti esso querría.»

Beatus Laurentius *dixit*: «Da mihi indutias biduo aut triduo, et profero tibi thesauros.» Respondit Valerianus et *dixit* ad Yppolitum: «In tua polliciatione habeat triduo induitas.» (*Passio Polycronii*, 21).

Podemos observar cómo en ambas versiones se utiliza la misma forma verbal en dos ocasiones: *disso* y *dixit*. La función que desempeñan, como *verba dicendi*, es idéntica, la de introducir las palabras de los personajes que intervienen en el relato, pero también para dotarlo de una mayor fluidez. Si bien el verbo introductorio es el mismo, los personajes a quienes se dedican los mensajes no lo son. En la versión latina Lorenzo le pide a Valeriano una tregua de dos o tres días para reunir el tesoro que san Sixto le había entregado. El César le otorga esta gracia y se lo comunica a través de Hipólito. Por el contrario, en el texto berceo el destinatario de Valeriano es san Lorenzo. Sea como fuere, este detalle no afecta a la etiqueta de literalidad otorgada a este caso.

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis

La antítesis, junto con la metáfora, es el recurso estilístico que más cantidad de ejemplos literales presenta en el *Martirio*. A lo largo de sus 105

---

<sup>797</sup> La edición que manejamos del *Martirio de San Lorenzo* es la de Tesauro, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Para el tratado latino en prosa, la edición es la de Dutton, ed., Gonzalo de Berceo, *El Martirio de San Lorenzo*, pp. 169–175.

estrofas hemos registrado un total de tres muestras, la primera de ellas al comienzo de esta obra, concretamente en la cuaderna 6:

Tenié en essi tiempo en Roma el papado  
un sancto apostóligo, Sixto era clamado;  
bien en tierras de Grecia nació e fue criado,  
*primero fue filósofo, después papa alçado.*

*Xystus igitur, apud Athenas natus et doctus, prius quidem philosophus postea uero Christi discipulus, dixit ad clerum suum: «Fratres et commilitones mei, nolite paescere (...) (Passio Polycronii, 11).*

Los dos textos nos presentan a uno de los protagonistas del martirio de san Lorenzo, san Sixto, que fue nombrado Papa en torno al año 256 y fue martirizado hacia el 258, junto con otros cristianos. La tradición nos cuenta que antes de ser bautizado, Sixto era un filósofo griego nacido en Atenas. Tal identificación se debe a Rufino de Aquileya, que lo confunde con el filósofo pitagórico Sexto<sup>798</sup>. Tanto Gonzalo de Berceo como la *Passio Polycronii* recogen este dato, si bien con un pequeño matiz en lo que atañe a los sustantivos empleados para expresar los conceptos contrapuestos pagano / cristiano. El clérigo riojano dice que Sixto *primero fue filósofo, después papa alçado*, en tanto que el modelo latino afirma que *prius quidem philosophus postea uero Christi discipulus*. El primero de los dos términos es idéntico, en tanto que el segundo varía. De todas formas, creemos que el significado que pretenden expresar ambos es el mismo. El sustantivo *filósofo* podría sustituir en este contexto a la noción de paganismo, en tanto que la asociación de *papa* con el cristianismo es indiscutible. Sixto vivía en el error de la filosofía y como otros tantos santos, un día sintió la necesidad de ser bautizado. Tras su conversión se convirtió en un *uero Christi discipulus*, un fiel servidor de Jesús.

De la estrofa 6, pasamos a examinar la 60, en donde se puede leer un nuevo caso de antítesis literal:

Puso en él las manos, fizo su oración:  
«Christo, por qui la madre non priso lisióñ,  
*que alumnes el ciego, nado sin visióñ,*  
tú fes en esti omne la tu consolazióñ»

<sup>798</sup> Tesauro, ed., *Martirio de San Lorenzo*, p. 462, nota a la estrofa 6.

Tunc beatus Laurentius, lacrymas oculis distillans, dixit: «Dominus noster Iesus Christus, *qui aperuit oculos caeci nati, ipse te illuminet.*»  
(*Passio Polycronii*, 15).

A partir de la cuaderna 55 se narra un nuevo episodio de la vida de san Lorenzo: la curación de un ciego que estaba viviendo en la casa de un noble romano, Narciso. El diácono, cumpliendo con las órdenes de san Sixto, reparte entre los pobres las riquezas de la Iglesia. Después de abandonar la casa de la viuda Ciriaca, se encamina hacia un nuevo destino. En la residencia de Narciso se ocultaban numerosos cristianos temerosos del emperador Decio. Allí se encontraba un pobre hombre aquejado de una ceguera con la que había nacido. Sabiendo de los poderes curativos de Lorenzo, Creencio le suplica que lo cure de su mal. El mártir reza entonces a Jesús, quien dio la vista a varios ciegos de nacimiento. Los términos opuestos en este contexto son *ciego / caeci nati* y la forma verbal *alumnus / illuminet*, no exenta de un valor metafórico.

Finalmente nos encontramos con el ejemplo de la estrofa 71, en donde también podemos ver una muestra de metáfora literal que estudiaremos más adelante:

*Nós, como somos viejos, caídos en flaqueza,  
imos a la fazienda a muí grand pereza;  
mas vos, como mancebos de mayor fortaleza,  
podredes combatervos, ganar mayor riqueza.*

*Nos quasi senes leuioris pugnae cursum recipimus; te quasi iuuenem gloriosior de tyranno triumphus expectat* (*Passio Polycronii*, 13).

De nuevo son dos los términos que se oponen. Ambos aluden a dos estadios del ser humano: la juventud y la vejez. Cada uno de ellos está representado por un personaje. San Lorenzo simboliza el vigor de la juventud; san Sixto es el paradigma del hombre viejo y sabio, pero carente de fortaleza física. El discurso que transmiten ambas versiones está puesto en boca del Pontífice. La lucha a la que alude tiene un sentido simbólico. Sixto anima a su diácono a pelear contra un enemigo más fuerte que él, el mal, personificado en el emperador Decio. Además, le profetiza que pronto será apresado y conducido a un juicio sumario, cuyo resultado será la muerte por martirio. Si permanece fiel a sus creencias y no sucumbe ante las torturas, obtendrá el mejor de los premios, la palma del martirio y la entrada en el reino celestial.

## Figuras de diálogo y argumentación: exclamación

Junto con la antítesis, tenemos otra figura de pensamiento que presenta un ejemplo literal. Nos referimos a la exclamación que aparece en la cuaderna 52:

Avié en la cabeça enfermedat cutiana,  
tanto que siempre era más enferma que sana;  
disso: «Señor e padre, de qui tanto bien mana,  
*¡pon las tus manos sanctas sobre esta christiana!*»

Et ipsa nocte uenit Cyriaca ad pedes Laurentii, dicens ei: «*Per Christum te coniuero, ut manus tuas ponas super caput meum, quia multas infirmitates patior capitis.*» (*Passio Polycronii*, 14).

En estos versos asistimos a la narración del primer milagro obrado por Lorenzo. Guiado por su afán de sustentar y reconfortar a los pobres, se dirigió un día hasta el monte Celio. En ese lugar habitaba una mujer que era viuda desde hacía más de treinta años. Berceo no nos dice cuál era su nombre. Éste lo sabemos gracias a la fuente latina. Se trataba de Ciriaca, que padecía unos dolores de cabeza que la molestaban a diario. La expresividad con la que el poeta riojano nos describe su situación es muy realista. Esta viuda, al igual que Narciso, ocultaba en su casa a cristianos y a pobres. Ciriaca le había suplicado que la sanase de su enfermedad. El santo mártir, viendo la caridad hacia el prójimo de la enferma, le otorgó lo que con tanta fe le pedía. El clérigo riojano somete en esta ocasión a su modelo a un proceso de *abbreviatio*. La resolución del hecho milagroso se resuelve en los versos c y d e la estrofa 53, diciendo que el santo oró a Dios por la curación de Ciriaca. En el texto latino, por el contrario, se incluyen las palabras de Lorenzo. En lo que sí coinciden ambas versiones es en el ruego de la viuda. En la obra berceana ésta dice: *¡pon las tus manos sanctas sobre esta christiana!*, en tanto que en el pasionario latino se expresa de un modo similar: *Per Christum te coniuero, ut manus tuas ponas super caput meum*. El tono exclamativo de estas palabras es indiscutible, como también lo es el sentimiento de súplica y dolor que se desprende de ambos fragmentos.

## ORNATUS DIFFICILIS

*Metáfora*

Al igual que la antítesis, la metáfora presenta tres casos de literalidad en el *Martirio de San Lorenzo*. El primero de ellos está en la cuaderna 44 y se formula *in praesentia*, puesto que el término metaforizado está presente en el texto:

Yo a *don Jesuchristo* quiero sacrificar,  
que fizo de sí *hostia por las almas salvar*;  
no quiero a tus ídolos servir ni adorar,  
que non han nul sentido ni se pueden mandar»

Beatus Xystus episcopus, respondit: «Ego semper sacrificauit et sacrifico Deo Patri omnipotenti, et domino Iesu Christo, filio eius et Spiritu sancto *hostiam puram et immaculatam*» (*Passio Polycronii*, 12).

Sixto ha sido requerido por el emperador Decio con el fin de que entregue los bienes de la Iglesia y adore a los dioses de Roma. El Santo Padre se niega en redondo. Pese a todo, el gobernante insiste en sus propósitos y le da un ultimátum: si no presenta las ofrendas a los ídolos, será condenado a muerte. Sixto le responde acusándolo de vanidoso y soberbio. Sólo hay un Dios al que se debe honrar y servir. Éste tiene una triple naturaleza: Padre, Hijo y Espíritu Santo, tal y como lo recoge la fuente latina. Berceo, por el contrario, ha escogido la persona de Cristo para elaborar la metáfora literal. Si hay un único Dios, también habrá una única víctima propiciatoria, una *hostia*. Jesús murió en la cruz para redimir nuestras culpas, pero antes nos dejó el sacramento de la Eucaristía. En él se nos da a comer esa *hostia puram et immaculatam* de la que hablan la *Passio* y el *Martirio*.

La segunda muestra se ubica en la estrofa 71, de la que ya hemos analizado la antítesis literal registrada en su seno:

Nós, como somos *viejos, caídos en flaqueza*,  
*imos a la fazienda a mui grand pereza*;  
*mas vos, como mancebos de mayor fortaleza*,  
*podredes combatervos, ganar mayor riqueza*.

*Nos quasi senes leuioris pugnae cursum recipimus; te quasi iuuenem gloriosior de tyranno triumphus expectat* (*Passio Polycronii*, 13).

La antítesis *viejos / mancebos* forma parte de una imagen simbólica que comprende toda esta cuaderna. Al contrario que en el anterior caso, ahora tenemos

una metáfora *sensu stricto*, una metáfora *in absentia*. Podemos ir un poco más allá señalando otro rasgo con el que cuenta. Se trata de un significado bélico, puesto que los sustantivos y verbos empleados proceden de este campo semántico. En la versión latina tenemos *pugnae* y *triumphus*; en la castellana, algo similar: *fazienda* y *combatervos*. San Sixto pone de manifiesto la pereza con la que los ancianos se dirigen a la batalla y lo confronta con la actitud del soldado joven, representado por san Lorenzo. El ímpetu y la fortaleza de las nuevas generaciones pueden lograr la victoria definitiva sobre el enemigo. El Pontífice utiliza este ejemplo metafórico para adoctrinar a su diácono, pero también para prepararlo para el martirio. El poeta riojano amplía las palabras de su modelo y extiende esta imagen hasta la estrofa siguiente, la 72. En ella, nos trasladamos hasta un campo de torneo en el que Lorenzo luchará y logrará el premio: una corona *mejor de oro puro*, la santidad.

La cuaderna 104 presenta el último caso literal de estas características:

«Pensaz», dize Laurencio, «tornar del otro cabo,  
buscat buena prevada ca assaz so assado,  
pensat de almorzar ca avedes lazdrado;  
fijos, Dios vos perdone, ca feches grand pecado.

Et eleuans oculos suos contra Decium, sic dixit beatus Laurentius: «*Ecce, miser, assati tibi partem unam; regira aliam et manduca*»  
(*Passio Polycronii*, 28).

Si la metáfora anterior contaba con un significado eminentemente bélico, la que ahora nos ocupa no está extenta de un sentido irónico, sobre todo en el caso del *Martirio*. No deja de ser significativo el humor con el que san Lorenzo se dirige a sus torturadores durante su martirio en la parrilla. El diácono les dice que ya está lo suficientemente asado por un lado y les ruega que le den la vuelta. Además les recomienda que busque una buena salsa —*prevada*— con la que rociarlo. De este modo, don Gonzalo toma las palabras de su fuente *regira aliam et manduca* y las desarrolla añadiendo detalles propios. La finalidad de esta imagen metafórica es subrayar la fortaleza y entereza del santo en unos momentos tan duros. Aunque las torturas que le están infringiendo son atroces, la fe logra que éstas no tengan importancia, incluso que agradezca al emperador Decio su condena a muerte. Al igual que su modelo, Jesús, Lorenzo perdona a sus verdugos, puesto que están cometiendo un gran pecado al asesinar a un inocente.

*Alegoría*

Como la mayor parte de los recursos que presentan casos literales, la alegoría posee un único representante en este campo y se ubica en dos estrofas consecutivas, la 96 y la 97:

Quando veno el día de las treguas passar,  
 hlegó muchos de povres, quantos podió hallar,  
 adússolos consigo, empezó de rezar:  
 «*Estos tesoros quiso siempre Dios más amar.*

*Éstos son los tesoros que nunca envegecen,  
 quanto más se derraman siempre ellos más crecen,  
 los que a éstos aman e a éstos ofrecen,  
 essos avrán el regno do las almas guarecen»*

Beatus Laurentius, collecta multitudine, introduxit in palatium pauperes; et uoce clara dixit beatus Laurentius: «*Ecce, isti sunt thesauri eterni, qui numquam minuuntur et semper crescunt, qui in singulis asperguntur et in omnibus inueniuntur*» (*Passio Polycronii*, 22).

El oficial Valeriano promete a su emperador que Lorenzo entregará finalmente todo el dinero de la Iglesia. Después de los tres días fijados como plazo, el santo se presenta en palacio con una multitud de pobres. Decio, indignado por semejante afrenta, se pregunta qué clase de broma es ésta. El diácono de san Sixto intenta aclarar el significado de este hecho. Para Dios los pobres son el verdadero tesoro de la Iglesia. A diferencia de las monedas y las joyas, éstos nunca se ajan ni se oxidan, sino que resplandecen ante la Divinidad. Los tesoros terrenales desaparecen a medida que se gastan. Todo lo contrario ocurre con los necesitados. Cuanta mayor caridad se tiene con ellos, mayor recompensa obtendremos en el reino celestial. Estas ideas se expresan de idéntica forma en ambas versiones del martirio de este santo. Sin embargo, Gonzalo de Berceo añade otros detalles ausentes en la *Passio Polycronii*, como el siguiente. Siguiendo las Sagradas Escrituras, recoge algunas palabras del sermón de la montaña narrado por el evangelista Mateo. En ese discurso, Jesús afirma que los pobres heredarán el reino de los cielos<sup>799</sup>. Este mensaje lo incluye en el verso 97d.

---

<sup>799</sup> Éste es el texto en cuestión: “Beati pauperes spiritu: quoniam ipsorum est regnum caelorum.” (Mt 5, 3).



2.4.2. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

*Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton

En el *Martirio de San Lorenzo* el mayor número de muestras corresponde a la epanalepsis, en tanto que el menor uso se registra en el polisíndeton y la *trductio*. Un rasgo que comparten todos estos recursos estilísticos es la posibilidad de que aparezcan combinados entre sí en una misma estrofa. La anáfora se puede cultivar tanto en una cuaderna como desarrollarse en dos. Si en otras composiciones del clérigo riojano apenas se registraban muestras de esta clase, en el *Martirio* ascienden a un total de catorce ejemplos. Tal es el caso de las estrofas 8–9, 14–15, 21–22 ó las 35–36, que examinaremos a continuación:

Fue el sancto obispo antel emperador,  
disputó con el lobo como leal pastor;  
*disso'l*: «¿Qué quieres, Decio? fabla con buen sabor;  
nós bien te respondremos, grado al Criador»

*Disso'l* Decio a Sixto: «De ti esto querría:  
que me des los thesoros de la tu bispalía,  
*si* tú bien lo fizieres, avrás la gracia mía,  
*si non*, lazdrar lo edes tú e tu clerecía»<sup>800</sup>.

Dos son las anáforas que se utilizan en estas estrofas. En primer lugar tenemos la repetición de la forma verbal *disso'l*, que figura en el verso 35c y 36a, superando de este modo los límites estróficos impuestos por la cuaderna vía. El otro término reiterado es la conjunción *si*, ubicada al inicio de los versos c y d de la estrofa 36. La anáfora desempeña en este contexto la misma función que la epanalepsis del pronombre personal *tú*, así como del políptoton nominal *tú–ti–me*. Con la utilización de estas figuras de dicción, el poeta intenta subrayar la importancia de los actores y de la conversación que se desarrolla en estos versos. El Papa Sixto es arrestado y conducido ante la presencia del emperador. Decio, conecedor de las riquezas que guarda la Iglesia, pretende coaccionar la voluntad

<sup>800</sup> Otros ejemplos de anáfora en el *Martirio de San Lorenzo* pueden verse en las cuadernas 11cd, 44bd–45c, 65d–66c ó 96d–97a.

de su representante. Gonzalo de Berceo abre el debate entre uno y otro con una metáfora de signo bíblico. El *leal pastor*, san Sixto se enfrenta al *lobo* Decio. Las opciones que le presenta son dos: si entrega los tesoros gozará del favor imperial; si por el contrario se niega, lo lamentará, puesto que tomará represalias contra los cristianos. Esta situación se asemeja a otra que también narró el poeta en las cuadernas 132–154 de su *Vida de Santo Domingo de Silos*. En esa hagiografía el rey don García se presenta en el cenobio emilianense para reclamar los bienes que su familia había donado a ese lugar. Santo Domingo, como prior del monasterio, se enfrenta al monarca pamplonés y, al igual que Sixto, replica que los bienes de la Iglesia sólo pueden ser empleados en obras de caridad.

El polisíndeton, al contrario que la anáfora ocupa un lugar secundario en el ámbito de las figuras de dicción por repetición, ya que únicamente hemos registrado un total de diez ejemplos en todo el *Martirio*. Las conjunciones empleadas —*e* y *nin*—, así como sus valores y usos son similares a los hallados en otros textos de don Gonzalo que ya hemos examinado. Las funciones desempeñadas por los nexos van desde la simple enumeración de elementos, la unión de componentes opuestos (‘parejas inclusivas’) o de sinónimos (bimembración sinonímica), como, por ejemplo, en la estrofa 44:

Yo a don Jesuchristo quiero sacrificar,  
que fizo de sí hostia por las almas salvar;  
no quiero a tus ídolos servir *ni* adorar,  
que non han nul sentido *ni* se pueden mandar»<sup>801</sup>.

El contexto narrativo es el mismo que en el anterior ejemplo. La conversación entre el Papa y el César continúa en estos versos. Sixto informa a Decio de que los bienes que con tanta ansia reclama, ya no están en su poder. Antes de ser arrestado, los había entregado a su diácono, Lorenzo, para que los distribuyese entre los menesterosos y los más desfavorecidos. A esta primera petición de signo pecuniario se suma otra de un valor moral. El emperador invita a su preso a adorar a los dioses de Roma (cuaderna 42). Sixto se muestra indignado y le responde con unas duras palabras. Las tentaciones a las que lo están sometiendo no lograrán que abandone su fe. Para él sólo hay un Dios, Jesús. En

---

<sup>801</sup> Otras muestras de polisíndeton en el *Martirio*: 12bcd, 47cd, 82cd y 105bd.

este detalle, como en otros del *Martirio*, el clérigo riojano sigue la lectura que ofrece su modelo, la *Passio Polycronii*. Allí el Papa afirma lo siguiente: *Ego semper sacrificavi et sacrifico domino (...) nostro Iesu Christo*. Por este motivo no puede *servir ni adorar* a unos ídolos carentes de significado y de vida. La conjunción *nin* del verso c se utiliza para unir dos verbos con un significado parecido. Estamos ante una bimetración sinonímica. Por el contrario, el nexo del último verso se emplea con un propósito antitético, diferenciar a Cristo de los dioses paganos.

El recurso que, sin lugar a duda, desempeña un papel destacado en el ámbito de las figuras de repetición es la epanalepsis. Gonzalo de Berceo recurre mucho más a la epanalepsis que a la *traductio*. En algunas ocasiones puede ocurrir que ambas aparezcan de forma conjunta en una misma estrofa, situación que se da en las cuaternas 87 y 97. Sin embargo, lo habitual es que la epanalepsis se combine con otros procedimientos anteriormente examinados como la anáfora o el polisíndeton. Al igual que la anáfora, la epanalepsis puede superar los límites estróficos, como en las cuaternas 2–3, 22–23, 47–48 ó 94–95. Tal es el caso de las estrofas 17 y 18:

*Grand serié* la materia por en ambos fablar,  
*serié grand* reguncerio, podriévos enojar;  
 tornemos en *Laurencio* la su passión contar,  
 a lo que prometimos pensemos de tornar.

Sixto con sant *Laurencio* ovo *grand* alegría,  
 veyé que li vinié por él *grand* mejoría;  
 volava el so precio por toda Romanía,  
 todos andavan liebdos de *grand* plazentería<sup>802</sup>.

Varios son los términos que se repiten en estos ocho versos. A lo largo del *Martirio* nos encontramos con la repetición de formas verbales, sustantivos y, en menor medida, adjetivos, demostrativos, posesivos y pronombres personales. En la cuaterna 17 son dos los vocablos reiterados: *Grand* y *serié*, que conforman, a su vez, un quiasmo. El nombre del protagonista de la obra también se reitera, pero de forma diferente al primer caso de epanalepsis. Con el uso de la epanalepsis *Laurencio* se refuerza la conexión temática interestrófica. El adjetivo *grand* vuelve a aparecer de nuevo en la estrofa 18. Gonzalo de Berceo, preocupado por

<sup>802</sup> Otros casos de epanalepsis en el *Martirio de San Lorenzo*: 15ace, 31ad–32c, 64abcd, 84c–85abd, etc.

poder molestar a su auditorio alargando su narración, pide paciencia y conformidad. Este es el mensaje que pretende transmitir en los versos de la cuaderna 17. Los sustantivos *materia* y *reguncerio* mantienen una relación de sinonimia, en la que colabora la primera epanalepsis registrada. Esta interrupción del relato le sirve para cambiar de tema e introducir una nueva etapa en la vida de san Lorenzo: su estancia en Roma como diácono del Papa Sixto II.

Frente a los más de cuarenta casos de la epanalepsis, la *traductio* cuenta únicamente con tres. Uno de los rasgos que la aparta de la epanalepsis es la posibilidad de que un mismo ejemplo se desarrolle en dos estrofas distintas. Dada la escasa relevancia de este recurso, sólo estudiaremos un caso, en el que se combinan estas dos figuras repetitivas. Aparece en la cuaderna 87:

Díssoli sant Laurencio: «Todas las *tus* menaças  
más sabrosas *me* saben que uvas espinazas;  
todos los *tus* privados, ni tú que *me* porfazas,  
non *me* feches más miedo que palombas torcazas»<sup>803</sup>.

San Lorenzo es finalmente capturado y conducido por los soldados romanos ante el emperador. Al igual que su maestro, se muestra valiente ante las amenazas y castigos que le auguran si no cumple con el mandato imperial. El motivo por el que ha sido llamado es el mismo: la entrega de los bienes eclesiásticos. Dos veces se le interroga sobre este asunto y la respuesta que ofrece el mártir será la misma: una entereza de ánimo que desespera a sus captores. Esta estrofa 87 es significativa a este respecto. El pronombre personal *me* y el posesivo *tus* reiterados en diversas ocasiones, pretenden recalcar la valentía de Lorenzo ante Decio. *Traductio* y epanalepsis van orientadas hacia una misma finalidad, al igual que otras figuras retóricas, como la comparación. Las *menaças* tienen para él un escaso valor, idea expresada a través de las comparaciones populares de los versos b y d. Las *uvas* y las *palomas* torcaces, son dos elementos de la naturaleza a los que recurre Gonzalo de Berceo para sustentar los símiles. Otro de los propósitos de estos versos sería presentar a los personajes que intervienen en este interrogatorio, el santo y sus enemigos. Las figuras de repetición y el políptoton nominal son los encargados de desempeñar esta nueva función.

---

<sup>803</sup> En el *Martirio* tenemos dos casos más de *traductio*: 12cd y 97ac (combinada aquí con la epanalepsis).

En la *Passio Polycronii*, pasionario latino que le sirvió al clérigo riojano para elaborar su *Martirio de San Lorenzo*, nos encontramos con una situación un tanto diferente a la que acabamos de exponer en cuanto al uso y variedad de estos cuatro primeros recursos. En gran parte de los capítulos que conforman nuestro objeto de análisis —comprendidos entre el 11 y el 28— se utiliza la anáfora. Al igual que en la versión romance, esta figura suele aparecer al lado del polisíndeton o de la epanalepsis, por ejemplo. La mayor parte de los casos, las palabras repetidas al comienzo de las frases son o la conjunción *Et* o algún verbo introductorio, como *Dicit* o *Respondit*. Sin embargo, es posible registrar otra clase de palabras, como el pronombre relativo *quae* que aparece en el capítulo 14:

Venit autem in Caelium montem ubi erat quaedam uidua, *quae* fuerat cum uiro suo annis undecim et in uiduitate permansit annos triginti duos, *quae* habebat in domo sua multos christianos et presbyteros et clericos absconso (*Passio Polycronii*, 14)<sup>804</sup>.

La anáfora *quae* sirve en este fragmento para presentar el personaje de la viuda Ciriaca, sobre la que san Lorenzo obrará su primera curación. El texto informa al lector de dos datos importantes. El primero de éstos es que estuvo casada con su marido durante once años; una vez que éste murió, permaneció viuda otros treinta y dos. El otro, no menos importante, nos aclara que Ciriaca era caritativa con el prójimo, puesto que en su casa ocultaba a muchos cristianos, arriesgando su propia vida. La anáfora no es la única figura de dicción por repetición que tenemos aquí. Al igual que en el texto berceano, ésta puede figurar al lado del polisíndeton, como en este caso. El polisíndeton se utiliza para unir y enumerar las personas que se agachaban en el monte Celio: cristianos, presbíteros y clérigos. Los dos procedimientos restantes son el políptoton nominal y la *derivatio*. Todos ellos forman parte de este párrafo descriptivo.

En el modelo latino el polisíndeton también alcanza un desarrollo mayor que en la composición del clérigo riojano, triplicando el número de muestras que allí se registraban. Otra diferencia entre una y otra versión alude a la variedad

<sup>804</sup> En la *Passio Polycronii* tenemos otros ejemplos de anáfora, como en los capítulos 12: “*Respondit Xystus episcopus* : «Scio et bene scio.» (...) *Respondit Xystus episcopus* : «Veri feci et facio (...)” ; 13 : “«*Quo* progredieris sine filio, pater? *Quo*, sacerdos sancte, sine diacono properas?”; 20: “*At ille respondit*: «Credo» «Et in Iesum Christum filium eius, qui passus est sub Pontio Pilato?» *At ille respondit*: «Credo»” y 27: “*Et postmodum cum clamauero, audi et ueni» Et cum dixisset, iussit Decius Caesar omne genus tormentorum (...)” ; etc.*

morfológica de las conjunciones, que es menor que la del texto berceano. En la fuente latina únicamente podemos rastrear las siguientes: *et* y *nec*. Los miembros que componen el polisíndeton suelen oscilar entre los dos y los cuatro, aunque hemos registrado excepciones a esta norma general con seis, siete y hasta nueve conjunciones coordinativas en un mismo párrafo. Las funciones que éstas desempeñan son varias, desde la enumeración de elementos sinónimos o antónimos, como en las descripciones. Es lo que ocurre en el siguiente ejemplo, extraído del capítulo 18:

Noctu etiam uenerunt clerici *et* presbyteri *et* diaconi *et* maxima pars christianorum *et* collegerunt corpora sanctorum *et* sepelierunt beatum Xystum episcopum *et* martyrem in cripta in cimiterio Calixti in eadem uia; sanctos uero Felicissimum *et* Agapitum martyres *et* diacones sepelierunt in cimiterio Praetextati, octauo idus augustas  
(*Passio Polycronii*, 18)<sup>805</sup>.

Varias son las conjunciones empleadas en estas líneas. Estamos ante una muestra excepcional que no vuelve a repetirse en toda la *Passio*. En la primera línea del texto el nexa *et* sirve para unir cuatro términos de un mismo campo semántico, pero que guardan entre sí una relación de oposición. Esta antítesis la forman los sustantivos *clerici*, *presbyteri*, *diaconi* y *maxima pars christianorum*. Todos ellos designan grados dentro de los fieles, partiendo del pueblo llano y pasando por los distintos estados dentro del sacerdocio, desde los diáconos hasta los sacerdotes. Todos están presentes en el sepelio de san Sixto y de sus dos discípulos, Felicísimo y Agapito. Decio, al no lograr que el Papa le entregue los tesoros de la Iglesia, ordena que lo decapiten a él y a sus diáconos principales. Los cristianos, cumpliendo con su obligación, dan sepultura a estos santos cuerpos. Aquí es donde las conjunciones copulativas desempeñan un nuevo papel, el descriptivo. Dos son las acciones citadas: *collegerunt* y *sepelierunt*, ‘cogieron’ y ‘enterraron’. Los cuatro nexos restantes sirven para el mismo fin, citando a los personajes que van a sepultar y su categoría. Sixto y sus discípulos son mártires,

<sup>805</sup> Encontramos más casos de polisíndeton en la *Passio*, como en los capítulos 14: “(...) fuerat cum uiro suo annis undecim *et* in uiduitate permansit (...) in domo sua multos christianos *et* presbyteros *et* clericos absconsos”; 20: “«Ipsa qui mortuus est *et* resurrexit *et* ascendit in caelum, unde uenturus est in Spiritu sancto iudicare uiuos *et* mortuos *et* saeculum per ignem?”; 22: “(...) domini nostri Iesu Christi, creator est omnis creature, hominum *et* uolucrum *et* pecorum *et* bestiarum *et* iumentorum *et* piscum *et* coeli *et* terrae”; 28: “*Et* allati sunt batuli cum prunis *et* miserunt sub craticulam ferream *et* cum furcis ferreis coartari fecit beatum Laurentium; *et* dixit Decius Caesar (...)”; etc.

pero también son un obispo y unos diáconos. La lista de recursos la completan el homeotéleuton y el políptoton nominales.

Al igual que en la obra de Gonzalo de Berceo, en su modelo latino se utiliza de forma profusa el procedimiento de la epanalepsis. Otro rasgo que comparten ambas versiones es la posibilidad de que esta figura de repetición aparezca simultáneamente con la anáfora y el políptoton en el interior de un mismo párrafo o fragmento, tal y como se comprobará tras examinar el siguiente caso. Si en el texto romance destacaba la presencia de las formas verbales y, en menor medida, nominales, en este pasionario esta situación se invierte. La muestra que ha sido seleccionada pertenece nuevamente al capítulo 14:

Et facto signo Christi, *posuit* manum super *caput* Cyriacae uiduae: *posuit* et linteum super *caput* eius de quo tergebat pedes sanctorum, et salua facta est ab infirmitate sua (*Passio Polycronii*, 14)<sup>806</sup>.

Dos son los términos que se repiten en estas dos líneas: la forma verbal de perfecto de indicativo *posuit* y el sustantivo *caput*. Ambos se utilizan para destacar el hecho milagroso narrado en este episodio de la vida de san Lorenzo. Sabemos que este presbítero fue cierto día hasta la casa de la viuda Ciriaca llevando consigo los bienes que san Sixto le había entregado. En ese lugar se ocultaban sacerdotes y fieles cristianos por temor de la persecución de Decio. Algunos de ellos eran menesterosos y enfermos, como la misma Ciriaca. Esta pobre mujer padecía de unos dolores espantosos de cabeza. Sabiendo que Lorenzo podía curarla de su enfermedad, le suplicó que pusiese sus manos sobre su cabeza e intercediese por ella ante Dios. El santo, haciendo sobre la enferma el signo de la cruz, cubrió su cabeza con una pieza de lino y quedó sana de todo mal. Estas acciones y gestos son los que se resaltan gracias a la epanalepsis y a la anáfora. El pasionario quiere poner ante los ojos de los fieles el poder taumátúrgico de este mártir romano.

---

<sup>806</sup> Otros ejemplos de epanalepsis en la *Passio Polycronii* son los siguientes: capítulo 12: “(...) et *clerus* tuus *augeatur*.” Respondit Xystus episcopus : «Veri feci et facio, ut *clerus* meus *augeatur*.”; 13: “(...) «Accipe *facultates ecclesiae* uel thesauros (...) tradidit beato Laurentio archidiacono omnes *facultates ecclesiae*”; 21: “(...) mandauit *Valerianus* ad Yppolitum: «Adduc ad palatium *Laurentium*.» Dixit autem Yppolitus ad beatum *Laurentium*: «*Valerianus* ex praecepto Decii (...)”; 27: “Quantum ad genus Hispanus, *eruditus* uel nutritus Romanus et a cunabulis christianus *eruditus* omnem legem sanctam et diuinam”; etc.

En el texto berceano observábamos cómo la *traductio* desempeñaba un papel secundario en el seno de las figuras de dicción, puesto que sólo se recurría a ésta en tres ocasiones en un total de 105 estrofas. En el caso de la *Passio Polycronii* ni siquiera se emplea en una ocasión. Estamos, por consiguiente, ante el primer recurso ausente de este martirologio latino.

En el *Martirio de San Lorenzo* el homeotéleuton cuenta con una presencia menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o la epanalepsis. En total hemos contabilizado tres ejemplos, de los cuales dos pertenecen a la variedad nominal del homeotéleuton. En ninguna de las muestras se da una convivencia entre las dos clases de homeotéleuton, algo que sí sucede —como se comprobará en el apartado siguiente— en el seno de la *annominatio*. Iniciamos nuestro análisis por el homeotéleuton nominal. El caso que hemos seleccionado se sitúa en la cuaderna 2:

Vincencio e *Laurencio*, omnes sin depresura,  
ambos de Uesca fueron, dizlo la escriptura;  
ambos fueron católicos, ambos de grand cordura,  
criados de *Valerio*, e de la su natura<sup>807</sup>.

La estrofa 2 nos presenta a algunos de los personajes que figuran en el *Martirio de San Lorenzo*. Entre éstos se encuentra el protagonista. Vicente y Lorenzo eran dos muchachos oriundos de Huesca. Ambos eran diáconos del obispo de la ciudad de Zaragoza, Valerio. Desde el inicio de su composición, don Gonzalo nos describe las cualidades morales de sus héroes. De esta forma, adornará a san Lorenzo y a sus compañeros de una serie de virtudes cristianas que los fieles deben imitar. Los santos de los que nos habla no tenían defecto alguno, puesto que eran *omnes sin depresura*. Además eran *católicos* y poseían una *grand cordura*. De los tres personajes que figuran en estos cuatro versos, Gonzalo de Berceo está interesado en destacar la presencia de dos. Con este propósito emplea el homeotéleuton nominal *Laurencio* y *Valerio*. Además, los ubica al final del primer hemistiquio. Al lado de esta figura nos encontramos otras como la anáfora *ambos*, el polisíndeton y la epanalepsis *fueron*, con lo que se comprueba de nuevo la coexistencia de procedimientos retóricos similares.

---

<sup>807</sup> El otro homeotéleuton nominal del *Martirio* se halla en la estrofa 13ac.



El homeotéleuton verbal en esta composición berceana ocupa un lugar secundario y minoritario, puesto que únicamente hemos podido registrar una única muestra, en la cuaderna 49:

De las sus sanctas manos muchos bienes issieron,  
 los enfermos *sanaron*, los povre apacieron,  
 los ciegos *alumnaron*, los desnudos vistieron,  
 fueron bien venturados quantos a él creyeron.

Al igual que su homónimo nominal, el homeotéleuton verbal está formado por dos términos: las formas verbales de presente *sanaron* y *alumnaron*. El homeotéleuton es uno de los diversos procedimientos estilísticos empleados en estos versos: asíndeton, *parison*, antítesis y metáfora. En los versos b y c tenemos una misma terminación para cada uno de los dos hemistiquios que los conforman. Al recurso de la rima se suma aquí el homeotéleuton verbal. La estrofa es una enumeración de las virtudes morales y taumatúrgicas con las que Dios premió la santidad de Lorenzo. Sus *manos* curaron a los enfermos y a los ciegos, pero también alimentaron y vistieron a los necesitados. Los juegos antitéticos tienen un papel fundamental en esta lista de cualidades, al igual que el paralelismo. El clérigo riojano pretende, una vez más, nombrar los méritos por los que los cristianos deben honrar a san Lorenzo. Todo el que en vida creyó en él fue *bien venturado*. Estos cuatro versos nos recuerdan algunas de las obras de misericordia predicadas por Jesús. El futuro mártir, buen conocedor de las palabras del divino maestro, las pone ahora en práctica. El dinero que san Sixto depositó en él, sirven para paliar las necesidades físicas y espirituales de todos aquéllos que lo necesiten.

En la *Passio Polycronii* el homeotéleuton cuenta con una presencia menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o el polisíndeton. En total hemos contabilizado seis ejemplos, de los que cinco pertenecen a la variedad nominal del homeotéleuton. En ninguna de las muestras se da una convivencia entre las dos clases de homeotéleuton, algo que sí sucede —como se comprobará en el apartado siguiente— en el seno de la *annominatio*. Iniciamos nuestro análisis por el homeotéleuton nominal. El caso que hemos seleccionado se sitúa de nuevo en el capítulo 18:

Tunc milites tenerunt beatum Laurentium archidiaconum, audientes de thesauris; sanctum uero Xystum *episcopum* et Felicissimum et Agapitum diacones duxerunt in cliuum Martis ante *templum* et ibidem decollatus est cum duobus diaconibus et dimiserunt corpora eorum in platea, octauo idus augustas (*Passio Polycronii*, 18)<sup>808</sup>.

Como en el *Martirio de San Lorenzo*, todos los casos de homeotéleuton nominal de la fuente latina están formados por dos miembros. Aquí tenemos los sustantivos *episcopum* y *templum*. Ambos son elementos que se pretenden subrayar al colocarlos en un lugar determinado dentro del texto. San Sixto es el obispo de Roma, su *episcopum*. A él lo acompañan sus dos fieles discípulos, Felicísimo y Agapito. Decio los ha condenado a morir decapitados. El lugar de la ejecución tendrá lugar delante del templo de Marte, el dios al que el Papa se negó a adorar. El verdugo corta sus cabezas y las deja junto a sus cuerpos en la plaza que se ubica delante de ese santuario. Al margen de este dato, el texto nos ofrece la fecha exacta en la que el martirio tuvo lugar, el día octavo de los idus de agosto. El homeotéleuton no es el único recurso que se utiliza en este fragmento, puesto que tenemos un polisíndeton que desempeña una función descriptiva.

Por su parte, el homeotéleuton verbal presenta una única muestra, coincidiendo en este punto con el *Martirio* berceano. Ésta se encuentra en el interior del capítulo 22:

Beatus Laurentius, collecta multitudine, introduxit in palatium pauperes; et uoce clara dixit beatus Laurentius: «Ecce, isti sunt thesauri eterni, qui numquam *minuuntur* et semper crescunt, qui in singulis *asperguntur* et in omnibus *inueniuntur*» (*Passio Polycronii*, 22).

A diferencia de su homónimo nominal, el único homeotéleuton verbal lo conforman tres formas de distintos paradigmas verbales: *minuuntur*, *asperguntur* e *inueniuntur*. San Lorenzo ha sido convocado ante la presencia del César tras un aplazamiento de tres días. El santo había prometido regresar a palacio con las riquezas de la Iglesia. Llegado el día fijado se presenta ante Decio. Pero no lleva ningún cofre consigo, sino una multitud de pobres. Ellos son los verdaderos

<sup>808</sup> Éstos son los casos restantes de homeotéleuton nominal de la *Passio* latina: capítulo 11: “Xystus igitur, apud Athenas *natus* et *doctus*, prius quidem philosophus postea uero Christi discipulus (...)”; 12: “(...) et domino Iesu Christo, filio eius et Spiritu sancto *hostiam puram* et *immaculatam*.”; 18: “(...) uenerunt clerici et presbyteri et diaconi et maxima pars *christianorum* et collegerunt corpora *sanctorum* et sepelierunt beatum Xystum *episcopum* et *martyrem* (...)” y 20: “Ipse qui mortuus est et resurrexit et ascendit in caelum, unde uenturus est in Spiritu sancto iudicare *uiuos* et *mortuos* et saeculum per ignem?”.

tesoros y no las monedas que se deterioran con el tiempo. Dios encumbra a los necesitados y desprecia a los hombres que depositan su confianza en el dinero. Las formas verbales de este homeotéleuton también pertenecen a otros procedimientos retóricos presentes, como el *parison*, la antítesis y la alegoría. El polisíndeton es el medio por el que se ensamblan los diferentes verbos.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

#### Políptoton

El políptoton nominal cuenta con un gran desarrollo en el *Martirio de San Lorenzo*. Buena prueba de ello son los numerosos de casos que se han registrado a lo largo de las 105 cuadernas que la componen. En líneas generales, el uso del políptoton en esta obra es similar al que ya se ha señalado en otras composiciones berceanas: el número de miembros, así como la coexistencia entre las dos variedades de esta figura de dicción. De este modo, las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma, con la única salvedad de las estrofas 67 y 82. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaderna, situación que únicamente sucede en las estrofas 52 y 53. La variedad morfológica que más se emplea es la de los pronombres personales, seguido muy de cerca por los demostrativos y posesivos. En menor medida también se utilizan sustantivos y adjetivos. La muestra que hemos elegido pertenece a una de esas salvedades, concretamente a la de la cuaderna 67:

Seráte, sancto padre, por grand yerro tenido,  
tú entrar en tal cena, yo fincar desfamnido;  
señor, allá me lieva, esta merced te pido,  
querría ir delante en *esti* apellido<sup>809</sup>.

Dos son las series de políptoton nominal que aparecen en estos cuatro versos. La primera pertenece a la variante mayoritaria del texto castellano, la de los pronombres personales. Las funciones sintácticas que desempeñan son diversas, desde la de sujeto hasta la de complemento directo e indirecto. Las personas gramaticales escogidas por el poeta son la primera y segunda de singular: *yo-me* y *tú-te*. La finalidad que se busca con el empleo de estas formas

<sup>809</sup> Otras muestras de políptoton nominal del *Martirio*: 36abcd, 52d-53a, 82bcd y 97acd.

es subrayar la diferencia en las actitudes y acciones de san Lorenzo y san Sixto. El santo diácono va a visitar a su maestro a la cárcel en la que el emperador lo ha confinado. Lorenzo le suplica que le permita acompañarlo en el martirio. El Papa se niega, pero le promete que pronto tendrá que demostrar su fortaleza ante Decio. El discípulo de Sixto desea intensamente participar del banquete divino que le tienen reservado en el cielo. Es más, desea ser el primero en dar la sangre por Jesús, ir *delante en esti apellido*. Esta última frase conforma una metáfora de signo bélico. El *apellido* es una llamada de guerra con la que se convocaba a los soldados para la lucha<sup>810</sup>. San Lorenzo se convierte de este modo en un guerrero que le pide *esta* merced, la de dar *esti* grito. He aquí el segundo políptoton nominal de estos versos.

El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo en el *Martirio*. Los integrantes de cada políptoton verbal oscilan entre los dos, los tres y, raramente, los cuatro, tal y como se verá en el siguiente ejemplo. Una de las características que comparte con su homónimo nominal es la posibilidad de que una misma muestra pertenezca a dos estrofas distintas, como las 31 y 32:

Dios por sancta Ecclesia salvar e redemir  
dio so cuerpo a penas, en cruz quiso *morir*;  
*murieron* los apóstolos pora Christo seguir,  
por alçar la Ecclesia, la mala fe premir.

Los que agora somos conviene que *muramos*,  
nuestros antecessores *muriendo* los sigamos,  
demos por la Ecclesia las carnes que cevamos,  
por poco de lazerio las almas non perdamos.»<sup>811</sup>

El políptoton verbal se utiliza en este contexto para cohesionar y otorgar una unidad temática a estas dos cuaderñas. La recurrencia a un mismo paradigma verbal es manifiesto aquí: *morir* y *murieron* en la estrofa 31; *muramos* y *muriendo*, en la 32. Dos de ellas, *morir* y *muramos* se ubican en el vértice del verso, resaltando de este modo su importancia en el seno de estos ocho versos. Como en otras partes de su composición, don Gonzalo sigue con fidelidad el argumento que le brinda su fuente, la *Passio Polycronii*. San Sixto intenta

<sup>810</sup> Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*; Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

<sup>811</sup> Éstos son otros ejemplos de políptoton verbal del *Martirio de San Lorenzo*: 38acd, 43cd, 75cd y 105ab.

confortar a sus sacerdotes y a todos los fieles ante el decreto de persecución del emperador. El Papa recurre así a una serie de argumentos. El primero de ellos es el menosprecio del mundo y de la vida terrena, expuesto en los cuatro versos anteriores. El segundo es el ejemplo de Jesús. Él, a pesar de ser Dios, quiso hacerse hombre y padecer como tal. Por nuestro amor murió en la cruz. Los apóstoles también dieron testimonio de la fe y padecieron el martirio. Si aquéllos murieron por sus creencias, ahora ellos deben hacer lo propio. De poco importan *las carnes*, la vida, si por ello perdemos las *almas*. Con esta antítesis se cierra la argumentación de san Sixto.

En esta composición del clérigo riojano, como en otras, es posible rastrear diez ejemplos en los que las dos clases de políptoton conviven. Una de esas muestras podemos verla en la cuaderna 54:

Despidióse de todos, *diolis* su bendición,  
*diolis* de los tesoros a todos su razión;  
 fue buscar *otros* povres, fer *otra* processión,  
 por lavarlis los pieder, *darlis* consolazió<sup>812</sup>.

El políptoton nominal está representado por los adjetivos *otros* y *otra*, en tanto que el políptoton verbal lo conforman dos formas del paradigma del verbo *dar*: *diólis* y *darlis*. La primera de éstas se repite en dos versos, conformando así un claro ejemplo de epanalepsis. El asíndeton y el *parison* del verso c cierran el catálogo de recursos estilísticos. Las dos series de políptoton desempeñan una misma función: recalcar las diversas acciones caritativas de san Lorenzo. Antes de dejar la casa de la viuda Ciriaca el santo reparte no sólo su bendición, sino también los *tesoros*. Cumplida su obligación inicia un nuevo viaje en busca de otros pobres a los que darles *consolación*. En la estrofa 55 se nos dice a dónde le llevaron sus pasos. Del monte Celio se va a otro barrio, el Canario. En ese lugar visitará el hogar de Narciso y lavará de nuevo los pies de los necesitados, imitando de este modo a su modelo, Cristo, que también hizo lo mismo con sus apóstoles en la Última Cena.

En la fuente latina que manejó Gonzalo de Berceo para redactar esta obra, el políptoton nominal es la variedad más utilizada, tal y como ya sucedía con la

---

<sup>812</sup> En otras estrofas del *Martirio* se da esta convivencia de las dos variedades de políptoton, como en las 8bcd, 60ad, 70abcd y 89abcd.

versión romance. Pero este pasionario presenta otras similitudes con la versión romance, como la coexistencia en un mismo fragmento de las dos variedades de políptoton. El número de miembros que pueden formar una muestra oscila entre los dos y tres, uno menos que en el *Martirio*. Las variedades morfológicas mayoritarias son los sustantivos y los pronombres personales. Para ilustrar el uso del políptoton nominal hemos escogido un ejemplo ubicado en el capítulo 20:

Tunc audientes multi *caeci* ueniebant ad *beatum Laurentium* cum lacrimis. Et *beatus Laurentius*, in custodia positus Yppoliti, ponebat manus super oculos *caecorum* et illuminabantur (*Passio Polycronii*, 20)<sup>813</sup>.

La frase nominal *beatum Laurentium–beatus Laurentius* no sólo contiene un políptoton nominal, sino también un epíteto. El segundo políptoton de estas características son los sustantivos *caeci* y *caecorum*, en caso nominativo y genitivo plural, respectivamente. Por orden de Decio, san Lorenzo es capturado y llevado a la cárcel. El segundo del emperador, Valeriano, lo ha puesto bajo la vigilancia de un soldado, Hipólito. En prisión, el santo obra diversos milagros, como el que se nos narra en este capítulo 20. Lucilo era un ciego que compartía la cárcel con Lorenzo. Conociendo su poder taumatúrgico le suplica que lo sane. El mártir le pone una condición. Si cree en Dios y se bautiza, se curará de su mal. Lucilo accede y hace profesión de su nueva fe. Tras su bautizo, el santo reza a Jesús para que obre el tan ansiado milagro. Éste se produce y Lucilo alaba a Dios y a su benefactor. La fama de este *beatus* se extiende todavía más. Muchos ciegos van a su presencia y son curados ante la mirada atónita de Hipólito.

El políptoton verbal, a diferencia que su correlato nominal, no se utiliza en todos los capítulos de esta obra. Por otro lado, coincide con el políptoton nominal en lo que atañe al número de componentes que lo integran: dos, aunque en ocasiones podemos hallar muestras de tres miembros, como en el capítulo 12:

Respondit Xystus episcopus : «*Scio et bene scio*». Decius dixit : «Ergo si *scis*, fac ut uniuersi *sciant*, ut tu uiuas et clerus tuus augeatur». Respondit

<sup>813</sup> En la *Passio Polycronii* tenemos otros ejemplos de políptoton nominal: capítulo 14: “(...) quaedam uidua, quae fuerat cum uiro *suo annis* undecim et in uiduitate permansit *annos* triginti duos, quae habebat in domo *sua* (...)”; 18: «Noli *me* derelinquere, pater sancte, quia iam thesauros expendi, quos tradidisti *mih*»; 21: “Videns autem *Yppolitus* dixit ad *beatum Laurentium*: «Ostende mihi thesauros ecclesiae.» Dicit ei *beatus Laurentius*: «O *Yppolite*, (...)”; 27: “(...) iussit Decius Caesar omne genus tormentorum ante *tribunal* suum parari. Plumbatas, fustes, lamminas, ungues, lectos, batilos et sedit in thermis pro *tribunali*”; etc.

Xystus episcopus : «Veri *feci et facio*, ut clerus meus augeatur» (*Passio Polycronii*, 12)<sup>814</sup>.

Dos son las series de políptoton verbal que se utilizan en estas líneas. La primera es la única en todo el martirologio que cuenta con tres miembros: *scio* —repetido dos veces y formando una *complexio*—, *scis* y *sciant*. La segunda es *feci* y *facio*. Ambas sirven para recalcar una misma idea. San Sixto está siendo interrogado por Decio. El emperador le pregunta si sabe el motivo por el que ha sido llamado. El santo responde de forma rotunda: *Scio et bene scio*. Decio le contesta que, si lo tiene tan claro, debe tomar las decisiones oportunas para que sus sacerdotes no les ocurra nada malo y para que prosperen. Sixto también está al corriente de las intenciones del César: la sumisión al culto de los dioses romanos y la entrega absoluta de las riquezas eclesiásticas. Pronto tendrá conocimiento de que las amenazas no lograrán minar la entereza y fortaleza del Papa. Al lado del políptoton verbal tenemos otro de naturaleza nominal. Se trata de los posesivos *tuus* y *meus*.

Al igual que en el *Martirio de San Lorenzo*, en la *Passio Polycronii* es posible que en un mismo fragmento aparezcan las dos variedades de políptoton. Pocos son los capítulos que poseen al menos un caso de estas características. Son el 12 —como se acaba de ver—, el 21 y el 22. El párrafo que hemos escogido para ilustrar esta posibilidad de convivencia pertenece al capítulo 22:

Beatus Laurentius dixit: «Quare uos coartat diabolus ut christianis dicatis: Sacrificate *demoniis*? Si iustum est ut *demonibus* magis inclinemur quam domino Creatori uisibilium et inuisibilium, uos ipse iudicate, quis debet adorari, qui *factus est an qui fecit?*» (*Passio Polycronii*, 22)<sup>815</sup>.

El políptoton nominal lo representa el sustantivo *demon*, en dos de sus casos: *demoniis* y *demonibus*; en tanto que el políptoton verbal lo integran las

<sup>814</sup> En el pasionario latino tenemos otros casos de políptoton verbal: capítulo 14: “Hoc cum audisset beatus Laurentius, tulit uestes et thesauros et *uenit* noctu ad eam. Tunc *uenies* inuenit multitudinem (...)”; 19: «Quaere thesauros ecclesiae diligenter et *sacrificet*, quod si non *sacrificauerit*, diuersis poenis eum interfice»; 27: “(...) nec tormenta *pauescis*» Beatus Laurentius dixit: «In nomine domini nostri Iesu Christi tormenta tua non *pauesco* nec metuo”; 28: “Valerianus praefectus *dixit*: «Ubi sunt ignes quos tu diis promiseras?» In ipsa horat *dicebat* beatus Laurentius (...)”; etc.

<sup>815</sup> Éstos son los restantes ejemplos de convivencia de políptoton nominal y verbal en la *Passio*: capítulo 12: “(...) et clerus *tuus* augeatur.» Respondit Xystus episcopus : «Veri *feci et facio*, ut clerus *meus* augeatur»” y 21: “(...) ut omnis *domus* mea *baptizetur*». Et *baptizati sunt* promiscui sexus in *domo* Yppoliti (...)”.

formas verbales *factus est* y *fecit*. Todos forman parte del argumento que san Lorenzo esgrime en contra de la adoración de los ídolos paganos. El emperador intenta un nuevo acto coactivo para atemorizar al diácono de san Sixto. Le insta a presentar un sacrificio a los dioses inmortales de Roma a fin de que abandone definitivamente ese culto demoníaco que rinde a un dios extraño. En la respuesta de Lorenzo se culpa al César de estar obrando por arte diabólica puesto que le plantea un acto idolátrico. Decio acusa a los cristianos de adorar a los demonios sin aducir ninguna clase de prueba. Si esto fuera así estarían rezando a un ser creado por Dios. Entonces a quién se le debe rendir tributo: ¿a una criatura o al único *Creatori uisibilium et inuisibilium*? A san Lorenzo no le cabe duda alguna.

### *Derivatio*

En el *Martirio de San Lorenzo* la *derivatio* posee una presencia menor que las dos variedades de políptoton. En las 105 estrofas que componen esta pasión la *derivatio* se utiliza en dieciocho ocasiones. El número de miembros de cada una de ellas la integran exclusivamente dos vocablos. Otra de las características que lo separa de las restantes variantes de *annominatio* atañe a la posibilidad de que un ejemplo se desarrolle en dos cuadernas diferentes, situación que no se da en este recurso. Uno de los rasgos que definen el uso de la *derivatio* ya lo indicábamos en el análisis de otros poemas de Gonzalo de Berceo. En el *Martirio*, en una misma estrofa pueden coexistir las dos variedades de *annominatio*. Así, se han registrado muestras de políptoton nominal o de políptoton verbal combinado con la *derivatio*, tal y como se verá más adelante.

El primer ejemplo de *derivatio* que vamos a examinar se encuentra en la cuaderna 103, en la que registramos una serie de dos miembros:

Las flamas eran bivas, *ardientes* sin mesura,  
*ardié* el cuerpo sancto de la grand calentura,  
 de lo que se tostava firvié la assadura;  
 qui tal cosa asmava no li mengüe rencura<sup>816</sup>.

En esta estrofa sólo se registran dos procedimientos retóricos: la *derivatio* y el asíndeton. El primero lo integra el adjetivo *ardientes* y la forma verbal *ardié*. Ambas palabras se utilizan para describir de un modo más realista el tormento al

<sup>816</sup> Otros ejemplos de *derivatio* en el *Martirio* pueden verse en las estrofas 21ac, 46d, 84bd y 91bc.



que están sometiendo a san Lorenzo. Ante la disyuntiva de rendir culto a los dioses paganos y el martirio, el santo ha escogido la segunda. Decio ordena entonces que se preparen los instrumentos de tortura. Su mente retorcida hace que construyan una parrilla en la que asar al diácono romano. Los verdugos encienden el fuego en el que será asado vivo. Su crueldad no tiene límites, puesto que avivan las llamas. Berceo se fija aquí en este elemento. El cuadro que nos presenta es bastante sugestivo. El fuego es vivo y desmesurado. Como consecuencia, la carne de Lorenzo va ardiendo poco a poco y se va tostando. El lector casi puede ver y oler este espectáculo macabro. La apostilla final va dirigida al César, a quien acusa con su dedo.

La segunda muestra de *derivatio* que vamos a estudiar integra en su interior dos de las tres variedades de la *annominatio*: el políptoton nominal y la *derivatio*. Sólo dos cuadernas del *Sacrificio* reúnen esta condición: la 10 y la 59. Nosotros hemos elegido la primera:

Disso'l a don Valerio Sixto su voluntad:  
«*Ruégote*, mi amigo, por Dios e caridad,  
que recibas mi *ruego* e fes *esta* bondad,  
que me des *estos* dos clérigos por en *esta* ciudad<sup>817</sup>.

El políptoton nominal de esta estrofa ha elegido uno de los paradigmas más utilizados a lo largo de esta composición berceana, el de los demostrativos: *esta—estos*, términos que desempeñan la función de modificadores de dos sustantivos. La *derivatio*, por su parte, está formada también por dos términos: el verbo *Ruégote* y el sustantivo *ruego*. El obispo Valerio, acompañado de sus diáconos Vicente y Lorenzo, acude a un concilio convocado por el Papa. En Roma, san Sixto los recibe con los brazos abiertos. Pronto se da cuenta de las virtudes que adornan a estos dos jóvenes. Por este motivo, le ruega a Valerio que les permita quedarse en la ciudad bajo su protección. La petición y la insistencia se reflejan a través de la *derivatio*. El políptoton nominal cuenta con este mismo sentido, pero también pretende subrayar la importancia de Roma —*esta ciudad*— y de los santos Vicente y Lorenzo —*estos dos clérigos*. Por desgracia, el obispo de Zaragoza sólo accederá a desprenderse de uno de sus ayudantes, Lorenzo.

<sup>817</sup> La *derivatio* se combina con el políptoton nominal en otra cuaderna más del *Martirio de San Lorenzo*, la y 59bcd. En cuanto a la coexistencia con el políptoton verbal, tenemos los siguientes casos: 29bd y 75abcd.

En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en la fuente latina es, en parte, distinto a la que acabamos de exponer para la obra del clérigo riojano. De este modo, la *derivatio* se combina sólo con el políptoton nominal. Algo en lo que sí coinciden ambas versiones atañe al número de miembros que integran cada serie de *derivatio* la forman dos miembros. Por otro lado, sólo tres capítulos de los analizados cuentan con esta figura. Son los que llevan el número 14, el 27 —con dos muestras— y el 28 —con otras dos—, que pasamos a estudiar:

Et allati sunt batuli cum prunis et miserunt sub craticulam *ferream* et cum furcis *ferreis* coartari fecit beatum Laurentium; et dixit Decius Caesar: «*Sacrifica* diis». Respondit beatus Laurentius: «*Ego me* obtuli *sacrificium* Deo in odorem suauitatis, quia *sacrificium* Deo est spiritus contribulatus»  
(*Passio Polycronii*, 28)<sup>818</sup>.

La primera *derivatio* de estas líneas la forma el adjetivo *ferream* y el sustantivo *ferreis*; la segunda, la forma verbal *Sacrifica* y el sustantivo *sacrificium*, que a su vez también es una epanalepsis. A su lado tenemos un políptoton nominal, perteneciente a la variante mayoritaria, la de los pronombres personales: *Ego* y *me*. Lorenzo ha sido condenado a morir, pero Decio no desaprovecha una última oportunidad para que presente un sacrificio ante el altar de los dioses romanos. Sin embargo, el santo se vuelve a negar. Sólo a Dios se debe adorar. A Él no le agradan que se le ofrezcan animales como a otros dioses, sino que el único *sacrificium* que acepta es un espíritu contrito, tal y como dice el salmo 50<sup>819</sup>. Por eso está plenamente seguro de que verá con buenos ojos su inmolación y su martirio. Precisamente porque sabe que será recibido en el cielo, no debe temer esa *craticulam ferream*, los hierros candentes ni ninguna clase de tortura a la que lo van a someter.

---

<sup>818</sup> Los restantes casos de *derivatio* de la *Passio* están en los siguientes capítulos: 14: “Venit autem in Caelium montem ubi erat quaedam *uidua*, quae fuerat cum uiro suo annis undecim et in *uiduitate* permansit (...)”; 27: “Beatus Laurentius dixit ei: «Magis in *absconditis* in homine interiore *abscondo* Christum” y 27: “Decius Caesar dixit: «Vere *diuinam*, quia nec *deos* times, nec tormenta pauescis””.

<sup>819</sup> He aquí el texto bíblico: “Quoniam si uoluisses sacrificium, dedissem utique; holocaustis non delectaberis. Sacrificium Deo spiritus contribulatus” (Sal 50, 18–19).

*Parison*

En el *Martirio de San Lorenzo* el paralelismo cuenta con un desarrollo irregular, puesto que sólo quince cuadernas que lo componen lo utilizan. El *parison* puede abarcar uno, dos —en la mayoría de las ocasiones—, e incluso los cuatro versos de una estrofa, si bien únicamente hemos registrado una muestra en toda esta composición, en la cuaderna 87 anteriormente analizada. El único ejemplo que vamos a examinar se ubica en la estrofa 47:

Laurencio era omne de muy grand sanctidat,  
sobre las gentes povres fazié grand caridat,  
tollíe a los enfermos toda enfermedat  
e dava a los ciegos lumne e sanedat<sup>820</sup>.

El paralelismo se ciñe en este contexto a los versos c y d, en donde se emplea un mismo esquema sintáctico: verbo + complemento indirecto + complemento directo, si bien en este último los elementos empleados en uno y otro verso varían ligeramente. Así, mientras que en el verso c el complemento directo es una frase nominal compuesta por un adjetivo y un sustantivo, en el d tenemos dos sustantivos unidos por la conjunción *e*. Sea como fuere, la estructura general es la misma. El *parison* se utiliza no sólo para imprimir un determinado ritmo a la frase, sino para cohesionar temática y estructuralmente esta cuaderna. En ella se nos enumeran algunas de las virtudes que poseía san Lorenzo. La principal era la santidad, seguida de la caridad con el prójimo y la facultad de obrar milagros. Esta última se describe en los versos paralelísticos. En el verso c se citan de forma genérica a los *enfermos* y a sus males a través de una *derivatio*. El papel que esta figura desempeña pasa a la antítesis en el verso d. Si por algo se distingue el poder taumatúrgico del santo mártir es en la curación de ciegos. Varias son las estrofas del *Martirio* que nos cuentan esta clase de milagros.

En la fuente latina empleada por el clérigo riojano como modelo para su obra, el *parison* también tiene una presencia escasa en el seno de las figuras de dicción. La mayor parte de los capítulos que hemos analizado no lo emplean. Pese a todo, algunos lo utilizan, como el 13, el 15, el 20 y, por último, el 22. Como vemos, sólo cuatro de los dieciocho que conforman nuestro estudio recurren al *parison*. Al igual que hicimos con el *Martirio*, examinaremos una muestra de este

<sup>820</sup> Otros ejemplos de *parison* en el *Martirio* son los siguientes: 16cd, 49bc, 87abcd y 105ad.

martirologio con el fin de ilustrar el empleo de este recurso estilístico, concretamente en el capítulo 13:

Denique *Abraham filium obtulit; Petrus Stephanum praemisit; et tu, pater, ostende in filio uirtutem tuam; et offer, quem erudisti, ut securus iudicii tui, comitatu nobili peruenias ad coronam*» (*Passio Polycronii*, 13)<sup>821</sup>.

Dos son las frases que tienen una misma estructura: *Abraham filium obtulit* y *Petrus Stephanum praemisit*. El esquema sintáctico en ambas es el siguiente: sujeto + verbo + complemento directo. San Lorenzo, al enterarse de que su maestro está encerrado, decide visitarlo. San Sixto se muestra firme en sus convicciones y creencias. Su diácono, por el contrario, cree que lo abandona dejándolo sin su compañía y sin la posibilidad de que lo acompañe en el martirio. A fin de convencer a su superior, emplea una serie de argumentos bíblicos como los que aquí se pueden leer. Lorenzo cita al patriarca Abraham y a san Pedro. El primero, siguiendo el mandato divino, entregó a su único hijo como víctima propiciatoria; el segundo, envió a san Esteban a predicar el evangelio pese a que existía la posibilidad de que lo matasen, como así ocurrió. Isaac y Esteban son dos paradigmas de mártires y de una entrega absoluta a los designios de Dios. Por todo ello, Lorenzo suplica a Sixto que se muestre magnánimo y le permita ir delante en el camino hacia la *coronam*, el martirio. Por consiguiente, el paralelismo funciona como un instrumento más de persuasión en este discurso.

#### Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton juega un papel más importante en el *Martirio de San Lorenzo* que el polisíndeton, puesto que cuadruplica los casos de éste. Don Gonzalo utiliza esta figura para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con cuaderñas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. Tres son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. Aparece en las estrofas 21, 22 y 23:

<sup>821</sup> Éstos son los restantes ejemplos de *parison* en la *Passio Polycronii*: capítulo 15: “Eadem nocte ambulauit inde, et coepit quaerere ubicumque essent christiani congregati, *siue in dominus siue in criptis*”; 20: “(...) iudicare uiuos et mortuos et saeculum per ignem? Ipse te *in corpore et in anima* illuminet” y 22: “«Ecce, isti sunt thesauri eterni, *qui numquam minuuntur et semper crescunt, qui in singulis asperguntur et in omnibus inueniuntur*»”.

*Ministrava Sixto en el sancto altar,  
abinié bien sobejo en leer, en cantar;  
era leal ministro sabié bien ministrar,  
sabié en los juicios derechura catar.*

*Era por en consejos muy leal consejero,  
de lo que Dios li daba era buen almosnero;  
bien tenié poridat, non era mesturero,  
non daba una gállara por omne losengero.*

*Omne era perfecto de grand discrezión,  
udí bien los cuitados, entendí bien razón;  
doliése de las almas que van en perdición,  
murié por seer mártir, prender por Dios pasión<sup>822</sup>.*

El motivo por el que hemos seleccionado este triple caso es el siguiente. Es uno de los pocos contextos en los que el asíndeton da unidad a algunos de los contenidos expuestos en este martirio. En estos doce versos se enumeran las cualidades que poseía san Lorenzo como diácono. La omisión de conjunciones coordinantes en estas cuaderñas es total. El asíndeton sirve en este contexto para ensamblar diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector se detenga en cada uno de los versos. La simetría y el paralelismo también contribuyen a este fin. De hecho, podemos registrar un caso de *parison* en los versos 23 b y d, puesto que cada uno presenta la misma construcción sintáctica: verbo + adverbio + complemento directo, en el b; y verbo + complemento circunstancial, en el d. Otro de los recursos que colaboran en este fin es la anáfora *era*, en los versos 21c y 22a, pero también podemos registrar otros como la epanalepsis, la *derivatio*, la comparación popular o la metáfora, por citar algunos. Dios dotó a Lorenzo de diversas virtudes, que el poeta pretende describir en estos versos con un cierto detenimiento. El santo desempeñaba correctamente sus funciones eclesiásticas como diácono, aconsejaba correctamente a su superior, daba limosnas a los pobres, no era chismoso, era discreto y deseaba fervientemente el martirio. Berceo adorna a otros de sus santos con unas cualidades parecidas a éstas. Es el caso de san Millán (estrofas 96 a 98, por ejemplo) y de santo Domingo de Silos (cuaderñas 38, 39, 46, 47, entre otras). Las virtudes que más se subrayan son las de la fe y la caridad. Los tres dedicaron una parte importante de sus vidas a paliar las necesidades de los más desfavorecidos.

---

<sup>822</sup> Éstas son otras muestras de asíndeton en el *Martirio*: 18abcd, 45abc, 88abcd y 96abc.

En el pasionario latino el asíndeton se emplea en menor medida que en la obra del clérigo riojano, puesto que en los dieciocho capítulos sólo hemos registrado un total de dos ejemplos, oscilando su extensión entre las dos y las tres líneas. Sin embargo, los usos y fines que se pretende otorgar a esta figura de omisión son los mismos que en la versión romance. Dada la escasa relevancia estilística de esta figura de omisión, hemos seleccionado un único caso para ilustrar su empleo. Aparece en el capítulo 27:

Et cum dixisset, iussit Decius Caesar omne genus tormentorum ante tribunal suum parari. *Plumbatas, fustes, lamminas, ungues, lectos, batilos et sedit in thermis pro tribunali*. Adducitur noctu ante Decium Caesarem et Valerianum praefectum beatus Laurentius (*Passio Polycronii, 27*)<sup>823</sup>.

El asíndeton se sitúa en este fragmento al inicio de varios elementos, situación que también se da en la composición berceana. Al igual que allí, cuenta con la misma finalidad: enlazar las diferentes partes de una enumeración y acelerar el ritmo narrativo, de manera que tengamos que detenemos en cada uno de los integrantes de esta figura. A su lado podemos registrar un políptoton nominal. Decio amenaza a san Lorenzo con la muerte si no entrega los bienes de la Iglesia y no rinde homenaje a los dioses de Roma. El santo se niega en redondo, ya que no teme el martirio, sino que lo desea para estar cuanto antes en el cielo. De nada valen los instrumentos de tortura que presentan ante él: *Plumbatas, fustes, lamminas, ungues, lectos, batilos*, cada cual más sofisticado y más dañino. El texto los enumera de forma asindética. De esta forma, el lector repara en cada uno de ellos y puede observar la crueldad de los verdugos del santo romano.

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

En esta obra berceana el epíteto tiene escaso desarrollo si lo comparamos con la situación de otras composiciones anteriormente analizadas. El número de muestras a los que asciende este recurso estilístico son sólo tres. La situación contrasta abiertamente con la registrada en la *Vida de San Millán de la Cogolla* o en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, en donde esta figura de pensamiento

---

<sup>823</sup> Éste es el otro ejemplo de asíndeton en el martirologio latino: capítulo 13: “Nos quasi senex leuioris pugnae cursum recipimus; te quasi iuuenem gloriosior de tyranno triumphus expectat. Post uenies; flere desiste; post triduum sequeris sacerdotem leuita”.

adquiere un desarrollo amplio. En esas hagiografías eran varios los sustantivos a los que se les adjuntaba un epíteto para resaltar uno o varios rasgos que les eran connaturales. El número de ejemplos nos hacían ver que nuestro poeta era plenamente consciente del valor último del epíteto y de las posibilidades que éste le brindaba, como resaltar la figura de san Millán y de santo Domingo. Por ese motivo, casi la totalidad de las muestras de epíteto tenían como último referente a estos santos. Los sustantivos a los que se aplican los diferentes epítetos eran: *omne*, *confessor*, *varón* y *cuerpo*. Las combinaciones posibles con cada uno de estos sustantivos eran múltiples y variadas.

En el *Martirio* volvemos a encontrarnos con tres de éstos: *omne*, *varón* y *cuerpo*. Los dos primeros se predicán de Lorenzo, en tanto que el restante se aplica a san Sixto. Dada la escasa importancia del epíteto, sólo estudiaremos la muestra de la estrofa 80:

Entre essas compañías que yazién en prissión,  
avié un cavallero, ciego sin vissión;  
rogó a sant Laurencio, a *es sancto varón*,  
que fiziesse por elli alguna oración<sup>824</sup>.

San Lorenzo es para el clérigo riojano un *sancto varón*. Como tal posee la cualidad de hacer curaciones milagrosas, como la que en los versos siguientes se nos va a contar. Los soldados de Decio lo capturaron mientras estaba en el entierro de san Sixto, ese *sancto* [*cuerpo*] —epíteto que se le aplica— y sus dos discípulos, Felicísimo y Agapito. Lorenzo es encerrado en las mazmorras. Allí convivirá con otros cautivos como Lucilo, un pobre ciego. Éste, al igual que otros enfermos, acudirá al futuro mártir para que interceda por él ante Dios —*que fiziesse por elli alguna oración*— y lo libre de su mal. La respuesta que obtiene es clara: si cree en la Trinidad y desea ser bautizado en su nombre, podrá recuperar el sentido de la vista. Al lado del epíteto tenemos otro recurso estilístico: el políptoton nominal *essas*–*es*.

En la *Passio Polycronii* el epíteto alcanza un desarrollo que no posee en la versión romance del martirio de san Lorenzo. Pese a este incremento numérico, la variedad semántica es mucho menor. En los capítulos que hemos analizado únicamente se utiliza un apelativo, *beatus*, en diferentes casos gramaticales. Este

<sup>824</sup> Éstos son los epítetos restantes del *Martirio*: 61c y 77c.

adjetivo se aplica tanto a Lorenzo como al Papa Sixto. Éste es el modo con el que los personajes y el anónimo autor se dirigen a estos dos santos. En un mismo fragmento podemos encontrarnos con varios casos de epíteto. Incluso es posible que aparezcan las dos categorías de forma conjunta, como ocurre en el capítulo 13:

Et dixit *beatus Xystus* ad *beatum Laurentium*: «Accipe facultates ecclesiae uel thesauros, et diuide quibus tibi uidetur.» Tunc *beatus Xystus* episcopus tradidit *beato Laurentio* archidiacono omnes facultates ecclesiae (*Passio Polycronii*, 13)<sup>825</sup>.

Cuatro son los epítetos que aquí se utilizan. Dos se asignan a san Sixto y otros dos a su diácono: *beatus* [*Xystus*] —repetido dos veces en el mismo caso—, *beatum* [*Laurentium*] y *beato* [*Laurentio*] —el primero en acusativo y el segundo en ablativo singular. Los dos personajes poseen la misma cualidad de santos o beatos. Tras un largo debate mantenido entre uno y otro, Sixto decide entregar a Lorenzo los bienes que la Iglesia había logrado reunir, para que no cayesen en manos del emperador Decio. El Papa aclara a su diácono el fin que éstos deben tener. San Lorenzo, investido de un poder especial, tendrá que distribuir el tesoro entre los que más lo necesiten, los pobres. La epanalepsis tiene en estas líneas un papel tan importante como el epíteto, puesto que ambos sirven para subrayar la importancia de los personajes que aquí hablan, así como también de la tarea que se le encomienda al futuro mártir.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

La antítesis en el *Martirio de San Lorenzo* juega un papel destacado, puesto que se registran numerosas muestras. Buena prueba de ello son los tres casos literales con los que cuenta, ya analizados con anterioridad (*vid. supra* apdo. 2.4.1). El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una cuaterna oscila entre las dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Por norma general, la antítesis no sobrepasa los límites estrechos de la estrofa,

---

<sup>825</sup> Éstos son algunos ejemplos más de epíteto en la *Passio Polycronii*: capítulo 15: “(...) et dedit eis de thesauris suis, quos *beatus* [*Xystus*] praecipiens tradidit”; 18: “(...) collegerunt corpora sanctorum et sepelierunt *beatum* [*Xystum*] episcopum et martyrem (...)”; 20: “«Benedictus dominus Iesus Christus, Deus aeternus, qui me illuminauit per *beatum* [*Laurentium*], quia semper caecus fuit et modo uideo»” y 21: “Videns autem Yppolitus dixit ad *beatum* [*Laurentium*]: «Ostende mihi thesauros ecclesiae». Dicit ei *beatus Laurentius*: «O Yppolite, (...)»”.



aunque hemos encontrado al menos un ejemplo en el que esta norma no se cumple, como el de las cuadernas 48 y 49. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, lo que se conoce por ‘parejas inclusivas’. Tal es el caso de las estrofas 1b, 53a y 82d. Otra de las características que presenta el uso de esta figura lógica atañe al lugar en el que se ubican los términos contrapuestos. En algunas ocasiones, como en las cuadernas 47, 48 y 49, éstos se hallan en el vértice del verso, conformando una solución para la rima. En el *Martirio* esta figura de pensamiento se emplea a para retratar personajes, ambientes y situaciones. Berceo no rechaza, pues, el valor plástico que la antítesis puede representar en algunos casos, como el de la estrofas 48 y 49, en donde podemos comprobar algunos de los rasgos que acabamos de señalar:

Si sobre los enfermos ponié él las sus manos  
 los que eran dolientes tornavan luego sanos;  
 los que andavan antes a penas por los planos  
 después corrién la pella fuera por los solanos.

De las sus sanctas manos muchos bienes issieron,  
 los enfermos sanaron, los povres apacieron,  
 los ciegos alumnaron, los desnudos vistieron,  
 fueron bien venturados quantos a él creyeron<sup>826</sup>.

Varias son las oposiciones que se registran en estos ocho versos. Sin embargo, todas tienen un denominador común: la descripción de algunas de las obras realizadas por san Lorenzo. Los miembros de cada antítesis no se encuentran unidos mediante conjunciones copulativas, sino que se enumeran de forma asindética, como la de los versos 48bcd; otras, se ubican en el vértice de hemistiquio o de verso, como en los 49bc. El paralelismo también tiene un papel reservado en la cuaderna 49. En los versos que acabamos de citar se da una misma estructura sintáctica: sujeto + verbo. Además, allí tenemos el único ejemplo de homeotéleuton verbal de todo el *Martirio*. Lorenzo poseía no sólo el don de la caridad, sino también el de la curación. Buena prueba de éste son los versos que estamos examinando. La imposición de manos era la forma con la que sanaba a los enfermos. Éstos eran de diversas clases, como los cojos (48c) y los ciegos (49c). La expresividad con la que Berceo narra estas curaciones se encuentra

---

<sup>826</sup> Otros casos de antítesis en el *Martirio* pueden verse en las estrofas 1b, 32cd, 47cd y 71ac.

cercana a la comparación o metáfora de signo popular, sobre todo en el verso 48d. Los tullidos, que a penas podían caminar ayudados por un bastón o por otra persona, volvían a correr tras su curación. Este hecho lo adorna con una imagen tan plástica como la del juego de pelota: *corrién a la pella por los solanos*. La estrofa siguiente, la 49 sigue añadiendo más detalles del poder taumatúrgico de Lorenzo. Esta labor la completaba con la caridad. Algunas obras de misericordia se mencionan en sus versos: dar de comer al hambriento y vestir al desnudo. La fuente de inspiración berceana pudo ser, una vez más, los Evangelios, concretamente el de Mateo. El capítulo 25, versículos 31 y siguientes, describe el juicio final. Allí Cristo llama a los justos y los recompensa por haberse portado bien con el prójimo<sup>827</sup>.

Una situación muy similar a la del texto berceano es la que podemos observar en su fuente latina. El número de antítesis empleadas en la *Passio Polycronii* no puede pasarse por alto. Siete de los capítulos analizados emplean, al menos, un recurso de esta clase. El número de miembros que conforman una antítesis suelen ser, al igual que en el *Martirio*, dos, pero también es posible rastrear casos de tres o más términos contrapuestos. Otra de las similitudes que guarda con la obra del clérigo riojano es la siguiente. Algunos ejemplos de antítesis están unidos por la conjunción *et*. La finalidad con la que cuenta este procedimiento retórico es el mismo que en la versión romance. De este modo, se podrán ver muestras en las que se emplee para la descripción de situaciones, hechos y personajes, en ningún caso con un valor doctrinal o catequístico. La muestra que vamos a estudiar se ubica en el capítulo 22 y constituye una excepción en el uso de la antítesis:

Beatus Laurentius dixit: «Deus pater domini nostri Iesu Christi, creator est omnis creature, hominum et uolucrum et pecorum et bestiarum et iumentorum et piscum et coeli et terrae. Et tu dicis: sacrificia lapidibus e adora facturas surdas et mutas.» (*Passio Polycronii*, 22)<sup>828</sup>.

<sup>827</sup> El texto al que hace referencia Berceo es el siguiente: “Venite benedicti Patris mei, possidete paratum uobis regnum a constitutione mundi: esuriui enim, et dedistis mihi manducare (...) nudus, et cooperuistis me (...)” (Mt 25, 34–36).

<sup>828</sup> Otras muestras de antítesis en el pasionario latino: capítulo 18: “(...) uenerunt *clerici et presbyteri et diaconi et maxima pars christianorum* et collegerunt corpora sanctorum et sepelierunt beatum Xystum episcopum et martyrem (...)”; 21: «Audi me, et quae hortatus sum citius fac, quia *idola muta et surda et uana* sunt; tu tantummodo baptizare»; 22: «Ecce, isti sunt thesauri eterni, *qui numquam minuuntur et semper crescunt, qui in singulis asperguntur et in omnibus*».

En estas líneas podemos ver una primera antítesis formada por ocho miembros: *hominum et uolucrum et pecorum et bestiarum et iumentorum et piscum et coeli et terrae*. Todos ellos están unidos mediante varios nexos copulativos, originando varias parejas inclusivas, elementos que pertenecen a los dos extremos de un mismo *continuum*. Seis de los sustantivos que aquí se utilizan designan a seres vivos creados por Dios: aves, ganado, bestias, animales de cargas, peces y, por supuesto el rey de la creación, el hombre. Pero antes de dar forma a éstos, el Señor creó el cielo y la tierra en donde habitarían. Frente a las obras del Todopoderoso se sitúan los ídolos paganos. Los dioses romanos a los que, según el emperador Decio, debería adorar san Lorenzo no son omnipotentes ni artífices del mundo. Para el santo mártir son unas *facturas surdas et mutas*, obras sordas y mudas. Han salido de la mano del hombre y por tanto, no se les puede ni debe rendir culto.

En el *Martirio* la sinonimia cuenta con un menor desarrollo que la antítesis, como en todas las composiciones del poeta riojano. Sin embargo, se emplea para el mismo propósito: la descripción de ambientes y tipos. En algunas ocasiones, los sinónimos van en parejas y unidos mediante la conjunción coordinante *e* y en alguna ocasión por la conjunción *in*, dando lugar a la bimembración sinonímica. Lo más habitual en esta hagiografía es que los vocablos que guardan una relación de sinonimia no vayan unidos por una conjunción coordinante, sino que se hallen separados uno del otro. El número de miembros que componen cada muestra de sinonimia oscila entre los dos —que engloba la mayoría de los casos— y, raramente, los tres. Otra de las particularidades que presenta el uso de esta figura de dicción ya lo señalamos en la antítesis. Algunos términos sinónimos pueden aparecer en el vértice de un verso y servir como un recurso más para la rima, como en la cuaderna 37, la única que presenta este rasgo:

Disso'l Sixto a Decio: «Dices grand *desmesura*,  
semejas omne cuerdo e dizes grand *locura*;  
tesoro de la Glesia non serié *derechura*

---

*inueniuntur*»; 27: “(...) iussit Decius Caesar *omne genus tormentorum ante tribunal suum parari. Plumbatas, fustes, lamminas, ungues, lectos, batilos* et sedit in thermis pro tribunali”; etc.

darlo en malos *usos*, en mala *mercadura*<sup>829</sup>.

Las series de sinónimos que podemos ver aquí son dos. Por un lado tenemos *desmesura–locura* y por otro *usos–mercadura*. Los dos primeros se sitúan en el vértice de los versos a y b, con lo que conforman una solución para la rima. Al ubicarlos en dicha posición se destaca la importancia de esos sustantivos. La pareja formada por *usos* y *mercadura*, cuenta con un valor rítmico añadido, puesto que ocupan puestos similares dentro del paralelismo sintáctico del verso d. La avaricia y el despropósito con el que actúa Decio se ponen de manifiesto mediante la sinonimia. La respuesta de san Sixto no puede ser más clara. El empleo de los bienes de la Iglesia deben ser los correctos y apropiados: las obras de caridad. Los *malos usos* y la *mala mercadura* no deben usarse con ese tesoro. Esta situación que nos dibuja en poeta se asemeja bastante a la de santo Domingo y el rey don García. En un momento de la discusión, el santo de Silos aclara al monarca que las donaciones hechas al cenobio emilianense no pueden volver a sus manos. Es más, dice que *nunqua en otros usos deve seer metido* (139b). Como se puede observar, don Gonzalo defiende en ambos casos la plena potestad de la Iglesia en esta clase de litigios.

En el martirologio latino en prosa la situación de la sinonimia es un tanto diferente a la que acabamos de examinar. Lo que más separa la versión latina de la romance concierne al número de casos registrados en una y otra. La fuente latina sólo utiliza esta figura de pensamiento en siete ocasiones, menos de la mitad de los casos que presenta la composición berceana. Por otra parte, el número de miembros que forman cada muestra siempre se eleva a dos, sin ninguna salvedad. Por si esto fuera poco, no todos capítulos cuentan con un ejemplo de sinonimia. Sólo seis utilizan esta figura de pensamiento, siendo normal rastrear uno o, a lo sumo, dos casos, como sucede en el 13 y en el 27. Una de las pocas semejanzas que guarda con el texto berceano atañe al modo en el que los términos sinónimos se presentan, ya que, en dos ocasiones, éstos se unen mediante las conjunciones copulativas *et* y *nec*, tal y como lo hace Gonzalo de Berceo en el *Martirio*. En lo que concierne a los valores de la sinonimia, sólo se utiliza para la descripción de ambientes y situaciones. Por lo tanto, está desprovista de un sentido doctrinal o

<sup>829</sup> Otros casos de sinonimia en el *Martirio*: 13c, 24cd, 98c y 101ad.

catequístico. El caso que vamos a examinar pertenece al capítulo con el que se abre el martirio de san Lorenzo, el 11:

Xystus igitur, apud Athenas natus et doctus, prius quidem philosophus postea uero Christi discipulus, dixit ad clerum suum: «*Fratres et commilitones* mei, nolite pauescere; omnes sancti quanta sunt passi tormenta ut securi perpetam obtinerent uitae aeternae palmam  
(*Passio Polycronii*, 11)<sup>830</sup> .

Dos son los sustantivos que mantienen una relación de sinonimia, al igual que en las restantes muestras de esta figura de dicción con las que cuenta la fuente latina. Se trata de *Fratres* y *commilitones*. Ambos cuentan con el significado de ‘amigos’ o ‘compañeros’, aplicado a los sacerdotes que estaban bajo el cargo de san Sixto. El emperador Decio lo mandó llamar para que presentase ante él. El Santo Padre sabe que seguramente acabará siendo torturado o martirizado. Los clérigos tienen miedo de que les pueda ocurrir lo mismo. Por este motivo, Sixto les dirige un discurso con el que pretende calmarlos. La forma de hablarles es la de un hermano, puesto que emplea un vocativo de tono familiar. Sus *commilitones* deben saber que sus predecesores también padecieron diversos tormentos. Ellos no entregaron su vida en vano, sino que lograron obtener como recompensa la palma de la *uitae aeternae* y entrar en el reino celestial.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

La repercusión y el uso que adquiere la exclamación en el *Martirio de San Lorenzo* es mucho menor que el que hemos registrado en otras de las obras del poeta riojano. Sólo hemos localizado tres muestras en un total de 105 cuadernas, muy por debajo de la presencia que tienen otras figuras como la antítesis o la sinonimia. La exclamación otorga en esta ocasión a los versos y a la estrofa que la contiene un determinado sentido, puesto que puede expresar sentimientos tan diversos como la súplica (52d), así como juramentos y amenazas (76d). Dada la

---

<sup>830</sup> Éstos son otros ejemplos de sinonimia de la *Passio*: capítulo 12: «Usque adeo consului mihi et clero meo, ut de profundo mortis aeternae coner omnes mecum *eripere*, uel *liberare*»; 13: “«Non ego te, fili, *desero neque derelinquo*, sed maiora tibi debentur certamina” ; 22: «Quare uos coartat *diabolus* ut christianis dicatis: Sacrificate *demoniis*? Si iustum est ut *demonibus* magis inclinemur quam domino Creatori uisibilium et inuisibilium, uos ipse iudicate, quis debet adorari, qui factus est an qui fecit?» ; 27: “Beatus Laurentius dixit: «In nomine domini nostri Iesu Christi tormenta tua non *pauesco nec metuo*»” ; etc.

escasa importancia de este recurso, únicamente ilustraremos su uso analizando el ejemplo de la cuaderna 59:

Entre essas compañías de casa de Narciso,  
avié un omne bueno, que perdiera el viso;  
díssoli: «Yo te ruego, *¡si veas paraíso!*  
pon sobre mí tus manos que non ande por riso»<sup>831</sup>.

La exclamación del verso c tiene un valor determinado. El significado que posee es el de una súplica desesperada de un ciego que desea recuperar la vista. Hablamos de Creencio, un pobre hombre que vivía oculto en la casa de Narciso. San Lorenzo había acudido a este hogar para repartir las riquezas que le había entregado san Sixto. A su llegada seguramente contempló un panorama desolador: cristianos perseguidos por los soldados romanos, pobres y enfermos de todos los tipos. Entre ellos está el protagonista de este milagro. Antes de darnos su nombre, el poeta nos lo presenta como un *omne bueno, que perdiera el viso*. Como otros personajes de esta pasión, el ciego llama al santo de un modo desesperado, como si fuese la última oportunidad para sanar su mal. Creencio se lo ruega con el deseo de que Lorenzo pueda alcanzar la vida eterna: *¡si veas paraíso!* Si no lo hace, seguirá siendo un objeto de burla para los demás. Sin embargo, san Lorenzo actuará de nuevo guiado por su amor hacia el prójimo e impondrá sus manos sobre Creencio.

En el tratado latino que sirvió de modelo al *Martirio* la exclamación sólo se emplea en seis ocasiones, una de ellas de carácter literal. Sin embargo, la escasez de muestras no va acompañada de la pobreza de valores que se le otorga, como en el *Martirio*, puesto que la exclamación se utiliza como medio de expresar la súplica, la gratitud, la promesa o la amenaza. En el capítulo 20 tenemos un caso del segundo de estos valores:

Tunc aperti sunt oculi eius et coepit clamare dicens: «*Benedictus dominus Iesus Christus, Deus aeternus, qui me illuminavit per beatum Laurentium, quia semper caecus fuit et modo uideo*». Tunc audientes multi caeci ueniebant ad beatum Laurentium cum lacrimis (*Passio Polycronii*, 20)<sup>832</sup>.

<sup>831</sup> Las restantes exclamaciones del *Martirio* están en las cuadernas 52d (caso literal) y 76d.

<sup>832</sup> Otros casos de exclamación en el pasionario latino: capítulo 15: «*Pone manum tuam super oculos meos ut uideam faciem tuam*»; 21: «*O Yppolite, si credas in Deum patrem omnipotentem et in filium eius dominum Iesum Christum, et thesauros tibi ostendo et uitam aeternam promitto*»; 21:

El caso que aquí tenemos es similar al que presentaba la estrofa 59. Si antes teníamos el caso de Creencio, ahora tenemos el de Lucilo. Este hombre *oculis caecus factus fuerat*, esto es, era ciego. Al igual que Creencio, Lucilo deseaba recuperar la visión. Si se bautiza y cree en Dios, podrá recuperar la vista. Lucilo siempre había deseado ser cristiano. Lorenzo lo bautiza mientras hace profesión de su nueva fe. Una vez realizado el sacramento del bautismo, recobra la vista. Ante el hecho milagroso, entona una alabanza a Dios y a su elegido, san Lorenzo. El sentimiento de agradecimiento se expresa a través de la exclamación utilizada en este fragmento. La fama del santo pronto saldrá de prisión y se extenderá por toda Roma.

En el *Martirio* se recurre a la comparación casi tanto como a la exclamación, ya que sólo hemos contabilizado un total de siete ejemplos. A diferencia de otras obras del clérigo riojano, las categorías en las que podemos dividir este recurso son dos: comparaciones rústico–populares —cuadernas 8c, 22d, 40d y 87bd—, en los que se echa mano de los distintos componentes del mundo campesino, como el pan, las uvas o las palomas, y comparaciones en las que no se utilizan estos elementos —estrofas 9c y 35b. De la llamada ‘comparación lumínica’ y de la comparación que emplea términos que pertenecen al campo de la guerra, no hay ni una sola muestra. Al igual que hicimos con la exclamación, hemos elegido un solo caso para analizar el uso de la comparación. La cuaderna que hemos seleccionado es la 8c:

El bispo don Valerio de todo bien amigo,  
con estos dos criados dio en Roma consigo;  
*plogo'l mucho a Sixto como con pan de trigo,*  
disso'l a sant Valerio: «Mucho me plaz contigo»<sup>833</sup>.

En esta estrofa tenemos una única comparación, al igual que en el resto de las muestras, exceptuando el caso de la cuaderna 87. El elemento escogido para sustentar esta figura es el *pan*. En el verso c se dice: *plogo'l mucho a Sixto como con pan de trigo*. El *pan de trigo* es un elemento de la vida cotidiana. Gonzalo de Berceo lo emplea aquí como término de comparación para las cosas agradables. A san Sixto le agradó sobremanera que el obispo Valerio acudiese a Roma

---

«*Adiuro te, per dominum Iesum Christum, ut omnis domus mea baptizetur*» y 28: “*Decius Caesar dixit: «Date lectum ferreum, ut requiescat Laurentius contumax»*”.

<sup>833</sup> Otros casos de comparación en el *Martirio* son los siguientes: 9c, 22d, 35b y 87bc.

acompañado de sus diáconos Vicente y Lorenzo. El poeta ya había utilizado este mismo símil en otras de sus obras, como en los *Milagros de Nuestra Señora*, en donde emplea este elemento al menos en tres ocasiones<sup>834</sup>. De entre ellas quisiéramos citar la de la cuaderna 341, perteneciente al milagro XV. En el verso 341c, la Virgen le reprocha al novio que anda buscando *mejor de pan de trigo*. En este contexto la expresión posee un significado contrario al del *Martirio*. A María, a diferencia de Sixto, no le satisface el comportamiento de su antiguo devoto. Este novio anda buscando un imposible, puesto que reclama algo de una calidad superior a la del pan esa clase. En la época medieval existían otra clase de panes de nivel inferior, como el de avena y el de cebada.

En los capítulos de la *Passio Polycronii* que hemos analizado (11 a 28) no se emplea la comparación en ninguna ocasión, situación que ya anotábamos en el caso de la *traductio*.

#### Sufijos diminutivos

Los sufijos diminutivos se presentan, al igual que la exclamación y la comparación como un recurso estilístico al que se recurre en menor medida. Así, sólo hemos registrado un caso en este texto berceano. La variedad de estos sufijos se reduce en el *Martirio* al morfema derivativo *uelo*. El único valor que aporta el sufijo diminutivo es el de la intimidad afectiva. Éste se encuentra en la estrofa 74:

«Padre, si bien quisieses derechura catar,  
deviés al tu ministro delante embiar;  
deviés del patriarcha est exiemplo tomar,  
que quiso a *su fijuelo* a Dios sacrificar»

El diminutivo al que hacemos referencia es *fijuelo*, en el verso d. El hijo al que el texto alude es Isaac, hijo del patriarca veterotestamentario Abraham, al que se cita de igual forma a través de la antonomasia *patriarca*. Su historia se cuenta en el libro del Génesis<sup>835</sup>. Este paradigma bíblico figura en la fuente del *Martirio*, la *Passio Polycronii*. En ambos textos, la mención de este ejemplo se pone en boca de san Lorenzo. El diácono está deseoso de preceder al Papa en el martirio. Uno de los argumentos que esgrime a favor de esta posibilidad es el de Abraham

<sup>834</sup> Algo similar es lo que podemos encontrar en estas cuaderñas: en la 137c del milagro V y en la 759c del milagro XXIV.

<sup>835</sup> Gen 22, 1–19.



que, por orden de Dios, tuvo que sacrificar a su único hijo. El clérigo riojano utiliza para mencionar a Isaac un diminutivo afectivo *fijuelo*, denotando de esta forma el cariño hacia este personaje. San Sixto, le responderá en los versos siguientes con otro ejemplo bíblico, el de Elías y Eliseo. Al morir este profeta, dejó su puesto a su discípulo<sup>836</sup>. Al final, Sixto logra convencer a su diácono de que debe esperar su turno, puesto que muy pronto deberá dar testimonio de su fe ante el tribunal de Decio.

En la fuente latina el sufijo diminutivo no se utiliza en ninguno de los dieciocho capítulos que conforman el relato del martirio de san Lorenzo. No estamos ante un hecho nuevo, puesto que tampoco se emplean otros recursos como la comparación y la *trductio*.

ORNATUS DIFFICILIS

#### *Antonomasia*

La antonomasia es uno de los tropos literarios con un escaso desarrollo en el *Martirio*. Las clases o grupos en los que se podría dividir este recurso literario son los siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas a san Lorenzo y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes presentes en esta hagiografía como san Sixto o el profeta Eliseo. El número de antonomasias que se emplea en una cuaderna es siempre uno, como en la 55:

En casa de Narciso, un noble senador,  
 trobó muchos menguados, siervos del *Criador*,  
 creyentes en don Christo, del mundo salvador,  
 pero sedién con miedo del mal emperador<sup>837</sup>.

El calificativo que recibe Dios es el de *Criador*. Estamos ante una antonomasia lexicalizada, como el resto de las que se aplican a la Divinidad y a la Virgen María en el *Martirio*. Dios es llamado creador del hombre. A su lado aparece su hijo Jesús, a quien se califica como salvador del mundo, puesto que con su sangre derramada en la cruz nos abrió las puertas del cielo. Ésta es la primera metáfora que se emplea en estos versos. La segunda es *siervos*, también

<sup>836</sup> Re 2, 8–10.

<sup>837</sup> Éstas son las restantes antonomasias referidas a Jesús en el *Martirio*: 1a y 3d. En cuanto a los apelativos de la Virgen, en esta obra berceana sólo hallamos el de la cuaderna 60b.

formulada *in praesentia*. Éste es el nombre que reciben los pobres que habitaban la casa del senador Narciso. San Lorenzo, tras visitar y curar a la viuda Ciriaca, va en busca de otros necesitados. En su deambular se encuentra con el hogar de Narciso. Al igual que la mujer del monte Celio, este hombre ocultaba en su hogar a numerosos cristianos, sobre todo enfermos y mendigos. Don Gonzalo nos aclara en el verso el motivo por el que estaban escondidos: el miedo al *mal emperador*, Decio.

Al igual que sucedía con la *Vida de Santo Domingo* y en la *Vida de Santa Oria*, en esta nueva hagiografía es posible registrar alguna antonomasia referida al santo, situación que contrasta con la *Vida de San Millán de la Cogolla*, en donde no hallábamos ni un solo caso de estas características. El ejemplo al que hacemos alusión se encuentra en la estrofa 91:

Aspiró Dios en elli por su benignitat,  
de tornarse christiano vínoli voluntat;  
demandó el babtismo, leï de christiandat,  
diógelo el diácono de la grant sanctidat<sup>838</sup>.

La antonomasia *diácono de la grant sanctidat* remite a Lorenzo y designa una cualidad que le era inherente, ya que desempeñaba este cargo a las órdenes del Papa Sixto II. Al final del relato, vemos cómo ha cambiado la situación de este santo. Ha sido encarcelado bajo la custodia de Hipólito, un soldado romano. Nos podemos imaginar que la vida en la mazmorra no era nada agradable y menos siendo enemigo del César. Sin embargo, poco a poco, se irá ganando la amistad de su carcelero. Los milagros obrados durante su cautiverio son numerosos y llaman la atención de Hipólito. La vida ejemplar del futuro mártir hacen que éste desee ser bautizado y educado en el cristianismo, idea expresada mediante la *derivatio christiano-christiandat*. San Lorenzo, alegre con la noticia, decide cumplir con este deseo. Muy pronto, Hipólito será martirizado como su maestro y pasará a la larga lista de santos que dieron su vida por Jesús.

En la *Passio Polycronii* la antonomasia sólo se emplea una vez, situación que volverá a repetirse en el caso de la alegoría, como veremos. Es el apelativo *domino Creatori* aplicado a Dios:

---

<sup>838</sup> En el *Martirio de San Lorenzo* existen otras antonomasias referidas a diversos personajes, como en las estrofas 15e, 74c y 75d.

Beatus Laurentius dixit: «Quare uos coartat diabolus ut christianis dicatis: Sacrificate demoniis? Si iustum est ut demonibus magis inclinemur quam *domino Creatori* uisibilium et inuisibilium, uos ipse iudicate, quis debet adorari, qui factus est an qui fecit?» (*Passio Polycronii*, 22).

La antonomasia *domino Creatori* presenta una gran similitud con la empleada por el clérigo riojano en la cuaderna 55 de su hagiografía, ejemplo que acabamos de estudiar. Al margen de la coincidencia de sustantivos, en ambos textos estamos ante una muestra profundamente lexicalizada. La definición que se nos da de Dios concuerda con su naturaleza intrínseca, la de la omnipotencia. Él es el único señor y creador del mundo, de lo que se ve y de lo que permanece oculto, *uisibilium et inuisibilium*. Por este motivo sólo a él se le debe adorar, frente a la opinión de Decio. Lorenzo lanza una serie de argumentos en contra del emperador. Los cristianos no son adoradores del diablo, puesto que éste es sólo uno de los diversos seres creados por el Padre. Al lado de la antonomasia nos encontramos con otros recursos como la epanalepsis, el políptoton nominal y el verbal, el epíteto y la sinonimia. Como se ve, estamos ante un párrafo de una gran elaboración estilística.

### *Metáfora*

La metáfora, al contrario que la antonomasia, desempeña un papel importante en el *Martirio de San Lorenzo*, tal y como atestiguan los dieciocho ejemplos que hemos registrado. Berceo utiliza las dos principales variedades de metáfora que establece la retórica: la metáfora *in praesentia* y la metáfora *in absentia* —con un mayor uso<sup>839</sup>—, añadiendo de nuevo las metáforas bélicas y rústico–populares. Ya comprobamos también cómo Berceo emplea términos épico–bélicos en otros recursos como el epíteto, la comparación o la antonomasia. En el *Martirio* sólo recurre al subtipo de metáfora bélica en tres ocasiones, una de ellas en la estrofa 72. La imagen que nos describen los versos b y c tiene una procedencia indudablemente bélica:

Ante de quinto día, desto yo te mesturo  
que te verás en priessa, *en torneo muy duro*;

<sup>839</sup> Algunos ejemplos de metáfora *in praesentia* del *Martirio de San Lorenzo* podemos verlos en las estrofas 35b, 55b, 64cd y 79a. La variante *in absentia* presenta más muestras, como las de las cuadernas 3c, 60b, 75c ó 97d.

*mas tú terrás el campo, esto seas seguro,  
ganarás grand corona, mejor de oro puro*<sup>840</sup>.

Las imágenes metafóricas de esta cuaderna son tres. Las dos primeras, como decíamos, proceden del campo semántico de la guerra: *torneo muy duro*, en el verso b, y *terrás el campo*, en el c. Con estas expresiones, el poeta quiere describir la situación que se le va a presentar a Lorenzo cuando tenga que presentarse ante Decio. Su maestro, san Sixto, le ha profetizado que dentro de cinco días será arrestado y llevado ante el emperador. Allí se verá en *priessa*, en grave peligro. Sin embargo, no debe tener miedo, ya que saldrá victorioso de la lucha dialéctica contra sus enemigos. Ésta es la razón por la que se utilizan los sustantivos *torneo* y *campo*. El primero de los dos puede ponerse en relación con los cantares de gesta, en donde se describen los combates que los héroes mantenían entre sí para divertirse. En el *campo* se desarrollan estas peleas. Los vencedores recibían varias clases de premios, como joyas o dinero. Si san Lorenzo sale ganador, obtendrá una *corona* de una calidad superior al oro, la de la santidad. Otros santos berceanos han merecido una recompensa similar a la de Lorenzo, como santo Domingo. En la *Vida de Santo Domingo*, se nos narra la visión que cierto día tuvo el santo, en la que pudo contemplar cómo dos ángeles le entregaban tres coronas de oro como premio a su vida<sup>841</sup>. La corona es, por consiguiente, un símbolo del martirio y de la santidad. Ésta es la última metáfora de esta estrofa y pertenece a lo que hemos denominado ‘metáfora de luz o color’, similar a la comparación análoga hallada en otras composiciones de don Gonzalo.

Al contrario que la metáfora bélica, la variante rústico–popular cuenta con más casos. Ésta guarda relación con la comparación análoga, ya que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. De los más de diez ejemplos repartidos por toda la obra, Berceo utiliza diversos vocablos de estos campos semánticos, como los ajos y el queso (76d), los granos (95d) o los perros (76d). Como se ve, hay una clara preferencia por los términos que designan labores y materiales propios de la cosecha y la elaboración de la comida. El ejemplo que hemos seleccionado para ilustrar esta clase de metáforas se ubica en la estrofa 79:

<sup>840</sup> Las otras metáforas bélicas del *Martirio* son éstas: 29a y 67bd.

<sup>841</sup> *Vid. Vida de Santo Domingo de Silos*, estrofas 229 y ss.

Los privados de Decio, *cadiellos carniceros*,  
 metieronlo en cárcel con otros compañeros,  
 que lis daríe Decio por él muchos dineros,  
 o que lis farié carta que non fuessen pecheros<sup>842</sup>.

La metáfora *cadiellos carniceros* se formula *in praesentia*, puesto que el término metaforizado se halla presente. Los *cadiellos* son los *privados* del emperador. Los soldados merecen por parte del poeta el calificativo de ‘perros carniceros’. La nota negativa que conlleva esta frase nominal es indiscutible. Como buenos perros de presa que eran, capturaron a san Lorenzo y lo entregaron a Decio. De este modo fue conducido a las mazmorras, en donde estaban encerrados otros cristianos. Estos soldados creían firmemente que el César los recompensaría por este hecho y por el celo con que habían guardado en todo momento. El poeta traslada a estos personajes hasta su época al enumerar las posibles recompensas que recibirían. Así, el emperador les entregaría una *carta* por la que no *fuessen pecheros*. En la Edad Media, el pecho era un tributo que se pagaba al rey o al señor feudal por las posesiones. Estamos ante una clara medievalización por parte del clérigo riojano. Con ella pretende acercar el relato de la pasión de san Lorenzo a su público, para que de este modo comprendiera las acciones y hechos que en él se relatan.

¿Cuál es la situación de la metáfora en la fuente latina? Podemos decir que, en líneas generales, su uso es un tanto menor que en la obra berceana. En total hemos registrado doce muestras. Muy pocos capítulos poseen, al menos, un ejemplo de este tropo, como el 11, el 13 ó el 28. En el texto latino predominan las metáforas *sensu stricto*, las metáforas *in absentia* sobre las formuladas *in praesentia*. Por otra parte, hemos localizado un caso que estudiaremos con detalle más adelante, puesto que podría pertenecer a lo que hemos denominado ‘metáfora lumínica’.

Iniciamos nuestro repaso por la metáfora *in absentia*. La mayoría de éstas recurren a elementos que designan realidades supraterrénas, como el martirio —*palnam, coronam*—, el cielo —*gloria Dei, ianas*— o el infierno —*eternum supplicium*. Precisamente, el caso que hemos escogido se inserta dentro de esta categoría y pertenece al último capítulo analizado, el 28:

---

<sup>842</sup> Éstas son las restantes metáforas rústico–populares del *Martirio*: 76d, 95d y 105a.

Tunc gratias agens Deo, cum gloria dixit: «Gratias tibi ago, domine Iesu Christe, quia merui *ianuas tuas ingredi*». Et statim emisit spiritum  
(*Passio Polycronii*, 28)<sup>843</sup>.

La imagen metafórica *ianuas tuas* designa al reino de Dios, concretamente a las puertas del cielo que pronto se abrirán para recibir a san Lorenzo. El mártir ha sufrido un largo proceso de torturas y tormentos. El principal, por el que se le conoce, es el de la parrilla de hierro en donde lo asaron. El santo no pierde en ningún momento la fortaleza ante sus enemigos. Incluso es capaz de bromear sobre su propia situación. De esta forma le pide a Decio que den la vuelta a su cuerpo, porque ya está lo suficientemente tostado por uno de los lados. Poco a poco va perdiendo el conocimiento, pero antes de emitir su último suspiro, agradece a Dios la gracia que le ha otorgado al morir por su fe. La oración que eleva al cielo es breve y sencilla, pero llena de simbolismo: te doy gracias, señor Jesús, porque me has concedido entrar en tus puertas, las puertas del reino celestial.

En la *Passio Polycronii* hemos registrado una metáfora que podría insertarse dentro de la metáfora lumínica. Ésta se encuentra en el capítulo 27:

Decius Caesar dixit: «Sacrifica diis. Nam nox ista in te expendetur cum suppliciis». Beatus Laurentius dixit: «*Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt*». Tunc iussit ut os eius cum lapidibus tunderetur; ille autem ridens confortabatur et dicebat: «Gratias tibi ago, domine Deus, quia tu es Deus omnium rerum» (*Passio Polycronii*, 27).

El tropo al que nos referimos es *Mea nox obscurum non habet, sed omnia in luce clarescunt*. Dos son las noches a las que se hace alusión en este texto. La primera es una noche real, aquélla en la que san Lorenzo va a ser martirizado si no cumple con la orden de Decio; la segunda es simbólica. El emperador ofrece al santo presbítero una nueva oportunidad antes de condenarlo a muerte. Si presenta un sacrificio ante el altar de los dioses romanos, se salvará. En caso contrario, esa

---

<sup>843</sup> Éstos son los ejemplos de metáfora *in praesentia* de la *Passio Polycronii*: capítulo 13: “Quo progredieris sine *filio, pater?* Quo, sacerdos sancte, sine diacono properas?” y 28: “Decius Caesar dixit: «Date *lectum ferreum*, ut requiescat Laurentius contumax». En cuanto a la metáfora *in absentia*, tenemos las siguientes muestras: 11: “(...) omnes sancti quanta sunt passi tormenta ut securi perpetam obtinerent *uitae aeternae palmam*”; capítulo 21: «O Yppolite, si credas in Deum patrem omnipotentem et in filium eius dominum Iesum Christum, et thesauros tibi ostendo et *uitam aeternam* promitto»; 27: «Noli flere, sed magis gaude et tace, quia uado ad *gloriam Dei*»; 28: “Beatus Laurentius dixit: «Disce miser, quia carbones tui mihi refrigerium praestant; tibi enim *aeternum supplicium*”; etc.

misma noche lo conducirán al patíbulo. El santo no teme las amenazas de Decio. La noche en la que ahora vive no tiene oscuridad, sino que está llena de luz. Esa luz interior es la fe, que lo iluminará hasta el final de su vida terrena. La respuesta que ofrece Lorenzo irrita a sus verdugos, que golpean con piedras su boca. Los términos utilizados en esta imagen metafórica evocan dos realidades contrapuestas: la claridad y la oscuridad. Cada una tiene unas connotaciones de color que no se pueden negar. Por este motivo creemos que la etiqueta de ‘metáfora lumínica’ puede aplicarse a esta muestra.

### *Alegoría*

En el *Martirio de San Lorenzo* la alegoría ocupa un lugar muy secundario, puesto que en las 105 cuadernas que componen esta obra, Berceo la utiliza sólo en dos ocasiones, en la estrofa 24 y en las 96 y 97. La segunda de ellas pertenece a los casos literales de la obra y ya ha sido estudiada en el apartado 2.4.1, a donde remitimos al lector. Aquella imagen se formulaba *in praesentia*, puesto que el término alegorizado estaba expreso. En la cuaderna 24, por el contrario, estamos ante una alegoría *in absentia*:

*Bien estava la cosa, corrié viento temprado,  
non sacava de casa al fijo el adñado;  
mas volviósse la rueda, fue el ax trastornado,  
fue el verano todo en ivierno cambiado.*

Esta estrofa tiene un claro valor alegórico, puesto que emplea una serie de imágenes simbólicas con un nexo en común, la *rueda* del verso c. La alegoría de la rueda de la Fortuna, procedente de una larga tradición literaria, se utilizó a lo largo de toda la Edad Media. La inconstancia de la diosa Fortuna le sirve al clérigo riojano para expresar el cambio brusco que experimentaron los cristianos. Si antes de Decio gozaban de una cierta tranquilidad, con la llegada de éste su situación se modificó radicalmente. Al lado de la rueda se menciona el movimiento de su eje —*fue el ax trastornado*<sup>844</sup>— para simbolizar este cambio. A esta imagen cinética se unen otra serie de sustantivos antitéticos que completan este tropo, como *fijo–adñado* y *viento temprado–verano–ivierno*. En el verso b se oponen los hijos naturales a los hijastros; en el a y el d se citan dos estaciones

<sup>844</sup> En el *Libro de Alexandre* se utiliza esta misma imagen: *Que el ax de la rueda yazié trastornado* (396d).

totalmente diferentes: el verano y el invierno. Don Gonzalo utiliza esta pareja de antónimos para indicar, respectivamente, el buen y el mal estado de una determinada situación. Así, los cristianos vivían tranquilos sin la presencia del nuevo emperador, como si estuviesen en un eterno verano y el viento corriese siempre a su favor. Pero la rueda de la Fortuna, siempre mudable, giró de tal modo que llegó el invierno, la peor estación del año, en la que los elementos de la naturaleza se muestran adversos y poco favorables.

En la *Passio Polycronii* la alegoría sólo se utiliza una vez, concretamente en el capítulo 22. Sin embargo, estamos ante una muestra literal, puesto que tiene su correlato exacto en las cuadernas 96 y 97 del *Martirio*. De nuevo enviamos al lector al apartado dedicado a la alegoría literal (*vid. supra* apdo. 2.4.1).

#### *Sinécdoque*

A diferencia de los anteriores tropos, la sinécdoque no es utilizada ni una sola vez en el *Martirio de San Lorenzo*, al igual que en el pasionario latino que empleó como modelo. En el caso de Gonzalo de Berceo nos hallamos ante el primer recurso que está ausente en el ámbito del *ornatus*. En su fuente latina, por el contrario, es el cuarto procedimiento que no figura en los veintitrés capítulos que hemos examinado.

#### *Metonimia*

La metonimia, a diferencia de la sinécdoque, sí que se emplea en esta hagiografía berceana, tal y como atestigua el ejemplo registrado en la estrofa 13. Por consiguiente, sólo es posible distinguir en el seno de este tropo una sola clase de realización: la causa por el efecto. La variedad semántica también procede únicamente de un campo semántico, aquél que utiliza sustantivos referentes a un órgano del cuerpo humano, como la lengua:

Bien lo entiendes, padre, ca eres bien membrado,  
*el uno es mi lengua*, el otro mi privado;  
 terríame sin ellos por pobre e menguado,  
 más yo quiero que prendas, señor, el obispado»

La lengua sustituye en este contexto a una determinada persona, Vicente, el compañero de san Lorenzo en su tierra natal. Ambos acompañaron a su obispo a un concilio celebrado en Roma. El Papa Sixto, al ver las cualidades que



adornaban a estos dos presbíteros, le pidió a Valerio que los dejase consigo en Roma. El santo obispo le responde que es imposible deshacerse de sus dos ayudantes, puesto que desempeñan en su nombre varias tareas. Así, san Lorenzo era su secretario personal, su *privado*; san Vicente pronunciaba las homilias en la sede catedral. Él es la *lengua* por la que Valerio habla a sus fieles. La lengua es el sustantivo que conforma la metonimia. Como órgano de fonación, simboliza las palabras que san Vicente usaba en sus sermones. Tanta es la importancia que este obispo les da a sus clérigos que antes prefiere entregarle a san Sixto su obispado que desprenderse de ellos. Sin su presencia se sentiría *pobre e menguado*, abandonado. La cuaderna 13 también es rica en paralelismos, puesto que utiliza un *parison* en el verso b y una bimetración sinonímica en el c.

En la fuente latina no hemos localizado ni una sola muestra de metonimia, como también ocurría con otros procedimientos retóricos, como la *traductio*, la comparación, los sufijos diminutivos y la sinécdoque.

### 2.5. Recapitulación

Una vez que hemos analizado los diferentes procedimientos retóricos que constituyen el *ornatus* de las cuatro hagiografías berceanas, así como de sus modelos latinos próximos, conviene hacer una recapitulación.

En la *Vida de San Millán* sólo la antítesis cuenta con un ejemplo literal. El *ornatus facilis* cuenta, por lo tanto, con un caso literal. En el *ornatus difficilis* la situación varía un poco. Ahora son dos los tropos que presentan casos literales: la antonomasia, en una ocasión y la metáfora, en dos. Los ejemplos originales o imitativos deben ser analizados con un poco más de detenimiento, por la variedad y cantidad de éstos. Las figuras de dicción repetitivas, como la anáfora y la epanalepsis, son ampliamente desarrolladas por el clérigo riojano. En general, estos recursos de signo reiterativo —anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton— cuentan con una finalidad similar. No en vano, pueden aparecer combinadas entre sí y figurar en una misma estrofa, tal y como vimos en el análisis textual. Con su empleo, se desea resaltar o subrayar una determinada palabra, acción o hecho. Por otro lado, colaboran en la cohesión temática de la cuaderna en que se usan. La anáfora puede aparecer combinada con los otros dos

recursos anteriormente mencionados. En otras ocasiones, puede sobrepasar el límite que impone el molde estrófico, si bien el mayor número de muestras corresponde a los casos en que este recurso se ciñe a una cuaderna. En el texto de san Braulio el uso de la anáfora es similar, puesto que estas tres figuras pueden emplearse en un mismo contexto. En el *Privilegio Latino de los Votos* el número de anáforas es menor; en la otra fuente berceana, el *Liber Miraculorum*, no se emplea ni una sola vez. A la anáfora debemos sumar la ausencia de otros procedimientos como el homeotéleuton nominal, el políptoton, el *parison*, la sinonimia, la comparación y el sufijo diminutivo. ¿Quiere decir esto que no existen muestras en otros fragmentos de esta obra? En absoluto. Se trata de una cuestión que no nos atañe directamente en nuestro análisis del estilo de esta hagiografía romance y la relación que guarda con sus modelos latinos, ya que quedan fuera de nuestro estudio (*vid. supra* apdo. 4).

El polisíndeton se emplea a menudo tanto en la obra romance como en el texto de san Braulio. Las funciones que desempeñan los nexos van desde la simple enumeración de elementos o la unión de términos sinónimos u opuestos, en el caso del poeta riojano, dando como resultado la bimetración sinonímica o las parejas inclusivas. El número de casos de polisíndeton en los otros modelos latinos es mucho menor, al igual que la variedad de conjunciones copulativas utilizadas. Finalmente, la epanalepsis cuenta con un gran desarrollo, algo que no ocurre con la *traductio*.

De nuevo, la cantidad de casos de esta figura de repetición va de más a menos en cada uno de los modelos berceanos, tal y como venimos diciendo.

El homeotéleuton es el procedimiento reiterativo menos empleado por Berceo. De los catorce ejemplos registrados, ocho pertenecen al homeotéleuton nominal. Esta situación contrasta con la registrada en la *Vita Beati Emiliani*. La explicación a este hecho se podría hallar en la misma definición de homeotéleuton. Este procedimiento es el correlato prosístico de la rima en poesía. Todas las obras de Gonzalo de Berceo están escritas en verso, por lo que la igualdad de los sonidos finales es algo consustancial. Otra de las diferencias que separan una y otra obra atañe a la coexistencia en un mismo pasaje de las dos variedades de esta figura de dicción. En el *Privilegio Latino* el homeotéleuton

apenas es empleado, algo que ya sucedía en el texto berceano. Otro rasgo que comparte con *San Millán* es la inexistencia de muestras en las que coexistan las dos variedades de homeotéleuton. Finalmente, en el *Liber Miraculorum* del monje Fernandus únicamente hemos registrado una muestra de homeotéleuton verbal.

La *annominatio* es otro de los recursos con una gran presencia en la versión castellana de la vida de san Millán. Las figuras que integran la *annominatio* —políptoton y *derivatio*— tienen como objetivo recalcar un determinado lexema, ya de acción verbal, ya léxico o pronominal y, por lo mismo, contribuyen a reforzar la unidad argumental y dispositiva. Las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una estrofa, si bien son una excepción en la utilización de este recurso. El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo. Sin embargo, esto podría verse compensado por el número de miembros que lo conforman, que pueden oscilar entre los dos y los cuatro. En algunas cuaternas se puede dar la coexistencia entre las dos variedades de esta figura de dicción. En la *Vita Beati Emiliani* el políptoton nominal es la variedad más utilizada. La coincidencia en un mismo fragmento de las dos variedades de políptoton se vuelve a dar aquí. El uso del políptoton en el *Privilegio Latino* es bastante menor. En el *Privilegio* no se registra ninguna muestra de coexistencia de las dos variedades de políptoton. En la *Vida de San Millán* la *derivatio* tiene una presencia que no puede pasarse por alto. El número de miembros de cada una de ellas la integran dos vocablos. En algunas ocasiones puede suceder que un ejemplo se desarrolle en dos estrofas diferentes; en otras, cabe la posibilidad de que coexistan las dos variedades de *annominatio*. En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en la *Vita Beati Emiliani* es bastante similar a la que acabamos de exponer. Así, la *derivatio* puede combinarse con el políptoton nominal, el verbal o ambas clases. En el *Privilegio Latino* de los Votos este recurso sólo cuenta con tres ejemplos, mientras que en el *Liber Miraculorum* sólo hay uno.

En la *Vida de San Millán* el *parison* —que implica una simetría de tipo sintáctico, otorga a los versos afectados una mayor cohesión interna, temática y estructural— cuenta con un amplio desarrollo, puesto que casi todas las 489

cuadernas que lo componen lo emplean. La escasez de ejemplos es la nota dominante en el *Privilegio Latino*, puesto que únicamente hemos hallado un *parison*. El asíndeton juega un papel tan importante en la *Vida de San Millán de La Cogolla* como el polisíndeton. Esta figura se utiliza para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con estrofas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El asíndeton otorga a las frases un efecto cortado y abrupto, así como también una mayor expresividad al ritmo narrativo, intensificándolo y acelerándolo en ocasiones. Por otro lado, comparte con el *parison* un rasgo: la unión interna de las cuadernas que lo utilizan. El número de versos afectados por esta figura de omisión va desde los dos a los cuatro. En la obra de san Braulio el asíndeton se emplea en menor medida, pero la extensión de cada muestra es mayor, puesto que cada caso oscila entre las dos y las diez líneas, siendo esto último algo excepcional. Los usos y fines que se pretende otorgar a esta figura de omisión son los mismos que en la versión romance. En el texto del *Privilegio Latino* el asíndeton apenas se emplea. Esta figura cuenta con siete casos, muy próximos entre sí. Finalmente, en el *Liber Miraculorum* sólo se emplea el asíndeton en el capítulo 1.

Las figuras de pensamiento ofrecen resultados un poco diferentes que los de las figuras de dicción. En la *Vida de San Millán de La Cogolla*, el epíteto tiene un desarrollo destacado. El epíteto pretende resaltar la figura de los protagonistas de los diferentes poemas berceanos —san Millán, santo Domingo, santa Oria, san Lorenzo—, pero también cualquier otra figura del texto. Los adjetivos o frases que forman el epíteto no añaden nuevas cualidades al personaje al que se aplica, sino que realzan un rasgo connatural de éste. Así, se logra una mayor y mejor caracterización de los personajes a los que se aplica. Su finalidad es, por consiguiente, ornamental y descriptiva. De entre todos los epítetos del clérigo riojano, quisiéramos mencionar una vez más la variante semántica del ‘epíteto épico-bélico’. Casi la totalidad de las muestras —excepto una decena más o menos— tienen como último referente al santo riojano. Los sustantivos a los que se aplican los diferentes apelativos son —de mayor a menor empleo—: *omne*, *confessor*, *varón* y *cuerpo*. Las combinaciones posibles con cada uno de estos

sustantivos son múltiples y variadas. Los casos de epíteto no van más allá de uno por cuaderna, siendo extraordinarias aquellas estrofas que superan este número.

En la *Vita Beati Emiliani* la situación es, en parte, similar. San Millán vuelve a acumular el mayor número de muestras de esta figura de pensamiento. Algunos de los sustantivos afectados por el epíteto los adoptará Berceo para su versión romance, como *uir* —que traducirá por *omne* y *varón*— o *corpus*. Otros son exclusivos de la *Vita*, tales como el propio nombre del santo. El sustantivo más empleado es *uir*, seguido de *Emilianus*, *corpus* y *homini*. En general, en esta *Vita* se registra un único caso de esta figura de pensamiento en cada oración o párrafo. En el *Privilegio Latino* el número de ejemplos y la variedad de los epítetos es mucho menor que en la *Vita Beati Emiliani* y que en la *Vida de San Millán*. Sólo hemos registrado cinco casos, tres de los cuales hacen referencia a san Millán, uno al apóstol Santiago y otro a Dios. En el *Liber Miraculorum* escrito por el monje Fernandus, se registra el uso de esta figura sólo el capítulo 7.

La antítesis en la *Vida de San Millán de La Cogolla* juega un papel muy importante, puesto que se emplea de forma profusa. El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una estrofa oscila entre las dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Por norma general, la antítesis no sobrepasa los límites estrechos de la cuaderna, aunque hemos encontrado al menos dos muestras en los que esta regla no se cumple. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, lo que se conoce por ‘parejas inclusivas’. En esta obra las antítesis no cuentan con un valor catequístico, sino que se emplea a menudo para retratar ambientes, tipos y situaciones. Una situación muy similar es la que podemos observar en la *Vita Beati Emiliani*. El número de antítesis empleadas en este texto latino es bastante elevado. Todos los capítulos cuentan, al menos, con una muestra de esta figura lógica. En el texto del *Privilegio Latino de los Votos* el número de antítesis registradas son diez, mientras que en el *Liber Miraculorum* sólo hemos contabilizado una.

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* la sinonimia tiene un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, se emplea para el mismo fin, pero carece igualmente de una función catequística. Los sinónimos, por lo general, van en

parejas y pueden ir unidos mediante la conjunción coordinante *e* y en alguna ocasión por la conjunción *nin*. El resultado es, nuevamente, una bimetración sinonímica. En la obra de san Braulio de Zaragoza la situación de la sinonimia es un tanto diferente a la que acabamos de examinar. La *Vita Beati Emiliani* sólo utiliza esta figura de pensamiento en quince ocasiones. Una de las pocas similitudes que guarda con el texto berceano atañe al modo en que los términos sinónimos se presentan, ya que, en algunas ocasiones, éstos se unen mediante las conjunciones copulativas *et* y el enclítico *que*. En el *Privilegio Latino* sólo hemos registrado cuatro casos. En tres de los ejemplos, los vocablos se encuentran unidos por la conjunción coordinante *et*.

Las figuras de diálogo y argumentación poseen un número menor de muestras que las dos anteriormente mencionadas. En el texto berceano tenemos diez casos de exclamación. Esta figura, que suele tener un valor contrastivo entre el fluir natural de los hechos (el tono enunciativo o neutro) y la emoción, otorga a los versos y a la estrofa que la contiene unos determinados matices como expresar la alabanza o gratitud (152d), el dolor (121b), los juramentos y amenazas (370d), pero también el humor (220d). En la *Vita Beati Emiliani*, la exclamación es un recurso bastante minoritario, puesto que sólo presenta tres casos. En lo que se refiere a los valores de la exclamación, debemos aclarar que éstos sólo son el realce de la alabanza y el dolor o la lástima. En la versión latina del *Privilegio de los Votos de San Millán* no hemos registrado ni una sola muestra de exclamación, al menos, en aquellos fragmentos empleados por Gonzalo de Berceo. Estamos ante el primer recurso estilístico ausente en esta obra, al que seguirán la comparación y el sufijo diminutivo. Por su parte, el *Liber Miraculorum* sólo utiliza una exclamación, ubicada en el capítulo 1.

En la *Vida de San Millán de La Cogolla* se recurre en menos de treinta ocasiones a la comparación. Don Gonzalo echa mano de los distintos componentes del mundo campesino, a aquellas palabras relacionadas con la luz o el color, pero también a vocablos pertenecientes al ámbito de la guerra, similar a las antítesis. Podemos bautizarlas, pues, como ‘comparaciones bélicas’. Pese a todo, en la mayoría de las comparaciones no se emplea ningún término perteneciente a estos dos bloques. Las comparaciones sirven, en definitiva, para

acercar al público los relatos que conforman esta obra, haciendo que éstos se hagan más inmediatos, sobre todo si hablamos de la ‘comparación rústico–popular’ y también para describir las escenas e imágenes de una manera más plástica y tangible. El texto latino de la *Vida de San Millán* escrito por san Braulio utiliza muy poco la comparación, pero los significados que puede adquirir son diversos. De este modo podemos encontrar una comparación que utiliza elementos relacionados con la luz, así como también comparaciones que no recurren a estas nociones.

Los sufijos diminutivos se presentan como un recurso estilístico al que se recurre con más o menos frecuencia a lo largo de esta hagiografía. La variedad morfológica se extiende desde el sufijo *iello* —mayoritario— (cuaderna 141ab), *uelo* (342c) y también *ejo* (28d). Los valores que aportan los sufijos diminutivos son de lo más diverso, ya que su registro aborda tanto la intimidad afectiva (153a), como un matiz peyorativo (167c). El diminutivo también se emplea como un recurso en la rima, es decir, que lo ubica en el vértice de los versos, como en las estrofas 28 ó 343. Asimismo, es frecuente la cantidad de sufijos diminutivos en *iello* a partir del adjetivo *mesquino* y su solución femenina *mesquina*. En los modelos literarios, sólo la *Vita Beati Emiliani* emplea el sufijo diminutivo. De los seis ejemplos que hemos registrado cuatro de ellos tienen como base el sustantivo *liber*. Los valores que posee son dos: el afectivo y el que expresa humildad o poco valor de un objeto.

En el ámbito del *ornatus difficilis*, la antonomasia es un recurso bastante importante, tanto en cantidad como en variedad. Este tropo guarda muchos paralelismos con el epíteto, salvo que aquí existe una sustitución del nombre propio por otro común o un apelativo. Éste designa una cualidad propia o específica del sujeto en cuestión. Por tanto, la antonomasia sirve para describir a los personajes dotándolos de un mayor realismo y plasticidad. Las categorías en las que se podría dividir este recurso literario son las siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas al demonio y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes como los santos. Los apelativos que recibe Dios van desde *Criador*, *Señor*, *Rey*, *Fijo*, *Padre* o incluso *Pastor*, todos ellos lexicalizados. En cuanto a la mayor o menor

presencia de cada uno de ellos, debemos decir que el mayor uso lo registra *Rey*, seguido muy de cerca por *Criador*, *Señor*, *Padre* y *Hijo*. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que aluden a otros personajes de esta obra, como la Virgen. La personificación del mal también tiene reservado un lugar dentro de la antonomasia. Los nombres que recibe el diablo son diversos, como *Pecado*, *enemigo*, *bestión*, *bestia* y *guerrero*.

En la obra de san Braulio las antonomasias no difieren mucho de las empleadas por Gonzalo de Berceo. Los bloques en los que podemos clasificar el uso de este tropo en la *Vita Beati Emiliani* son similares a los de la hagiografía berceana: antonomasias referidas a la Divinidad y al demonio. Una de las diferencias entre una y otra versión conciernen a la ausencia en la fuente latina de la antonomasia mariana y la aplicada a otros personajes, así como el empleo de apelativos aplicados a san Millán, como *seruus dei* o *homo dei*. También, por norma general, no suele haber más de una antonomasia por párrafo. Los nombres por los que cita a Dios Padre son cuatro: *Dominus*, *Creator*, *Pater* y *Opifex*. Los sustantivos a los que más recurre la fuente latina son *Dominus*, seguido muy de cerca por *Creator*. Asimismo nos encontramos con antonomasias referidas al diablo. En el texto del *Privilegio Latino de los Votos* sólo hemos registrado cinco casos de antonomasia, todos ellos con el mismo referente y sustantivo: *Dominus*. Finalmente, en el *Liber Miraculorum* de Fernandus no hemos hallado ni una sola muestra de antonomasia, como del resto de los tropos retóricos.

Como ya dijimos en el apartado dedicado a la metáfora, don Gonzalo emplea dos variedades: metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia*. Este recurso cuenta con ciertos fines ya señalados para otros recursos, como las figuras lógicas o la antonomasia, esto es, para la caracterización de escenas, situaciones y personas. La metáfora ocupa un lugar destacado en la *Vida de San Millán* y buena prueba de ello son los más de treinta casos que hemos registrado. Las metáforas *in absentia* conforman el bloque mayoritario. Dentro de los tipos formales de metáfora, Berceo cultiva dos nuevos modelos desde una perspectiva semántica: la ‘metáfora bélica’ y la ‘metáfora rústico–popular’. Una nueva categoría de este recurso estilístico tiene como base términos relacionados con la luz o el color, que ya empleaba nuestro poeta en la comparación. En el texto de



san Braulio predominan las metáforas *in praesentia* sobre las metáforas propiamente dichas, esto es, las formuladas *in absentia*. Por otra parte, hemos localizado un caso de ‘metáfora bélica’. Este hecho, deja abierta la hipótesis de que nuestro poeta hubiese tomado sus ‘metáforas bélicas’ no sólo de los cantares de gesta, sino también de sus fuentes latinas en las que se basó para redactar sus obras. En el *Privilegio Latino* hemos registrado sólo dos muestras de metáfora.

La alegoría podría entenderse como una especie de metáfora continuada. Al igual que ésta, es un tropo por semejanza, pero se verifica no en una palabra sino en un conjunto de palabras. La alegoría y la metáfora presentan muchos puntos en común, sobre todo en los fines, como el descriptivo. En la *Vida de San Millán de La Cogolla* la alegoría ocupa un lugar secundario, puesto que en las 489 cuadernas que componen esta hagiografía, sólo se utiliza en dos ocasiones. La primera pertenece al campo de las alegorías *in praesentia*, mientras que la restante se plasma *in absentia*. Únicamente el texto de san Braulio recurre a este tropo, puesto que no hay rastro de él en la versión latina del *Privilegio* y en el *Liber Miraculorum*.

La sinécdoque y la metonimia son dos recursos minoritarios en las obras de nuestro poeta. Los campos semánticos pueden variar ligeramente de un poema a otro, como ocurre con las figuras lógicas, la comparación o la metáfora, pero la funcionalidad es la misma que se ha señalado para éstas. Así, estos dos últimos tropos se utilizan para la caracterización de personajes. Además, ambos se basan en una relación de contigüidad, ya sea entre los constituyentes de un mismo concepto —sinécdoque— o entre dos conceptos —metonimia. Es más, con frecuencia, la sinécdoque es incluida dentro de la metonimia, noción teórica cercana y difícil de distinguir en ocasiones.

En la *Vida de San Millán*, se emplea la sinécdoque únicamente en cuatro ocasiones, repartidas de forma desigual por toda la *Vida*. El único tipo de sinécdoque que se puede establecer en el interior de esta obra es aquél en que la totalidad o una parte del cuerpo humano sustituyen al concepto de ‘hombre’ o ‘persona’. De entre todos, hemos querido destacar de nuevo el caso del verso b de la cuaderna 427, *donosas manos* —especie de sobrenombre aplicado al conde Fernán González—, que evoca algunos de los epítetos propios de los cantares de

gesta, con lo que podemos estar ante una sinécdoque ‘bélica’ semejante a las categorías ya registradas en el epíteto o en la metáfora. Como sucedía ya con la alegoría, sólo la *Vita Beati Emiliani* utiliza la sinécdoque, si bien las dos muestras son un tanto dudosas en lo que concierne al término y la formulación empleadas. La metonimia es igualmente un tropo retórico de carácter minoritario, pero no así su variedad semántica, puesto que podemos dividirla en dos campos diferentes, en los que se utilizan sustantivos referentes a la vida religiosa, pero también un término referido a una clase de alojamiento. En las fuentes literarias en las que nuestro poeta se basó para la redacción de esta hagiografía no figura por ningún lado la metonimia, con lo que debemos concluir que es el único recurso originario de Berceo y por consiguiente, no imitado de sus modelos.

A diferencia de la *Vida de San Millán*, en la de *Santo Domingo* se registra un mayor número de ejemplos literales. La primera figura en presentar una muestra de estas características es el polisíndeton. A éste debemos sumar dos epanalepsis y una *traductio*. En el ámbito de la *annominatio* la situación es bastante similar. Un ejemplo de políptoton y otro de *derivatio* es lo único que tenemos. Por lo que a las figuras de pensamiento concierne, todas son antítesis. La *Vida* cuenta con siete casos literales, siempre y cuando no pongamos algún que otro obstáculo para calificar al menos dos ejemplos de antítesis. En el *ornatus difficilis* sólo dos tropos presentan casos literales: la antonomasia y la metáfora. El texto romance y el texto latino aluden de la misma manera a Dios en tres ocasiones y al diablo en una. Finalmente, contamos con una metáfora literal.

Los ejemplos originales o imitativos de la *Vida de Santo Domingo* presentan grandes similitudes con los de *San Millán*. Así, las figuras de dicción repetitivas, como la anáfora o la epanalepsis, son ampliamente desarrolladas tanto por Grimaldo como por don Gonzalo. No es nada raro que la anáfora vuelva a combinarse con otras figuras como la epanalepsis o el polisíndeton. La *Vita* latina, sin lugar a duda, fue fuente de inspiración para la versión romance en cuanto a estos usos se refiere. El polisíndeton alcanza un amplio desarrollo en ambas versiones de la vida de santo Domingo. Sus usos y fines ya se registraban en la primera *Vida* berceana. La *traductio*, por el contrario, apenas se emplea. El homeotéleuton es, una vez más, una figura minoritaria.

La *annominatio* es otro de los recursos con una gran presencia. El políptoton nominal es bastante menos utilizado que el verbal. La proporción de ejemplos de políptoton se invierte en la fuente latina. Ahora el políptoton de signo nominal es mayor que el verbal. Tanto es así, que incluso hay capítulos en los que no aparece ni un solo caso de políptoton verbal. La convivencia de las dos variedades de políptoton se vuelve a registrar. Una vez más el estilo del texto latino es fuente de inspiración para don Gonzalo. Tanta es la importancia que alcanza el recurso de la *derivatio*, que es posible hallar dos muestras en una sola estrofa. También se puede registrar alguna que otra cuaderna en la que el políptoton aparece acompañado de una *derivatio*. La *derivatio* es en la obra de Grimaldo tan importante como el políptoton.

El *parison* y el asíndeton son dos recursos con un amplio desarrollo tanto en esta hagiografía romance como en la latina. Los versos afectados por éstos oscilan una vez más entre los dos y los cuatro. En ocasiones pueden aparecer en un mismo contexto, ya que comparten algunos de sus fines. El epíteto es en esta *Vida* un recurso con un gran desarrollo. La mayoría tienen como referente al santo. Los sustantivos a los que se aplican epítetos son *confessor*, *padre*, *padrón* o *varón*, algunos de los cuales ya figuraban en *San Millán*. La norma general de su uso es uno por estrofa, aunque se dan casos excepcionales con dos o tres, como en la 309. La tumba en la que fue enterrado el santo también recibe calificativos. Un empleo que no se registra en la fuente y que por consiguiente puede ser calificado como exclusivo, son aquellos epítetos en los que se emplean términos o expresiones propias de los cantares épicos, como *adalil caboso* (441a) o *en bon punto nado* (273b, 309b y 552d). En la *Vita* redactada por Grimaldo, santo Domingo vuelve a acumular el mayor número de casos. Algunos de los epítetos los retomará don Gonzalo como, por ejemplo, *confessor* o *uir*. El sepulcro del santo tiene más epítetos que en la versión romance. Un tercer tipo de epítetos son aquéllos aplicados a distintos personajes que aparecen a lo largo de la obra, pero son pocos. Por tanto, texto romance y texto latino coinciden en el empleo del epíteto.

La antítesis es otra figura de pensamiento con una presencia destacable en la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Con su empleo se pretende mostrar las

virtudes del santo, así como su poder curativo y milagroso. Don Gonzalo recurre en algunas muestras a los elementos característicos de la vida campesina, rasgo que no procede del modelo latino. De este modo, podemos afirmar que estamos ante el primer rasgo de originalidad del poeta, con un uso que se aparta del modelo que le ofrece la versión de Grimaldo. Allí la antítesis también tiene un alto grado de cultivo. La sinonimia, por el contrario, es menos empleada que su figura contrapuesta. La finalidad de esta figura es la descriptiva, no la catequística. Las parejas de sinónimos están unidas por las conjunciones *e* y *nin / ni*, conformando de este modo la bimetración sinonímica. Los sinónimos con los que cuenta la fuente latina son menos que los de Berceo.

Trece son los ejemplos de exclamación en la *Vida de Santo Domingo*. Los valores o matices que transmite son de una índole de lo más variada: alegría, alabanza o gratitud, e incluso súplica. En el modelo latino la exclamación sí que es un recurso minoritario. De los significados que encierra este recurso, sólo uno es adoptado por nuestro poeta: la alegría; el resto son exclusivos de la fuente: asombro, amenaza, dolor y lástima. La comparación en el texto castellano posee los mismos valores que la antítesis. Así, tenemos comparaciones rústico–populares, comparaciones en las que se recurre a elementos de luz y de color, y comparaciones que no emplean ninguna de estas categorías. Como la exclamación, la comparación es poco usada por Grimaldo. Los valores y los campos semánticos de ésta son similares. La *Vita Dominici* presenta algunos casos de comparaciones rústico–populares. Hasta ahora veníamos afirmando que éste era un rasgo propio de Berceo no imitado de sus modelos. Sin embargo, ahora debemos cambiar esta opinión, puesto que pudo imitar de su fuente este rasgo estilístico.

Los sufijos diminutivos cuentan en el texto romance con una mayor variedad morfológica que su modelo latino. Tres son los sufijos diminutivos que encontramos: *iello*, *uelo* y *ejo*. Incluso podemos mencionar una solución más rara: *ino*. La intimidad afectiva, la modestia o un tinte peyorativo son algunos de los valores que transmite el diminutivo. En ciertas ocasiones también puede ser una solución para la rima. El adjetivo que mayor número de sufijos diminutivos recibe es *mesquino* y su variante femenina *mesquina*. La fuente latina de la *Vida* recurre

hasta en quince ocasiones al sufijo diminutivo; los matices son dos: carácter afectivo y modestia.

La antonomasia vuelve a ser un recurso bastante importante en esta *Vida berceana*, tanto en cantidad como en variedad. Éstas se aplican de nuevo a la Divinidad (Dios y la Virgen), al diablo y a otros personajes. Pero en esta hagiografía podemos añadir un cuarto grupo, el de los apelativos referidos a santo Domingo. En una cuaderna podemos encontrarnos con más de una antonomasia, incluso no es nada raro que una se inserte dentro de otra. Si en el epíteto se rastrea algún elemento de los cantares de gesta, en la antonomasia también. A santo Domingo se le llama *novel caballero* (84a). La situación de este tropo en la fuente latina es prácticamente igual en cada uno de los aspectos que lo definen. Las únicas diferencias son que las antonomasias referidas a Satanás son más variadas y que no se utiliza ni un solo tropo de esta clase referido a la Virgen María. Con unos treinta ejemplos, la metáfora es otro tropo con una gran presencia. Los vocablos a los que recurre son diversos. Así, tenemos metáforas en las que se utilizan términos relacionados con la luz, con la vida del campo (como en la comparación) o con la guerra (como en el epíteto o la antonomasia). El texto latino cuenta con un menor número de metáforas que de antonomasias. En Grimaldo podría existir un posible caso de ‘metáfora rústico–popular’ en el capítulo I, V del texto latino y dos bélicas en este mismo episodio.

La alegoría, por su parte, es un recurso secundario. De los siete ejemplos que se registran en la *Vida de Santo Domingo*, solo uno pertenece al ámbito de la alegoría *in praesentia*. De todas ellas queremos destacar la gran alegoría que es la visión que tuvo santo Domingo (estrofas 224–251; capítulo I, VII en Grimaldo), cuyo significado hemos intentado desentrañar. La fuente latina sólo posee cinco alegorías, por lo tanto menos que en Berceo, pero más extensas y ricas en sus componentes. La sinécdoque es un recurso retórico que apenas tiene importancia en la *Vida de Santo Domingo*. Las cuatro sinécdoques pertenecen al campo semántico del cuerpo humano. Las sustituciones se dan en los dos sentidos: la parte por el todo o al revés. En la *Vita Dominici* únicamente hemos registrado un caso, que emplea unos términos similares. Con menos muestras que la antonomasia o la metáfora, los once casos de metonimia emplean términos con

una procedencia diversa, desde prendas de vestir hasta rasgos o marcas que definen el oficio o estamento propio de una persona, como *buen coronado* (668d). La metonimia es el único recurso que no empleó Grimaldo en su hagiografía.

La anáfora, la epanalepsis y el polisíndeton son las tres figuras de dicción que más se emplean en la *Vida de Santa Oria*. La anáfora, como viene siendo habitual en el *corpus* berceano, puede aparecer combinada con los otros dos recursos anteriormente mencionados o incluso sobrepasar el límite que impone la cuaderna vía, situación que se da hasta en veinticuatro ocasiones. El polisíndeton se emplea en menor grado que la anáfora. Las funciones que desempeñan los nexos ya se registraban en *San Millán y Santo Domingo*. En cuanto a la epanalepsis, ésta es mucho más utilizada que la *traductio*, si bien en algunos contextos es posible que aparezcan de forma conjunta. Algunas veces ambos recursos pueden desarrollarse en dos estrofas distintas, al igual que en la anáfora y en otros recursos estilísticos presentes en este texto. El homeotéleuton desempeña un papel secundario en el seno de las figuras de dicción por repetición. En la composición berceana sólo hemos registrado un homeotéleuton nominal. Es la primera vez que no hallamos ni un solo homeóteleuton verbal en el *corpus* berceano.

La *annominatio* —políptoton y *derivatio*— es otro de los recursos con una gran presencia en *Santa Oria*. Las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres miembros de un mismo paradigma, con la excepción de la cuaderna 72. En la mayor parte de ellos se emplean los pronombres personales, los demostrativos, los posesivos y en menor grado, sustantivos y adjetivos. En una ocasión a lo largo de toda la obra, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaderna, al igual que su homónimo verbal. El políptoton verbal, por su parte, presenta un menor empleo. Los integrantes de esta variedad vuelven a oscilar entre los dos y, en una única ocasión, los tres. En dieciséis estrofas coexisten las dos variedades de esta figura de dicción, algo normal en el *corpus* berceano. En cuanto a la *derivatio*, ésta tiene una presencia que no puede pasarse por alto. El número de miembros de cada una de ellas la integran dos vocablos. Como en otros recursos, puede suceder que un ejemplo de *derivatio* se desarrolle

en dos cuadernas diferentes. En otros contextos, existe la posibilidad de que figuren las distintas variedades de *annominatio*.

El paralelismo, representado por el *parison*, cuenta igualmente con un desarrollo nada despreciable. El número de versos afectados por este recurso oscilan entre los dos —en la mayoría de las ocasiones— y los cuatro. A semejanza de otras figuras, también cabe la posibilidad de desarrollo en dos estrofas distintas. La finalidad estilística de este procedimiento es el de otorgar una mayor cohesión temática y estructural. El asíndeton, tiene los mismos valores y uso que el polisíndeton. El epíteto tiene un escaso desarrollo si lo comparamos con otras figuras de pensamiento como la antítesis o la sinonimia. De un total de once ejemplos, tres se aplican a santa Oria, uno a Dios, tres a la Virgen y cuatro a otros personajes que aparecen en este poema berceano.

Las antítesis y sinónimos se emplean en la *Vida de Santa Oria* para un mismo propósito: el descriptivo, al que debemos sumar el catequístico y doctrinal con el que el poeta dota a la antítesis de la cuaderna 60. El número de términos contrapuestos, al igual que el los sinónimos, oscila entre los dos y los tres. En algunas ocasiones los integrantes pueden estar unidos por la conjunción *e* o *ni*. Finalmente, estas dos figuras lógicas pueden aparecer en el vértice del verso, conformando, de este modo, un recurso para la rima. La única diferencia que separa a estos dos recursos se circunscribe a la posibilidad de que un mismo ejemplo exceda los límites de estróficos, situación que sólo se da en la sinonimia.

La presencia del resto de figuras de pensamiento en *Santa Oria* —la exclamación, la comparación y el sufijo diminutivo— es mucho menor. La exclamación posee once ejemplos. Con este procedimiento se pueden expresar sentimientos tan distintos como la alegría, el dolor o la esperanza, por citar sólo algunos. De todas las variedades semánticas de la comparación registradas en otras composiciones berceanas, en este poema se registran tres: comparaciones que recurren a vocablos relacionados con la luz y el color; comparaciones rústico-populares —que sólo cuenta con tres ejemplos—; y, por último, las que no utilizan elementos procedentes de los campos anteriores. La diversidad morfológica y de sentido con la que el poeta tiñe a los sufijos diminutivos es

escasa. De las dos variantes morfológicas rastreadas (*iello* y *uelo*), sólo la primera supera el par de casos.

En el interior del *ornatus difficilis*, la antonomasia es un recurso bastante importante, sobre todo en lo que atañe a su cantidad. Los bloques en los que se podría dividir este recurso literario son cuatro: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, al demonio y a santa Oria. Todas ellas poseen un alto grado de lexicalización, salvo en la última de las categorías. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que se refieren a otros personajes de esta obra, como la joven reclusa. La personificación del mal también tiene reservado un lugar dentro de la antonomasia. Los nombres que aluden al diablo son dos: *enemigo* y *Peccado*. La metáfora ocupa un lugar destacado en *Santa Oria* y buena prueba de ello son las muestras que se pueden contabilizar. Las metáforas *in absentia* conforman el bloque mayoritario, frente al grupo de las metáforas *in praesentia*. A éstas debemos sumar las variantes semánticas de ‘metáfora bélica’ y ‘metáfora rústico–popular’. Estas categorías se suelen combinar con las primeras. Los papeles y funciones que desempeñan las alegorías de esta obra berceana hacen que no podamos pasar por alto su presencia. En páginas anteriores ya analizamos la presencia de los elementos alegórico–simbólicos principales. La sinécdoque y la metonimia, al contrario que la antonomasia o la metáfora, son tropos secundarios. En esta hagiografía berceana no se utiliza ni una sola vez la sinécdoque. Por el contrario, en el ámbito de la metonimia nos encontramos con tres casos. La diversidad semántica que presenta es también escasa.

En el *Martirio de San Lorenzo* la epanalepsis cuenta con una muestra literal. Los siguientes recursos que presentan algún ejemplo de literalidad se ubican en el interior de las figuras de pensamiento. Se trata de la antítesis, que posee tres casos literales y la exclamación, con uno. La situación en el *ornatus difficilis* varía un poco. Dos son los tropos que presentan casos literales: la metáfora y la alegoría. La metáfora cuenta con tres casos literales, como la antítesis. La alegoría literal posee un único caso, al igual que la mayoría de los procedimientos retóricos literales examinados.



La anáfora y la epanalepsis son las figuras de dicción que más se emplean en el *Martirio de San Lorenzo*. La anáfora, como viene siendo habitual en el *corpus* berceano, puede aparecer combinada con la epanalepsis y el polisíndeton. En otras ocasiones puede sobrepasar el límite que impone la cuaterna vía, si bien el mayor número de muestras corresponde a los casos en los que este recurso se circunscribe a una única estrofa. En el martirologio latino el uso de la anáfora es similar, puesto que en casi todos sus párrafos registramos al menos una muestra. La mezcla de estos tres procedimientos también es habitual. El polisíndeton se emplea escasamente en la obra romance, situación que se invierte en la fuente latina. Las funciones que desempeñan los nexos —*e* y *nin* en Berceo; *et* y *nec* en el modelo latino— van desde la simple enumeración de elementos a la unión de términos sinónimos o antitéticos. En el *Martirio* la epanalepsis es mucho más utilizada que la *traductio*, si bien en algunos contextos es posible que aparezcan de forma conjunta. En algunos casos la epanalepsis puede desarrollarse en dos cuadernas distintas, como en la anáfora y en otros recursos estilísticos presentes en este texto. La fuente latina no comparte con el tratado romance algunas de estas características, como el cultivo de la *traductio*. El homeotéleuton desempeña un papel secundario en el seno de las figuras de dicción por repetición. En la composición berceana sólo hemos registrado tres casos, dos de los cuales pertenecen a la variante nominal. El modelo latino presenta seis muestras, de las que únicamente una es un ejemplo de homeotéleuton verbal.

La *annominatio* es otro de los recursos con una gran presencia en el *Martirio*. Las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres miembros de un mismo paradigma, aunque existen excepciones como las de las estrofas 67 y 82. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaterna, si bien esto es una excepción en el empleo de este recurso. El políptoton verbal, por su parte, adquiere un menor uso en esta obra berceana. La cantidad de muestras no va asociada a la de sus integrantes, que pueden oscilar entre los dos y los cuatro. En diez estrofas coexisten las dos variedades de esta figura de dicción. En la fuente latina el políptoton nominal es de nuevo la variedad más utilizada; el número de miembros que integra una serie son, por lo general, dos o tres, como también sucede en la variante verbal. Aquí

tampoco es extraño que convivan políptoton nominal y verbal. En cuanto a la *derivatio*, ésta tiene una presencia un tanto menor. El número de miembros de cada una de ellas la integran exclusivamente dos vocablos. En otros contextos, existe la posibilidad de que figuren las dos variedades de *annominatio*. En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en el modelo latino es bastante similar a la que acabamos de exponer para la obra del clérigo riojano.

El *parison* cuenta igualmente con un desarrollo menor, puesto que sólo quince estrofas del *Martirio* presentan, al menos, una muestra. El número de versos afectados por este recurso oscilan entre los dos y los cuatro. En la fuente latina vuelve a suceder algo semejante, ya que mayor parte de los capítulos analizados no utiliza ni una sola vez el *parison*. Sólo algunos cuentan con este recurso como el 13, el 15 ó el 20. La finalidad estilística de este procedimiento es idéntico en ambos textos, el de otorgar una mayor cohesión temática y estructural. El asíndeton, la última figura de dicción empleada en esta composición, tiene los mismos valores y uso que el polisíndeton. Si en el *Martirio de San Lorenzo* el asíndeton posee un lugar destacado, no ocurre lo mismo con la *Passio Polycronii*, puesto que únicamente hemos contabilizado un total de dos casos.

El epíteto tiene una escasa presencia en el *Martirio de San Lorenzo*, si lo comparamos con otras figuras de pensamiento como la antítesis o la sinonimia. En primer lugar, sólo se utiliza en tres ocasiones a lo largo de 105 cuadernas. En los capítulos del modelo latino que constituyen nuestro objeto de análisis se registran numerosas muestras de epíteto. Como en la versión romance, el epíteto tiene como referente externo a san Lorenzo y a san Sixto. Sin embargo, el elevado uso no va acompañado de una diversidad semántica, puesto que sólo se utiliza el adjetivo *beatus*. Las antítesis y sinónimos se emplean en el *Martirio* para un mismo propósito: el de la descripción de ambientes, tipos y situaciones. El número de términos contrapuestos, al igual que el los sinónimos, oscila entre los dos y los tres. En algunas ocasiones los integrantes pueden estar unidos por conjunciones copulativas afirmativas o negativas. Estas dos figuras lógicas pueden aparecer en el vértice del verso. En el modelo latino encontramos estos mismos rasgos definitorios, con la excepción del número de miembros que

conforman las antítesis —superior al del *Martirio* en algunas muestras— y al de sinónimos registrados —sólo siete y todos compuestos por dos integrantes.

En cuanto al resto de figuras de pensamiento —la exclamación, la comparación y el sufijo diminutivo— sólo uno de ellos supera las cinco muestras en el *Martirio*. La exclamación cuenta con tres ejemplos y todos poseen un sentido distinto. Con este procedimiento se pueden expresar sentimientos tan opuestos como la súplica y los juramentos. Las exclamaciones de la *Passio Polycronii*, por el contrario, cuentan con más significados, como la gratitud y la promesa. De todas las variedades semánticas de la comparación registradas en otras composiciones berceanas, en el *Martirio de San Lorenzo* sólo se registran dos. La primera es la llamada ‘comparación rústico–popular’; la otra no emplea términos que guardan relación con la aquélla. La diversidad morfológica y de sentido con la que el poeta tiñe a los sufijos diminutivos es escasa, ya que únicamente hemos registrado un caso, perteneciente a la variedad morfológica *uelo*. Tras la *traductio*, la comparación y el sufijo diminutivo son los siguientes recursos ausentes en los capítulos examinados del pasionario latino.

Las categorías en las que se podría dividir la antonomasia son cuatro: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas a san Lorenzo y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes como san Sixto. Todas ellas poseen un alto grado de lexicalización. El número de apelativos que puede aparecer en una estrofa se reduce a uno. En la obra latina el empleo de este tropo difiere en gran medida del realizado por Gonzalo de Berceo. Los bloques en los que podemos dividir su uso es sólo uno, al igual que los casos hallados. La metáfora ocupa, al contrario que la antonomasia, un lugar destacado en el *Martirio* y buena prueba de ello son las dieciocho muestras que se pueden contabilizar. Las metáforas *in absentia* conforman el bloque mayoritario, frente al grupo de las metáforas *in praesentia*. A su lado tenemos la ‘metáfora bélica’ —con tres representantes— y la ‘metáfora rústico–popular’ —en la que recurre a elementos como los granos o los perros. En el texto latino vuelven a predominar las metáforas *in absentia*, aunque su uso es menor que en don Gonzalo. Por otra parte, hemos localizado un posible caso de ‘metáfora lumínica’ en el capítulo 27.

La alegoría la emplea el poeta riojano en tres ocasiones, una de ellas de carácter literal. En la *Passio Polycronii* únicamente hemos registrado una alegoría literal, la misma que tenemos en el *Martirio*. La sinécdoque es el primer recurso al que no recurre Gonzalo de Berceo, hecho que nos ha llamado la atención, aunque podemos suponer que en algo influyó la situación de este tropo en su fuente literaria, en donde tampoco se emplea. La metonimia es un tropo secundario. La diversidad semántica que presenta es también escasa, puesto que sólo tenemos un vocablo que designan partes del cuerpo humano, como la lengua, término que describe un acto fónico. En el modelo latino no se emplea la metonimia, al igual que otros procedimientos retóricos anteriormente señalados.



### 3.1. *Milagros de Nuestra Señora*

#### 3.1.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton y homeotéleuton

En los *Milagros de Nuestra Señora* contamos con un ejemplo literal de anáfora, concretamente en la cuaderna 119<sup>845</sup>, dentro del milagro IV (‘El premio de la Virgen’). En este caso, la anáfora ayuda a recalcar el sentimiento del monje cuando reza la oración en honor a la Virgen María:

«Gozo *ayas*, María, que el ángel credist,  
gozo *ayas*, María, que virgo concebist  
gozo *ayas*, María, que a Cristo parist,  
la ley vieja cerrestis e la nueva abrist»

El texto latino, por su parte, dice lo siguiente:

«*Gaude*, Dei Genitrix virgo Maria; *gaude*, que gaudium ab angelo suscepisti; *gaude*, que genuisti eterni luminis claritatem; *gaude* mater, *gaude*, sancta Dei genitrix Virgo (...) » (4-7).

Del milagro IV pasamos al VII (‘El monje y San Pedro’), en cuya estrofa 166 tenemos un caso de polisíndeton literal. La conjunción *nin* refuerza la idea de negación presente en el diálogo que mantiene San Pedro con Cristo sobre si el monje puede o no salvarse para la vida eterna. Cristo le dice en un determinado momento:

«Essi por qui tú ruegas, fincada tu rodiella,  
*nin* obrava justicia *nin* vivié sin manciella;  
por la su compañia non valió más la ciella  
en cual él mereció posará en tal siella»

Lo mismo asevera Cristo en el texto latino después de enumerar las condiciones para que un alma pueda gozar de la felicidad eterna:

Quomodo ergo hic potest saluus fiero, cum *neque* sine macula sit ingressus, *neque* iustitiam ut debuit operatus? (13-15).

---

<sup>845</sup> La edición manejada, tanto para los *Milagros* como para el modelo latino del manuscrito 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid es la de Baños Vallejo (Barcelona, Crítica, 1997). La edición que utilizamos para el otro manuscrito, el Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague, es la de Gerli (Madrid, Cátedra, 6ª ed., 1992).

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

### Políptoton

En los *Milagros de Nuestra Señora*, el políptoton ofrece su primer ejemplo literal en el milagro VII, concretamente en las cuadernas 174 y 175. Se trata de un políptoton verbal. El texto nos ofrece el momento en el que San Pedro encarga a dos niños el alma del monje para que ésta regrese al cuerpo:

*diógela* en comienda de toda voluntat  
por tornarla al cuerpo con grant seguridat  
*Diéronjela* los niños a un fradre onrado,  
que fuera en su orden de chiquinez criado  
(175cd y 176ab).

Quam duobus speciosis pueris *commendavit*, et ipsi nichilominus, ut  
reduceretur ad corpus, *commendaverunt* eam cuidam fratri qui fuerat  
monachus prefati monasterii (31-33).

En el milagro que nos habla del clérigo simple (IX) surge un nuevo caso de políptoton verbal con su correlato en la fuente latina. Con el políptoton de la estrofa 233 el obispo recalca el mensaje que la Virgen le había mandado en sueños para que el capellán regresase a sus tareas ministeriales:

Mandólo que *cantasse* como solié *cantar*  
fuesse de la Gloriosa siervo del su altar;  
si algo le menguasse en vestir o calzar,  
él ge lo mandarié del suyo mismo dar.

Deinde precepit ut numquam aliam missam ultra *cantaret* nisi eam quam  
de sancta Maria Virgine *cantare* solitus esset (19-21).

### *Derivatio*

Para buscar una *derivatio* literal dentro de este poema mariano, debemos ir hasta el milagro XX de la colección (‘El monje borracho’), en cuya cuaderna 482 observamos de qué manera tan maternal la Virgen acuesta en el lecho de su celda al pobre monje que sufrió tres arremetidas del diablo. Pero Berceo, aun siguiendo el juego *caput–capitale* que le ofrece el modelo latino, imprime a su estrofa un fuerte paralelismo —en los tres primeros versos—, que no se encuentra en la fuente. Nuestro poeta es, pues, capaz de ir un poco más allá de su modelo en lo que atañe al *ornatus*:

La Reïna preciosa e de precioso fecho

prísolo por la mano, levólo pora'l lecho,  
cubriólo con la manta e con el sobrelecho,  
púso'l so la *cabeza* el *cabezal* derecho.

Ubi ambo peruenientes puella lectum discooperuit, monachum intro collocavit, *caput eius capitale* reclinauit suaviter (...) (31-33).

El segundo y último ejemplo de *derivatio* es mucho más significativo que éste, ya que contiene en una única cuaderna dos muestras de esta figura de dicción. En el milagro que nos habla del naufrago salvado por María (milagro XXII), se nos relata tan maravilloso hecho y se describe con toda clase de detalles el manto con el que la Virgen lo salvó de una muerte inminente. Esto es lo que leemos en la estrofa 613:

La sombra d'aquel paño trae tal tempradura  
omne con el *ardor* trova so él *fridura*,  
trova el *fridoliento* temprada calentura;  
¡Dios, qué rico consejo en ora de *ardura*!

En el texto latino encontramos la base sobre la que reposa esta *derivatio*, si bien las clases de palabras sobre las que actúa esta figura son diferentes a las del texto castellano (verbos y adjetivos frente a sustantivos y un adjetivo):

Cuius uere pallium amplum mundo superex tenditur quo certe contegitur, quo *frigidus* obuolbitur utcalescat, quo *calidus* operitur ut frigescat (...) (51-53).

### *Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

Es en el procedimiento de la antítesis, junto con el de las antonomasias y metáforas, en donde encontramos un número un poco mayor de coincidencias literales entre los *Milagros* y el modelo latino. En el milagro II ('El sacristán fornicario'), cuaderna 86, la antítesis nos ayuda a comprender la escena que se está desarrollando, ya que nos presenta a los personajes que se disputarán el alma del monje. Además, activa en nuestra mente un mecanismo por el que asociamos unos y otros con las ideas del bien y del mal. De esta manera se cumple una de las finalidades textuales de esta figura: la catequística. La escena se llena de este modo de distintos significados:

Mientras que los *diablos* la trayén com a pella,  
vidiéronla los *ángeles*, descendieron a ella;



ficieron los diablos luego muy grand querella:  
que suya era quita, que se partiesen de ella.

El texto latino comenta lo mismo, aunque añade que la presencia de los ángeles se debe a la misericordia de Dios:

Sed pietate Dei affuerunt etiam *angeli*, si forte possent illi ferre aliquod solatium. Quibus uenientibus dixerunt *demonis* uerbis contumacibus (...) (12-14).

Un ejemplo similar a este último lo tenemos en el milagro XI ('El labrador avaro'). La diferencia entre uno y otro caso es que ahora la oposición de los términos se presenta complementada en dos estrofas contiguas en el texto: la 274 y la 275, en donde se produce el debate entre ángeles y demonios por el alma del difunto. Unos y otros argumentan de distinta manera para ganar la disputa. La versión romance resulta mucho más completa que la que nos da la fuente latina:

Doliéronse los *ángeles* d'esta alma mesquina,  
por quanto la levavan *diablos* en rapina,  
quisieron acorrelli, ganarla por vecina,  
mas pora fer tal pasta menguábalis farina.

Si lis dizién los ángeles de bien *una* razón  
*ciento* dizién los otros *malas*, que *buenas* non;  
los malos a los bonos teniénlos en rencón  
la alma por pecados non issié de presón.

Iste ergo cum esset defunctus, conuenerunt *demones* animam eius se rapere confidentes. Afuerunt etiam *angeli*, qui cum proferrent *pauca bona* ab eo facta, ceperunt *demones* econtra *multa mala* (7-9).

El milagro XVI, que nos cuenta la historia de un niño judío a quien salvó la vida la Virgen, es el siguiente caso de antítesis literal. Una vez más, esta figura lógica nos ayuda a describir y dibujar la escena en la que se desarrolla una acción. De este modo, en la cuaderna 368 observamos que todos los presentes quieren saber cómo se salvó del fuego del horno en el que su padre lo había arrojado:

Preguntáronli todos, *judíos* e *cristianos*,  
cómo podió vencer fuegos tan sobrazanos  
cuando él non mandava los pieder ni las manos;  
quí lo cabtenié entro fiziéselos certanos.

En la colección miraculística latina también se recurre al procedimiento antitético para demostrar que toda la población acudió a observar el milagro, si bien no recurre a una pareja inclusiva, como ocurre en la versión romance:

(...) tam *christianos* quam *iudeos* in breui aggregauit. Qui uidentes puerum in formacem uiuentem et nullam ignis lesionem patientem, confestim eduxerunt eum scitantes quomodo euadisset ignis incendium (18-21).

La estrofa 613, perteneciente al milagro XXII ('El náufrago salvado'), anteriormente mencionado a la hora de hablar de la *derivatio*, nos sirve ahora para comprobar cómo los términos opuestos, subrayados por su gráfica disposición en quiasmo, pueden describir los efectos beatíficos que produce ese extraordinario manto de la Virgen:

La sombra d'aquel paño trae tal tempradura  
omne con el *ardor* trova so él *fridura*,  
trova el *fridoliento* temprada calentura;  
¡Dios, qué rico consejo en ora de *ardura*!

Cuius uere pallium amplum mundo superex tenditur quo certe contegitur, quo *frigidus* obuoluitur ut *calescat*, quo *calidus* operitur ut *frigescat* (...) (52-53).

Ya por último, en el milagro que nos habla de Teófilo —el XXIV— la pareja inclusiva de la cuaderna 776 intensifica el dolor que tuvo este personaje al estar cuarenta días en penitencia para lograr de este modo que la Virgen escuchase su oración e intercediese por él:

Cuarenta días sobo en esta contención  
sufrié *días e noches* fiera tribulación,  
de ál no li menbrava si d'esto sólo non:  
clamar a la Gloriosa de firme corazón.

(...) persistitque quadraginta *diebus* cum *noctibus* in ieiuniis et orationibus deprecando protecticem nostram, Matrem Saluatoris (152-154).

En los *Milagros de Nuestra Señora* sólo contamos con un caso de sinonimia de estas características, concretamente en la estrofa 176 del milagro VII, en donde se nos narra el encargo que hizo el guía al alma del monje resucitado:

La alma del *monge* díxoli la su guía,  
el *fraire*, omne bueno, que ante vos dizía:  
«Yo te ruego por Dios e por Sancta María  
que tengas un clamor tú por mí cada día.

Quam duobus speciosis pueris comendauit, et ipsi nichilominus, ut reduceretur ad corpus, commendauerunt eam cuidam *fratri* qui fuerat *monachus* pefatimonasterii (31-33).

Tanto *monge* / *monachus* como *fraire* / *fratri* pueden considerarse sinónimos perfectos de una misma realidad: persona de una orden religiosa.

ORNATUS DIFFICILIS

*Antonomasia*

La lista de antonomasias no lexicalizadas de los *Milagros de Nuestra Señora* la iniciamos con el milagro IX ('El clérigo simple'), en donde nos encontramos con una de las cualidades más características de la Virgen, su papel de madre. En la cuaderna 221, que forma parte de la introducción de este relato, se nos dice lo poco ducho que era el clérigo en cuestiones que afectaban a su ministerio sacerdotal. El pobre hombre sólo sabía decir una misa y ésta la sabía a base de repetirla. Para este caso concreto debemos matizar que estamos ante una cita latina literal por parte de nuestro poeta:

Fo est missacantano al bispo acusado  
que era idiota, mal clérigo provado;  
el «*Salve Sancta Parens*» solo tenié usado,  
non sabié otra missa el torpe embargado.

(...) unam tantum missam sciebat, quam deuotissimam in honorem Dei  
et sanctissime Genitricis eius omnibus diebus decantabat et hic est  
introitus eius: «*Salve Sancta Parens*» (3-5).

Todavía podemos incluir otro ejemplo de antonomasia no lexicalizada que no alude a la Virgen, a Cristo ni a los santos, sino que hace referencia a un cargo de la jerarquía eclesiástica. La muestra está en el milagro X, estrofa 251, en la que uno de los dos hermanos, Pedro, encarga al otro, Esteban, que el Papa y los cardenales tengan unas misas para que su alma se vea libre de las penas del infierno:

» Mas si el *apostóligo* con la su clerecía  
cantasse por mí missa solamiente un día,  
fío en la Gloriosa, Madre Sancta María,  
que me darié Dios luego alguna mejoría»

Quod si *dominus apostolicus* missam pro me cum cardinalibus suis  
cantaret, larguiente Deo consequerem ueniam et soluerem ab his quas  
pacior penas» (37-39).

Obviamente el *apostóligo* / *dominus apostolicus* no es otro que el vicario de Roma.

En los *Milagros* también es posible encontrar alguna que otra muestra lexicalizada, como en los casos siguientes, en donde las antonomasias toman a Jesucristo como referente. Más de uno son los nombres que recibe. Él es *Dios*, *Señor*, *Fijo*, *Salvador*, etc. Cristo es, ante todo rey de todo el universo. En el milagro II ('El sacristán fornicario'), cuaderna 94, asistimos al juicio de ese monarca a favor de su madre, que logra de este modo salvar el alma de su devoto de las garras del demonio:

El Rëy de los Cielos, alcalde savior,  
partió esta contienda, non vidiestes mejor:  
mandó tornar la alma al cuerpo el Señor,  
dessent cual mereciese recibrié tal onor.

Quod si dixeritis quia uim uobis facimus, ecce ponemus in iudicio summi  
*Regis* (12-14).

El milagro XII ('El prior y el sacristán') se desarrolla en un lugar concreto: en Pavía, más concretamente en uno de sus monasterios, cuya advocación se menciona en la estrofa 282. En este caso, el apelativo escogido es *Salvador*:

Era el monesterio alzado en honor  
del que salvó al mundo, Señor Sant *Salvador*.  
Avié por aventura en elli un prior  
que non querié vevir sinon a su labor.

Apud ciuitem qui Pauia dicitur, in monasterio Sancti *Saluatoris*, fuit  
quidam monachus qui erat prior ipsius monasterii constitutus (1-2).

En la cuaderna 419 del milagro XVIII ('Los judíos de Toledo') escuchamos el amargo mensaje de la Virgen María al ver cómo crucifican de nuevo a su único hijo. El fragmento se tiñe de expresividad para calar en lo más hondo del pueblo que oye esa voz desgarrada:

»Los que mala nazieron, falsos e traidores,  
agora me renuevan los antigos dolores,  
en grand priesa me tienen e en malos sudores:  
en cruz está *mi Fijo*, luz de los pecadores.

En el texto latino podemos leer casi exactamente lo mismo. Cristo es luz de los fieles, que, ante todo, son pecadores:

« (...) Que *meum unicum Filium*, lumen et salutem fidelium, iam secundo  
conuiciatur et crucis supplicio mortificare conatur» (13-15).

En el milagro XXIV se retoma la antonomasia por la que se denomina a Cristo *Fijo* de la Virgen. Es ésta quien echa en cara a Teófilo su apostasía en un discurso lleno de reproches. Cree que su intercesión no servirá para que recupere la carta que firmó con el diablo, a cambio de volver a su antiguo puesto de vicario. En la estrofa 780 es donde se encuentra la antonomasia:

» Yo vergüenza avría al *mi Fijo* rogar,  
non sería osada la razón empezar;  
al que tú deneguesti e busquesti pesar  
non nos querrá oír ni a ti perdonar.

El texto latino nos ofrece una versión similar de los hechos que recoge la misma antonomasia que hemos encontrado en Berceo:

Quibus oculis aspiciam uultum illum misericordissimum *Filii mei*, que tu negasti, presumens eum rogare pro te? (162-164).

### *Metáfora*

El número de metáforas literales que encontramos en los *Milagros de Nuestra Señora* son dos. Una de ellas se refiere al cielo, mientras que la restante hace alusión a Jesucristo. Ambas se hallan profundamente lexicalizadas. Este fenómeno no es nuevo en el clérigo riojano, ya que pudimos observarlo en el apartado anterior, dedicado a la antonomasia. En la cuaderna 165 del milagro VII se encuentra la primera metáfora de estas características referida al cielo. Cristo dice a San Pedro cuáles son las condiciones que debe cumplir un cristiano para ganar el paraíso o, si se prefiere, el *monte sagrado* del que habla el salmista, el rey David:

Díssoli Jesu Cristo: « Peidro el mi amado,  
bien sabes tú que disso David en su dictado  
que éssi folgarié en el *monte sagrado*  
que entró sin manciella e quito de pecado.

Cuius Dominus: «Ignoras —inquit— Petre, quod propheta me inspiranti dixit? "Domine, quis habitabit in tabernaculo tuo at quis requiescet in *monte sacro* tuo?" (10-12).

La segunda y última metáfora alude a Cristo, puesto que se lo compara con una luz que guía a los hombres. El ejemplo que contiene este uso metafórico ya fue mencionado cuando hablamos del procedimiento de la antonomasia. Veamos una vez más esa estrofa 419 perteneciente al milagro XVIII:

» Los que mala nazieron, falsos e traïdores,  
 agora me renuevan los antigos dolores,  
 en grand priessa me tienen e en malos sudores:  
 en cruz está mi Fijo, luz de los pecadores.

Algo semejante es lo que nos ofrece el texto latino, con la salvedad de que Cristo es ahora luz y salvación de los fieles, no de los pecadores, pero la esencia de la metáfora se puede mantener:

Que meum unicum Filium, *lumen* et salutem fidelium, iam secundo  
 conuiciatur et crucis supplicio mortificare conatur (13-15).

### 3.1.2. Ejemplos originales o imitativos

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis *traductio* y homeotéleuton

En los *Milagros de Nuestra Señora* la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis desempeñan un papel importante, tal y como atestiguan los numerosos ejemplos registrados. En algunas ocasiones la anáfora puede aparecer combinada con el polisíndeton o la epanalepsis. Otra de las características que define el uso de esta figura es la siguiente. A veces puede sobrepasar el límite impuesto por la cuaderna vía, tal y como ocurre, por ejemplo, en las estrofas 52-53 ó las 127-128. Sin embargo, la mayor parte de las muestras corresponde a aquéllas en las que este recurso se circunscribe a una sola. El ejemplo que hemos seleccionado para analizar el uso de la anáfora se ubica en una de las excepciones que acabamos de citar, la de las cuadernas 52 y 53:

*Fízo'l otro servicio el leal coronado,  
 fízoli una fiesta en diciembre mediado.  
 La que cae en marzo, día muy sennalado,  
 quando Gabriel vino con el rico mandado.*

*Quando Gabriel vino con la messagería,  
 quando sabrosamientre disso "Ave María",  
 e díssoli por nuevas que parrié a Messía  
 estando tan entegra como era al día<sup>846</sup>.*

<sup>846</sup> Otros casos de anáfora son los que se pueden encontrar en las estrofas 150d, 195cd, 400ab ó 530 acd.

En esta muestra, el poeta riojano repite, entre otras palabras, la forma verbal *Fizo'l* —en la estrofa 52— y la frase *quando Gabriel vino* —en 52d y 53a. Don Gonzalo repite todo un primer hemistiquio en dos cuadernas diferentes. De este modo, la anáfora sobrepasa los límites estrechos del molde estrófico. La finalidad de esta figura es unir temáticamente estos ocho versos, destacando uno de los hechos por los que san Ildelfonso fue premiado por la Virgen María.

El polisíndeton es empleado de forma abundante en los *Milagros*, al igual que la anáfora. Las conjunciones empleadas (*e*, *ni* y su variante *nin*), así como sus valores y usos son similares a los registrados en otras composiciones del clérigo riojano. De esta forma, las conjunciones copulativas se utilizan para la enumeración, la descripción, la unión de sinónimos o de contrarios, como sucede en la cuaderna 614:

»Tantas son sus mercedes, tantas sus caridades,  
tantas las sus virtudes, tantas las sus bondades,  
que non las contarién obispos *nin* abades,  
*nin* las podrién asmar reïs *nin* potestades»<sup>847</sup>.

Estos versos del milagro XXII, han sido seleccionados por varios motivos. El principal es que en esta estrofa se dan cita dos procedimientos de signo reiterativo: la anáfora y el polisíndeton. Ambos poseen un valor enumerativo. Por otro lado, la conjunción negativa *nin* enlaza dos parejas inclusivas. La primera se ubica en el verso c —*obispos nin abades*—, en tanto que la otra se halla en el d —*reïs nin potestades*. La anáfora, el polisíndeton y las dos antítesis sirven para detallar las propiedades maravillosas del manto bajo el que la Virgen salvó a este naufrago de una muerte segura. Tan prodigioso es ese paño, que nadie puede expresar las sensaciones que se experimentan bajo él. Estamos ante el tópico de lo inefable.

La epanalepsis es otro de los procedimientos repetitivos más empleados en esta obra, situación que contrasta con la *traductio*. No es nada raro encontrarlas combinadas con otras figuras repetitivas, como la anáfora o el polisíndeton, como en las cuadernas 324 y 325 del milagro XIV (‘La imagen respetada por el fuego’):

Maguer que fue el fuego tan fuert e tan quemant,  
*nin* plegó a la dueña *nin* plegó al infant,

---

<sup>847</sup> Otras muestras de polisíndeton en los *Milagros*: 283bd, 163c, 280c ó 331d.

*nin* plegó al flabello que colgava delant,  
*ni* le fizo de daño un dinero pesant.

*Ni* ardió la imagen *nin* ardió el flabello,  
*nin* prisieron de daño quanto vale un cabello;  
 solamente el fumo non se llegó a ello,  
*ni'l* nució mas que nuzo yo al bispo don Tello<sup>848</sup>.

En estos versos se puede ver cómo se repite de forma insistente varios vocablos: la conjunción negativa *nin* —polisíndeton que ayuda a que el ritmo narrativo se acelere considerablemente hasta hacerlo casi agobiante—, la forma verbal *plegó* —que conforma una *tractio*— y *ardió* —una epanalepsis. La función que desempeñan estas tres figuras de dicción es la misma: ensamblar temática y estructuralmente dos estrofas consecutivas. Otros recursos también presentes son el políptoton verbal, el *parison* o la sinonimia. Las acciones citadas aquí son del tipo causativo y recalcan esa idea de tiempo en movimiento. Por este motivo el poeta riojano escoge la epanalepsis y la *tractio*. Todo el altar de la Virgen fue quemado, exceptuando la talla de madera ricamente adornada.

Pero, sin duda, es en el texto latino en donde el recurso de la anáfora y de la epanalepsis adquiere un uso mucho más elevado. Éste pudo influir en nuestro poeta en este gusto por las figuras repetitivas. El primer texto es una muestra de cómo en ocasiones la anáfora se puede combinar con otras figuras repetitivas como el polisíndeton, la epanalepsis y la *tractio*, tal y como se pudo observar en los ejemplos del texto romance. El fragmento latino se ha elegido porque presenta una cantidad considerable de repeticiones muy en consonancia con su extensión. El texto pertenece al milagro XXIV (*Publica Teophili penitentia et satisfactio, qui Christum abnegavit et ueniam beate Marie interuentu promeruit*), más concretamente a su final:

«*Venite omnes fideles, glorificemus simul pietatem domini nostri Ihesu Christi. Venite omnes, uidete stupenda miracula. Venite, Christi dilecti, considerate eum, qui non mortem peccatores sed conuersionem desiderat. Venite et uidete, patres mei, efficitiam penitentiae; uenite, uidete lacrimas abluentes peccata. Venite, karissimi, uidete lacrimas delantibus uulnera iniquarum actioꝝ et candidionem niue animam demonstrantes. Venite, uidete lacrimas remissionem peccatoꝝ impetrantes. Venite, christiani omnes, considerate lacrimas iam Dei*

<sup>848</sup> Otros ejemplos de epanalepsis en esta obra mariana: 283bd, 394cd, 506cd, 589bd; etc. En cuanto a la *tractio* pueden verse algunos casos más, como en 320ab, 372cd–373ab, 498bcd ó 736abc.



removentes. *Venite*, conspiciate quantum ualet gemitus anime et cordies contricio (304–313)<sup>849</sup>.

Las palabras que conforman los distintos procedimientos repetitivos se mezclan dando como resultado un pasaje estilísticamente elaborado. Entre otras, tenemos las formas verbales en imperativo *Venite* y *uidete*. Otras son *omnes*, *lacrimas* y *Christi*, que dan lugar a las diferentes epanalepsis y series de *traductio*. Todas subrayan la afectividad del discurso pronunciado por el obispo en el momento en el que Teófilo confiesa su pacto con el diablo. En la versión romanceada de este milagro no encontramos nada parecido, ya que, en vez de llamar al pecador a la reconciliación, prefiere repetir el devenir de los hechos contados unas cuadernas antes.

El polisíndeton es otra figura de dición que presenta numerosas muestras a lo largo de los veinticuatro milagros analizados. Los nexos empleados son varios: desde los mayoritarios *et* y *nec*, pasando por *atque*, *ac* y el enclítico *que*. El ejemplo que hemos seleccionado se ubica en el milagro de Teófilo, líneas 73 y siguientes:

In crastino autem, diuina reor prouidentia, motus episcopus illo cum omni honore reuocato *et* successo uicedomino, quem ipse turpiter promouerat, priorem constituit uidedomnum; prebuit*que* ei coram clero *et* populo auctoritatem dispensationis sancte sue ecclesie *atque* possessionis eius ad se pertinentes cuncte*que* plebis *ac* duplo tantum quam ante fuerat (...) (73–77)<sup>850</sup>.

En este fragmento tenemos cuatro de los nexos utilizados en este texto latino: *et*, *atque*, *ac* y la forma enclítica *que*, asociada a los vocablos *prebuit* y *cuncte*. El polisíndeton, como en la obra del clérigo riojano, se utiliza para enlazar elementos dentro de una enumeración o para unir términos sinónimos o

<sup>849</sup> Para más ejemplos de anáfora en este texto latino, véanse los milagros XVIII: “*Heu, heu, quam* manifesta et inmanissima probatur esse iudaice gentis perfidia. *Heu, quam* dira calamitas que intra Dei (...)” (10–11); XIX: “*Quis* tantam Dei Genitricis pietatem considerare sufficiet. *Quis* Reginam celi et terre (...)» (46–47); XX: “*Quod* et nos, fratres karissimi, ad quos ipsum miraculum (...) *Quod* nobis concedere dignetur (...)” (57–61) o XXIV: “*Ve mihi*, qualiter raptus sum ignoro. *Ve mihi, quid* faciam, ad quem ibo? *Quid* respondebo (...) *Quid* dicam in illa hora (...)” (114–116).

<sup>850</sup> Otros casos de polisíndeton en la fuente latina: milagro III: “*Hec dum ille* (...) aperuerunt *et* florem pulcherrimum in ore eius inuenerunt *et* linguam eius integram *et* sanam quasi ad laudandum Deum paratam” (15–17); XVI: “(...) que super altare stabat *et* nobis communicantibus particulas dabat mihi auxilium prebuit *et* omne incendium a me depulit *nec* etiam odorem (...)” (22–24); XVII: “(...) ea que de eo suis*que* sociis supra retulimus, *et* ut magis audientibus fidem faceret, coram nobis se expoliauit *et* suo gladio (...)” (32–33); XIX: “(...) ut non nos demergat tempestas aque *neque* absorbeat nos profundum *neque* urgeat super nos (...) pietate *et* sanctissima intercessione adiuti *ac* confortati, seruimus uero Regi qui uiuit *et* regnat (...)” (61–64); etc.

contrarios. En este texto se cumplen algunas de estas funciones. El relato nos explica cuál fue la situación que se desencadenó una vez que Teófilo selló su pacto con el demonio. Al día siguiente, el arzobispo reconoció su error y volvió a encargarle las tareas que había desempeñado hasta entonces. Con ellas regresaron las prebendas, los honores y las posesiones.

Si bien en el ejemplo que citábamos para ilustrar el uso de la anáfora, señalábamos la presencia de la epanalepsis y de la *traductio*, quisiéramos añadir ahora una muestra más breve, en el que estos dos recursos conviven en un mismo fragmento, concretamente en el milagro I (*De ueste quam ipsa attulit Hildefonso archiepiscopo*):

Ergo sancta *Dei* Genitrix ei rursus sedenti in cathedra prope altare posita apparuit et *uestimentum* quod nos albam sacerdotalem uocamus ei attulit, dicens illi: «Hoc *uestimentum* de paradiso *Dei*, fili mei, attuli, quo uestieris in *Dei* et solemnitate mea (...)» (15–19)<sup>851</sup>.

La epanalepsis está conformada por el sustantivo *uestimentum* y la *traductio* por *Dei*. El objetivo de estas dos figuras es subrayar la importancia de estos dos elementos esenciales en la narración. Por un lado, la vestimenta regalada por María; por otro, su procedencia divina. La Virgen ha decidido obsequiar a san Ildelfonso con un objeto precioso: un alba sacerdotal. Ésta sólo podrá llevarla cuando mise o en las festividades marianas. Además, sólo podrá usarla él y nadie más. Pese a esta advertencia, el soberbio Siagrio intentará probarse este atuendo sacro, con el resultado que todos sabemos.

El homeotéleuton es, como se está comprobando, un procedimiento repetitivo con una escasa presencia en la obra de Gonzalo de Berceo. En la fuente latina en la que se inspiró para realizar sus *Milagros* el número es mucho mayor, sobre todo en lo referente al homeotéleuton verbal. Dentro del ámbito de esta

---

<sup>851</sup> Éstas son algunas muestras más de epanalepsis del texto latino: milagro IV: “(...) *quinque* uulnera in proprio corpore sustinuit, ut per easdem tocius mundi dilueret crimina *quinque* sensibus (...)” (11–13); VI: “Quos aliqui imitantes *meritis* multo inferiores, *meritis* eiusdem sancte Virginis sepius (...)” (5–6); VII: “(...) *fratribus* potionem pro *corporis* salute accipiens, irruente langore (...) confessione uel Christi *corporis* sacra communione (...)” (5–7); XV: “Ingressus itaque ecclesiam cepit *horas* sancte Marie deuota mente cantare (...) noluit donec totas *horas* expleret” (17–19). Por su parte, tenemos otros casos de *traductio*, como en los milagros III: “Hec dum ille (...) *tumululum eius* aperuerunt et *florem pulcherrimum* in ore *eius* inuenerunt et *linguam eius* integram et sanam quasi ad laudandum Deum paratam” (15–17); XII: “Que uidens *me* agnouit et inde educens *me* secum adduxit et in bonum locum *me* posuit” (24–25); XV: “ (...) in itinere deuenit ad quandam *ecclesiam*, et recordatus seruitii (...)dicens se uelle ad *ecclesiam* (...) itaque *ecclesiam* cepit *horas* (...)” (13–16); etc.

figura de dicción es más habitual que se aplique a formas verbales, no tanto a las nominales. Esta última categoría apenas tiene desarrollo en la versión romance, puesto que sólo hemos encontrado cinco ejemplos.

Como muestra de homeotéleuton nominal hemos seleccionado la estrofa 676, perteneciente al milagro XXIII ('La deuda pagada'):

Vinieron al roído cristianos sabidores  
con *grafios*, con *guizquios*, galeas valedores;  
todo non valió nada, ca eran trufadores,  
nunca omnes vertieron más valderos sudores<sup>852</sup>.

En estos versos se nos cuenta el momento exacto en el que el cofre, que albergaba en su interior la cantidad que el mercader Valerio debía al prestamista, arriba misteriosamente a Constantinopla. Varias personas intentan atraparlo en vano con toda clase de herramientas —*grafios* o *guizquios*. Estos vocablos, que conforman la base del homeotéleuton presentan otra particularidad. La estructura sintáctica en la que se inscriben es la misma, una frase preposicional, con lo que estamos ante un caso de *parison*. Otros recursos presentes en esta cuaderna es el asíndeton. Como se verá más adelante, el paralelismo y el asíndeton pueden estar combinados en un mismo contexto, como aquí.

Para examinar el homeotéleuton aplicado a formas verbales nos vamos a ir a la estrofa 807 del milagro XXIV:

Si ante fue Teófilo de grand devoción,  
mucho fñe depués de mayor compunción;  
tres días e tres noches sovo en oración,  
nin *comió* nin *bebió* nin *exió* de lectión<sup>853</sup>.

El poeta escoge la terminación *-ió* del pretérito perfecto de indicativo para conformar este recurso. El momento de la narración en el que nos encontramos nos presenta a un Teófilo sumido en el ayuno y la abstinencia, el único modo para que la Virgen consiga recuperar la carta que firmó con el diablo. Las tres formas verbales se encuentran ahora en el interior de un polisíndeton formado por la conjunción negativa *nin*, en perfecta consonancia con la simetría y las repeticiones que encontramos en esta cuaderna. De nuevo, el paralelismo desempeña un papel importante en estos versos. Por otro lado, las antítesis y parejas inclusivas van

<sup>852</sup> Los restantes ejemplos de homeotéleuton nominal se pueden ver en 121c, 219b, 334a y 747bc.

<sup>853</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton verbal se encuentran en 74bc, 498abc, 545bc ó 821b.

orientadas al mismo fin que las figuras de dicción de singo repetitivo. El contraste entre un Teófilo triste y apenado, y un nuevo hombre marcado por la oración y el ayuno, demuestra que sin la penitencia nadie puede alcanzar la misericordia divina.

En la fuente latina, a diferencia de lo que ocurre en los *Milagros de Nuestra Señora*, el homeotéleuton tiene una repercusión mayor. El homeotéleuton nominal que hemos escogido de la fuente latina se halla en el milagro XXIV, uno de los que ofrecen mayor número de figuras repetitivas:

Post expletionem quadraginta dierum medio noctis apparuit manifeste auxilium uniuersale et preparata protectio ad eam uigilantium christianorum, quoque confugium ad se concurrentium errantium uia et redemptio captiuorum, de tenebris lumen uerissimum, afflictorum confugium et consolatio tribulatorum, Domina nostra et uera Mater Christi (...) (154–159)<sup>854</sup>.

Las terminaciones seleccionadas para sustentar el homeotéleuton nominal pertenecen a los casos de genitivo plural de la segunda declinación. Dejando a un lado esta figura, encontramos otra de signo repetitivo, el polisíndeton. Éste se utiliza para unir los diferentes títulos que el texto otorga a la Virgen. Todos desempeñan la función de metáforas *in praesentia*, puesto que el término metaforizado está presente. Se trata de María, a quien se bautiza con dos antonomasias lexicalizadas: *Domina* y *Mater*. Ella es nuestra única señora y la madre de Cristo. En su persona, los cristianos hallamos auxilio, protección, amparo, refugio y luz en las tenebras. La misma sensación la experimentó Teófilo al ver que ella lograba recuperar la carta que había sellado con el diablo.

Por su parte, el fragmento que ofrecemos como paradigma de homeotéleuton verbal forma parte del milagro V (*De uoce quam Mater uite pauperi suo presens respondit*), en el que se nos cuenta cómo un devoto pobre de María repartía sus pocos bienes con los que estaban más necesitados que él. Por ello fue recompensado con el cielo:

Vir quidam pauper (...) ex labore manuum suarum uictum cotidianum

<sup>854</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton nominal del texto latino: milagros XX: “(...) uidelicet misericordie et pietatis et spes *humilium* et consolatio miserorum (...) iam per se impenderat *beneficium* (...)” (49–50); XXII: “(...) intorelabilis omnibus *horror*, tollitur inmensus ad sidera *clamor*, fit pura (...)” (19); XXIII: “(...) exultantium *plausu*, cimbala cytharaesque tangentium *pulsu*, omnis (...)” (5) o XXIV: “(...) cera signauit anulo *proprio* et abscescerunt utrique cum nimio perditionis *gaudio*” (72–73).

*aquirebat*. Ita uero Sanctam Dei genitricem Mariam prout poterat et sciebat ex toto corde suo *honorabat*, ut etiam de elemosinis que ei dabatur pro eius amori aliis pauperibus sepissime *largiretur*. Hic igitur cum *moretur*, cepit deprecari sanctam Dei Genitricem ut eius misereri *dignaretur* et precibus suis ei felicitatem paradisi *largiretur* (1–8)<sup>855</sup>.

El fragmento aquí transcrito escoge las terceras personas del singular del pretérito imperfecto de indicativo —en sus diferentes flexiones— y de subjuntivo. Las acciones que designan cada una de estas formas están relacionadas con el personaje protagonista de este relato. Este pobre conseguía la comida con su trabajo y con las limosnas que la gente caritativa le daba. Si bien era poco, lo repartía con aquéllos que tenían menos que él. Por este motivo, una vez que murió fue premiado con la vida eterna. La posición de cada uno de los elementos de estas series de homeotéleuton hace que el lector repare en los diferentes momentos de la narración. Con el propósito de subrayar estas virtudes y recompensas, aparecen en estas líneas otras figuras de dicción, como el polisíndeton y la epanalepsis.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

#### Políptoton

El políptoton tiene muy distinta presencia en las dos versiones de esta obra de milagros marianos. Al igual que sucedía con el homeotéleuton, en la versión romance los casos de políptoton nominal serán mucho menores que en la fuente latina. En los versos que componen las estrofas 658 y 659 del milagro XXIII se encuentra un políptoton nominal, cuya base la constituyen los pronombres personales de primera y segunda persona de singular en distintas funciones sintácticas:

»Señor, si por ventura fuero *yo* alongado,  
que non pueda venir al término tajado,  
porré ante *Ti*, que *me* has enfiado,  
e *Tú* como quequiere ferlo a él pagado.

»Reína de los Cielos, Madre del pan de trigo,

<sup>855</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton verbal: milagros I: “(...) pro sua presumptione morte *multauit*, ostendens quia quisquis eam honorauerit, gratiam Dei et suam *habebit*”(39–40); X: “(...) super eum *dixit*: «Quoniam multociens aliena *subtraxit* et munera accipendo et prae (...)” (14–15); XVI: “ (...) sanctam eius Genitricem *conlaudauerunt* et ex illa die in Dei fide feruentes *permanserunt*” (28–29) o XX: “(...) suum famulum talia ageret, iussit ut cito discederet nec ei quicquam mali amplius facere presumeret” (11–13).

por que fo confundido el mortal enemigo,  
*tú* eres mi fianza, esso mismo *te* digo,  
 lo que é regunzado al que tienes contigo»<sup>856</sup>.

La oración que dirige el mercader Valerio a la Virgen, alterna entre dos personas gramaticales: la primera persona —el mercader— y la segunda —la Divinidad. Esta última se grafía con mayúsculas cuando se dirige a Dios y con minúsculas cuando lo hace con María. Valerio ya ha logrado el préstamo necesario para emprender nuevos negocios fuera de Constantinopla. No obstante el judío que le proporcionó el dinero exigió unos avales. El cristiano puso todo en manos de Dios y de su madre, la Virgen. Ella es la principal garante y por ese motivo, Valerio se dirige a ella en una oración confiada. Si por algún motivo el plazo vence antes de regresar a su tierra natal, deja en sus manos y en las de su Hijo la devolución del capital.

En la cuaderna 148 del milagro VI (‘El ladrón devoto’) hallamos hasta tres verbos distintos modificados en su paradigma, logrando de este modo un interesante juego de palabras:

*Alzáronlo* de tierra cuanto *alzar* quisieron,  
 cuantos cerca estavan por muerto lo *tovieron*;  
 si ante lo *sopiessen* lo que después *sopieron*  
 no li *ovieran fecho* esso que li *fizieron* <sup>857</sup>.

El motivo que desarrolla esta estrofa es el momento en el que el ladrón es ahorcado por sus hurtos. El clérigo riojano nos adelanta de forma muy sutil los acontecimientos futuros, que se resolverán de forma muy distinta a la pensada por las autoridades judiciales (verso c). Éstas decidieron ahorcar a este hombre por haber cometido una serie de robos. El castigo que la sociedad le tiene reservado es la muerte en la horca. Las acciones se desarrollan en el tiempo de un modo inmediato, motivo por el que se recurre al asíndeton. Las series de políptoton verbal son tres y cada una ocupa un verso distinto: *Alzáronlo–alzar*, en el a; *sopiessen–sopieron*, en el c; y *ovieran fecho–fizieron*, en el. Obsérvese, por otro lado, cómo don Gonzalo coloca estratégicamente dos formas variadas en posición de rima, para que el lector repare en este juego de vocablos.

<sup>856</sup> También encontramos ejemplos de políptoton nominal en 214a, 304cd, 428ab ó 458ad.

<sup>857</sup> Otros ejemplos de políptoton verbal : 75a, 172 ac, 356bcd–357a, 435a ó 472a.

En alguna ocasión encontramos los dos tipos de políptoton en una misma cuaderna, como ocurre en el milagro XV, en donde se nos cuenta en su estrofa 344 la boda de este rico heredero:

Fizieron ricas bodas, la esposa ganada,  
ca *serié* lo al fonta, si fuesse desdeñada;  
*era* con esti *novio* la *novia* bien pagada,  
mas non entendié ella do yazié la celada<sup>858</sup>.

El políptoton nominal de esta cuaderna emplea los sustantivos *novio* y *novia*, en tanto que su homónimo verbal recurre a las formas de condicional y de pretérito imperfecto del verbo *ser*: *serié* y *era*. Este joven heredero acaba de celebrar su enlace matrimonial, a pesar de la promesa que le tenía hecha a la Virgen. Sabiendo que ésta le reprochará su actitud, decide acudir a una iglesia para arrepentirse de su decisión. María lo perdona, pero a cambio, deberá abandonar a su reciente esposa y entrar en algún lugar de oración. Al lado del políptoton nos encontramos con otros recursos, como el asíndeton, el paralelismo o la metáfora.

Centrándonos ahora en los textos latinos, escogemos el milagro XXII (*Quomodo homo quidam mersus in mare auxilio sancte Marie sit liberatus*) para ilustrar el políptoton nominal:

(...) o *quantus* dolor tunc eum inuadens penetrauit, *quia cum sociis* non mesuerat mergi. O *quantum* fleuerat prius, *quia socios prefocari uiderat*, sed tanto nunc deflebat magis, *quia cum sociis ipse prefocatus* non erat. Qui cum tandem cimba deuctus terre cum sociis applicuisset, ecce, mirum dictum, quem in mari inter duas nauis diximus, decidisse, de mari subito uiuum et incolumen *uident* exire. O (...) *quanta* de socio recepto omnium leticia corda perfudit (34–41)<sup>859</sup>.

En este párrafo se modifican dos palabras: un interrogativo exclamativo —*quantus–quantum–quanta*— y un sustantivo —*sociis–socios–socio*. El políptoton nominal se combina con uno verbal —*prefocari–prefocatus*— y también con varias anáforas —*quia* o *quia cum*— y exclamaciones. Al repetir

<sup>858</sup> Otros casos de convivencia de los dos tipos de políptoton: 318ac, 351bd, 358ac ó 682bcd.

<sup>859</sup> Otras muestras de políptoton nominal en la fuente latina: milagros XII: “Hoc audiens ille *fratrer ceteris fratribus* innotuit quod defunctus *fratrer* (...)” (25–26); XV: “(...) Deo opitulante, cui honor et gloria in *secula seculorum*, Amen” (32–33); XVII: “(...) misericordie erga *eos* maxime qui *ei* deuote student (...) in contemptores *eius* asperam esse (...)” (3–4); XX: “(...) ut tuo *mihi* seruulo prius indices quam a *me* discedas quenam est *tu* que *mihi* impendis tanta beneficia”; etc.

estos vocablos en sus diferentes casos —ablativo plural, acusativo singular, nominativo singular, etc.—, se insiste en el sentimiento de desolación que experimentaron los que lograron salvarse del naufragio, ya que desearían haber muerto como el resto de sus compañeros.

El políptoton verbal que vamos a transcribir se inserta dentro del milagro I (*De ueste quam ipsa attulit Hildefonso archiepiscopo*):

Ergo sancta Dei Genitrix (...) apparuit et *uestimentum* quod nos album sacerdotalem uocamus ei *attulit*, dicens illi: « Hoc *uestimento* de paradiso Dei, filii mei, *attuli*, quo *uestiteris* in Dei et solemnitate mea, et in hac cathedra *sedebis* quando libuerit tibi ili *sedere* (15–19)<sup>860</sup>.

Este fragmento nos ofrece dos casos distintos que juegan con diferentes tiempos y personas verbales (infinitivo, pretérito perfecto y futuro imperfecto de indicativo). Por otro lado, registramos un ejemplo de *derivatio* —*uestimentum*–*uestimento*–*uestiteris*—, de antonomasias lexicalizadas —*sancta Dei Genitrix* y *filius mei*—, así como también una metáfora *in absentia* —*paradiso Dei*. Los tiempos gramaticales escogidos para formar el políptoton verbal quieren subrayar la idea de que sólo Ildefonso puede vestir el alba que la Virgen le regaló y sentarse en la cátedra que ocupa.

Al igual que sucedía con la obra berceana, también aquí es posible encontrar en un mismo fragmento los dos tipos de políptoton. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los casos anteriores o en el milagro X (*De eo cui beata Virgo precepit ut singulis diebus sibi cantaret psalmum «Beati immaculati»*), en la parte del relato que nos habla de cómo Esteban fue recibido por los santos a los que había robado posesiones que permanecían bajo su advocación:

Quem *sanctus* Laurentius cernens, cui tres domos *substraxerat*, quasi cum indignatione approximans et tercio brachium *eius* strinxit arcus et non minimo dolore cruciauit. *Sancta* quoque Agnes pro orto sibi *abstracto* cum *sanctis* uirginibus faciem sua ab *eo* auertit. Et tunc Dominus celi, qui est iudex iustus, dans iudicium super *eum* dixit:

<sup>860</sup> Otros ejemplos de políptoton verbal en el texto latino: milagros IX: “(...) mandauit ut ad se *ueniret* quantocius (...) dum *uenisset* episcopus cecidit (...)” (17–18); XIII: “At ille dum percunctaretur quis *esset* eius cancellarius, respondit hunc *esse* qui uocabatur (...)” ; XVIII: “(...) male molitam a iudeis perfidis *doluit*, et *dolendo* perscriptam passionem (...)” (31); XXIII: “(...) pecuniam istam die constituto *reddere* huic ipse nequiuero tibi que ipse tradidero, tu eam pro me *redde* (...)” (45–47); etc.



«Quoniam multociens aliena *substraxit* (...) dignum est in loco Iude deberet poni» (9-16)<sup>861</sup>.

El políptoton nominal lo configura el adjetivo *sanctus–Sancta* y las formas pronominales *eius–eo–eum*, en tanto que su homónimo verbal está representado por una única serie de tres miembros: *substraxerat–abstracto–substraxit*. En todos estos casos, esta figura de dicción se utiliza para resaltar algunos de los elementos y de los personajes presentes en estas líneas: los santos que estaban molestos con este juez prevaricador, así como sus actos delictivos cometidos contra los monasterios y casas de oración romanas. Por todos estos hechos, el Juez Supremo, antonomasia lexicalizada tras la que se oculta Cristo, lo condena al infierno. En ese lugar hará compañía a uno de los mayores pecadores, Judas Iscariote.

#### *Derivatio*

La presencia de esta figura de dicción se presenta de manera muy reducida en los *Milagros de Nuestra Señora* si la comparamos con las anteriores figuras repetitivas y con la situación de este mismo recurso en obras anteriores. Además, los términos afectados por la *derivatio* no van más allá de tres más o menos cercanos entre sí. Como es un recurso minoritario, únicamente ofreceremos cuatro ejemplos de esta obra mariana, dos procedentes del texto de Berceo y otros dos de la versión latina.

Si queremos encontrar en el texto romance una serie de tres miembros, debemos buscar las muestras de más de una cuaderna. Es lo que sucede en el milagro VI, estrofas 142 y 143:

Era un ladrón *malo* que más quieré furtar  
que ir a la iglesia ni a puentes alzar;  
sabié de *mal* porcalzo su casa gobernar,  
uso *malo* que priso no lo podrié dexar.

<sup>861</sup> Otros casos de convivencia en la fuente latina: milagro VIII: “(...) anticus hostis eum decipere (...) ostendit *se ei* atque *dixit*: «Scias quod pro malis (...) salutem consequi, nisi feceris que *dixero tibi*» (7–10); XII: “(...) ille *frater* ceteris *fratribus* innotuit quod defunctus *frater* (...) supplicium *euasit* (...) spem *euadendi* tocius periculi possint (...)” (25–27); XIV: “(...) ad locum cum uenisset ubi *erat imago* illa, omnia que circa *erant* (...) uero *imaginem* quasi expauescens (...)” (7–9) o XIX: “Refertur a *quibusdam* sanctum Michaellem arcangelum *quendam* (...) *liberasse* a periculi maris, sed hanc mulierem Domina mundi in ipsis fluctibus *liberauit* a periculo mortis” (43–46).

Si fazié otros *males*, esso non lo leemos,  
 serié *mal* condempnarlo por lo que non sabemos,  
 mas abóndenos esto que dicho vos avemos  
 si ál fizer, perdóneli Christus en qui creemos<sup>862</sup>.

La *derivatio* la forman el adjetivo *malo* —en el verso 142a y 142d— y los sustantivos *mal* —142c y 143b— y *males* —143a. Al igual que otros recursos anteriormente examinados, la *derivatio* sobrepasa los límites métricos, puesto que se desarrolla en dos cuadernas diferentes. De este modo, se logra una mayor unidad temática entre las diferentes estrofas que integran este milagro. El fragmento en el que se inserta nos habla de los preliminares del hecho prodigioso: quién era el devoto de la Virgen y cómo era su vida. Don Gonzalo nos describe con todo lujo de detalles al personaje, sobre todo en lo que concierne a valoraciones de tipo moral —representadas en esa triple cadena de adjetivos.

Al igual que sucedía con el políptoton, nuestro poeta es capaz de combinar en una misma cuaderna los dos recursos que conforman la *annominatio*: el políptoton y la *derivatio*, como ocurre en la estrofa 747, inscrita dentro del milagro XXIV:

Estando *est vicario* en *esta vicaría*,  
 cogió muy grand jactancia e grand vallitanía,  
 concibió vanagloria e grande ufanía;  
 entendiéngelo todos que trayé lozanía <sup>863</sup>.

En el primer verso se sitúa el políptoton nominal, que tiene como base el paradigma de los demostrativos *est–esta*, pero también la *derivatio vicario–vicaría*. Curiosamente, las dos palabras que conforman el políptoton determinan a la *derivatio*. Teófilo ha recuperado su antiguo cargo de vicario gracias a la intervención demoníaca y con él los honores y prebendas que dicho rango comportaba. Se siente en la cumbre de su carrera, sensación alimentada por los sentimientos de orgullo, arrogancia y vanidad, expresados mediante una serie de cuasi sinónimos. Pero falta muy poco para que se dé cuenta de que ha cometido el peor de los pecados, el del pacto con el diablo.

<sup>862</sup> También se encuentran muestras de *derivatio* en las estrofas 54b, 234bd, 391ab y 621ab.

<sup>863</sup> Existen otros casos similares de combinación de *derivatio* con políptoton, como en 143abd, 423cd, 578ad ó 625abd.

El primer caso de *derivatio* que ofrecemos de la fuente latina está extraído de ese mismo milagro XXIV y cuenta en esta ocasión con dos series de dos miembros, una de ellas con valor antitético:

Cum autem per paruum tempus in huiusmodi inactantia et abnegationis sue fauea commoraretur, creator omnium ac redemptor noster Deus, qui non uult mortem peccatoris, sed ut magis *convertatur* et uiuat recordatus priorem eius conuersionem et qualiter prius *fideliter* sue *ministrauerit* ecclesie nec unquam impius et *infidelis* in *ministrando* uiduis et orphanis et egregius extiterat, non despexit creaturam suam, sed dedit ei *conuersionem* penitentiae (87–94)<sup>864</sup>.

Como se observa, en la fuente latina —al igual que en los *Milagros*— puede suceder que en un mismo ejemplo figuren una *derivatio* y un políptoton verbal. Las series de *derivatio* registradas en estas líneas son dos: *convertatur–conuersionem* y *fideliter–infidelis*. Por su parte, el políptoton verbal lo integran dos formas: *ministrauerit* y *ministrando*. El texto nos presenta a un Teófilo lleno del pecado de vanidad y de soberbia, ya que acaba de recuperar mediante un pacto con el mismo diablo su antiguo oficio. Pero poco le durará esta felicidad, puesto que inmediatamente se da cuenta de que ha pecado contra Dios, quien desea el arrepentimiento de los pecadores y no su destrucción.

La colección de milagros latinos también recurre al empleo más o menos simultáneo de políptoton y *derivatio*, llegando en algunas ocasiones a combinarse con otras figuras de dicción, como el homeotéleuton. Esto ocurre en el milagro XVIII (*De ymagine quam iudei crucifegere deliberauerunt*):

Veneremur igitur omnes dignissimam Marie Dei Genitricis (...) *salutifera* misericordie adiuti et eterne per eius unicum *Filium*, generis humani reformatorem, collati *saluti* qua quasi *Filii* sui passionem secundo male molitam a iudeis perfidis *doluit*, et *dolendo* prescriptam passionem plebem christianam *docuit*, et demonum, humani generis inimicorum, fraudibus liberari *uoluit* (27–33)<sup>865</sup>.

<sup>864</sup> Otros ejemplos de *derivatio* son los que se pueden encontrar en los milagros III: “(...) supra de altero retulimus, eam sepissime *salutatione* angelica *salutabat*” (4–5); XVI: “(...) sacrum corpus *Domini*, quidam puer (...) accedit et corpus *dominicum* cum eis perceptit” (4–6); XVII: “(...) quam corpus *liberare*. *Liberatio* uero corporis ad anime *liberationem* sic est sicut momentum (...)” (49–50); XXI: “(...) angelis clementer apparuit, et mestam *miseriorditer* alloquens (...) quia *miseriordie* Mater esset aperuit (...)” (96–97); etc.

<sup>865</sup> Existen otras muestras de la combinación de *derivatio* con el políptoton, como en el milagro XV: “Nocte uero sequenti *ingressus* cubiculum (...) quasi cum *uxore* pausaturus, ignorantibus cunctis iam domum *egressus*, tam *uxore* quam omnia (...)” (25–27); XX: “(...) a quo facta est cum non *erat* sicut cuncta *fueraunt*, per quem ipsa suos *seruos* sic *seruare* poterat” (42–43); XXII: “(...) *nauium* more intus ferebatur *nauis* *exponit*, in mare *deponit* (...)” (11) o XXIII: “ (...) pro *me* huic

En poco más de cinco líneas se acumulan hasta seis recursos retóricos. El primero de ellos es la *derivatio salutifera–saluti*. El segundo es la epanalepsis de palabras como *passionem, generis* o *humani*. El homeotéleuton verbal se compone de tres formas verbales en perfecto de indicativo: *doluit–docuit–uoluit*. El políptoton se cultiva en su doble vertiente: nominal —*Filium–Filii*— y verbal —*doluit–dolendo*. También es posible encontrar una antítesis, que contrapone dos pueblos distintos: el judío —*iudeis*— y el cristiano —*plebem christianam*. La lista de procedimientos estilísticos se completa con una antonomasia referida a Cristo, que alude a su condición de único hijo de Dios y reformador del género humano: *unicum Filium, generis humani reformatorem*. Todos y cada uno de estos elementos estilísticos se enmarcan en la reflexión final de este milagro. El narrador invita a todos los fieles cristianos a honrar y a venerar a la madre de Dios, la única persona que puede interceder por nosotros ante su hijo, al que los pérfidos judíos de Toledo no dudaron en crucificar por segunda vez.

### *Parison*

En los *Milagros de Nuestra Señora* el paralelismo cuenta con un desarrollo amplio, ya que así lo demuestran los numerosos casos repartidos por las más de ochocientas estrofas que forman este poema. El *parison* puede abarcar uno, dos — en la mayoría de las ocasiones—, tres o incluso los cuatro versos de una cuaderna. Uno de los rasgos que comparte con otras figuras de dicción es su posibilidad de desarrollo en más de una estrofa, situación que sucede en las 47–48, 68–69, ó 583–584, muestra que estudiaremos en este apartado. El primer ejemplo que vamos a examinar se sitúa en la cuaderna 496:

*Todos la bendición e todos la laudavan,  
las manos e los ojos a ella los alçavan,  
retrayén los sos fechos, las sos laudes cantavan,  
los días e las noches en esso los passavan.*

Como se puede observar en este ejemplo, el paralelismo desempeña un papel primordial, puesto que todos los versos y hemistiquios que componen esta estrofa presentan unos mismos esquemas sintácticos. Podemos dividir cuaderna en tres partes. Por un lado tendemos el verso a, en donde la estructura es la siguiente:

---

iubeo fideiussorem tradidi, te suppliciter oro et exoro ut, si casu prepeditus aliquo peccuniam (...)” (45–47).

sujeto + complemento directo + verbo. El verso c presenta bastantes similitudes con el a, puesto que tenemos verbo + frase nominal en función de complemento directo. Finalmente, los versos b y d son enteramente simétricos: primer hemistiquio, integrado por dos frases nominales y un complemento circunstancial. Al lado de este paralelismo, podemos citar otros recursos, como la anáfora y el polisíndeton —que une las parejas inclusivas de a y d. Como sucede en varios de los milagros que integran esta obra mariana, el relato se cierra con la exaltación de la figura de la Virgen. Gracias a su intercesión, el protagonista del relato, el monje borracho, logró escapar de los ataques del diablo. Todos debemos honrar y venerar a María, idea que se expresa a través de las parejas de antítesis y del paralelismo.

En las estrofas 583 y 584 nos encontramos con el un caso en el que el *parison* se desarrolla en dos contextos diferentes:

Señores, si quisiéssedes, mentre dura el día,  
d' estos tales miráculos, aún más vos dizría;  
si vós non vos quessássedes, yo non me quessaría,  
*ca como pozo fondo tal es Sancta María.*

*Tal es Sancta María, como el cabdal río,  
que todos beven d'elli, bestias e el gentío,  
tan gran es cras com eri, e non es más vazío,  
en todo tiempo corre, en calient e en frío*<sup>866</sup>.

Varios son los ejemplos de *parison* que se registran en estos versos. El primero de ellos se ubica en el verso final de la cuaderna 583 y el primero de la 584. La estructura sintáctica es la misma, si bien el orden de los componentes está alterado por un quiasmo. El paralelismo cuenta con otro valor añadido: el *leixaprén*. Los dos versos son exactamente idénticos, salvo en el término empleado como base de la comparación: *pozo fondo* frente a *cabdal río*. En la cuaderna 584 se desarrollan otros dos paralelismos, en el verso b y en el d. En ambos es el nexa coordinante *e* el encargado de unir las dos partes de esos hemistiquios. Al igual que en la muestra anterior, al paralelismo debemos añadir otros recursos como el polisíndeton, el políptoton nominal y el verbal, la antítesis o la comparación, entre otros. La función que desempeña el *parison* es la de cohesionar estructuralmente las diferentes partes que integran estos versos.

<sup>866</sup> Éstos son algunos ejemplos más de *parison* en los *Milagros*: 52d–53a, 127a–128a, 288bcd, 614abcd, etc.

De un modo similar al que acabamos de analizar, el modelo latino de estos milagros berceanos, el *parison* juega un papel muy importante, sobre todo en los relatos que tienen una extensión mayor, como el XX, el XXI, el XXII, el XXIII y sobre todo el XXIV. A diferencia del clérigo riojano, las frases o períodos oracionales que presentan un paralelismo de tipo estructural son mayores que en los *Milagros*. Sin embargo, los fines y usos son los mismos. El primer ejemplo que vamos a examinar pertenece al milagro número XXII:

(...) *o quantus dolor tunc eum inuadens penetrauit, quia cum sociis non meruerat mergi. O quantum fleuerat prius, quia cum socios prefocari uiderat, sed tanto nunc deflebat magis, quia cum sociis ipse prefocatus non erat (...)*  
*O quantus stupor tunc omnes inuasit, o quanta de socio recepto omnium leticia corde perfudit (34–41).*

Como se ve, en estas pocas líneas tenemos varios casos de paralelismo. En casi todos ellos el esquema sintáctico es el mismo, puesto que estamos ante una serie de frases exclamativas, iniciadas de un mismo modo y conformando, por consiguiente, una anáfora. La segunda parte de este *parison* repite una estructura idéntica: *quia cum sociis non meruerat mergi, quia cum socios prefocari uiderat y quia cum sociis ipse prefocatus non erat*. Las repeticiones de todo tipo abundan igualmente: anáforas, epanalepsis, políptoton, etc. La lista de figuras la completan el asíndeton y la exclamación. A lo largo de las muestras de *parison* registradas hemos observado cómo este se combina con el asíndeton. Tras haberse salvado milagrosamente de un naufragio, el marinero se lamenta por no haber seguido la suerte de sus compañeros. Aunque éstos han muerto, pueden gozar de la alegría de la vida eterna.

En el milagro XXIV tenemos varios casos de paralelismo, como el que se inicia en la línea 114:

*Ve mihi, qualiter raptus sum ignoro. Ve mihi, quid faciam, ad quem ibo? Quid respondebo in die iudicii, quando omnia nuda patebunt? Quid dicam in ila hora, quando iusti coronabuntur, ego autem condempnabor? (...) Quis mihi miserebitur? Quis mihi subueniet? Quis me proteget? Quis patrocinaibur? (...) Ve, misera anima mea, quomodo captiuata est, quomodo demolita est, quomodo alienata est et labefacta? Quali ruisti ruina, quali dimersa es naufragio, quali ceno conuoluta es? (114–125)<sup>867</sup>.*

<sup>867</sup> Éstos son otros ejemplos de *parison* en la fuente latina pueden verse en los milagros XXI: “«*Ad te –inquit–, clementissima domina mea sancta, summe pietatis ineffabilis mater et incomparabilis virgo Maria, confugio, singulare post Deum et unicum miserorum refugium, ad te, inestimabile*

En estas líneas, la mayor parte de los períodos y frases presentan esquemas más o menos similares. Todos ellos se insertan dentro de varias interrogaciones que Teófilo se hace a sí mismo. Así, nos encontramos con adverbios como *quid*, *Quis*, *quomodo* y *Quali*, esto es, qué, quién, cómo y cuál. A su lado se sitúan pronombres personales, verbos y complementos. El paralelismo comparte protagonismo con la anáfora, la epanalepsis y el asíndeton, como en el ejemplo anterior. La finalidad de todos estos recursos es unir temática y estructuralmente este pasaje narrativo. Teófilo se pregunta qué puede hacer un pecador como él si quiere recuperar el amor y la misericordia divinas. Ahora se arrepiente profundamente de haber pactado con el diablo. Cree que es demasiado tarde. Él mismo se ve delante del tribunal de Dios, ante el que todos deberán presentarse el Día del Juicio. Entonces, ¿quién lo defenderá, ya que su alma ha sido raptada por el mismísimo Satanás?

#### Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton desempeña en los *Milagros de Nuestra Señora* un papel similar al del polisíndeton, puesto que alcanza unas cotas similares de empleo. Gonzalo de Berceo utiliza esta figura para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con estrofas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero de ellos se sitúa en la cuaderna 201, perteneciente al milagro VIII (‘El romero de Santiago’):

*«Guirald fezo nemiga, matósse con su mano,  
deve seer judgado por de Judas ermano;*

---

*pietatis eterne reclinatorium in angustiis meis lacrimosis suspiriis clamo (...)*» (62–66); XXIII: “Christianus accepta peccunia uariam entecam comparat, nauem nauigaturus parat, merce multiplici onerat, paratam ascendit, uela uentis comittit, uaria per equora fertur, barbaras adusque nationes prospero cursu longe a Bizantea effetur” (51–54); XXIV: “Quo iam pergam cumulatus luxuriis, ut saluam faciam animam meam? Quo fugiam infelix et peccator, qui negaui Christum dominum meum et sanctam eius Genitricem, et feci me seruum diaboli per nefande cautionis cirographum?” (100–104); XXIV: “Si non esset penitentia, quomodo eum, qui apud Corinthios fornicatus fuerat accipere Paulus iussisset, ne calumniaretur a Sathana? Si non esset penitentia, quomodo Ciprianus, qui multa mala perpetrauerat, qui etiam feminas in utero habentis incidebat et totis induebatur (...)” (194–198); etc.

*es por todas guisas nuestro parroquiano,  
non quieras contra nós, Yago, seer villano»*

La omisión de nexos coordinantes en esta estrofa es absoluta. El asíndeton sirve en este contexto para unir diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector repare en cada uno de los versos. La descripción de varios acontecimientos es el otro fin que le otorga el clérigo riojano al asíndeton. Dos son las acciones que se presentan en estos versos, todas ellas relacionadas con el momento en el que los diablos le arrebatan a Santiago Apóstol la custodia de ese pobre peregrino que iba a visitar su sepulcro en Compostela. Los argumentos que manejan estas criaturas infernales son de bastante peso. Guiraldo no guardó el sexto mandamiento, pero también murió sin haberse confesado ni comulgado. Por todo ello merece ser llamado hermano de *Judas* y ser *nuestro parroquiano*, metáforas que simbolizan el infierno y los castigos a los que se le someterá. Tanta es la osadía de los demonios, que se atreven a calificar al santo como un *villano*, un tramposo.

La siguiente muestra, situada en la cuaderna 639 de este poema mariano, emplea el asíndeton para unir los diferentes integrantes que integran el parlamento del mercader Valerio, protagonista del milagro XXIII:

*»Cuando Dios lo querié, que yo algo avía,  
—sávenlo mis vezinos— yo a todos valía,  
las puertas de mi casa aviertas las tenía,  
cuanto que Dios me dava con todos lo partía<sup>868</sup>.*

El asíndeton está presente en toda esta estrofa. A su lado nos encontramos con otras figuras de dicción que van orientadas a este mismo fin, el de la cohesión temático–estructural. Algunas de ellas son de signo reiterativo, como la epanalepsis; otras lo son por combinación, como el políptoton nominal. La escena que se nos presenta en estos versos es la siguiente. Un mercader de Constantinopla se ve en una situación pecuniaria grave, puesto que se había arruinado por su excesiva caridad y largueza. Ante este hecho decide acudir a un prestamista judío que vivía en su misma ciudad. Para presentar su solicitud, Valerio le explica el por qué de su estado actual. Es entonces cuando recuerda su pasado bondadoso con los más necesitados.

<sup>868</sup> En los *Milagros* tenemos otros ejemplos de asíndeton como en 73abd, 310acd, 507abcd–508abcd ó 793abcd.



¿Cuál es la situación del asíndeton en la fuente latina de esta obra berceana? En general, esta figura de omisión tiene el mismo grado de uso y las mismas finalidades que le otorga el clérigo riojano. Sin embargo, y al igual que ocurría con el *parison*, las muestras de asíndeton de esta colección miraculística tendrán una extensión mayor, como sucede en el siguiente caso extraído del milagro XXIII (*De quadam imagine nostri Domini que testimonium peribuit cuidam christiano*):

*Christianus accepta peccunia uariam entecam comparat, nauem nauigaturus parat, merce multiplici onerat, paratam ascendit, uela uentis comittit, uaria per equora fertur, barbaras adusque nationes prospero cursu longe a Bizantea effetur. Venditis igitur suis mercimoniis, ditatur mercibus nouis, naues multiplicat, mercibus peregrinis onustat. Dies transerunt prlurimi, dies per singulos negocia meditatur, dies peccunie reddende memoria elabitur (51–57).*

Todos los miembros y frases de este pasaje están unidos de un modo asindético, sin que se emplee ni una sola vez una conjunción. Esta ausencia permite que el ritmo narrativo sea más rápido y que las acciones se sucedan una tras otra. Otro de los recursos que se utilizan en estas líneas es el paralelismo. Así, la mayor parte de los segmentos poseen unos esquemas sintácticos similares. Las figuras de dicción también están presentes, como la anáfora o el políptoton nominal. El mercader Valerio, una vez que ha logrado el dinero necesario para emprender nuevos negocios, parte de su ciudad. El narrador despacha en unas pocas líneas todos los hechos que le sucedieron durante su periplo. El método que elige es el empleo del asíndeton. Valerio compra mercancías, las vende, se marcha a otro lugar, los días pasan y pronto se cumplirá el plazo establecido para devolver el préstamo al judío.

El segundo ejemplo que hemos seleccionado pertenece al milagro XXIV, concretamente a sus líneas 184 a 192:

*Nisi esset penitentia, quomodo Daudid pos prophetie donum, post regnum, post dominicum testimonium in baratrum fornicationis et homicidii cadens penitentiam uerbo ostendens, non solum indulgentiam tantorum meruit peccatorum, sed etiam donum prophetie denuo accipere? Nisi esset penitentia, quomodo beatus Petrus, apostolorum princeps, discipulorum primus, columpna ecclesie, qui clauis regni celorum a Deo suscepit, Christum dominum non semel, sed etiam ter negauit, ueniam acciperet? (184–192)<sup>869</sup>.*

<sup>869</sup> Éstos son algunos ejemplos más de asíndeton en la fuente latina de los *Milagros*: milagro IV: “«*Gaude, Dei genitrix uirgo Maria; gaude, que gaudium ab angelo suscepisti; gaude, que genuisti*

De un modo similar al anterior caso, los distintos períodos oracionales de este fragmento se ensamblan de una forma asindética, con la excepción de la presencia del nexa *et*, que une los sustantivos *fornicationis* y *homicidii*. El asíndeton, aparte de crear un ritmo narrativo especial, dota de una mayor cohesión a este pasaje discursivo, al igual que el paralelismo, presente también. La lista de recursos podemos completarla con la anáfora, el epíteto o la metáfora. Teófilo acude una vez más a la Virgen para que interceda por él ante su Hijo. Los argumentos que emplea se insertan en una larga digresión, en la que utiliza algunos ejemplos vétero y neotestamentarios. Si los santos pecaron y fueron perdonados, él también tiene el mismo derecho, puesto que se arrepiente de todo corazón. La *penitentia* lo puede todo. Ésa fue la que salvó al profeta David del pecado de la fornicación y del asesinato de Urías. Incluso san Pedro, elegido por el mismo Cristo como cabeza de su Iglesia, negó conocerlo tres veces cuando lo iban a sentenciar a muerte.

#### Figuras de acumulación: epíteto

En los *Milagros de Nuestra Señora* el epíteto no llega a la treintena de casos. Los personajes a los que se aplica esta figura son varios, desde la Virgen hasta los protagonistas de algún que otro milagro, como san Ildefonso (milagro I) o Teófilo (milagro XXIV). Los epítetos que tienen como referente a la Virgen son los mayoritarios. Buena prueba de esto son los trece calificativos que recibe. A la madre de Dios se le conoce como la [*Madre*] *gloriosa* (764b), la *buena* [*madrina*] (129b), la [*dueña*] *piadosa* (395a), la [*Reina*] *preciosa* (482a) o la [*Reina*] *gloriosa* (775d). Aparte de la Virgen, Dios también puede recibir un calificativo de estas características. Aparece en la cuaderna 670, incluida dentro del milagro XXIII. Dios es definido como *el buen* [*Señor*] (verso d).

---

*eterni luminis claritatem; gaude Mater, gaude, sancta Dei genitrix Virgo, tu sola innumpta mater, te laudat omnis factura genitricem lucis*" (4–8); XII: "*Is autem, ut mos est secretarius, ante matutinos ymnos surrexerat quadam nocte, lampadum lumina refouebat stans ante altare, cum ecce prefatus frater (...)*" (9–11); XVII: "*Eorum precibus placata ipsa Virgo sancta, que est semper pietate repleta, clementer liberat eos ab igne quo urebantur, largiente Deo*" (18–20); XIX: "*Quadam igitur festiuitate ispius archangeli turbis ad eius limina properantibus, ecce iam in medio arene maris positus, affuit inter ceteros quedam mulier (...) partu omnino iam grauida, cum ecce subito terribilis sonitus maris intonat, et cuntis (...) modo amentium fugientibus, ipsa miserrima mulier (...) pedum pre nimio timore, dolore destituta*" (14–20); etc.

El epíteto mariano más empleado es el de [*Madre*] *gloriosa*, con un total de cuatro ejemplos, uno de los cuales vamos a estudiar a continuación. Es una muestra un tanto especial, ya que es una de las pocas estrofas que presenta dos epítetos: la 865, perteneciente al milagro XXIV. Ambos tienen el mismo referente: la Virgen. Ella es la [*Madre*] *gloriosa* (verso a) y una *prestable* [*madrina*] (verso b):

La Madre *gloriosa*, de los cielos Reïna,  
la que fue a Teófilo *tan prestable* madrina,  
ella nos sea guarda en esta luz mezquina  
que caer non podamos en la mala ruïna<sup>870</sup>.

El sustantivo *Madre*, no sólo puede servir como base de un epíteto, sino que también puede aparecer en los casos de antonomasia. Lo mismo sucede con el vocablo *Reïna*, que a pesar de que en esta cuaderna es una antonomasia, en otras acompañan al adjetivo en función de epíteto, como la 482 ó la 775. Por otro lado, tanto el epíteto como la antonomasia tienen una finalidad más o menos cercana: complementar el significado del sustantivo al que acompañan. Teófilo, una vez que recupera por mediación de María la carta que había firmado con el demonio, confiesa su pecado delante de toda la comunidad de fieles. Después de este hecho, morirá santamente a los tres días. ¿Cuál es la enseñanza que podemos extraer del caso de Teófilo? La misma que se puede sacar del resto de los milagros de esta obra: el culto a la Virgen. Debemos honrarla y alabarla en todo momento, ya que ella es la única que nos puede ayudar en nuestras necesidades.

Pero todavía podemos establecer un segundo grupo de epítetos, que estaría constituido por el resto de los personajes que pueblan cada uno de los milagros que componen esta obra berceana. Una buena muestra de esta categoría es la que presenta el milagro I. Los cuatro epítetos que posee tienen el mismo referente: san Ildefonso, el obispo de Toledo. Dos de esos apelativos se hallan en dos estrofas correlativas, la 55 y la 56:

Fizo grand providencia el amigo *leal*,  
que puso essa festa cerca de la Natal;  
asentó buena viña cerca de buen parral,  
la Madre con el Fijo, par que non á equal.

Tiempo de cüaresma es de afflictión,

<sup>870</sup> Otros epítetos marianos pueden verse en los milagros XXIII, 669a y XXIV 819c, 829a ó 862a .

nin cantan «Aleluya» nin facen procesión;  
 todo esto asmava *el anviso* varón,  
 ovo luego por ello onrado gualardón<sup>871</sup>.

San Ildefonso es definido por el narrador como el [*amigo*] *leal* (55a) de la Virgen, pero también como el *anviso* [*varón*], es decir, como un hombre sensato. El pasaje en el que se incluyen estos epítetos, nos relata uno de los hechos que hicieron que Ildefonso recibiese una recompensa de la Virgen María. Se trata de la institución de la fiesta de la Expectación del parto de María o la de la Virgen de la O. Al lado de los epítetos y como en el caso anterior, es posible encontrar dos antonomasias alusivas a la Divinidad: *Madre* y *Fijo*, ambas en la cuaderna 55, estrofa muy rica en figuras y tropos retóricos, ya que podemos mencionar también una metáfora rústico–popular, en el tercero de sus versos, en la que identifica *viña* y *parral* con la Virgen y Cristo, imagen que se hace explícita en las antonomasias del verso siguiente, el d.

En la fuente latina de los *Milagros*, el número total de casos de epíteto se reduce a la cuarta parte con respecto a la obra del poeta riojano. Sin embargo, a pesar de que la cantidad es bastante exigua, las categorías en las que podemos clasificar este recurso son las mismas que encontrábamos en Berceo: epítetos aplicados a la Divinidad —Dios y la Virgen— y epítetos referentes a otros sujetos, principalmente los santos.

La Virgen María es calificada con un único epíteto —*beatissime* [*Marie*] — que se repite en dos ocasiones, ambas pertenecientes al mismo capítulo y separadas apenas por cuatro líneas. El milagro que incluye estos apelativos es el XXIV:

Quod uidentes omnes, subitaneam scilicet uiri transfigurationem,  
 magis glorificabant Deum, qui facit mirabilia magna solus, et *beatissime*  
 Marie diutissime retulerunt laudes, que eum liberauit ab execrabili illo  
 erroneo.

Post triduum autem omnibus fratribus ualecidendo, osculum tribuens  
 omniaque sua prius egenis pauperibusque optime distribuens animam  
 que suam sancte Trinitati et *beatissime* Marie (...) (349–352 y 354–356)<sup>872</sup>.

<sup>871</sup> Otros casos de epítetos de esta índole en los *Milagros*, pueden verse, por ejemplo, en 234a, 281d, 436a ó 833c.

<sup>872</sup> El epíteto aplicado a Dios, al igual que ocurría en el caso de don Gonzalo, sólo presenta una muestra. Ésta pertenece al milagro X: “Sancte Preiecte, cur non succurris Stephano, qui tam

El contexto narrativo es el mismo que el que analizábamos en el epíteto mariano de la versión romance de estos milagros marianos: Teófilo acaba de relatar su historia al obispo de la ciudad, quien ordenará quemar la carta con la que este nuevo hijo pródigo firmó un pacto con el diablo. La prueba definitiva del perdón divino viene dada por una especie de transfiguración que sufre, hecho que causa la admiración de todos los presentes en esta ceremonia. Todos dan gracias a Dios y a la *beatissime* Virgen Marie —quien ha rescatado a Teófilo de las garras de Satanás— por el milagro que están contemplando. Ésta es la primera aparición de este epíteto. Teófilo, sabiendo que le queda muy poco de vida, regala todas sus riquezas a los pobres y desvalidos. Una vez que ha muerto, entrega su alma a la Santísima Trinidad y a la madre de Dios. Ésta es la segunda y última aparición de este epíteto. El adjetivo sobre el que se asienta esta figura vuelve a ser *beatissime*, superlativo de *beatus*, que, bajo distintas desinencias de caso, es el epíteto mayoritario de cuantos se emplean en esta colección miraculística latina.

Por último incluiremos una muestra de epíteto con un referente que no sea la Divinidad, como lo es san Pedro:

Hec audiens *beatus* Petrus sanctos angelos et deinde singulos ordines  
sanctorum deprecatus est ut orarent Dominum pro anima fratris  
(15-17)<sup>873</sup>.

El milagro VII (*De monacho qui meritis beate Virginis ad agendam penitenciam reuixit*) narra la historia de un monje cuyas costumbres y forma de vivir no se adecuaban a su estado. Por ese motivo, una vez que murió, fue condenado a las penas del infierno. San Pedro, bajo cuya advocación estaba el monasterio en el que profesó este devoto mariano, decide abogar por éste ante Jesucristo, conocido por antonomasia como *Dominus* o Señor. La respuesta que recibe este apóstol no puede ser más clara: quien no actuó con justicia y cometió pecados no puede entrar en el cielo o Tabernáculo, una de las metáforas bajo la que se esconde esa realidad. Apenado por este hecho, el *beatus* [*Petrus*], epíteto

---

deuotus extitit in tuo seruicio? Accede ad *misericordem et benignum* [*Deum*] ut sua potenti pietate largiatur ei aliquid misericordie” (20–22).

<sup>873</sup> El resto de los epítetos de la fuente de los *Milagros* pueden verse en el milagro VI: “Sicut exposuit *beatus* [*Gregorius papa*] de septem stellis Pliadibus, quod (...)” (1); VIII: “(...) in similitudinem *beati* [*Iacobi apostoli*] ostendit se ei atque dixit (...)” (8–9) y XXIV: “*Beatus uero* [*Teophilus*] in eum locum quo illam beatam uiderat uisionem declinans (...)” (348–349).

por el que se le conoce al primer vicario de la Iglesia, pide a los ángeles y a sus compañeros los santos que recen por la salvación del alma de su monje.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

Berceo utiliza las antítesis y los sinónimos en sus *Milagros de Nuestra Señora* para describir mejor las escenas, los personajes que se mueven en ellas y las situaciones en las que se ven inmersos. Su versión romanceada a partir de una colección de milagros latinos se hace más cercana a un público indocto y rústico, gracias, en parte, a estas dos figuras de pensamiento. Otra de las finalidades que persigue con estos procedimientos es explicar de forma más sencilla a su auditorio la distinción entre el pecado y la virtud. No debemos perder nunca de vista la función catequística como una de las características de esta obra berceana. El juego de palabras con términos y conceptos contrapuestos es muy frecuente en los *Milagros*, ya que casi ninguno de los veinticuatro analizados carece de, al menos, una antítesis. La excepción que confirma esta regla la constituyen los milagros V, XV y XVIII. Como en otros de los poemas berceanos, los elementos que configuran las diferentes antítesis pueden ir unidos de forma asindética o mediante nexos copulativos, como *e* o *nin*.

El primer ejemplo de antítesis que vamos a estudiar está en el milagro X, cuaderna 246:

Prisiéronlo por tienllas los guerreros antigos  
los que siempre nos fueron mortales enemigos,  
dávanli por pitanza non *manzanas* nin *figos*,  
mas *fumo* e *vinagre*, *feridas* e *pelcigos*.

En esta ocasión, el clérigo riojano toma prestados algunos términos de la vida propia del campo, al igual que ya lo había hecho anteriormente en la *Vida de Santo Domingo* (estrofas 617 y 772). Como la crítica tradicional ha advertido, ésta es una de las novedades del poeta riojano con respecto a la fuente latina, que no presenta ninguna antítesis de este tipo. Además, esta figura de pensamiento encierra un valor metafórico, puesto que nos dice que Esteban fue condenado al infierno, mediante las palabras *fumo*, *vinagre*, *feridas* y *pelcigos* (pellizcos), que adquieren de este modo un nuevo significado. Estos tres elementos se oponen a *manzanas* y *figos*, que representan el premio a una vida virtuosa.

En las cuadernas 374 y 375, pertenecientes al milagro XVI, se emplea una vez más los elementos de la naturaleza para sustentar el uso antitético:

Tal es Sancta María, que es de gracia plena,  
por *servicio* da *gloria*, por *deservicio* pena;  
a los *bonos* da *trigo*, a los malos *avena*,  
los *unos* van en *gloria*, los *otros* en *cadena*.

Qui *servicio* le faze es en *buena ventura*,  
quí'l fizo *deservicio* nació en *ora dura*,  
los *unos* ganan *gracia* e los *otros* *rencura*;  
a *bonos* e a *malos* so fecho los *mestura*<sup>874</sup>.

En ese fragmento del relato se nos enumeran las recompensas y los castigos que se pueden obtener si se rinde culto o no a la Virgen. Pero aparecen más realidades que las naturales en esta antítesis que se prolonga en la estrofa siguiente, ya que también encontramos sustantivos abstractos, como los conceptos de *gloria* y *gracia*. Algunas antítesis de la cuaderna 374 se recogen de nuevo en la 375, como ocurre, por ejemplo, con las palabras *servicio* y *deservicio* —una *derivatio*—, alrededor de las que se organiza todo el conjunto de oposiciones privativas.

El texto latino ofrece un número mucho menor de antítesis. A pesar de ello, sus usos son similares a los de la obra berceana. Así, nos encontraremos con palabras opuestas unidas mediante conjunciones copulativas o del asyndeton. Los juegos de términos contrarios se emplean en la fuente latina para la descripción de situaciones y de personajes, pero tampoco se puede excluir una finalidad catequística, como la que se observa en el siguiente ejemplo.

En el último fragmento del milagro II aparece una antítesis de estilo parecido a la de las estrofas 374–375, puesto que distingue a aquéllos que siguen las enseñanzas de Dios y de la Virgen María de los que no lo hacen. El texto añade los rasgos que caracterizan a cada grupo: el vicio y las buenas obras. El sacristán, a pesar de su pecado de lujuria, logra el premio de la vida eterna gracias a su sincero arrepentimiento:

Post hec non solum illud *uicium* quo delectari solebat *deseruit*, sed etiam Deo et sancte Marie matri eius ferventius *seruiuit* et in *bonis actibus* uitam suam consumans etiam in pace animam Deo reddidit (34–37).

---

<sup>874</sup> Otros ejemplos de antítesis se pueden ver en 162cd, 306d, 371cd ó 459a.

El segundo ejemplo de antítesis en la fuente latina pertenece al milagro XXIV, cerca de su final:

« Afferte stolam primam et induite illum et date anulum in manu eius et calciamenta in pedibus eius et adducite uitulum saginatum et occidite et edentes letemur, quia hic frater noster *mortuus fuerat et reuixit, perierat et inuentus est*» (335–339)<sup>875</sup>.

En este párrafo se puede leer parte del discurso que el obispo dirige al pueblo acerca del pecado de Teófilo, de su arrepentimiento posterior y de cómo la Virgen lo salvó de las garras del diablo. En esta última parte del sermón agradece a Dios haber recuperado a este fiel cristiano de la muerte eterna. El texto recoge fragmentos de la parábola del hijo pródigo, narrado en el evangelio de san Lucas (Lc 15, 22–24). Las dos series antitéticas recurren al nexa coordinante *et* como método de unión. El resultado es una doble pareja inclusiva: *mortuus fuerat et reuixit* y *perierat et inuentus est*. Al igual que el hijo pródigo neotestamentario, Teófilo abandonó la casa de Dios para caer en manos del demonio. Sin embargo, como ese joven, se arrepintió de sus errores pasados y regresó al seno de la Iglesia.

En los *Milagros de Nuestra Señora* la sinonimia cuenta con un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, el significado que encierra dentro de sí es similar al de su figura contrapuesta, ya que se emplea para la descripción de ambientes y tipos, pero también para enseñar al pueblo las verdades de la doctrina cristiana. Otra de las coincidencias es que los sinónimos, por lo general, van en parejas cuyo conector vuelven a ser las conjunciones copulativas *e* y *in*, conformando una bimetración sinonímica. En otros casos las palabras sinonímicas no están unidas en un mismo verso, sino que se encuentran en versos diferentes. Incluso puede suceder que los sinónimos pertenezcan a dos cuadermas distintas, algo que sólo sucede en las estrofas 51d y 52a.

<sup>875</sup> También hay casos de antítesis en los milagros XI: “ (...) unus ex *angelis* quod cum deuotione (...) audientes *spiritus inmundi* confestim relicta predicta hominis anima (...)” (10–12); XVI: “Tunc *christiani* intelligentes (...) *iudeum patrem pueri*, qui in formacem miserat eum, in eadem formacen innmiserunt” (24–26); XVIII: “(...) breuitate sermonis —ut in prouerbio dicitur: *in paucis constringere multa* — (...)” (2); XIX: “Piissimo sancte Dei Genitricis miraculo in ipsis *aeris spiritibus* patrato (...) quid in *aquoso* etiam *elemento* (...)” (1–2); etc.



En un único ejemplo hemos encontrado una serie sinonímica de cinco miembros, algo que no se vuelve a repetir en toda la obra. Se encuentra en el milagro XXI, cuaderna 543:

Madre, yo sobre todo te devo *bendezir*,  
*laudar*, *magnificar*, *adorar* e *servir*,  
 que de tan grand infamia me deñesti guarir,  
 que podrié tod el mundo siempre de mí reír.

La abadesa del convento acaba de ser salvada por la Virgen de ese embarazo por el que casi fue expulsada de la congregación. Ella no puede hacer menos que agradecer de todo corazón a su salvadora con una larga plegaria laudatoria. Aquí es donde se inserta esa serie de sinónimos del verso b: *laudar*, *magnificar*, *adorar* e *servir*. El significado que encierran estas cinco formas verbales es el mismo, el de veneración y culto hacia la persona de María, la única intercesora que logró salvar a la abadesa de sus acusadoras.

Pese a todo, lo más habitual es que los sinónimos sean dos y que vayan unidos por la conjunción *e* o *nin*, como es el caso de la estrofa 372 del milagro XVI:

Cuanto contarié omne pocos de peñones,  
 en tanto fo tornado *cenisa* e *carbones*;  
 non dizién por su alma *salmos* nin *oraciones*,  
 mas dizién *denosteos* e grandes *maldiziones*.<sup>876</sup>

Asistimos en esta ocasión a la venganza colectiva que se cierne sobre el padre infanticida, puesto que lo arrojan al mismo horno en donde había tirado a su propio hijo, sólo porque había comulgado con los niños cristianos. El judío es consumido por las llamas enseguida. Esta sensación de rapidez queda magníficamente plasmada mediante la comparación del verso a. Los sinónimos del verso c —*salmos* y *oraciones*— se oponen a los del verso d —*denosteos* y *maldiziones*— a través de una oración adversativa, dando como resultado una antítesis. La otra bimetración sinonímica de esta cuaderna se ubica en el verso b. La inmediatez vuelve a expresarse con la pareja *cenisa* e *carbones*. Con estos juegos de antítesis y sinónimos el poeta capta y retrata los sentimientos de rabia e ira del pueblo de Bourges.

---

<sup>876</sup> Otros ejemplos de sinonimia aparecen en las cuaderna 193 a, 298b, 334b ó 495 ab.

El texto latino, por su parte, únicamente presenta nueve parejas de sinónimos. Uno ya lo hemos analizado a la hora de tratar los ejemplos literales que presenta el texto berceano y la fuente latina. Era el del milagro VII, estrofa 176, en los versos a y b: *monge–fraire*, que tenía su correspondiente exacto en la versión latina con los vocablos *fratri–monachus*. Pese a esta escasez de muestras, los sinónimos desempeñan una función similar a la de Gonzalo de Berceo: la descriptiva. Por otro lado, los sinónimos pueden ir unidos por las conjunciones copulativas, tal y como sucede en el siguiente ejemplo del milagro XXI (*De abbatisa quam beata Maria de infamia partus et pondere liberavit*):

Finitis horis inmanitatem peccati sui et publice confusionis quam instare senciebat horrorem alcius animo infixit et totam mentem dolore concuciens intimo inter amara *suspiria singultus acerbos* emisit et *gemitus profundos* ingemiauit (54–57).

El fragmento en el que se insertan los dos miembros sinónimos —*suspiria singultus acerbos* y *gemitus profundos*— desarrolla el momento previo en el que la abadesa implora a la Virgen que la salve del trance en el que se encuentra, ya que con toda seguridad será acusada por sus compañeras del pecado de lujuria ante el obispo. Los sinónimos tienen aquí un valor reiterativo, el de subrayar el dolor que siente la abadesa.

El penúltimo caso de sinonimia del texto latino pertenece al milagro XXIII:

Venditis igitur suis *mercimoniis*, ditatur *mercibus* nouis, nauis multiplicat, *mercibus* peregrinis onustat (55–56) <sup>877</sup>.

Las líneas que contienen los sinónimos *mercimoniis–mercibus* nos hablan de cómo el mercader Don Valerio ha conseguido multiplicar sus ganancias gracias, en parte, al préstamo del judío de Constantinopla y, sobre todo, a la Virgen y a su hijo, avales suyos. Uno de los términos sinónimos aparece repetido en dos ocasiones, tal vez para insistir en la idea de la venta de todo tipo de mercancías.

---

<sup>877</sup> Pueden verse otros casos de sinonimia en los milagros IV: “Cur tanto timore *trepidat*, qui tociens mihi gaudium annuntiasti? Ne *paveas* (...)” (20–22); XIX: “(...) ut non nos *demergat* tempestas atque neque absorbeat nos profundum neque *urgeat* super nos puteus (...)” (61–62); XXI: “(...) *episcopo* in cuius locus ille diocesi erat criminatrices epistole deferuntur. Inminet illa nesciente *pontificis* adventus (...)” (47–48) o XXIV: “Bene eram sine dispensatione; quid desideravi propter *uanam* gloriam et *uacuam* opinionem tradere (...)” (110–111).

## Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

La exclamación es una figura de pensamiento poco utilizada en los *Milagros de Nuestra Señora*, pero, cuando se emplea, da a los versos que la incluyen un matiz muy vehemente. Los valores de la exclamación van más allá de la simple emoción que puede producir la gracia divina, ya que también se usa para amenazar o proferir juramentos.

La amenaza manifestada a través de la exclamación se puede ver perfectamente en la cuaderna 231, perteneciente al milagro IX. En ese momento la Virgen se presenta en sueños al obispo y le ordena que le devuelva el puesto al devoto capellán, a ese clérigo simple, si no quiere atenerse a las consecuencias que puede traer no obedecer una orden divina. De este modo, se dota a María de un rasgo un poco más humano:

« Si tú no li mandares decir la missa mía  
como solié decirla, grand querella avría,  
e tú serás finado hasta'l trenteno día:  
*¡desend verás qué vale la saña de María!»*

La exclamación se puede utilizar también para los juramentos. Tal es el caso de la estrofa 292 en el milagro XII. Cuando se le aparece el difunto prior del monasterio al sacristán Ubert, éste no puede hacer otra cosa que asustarse. El poeta dice que esto ocurrió así en el verso d a través de la personificación del miedo —*Don Bildur*— y su juramento, puesto en una expresión de tipo exclamativo:

Salió de la elesia, fo a la fermería,  
non levava de miedo la voluntat vazía,  
non irié tan apriesa yendo en romería,  
Don Bildur lo levava *¡par la cabeza mía!*

Lo más habitual es que con la exclamación se ponga de manifiesto un sentimiento de alegría —en este caso dentro de la llamada *laudatio* divina—, como puede ser el que aparece en la cuaderna 138 (milagro V), en donde el poeta celebra que el pobre caritativo recibiese el cielo como premio a una vida llena de sacrificios. La escena está llena de emotividad, puesto que este devoto de la Virgen merece que sean los coros angélicos quienes lo conduzcan junto a Dios:

Cuand ovo la Gloriosa el sermón acabado,  
desamparó el alma al cuerpo venturado;

prisiéronla de ángeles un convento onrado,  
leváronla al cielo, ¡Dios sea end laudado!<sup>878</sup>

Por lo que respecta a las exclamaciones en la fuente latina, debemos hablar una vez más de la escasez de ejemplos, al igual que sucedía con los sinónimos. Su número es equiparable al de éstos: nueve. En el milagro XIX (*De quadam muliere que liberata est per beatam Mariam a periculo maris*) hallamos dos casos de exclamaciones más o menos próximas:

Ibi igitur quasi in tutissimo habitaculo posita peperit filium sine temore illis permanens donec iterum mare fluctus in se retrahens, liberum iter eundi mulieri preberet. *O mira Dei uirtus!* (35–38).

Denique pergit mulier turba comitante ad ecclesiam sancti Michaelis archangeli, fiunt nota fratribus loci sancte Dei Genitricis miracula, pulsantur classica, cuncti cum maximo tripudio clamant: «*O quam pia est domina nostra Sancta Maria!*» (56–59)<sup>879</sup>.

Si en la composición berceana la exclamación era polivalente, ahora únicamente puede expresar un valor de alegría. Esto es lo que ocurre con las dos muestras de este relato. La primera de ellas muestra la admiración que causa el hecho de que la preñada haya dado a luz en medio de la mar y se haya salvado. La segunda manifiesta el sentimiento de gratitud de las gentes que han contemplado el milagro mariano.

Los procedimientos comparativos que se pueden ver en los *Milagros* son empleados, por lo general, para hacer más comprensibles algunos conceptos o para dotar de fuerza expresiva y plasticidad a los relatos. En este caso, algunas comparaciones se acercan al campo de la *evidentia*. Al examinar la comparación hemos encontrado al menos dos tipos ya registrados en composiciones anteriores: una que tiene como base elementos conocidos por los campesinos y que, por lo tanto, tienen un tinte popular, y otra que se apoya en los términos de luz y color, que pueden relacionarse con la actitud religiosa del clérigo riojano. Finalmente, podemos establecer un tercer grupo de comparaciones, que no se basa ni en términos procedentes del ámbito rural ni en los vocablos con connotaciones de luz

<sup>878</sup> Otros ejemplos de exclamación en los *Milagros*: 70d, 175d, 363d ó 428d.

<sup>879</sup> Otros ejemplos de exclamación en la fuente latina se encuentran en el milagro XVIII: «*Heu, heu quam manifesta et inmanissima probatur esse iudaice gentis perfidia!*» (10–11); XX: «*O virgo dulcissima!*» (39) ó en el XXII: «*O pallium miserorum omnium confugium, o securum in omni adversitate latibulum!*» (55–56).

y de color. Hay un total de siete comparaciones, por lo que no debemos pasar por alto esta tercera categoría<sup>880</sup>.

El primer tipo de comparación es el que se puede ver en el milagro XI. Las estrofas que desarrollan las comparaciones de tipo popular se hallan en las cuadernas 278 y 279:

Luego que esti nomne de la sancta Reína  
udieron los diablos, cogiéron's ad ahína,  
*derramáronse todos como una neblina,*  
desampararon todos a la alma mesquina.

Vidiéronla los ángeles seer desamparada,  
de piedes e de manos con sogas bien atada,  
*sedié como oveja que yaze ensarzada;*  
fueron e adusiéronla pora la su majada<sup>881</sup>.

Los elementos naturales que se mencionan no podían estar más en consonancia con el protagonista del relato: un labrador. Una vez que su alma es raptada por los diablos, los ángeles intentan por todos los medios arrebatarla de sus manos, aduciendo que el pecador había sido en vida devoto de la Virgen. Sólo con la mención de este nombre abandonan los espíritus inmundos el alma del labrador, esfumándose como si fuesen niebla (verso 278c). Este momento es aprovechado por la cohorte de ángeles para conducir el alma del difunto, que acaba de ser desatada, al seno maternal de María. La otra comparación, ubicada en el verso 279c emplea otro vocablo procedente del mundo rural, relacionado con el pastoreo: *sedié como oveja que sedié ensarzada*. El alma de este pecador se equipara con un animal indefenso como lo es la oveja. Rescatada ésta de las garras de los demonios, la conducen hasta su *majada*, el lugar donde se recoge de noche el ganado y se albergan los pastores. Estamos ante una metáfora *in absentia* —que emplea igualmente esta variante semántica—, que simboliza el reino celestial.

Un ejemplo de comparación lumínica es la que podemos ver, por ejemplo, en la estrofa 327 del milagro XIV. Cerca de ésta hay otra en la cuaderna 321, pero sólo nos centraremos en el primer caso:

Esto tovieron por fiera maravella,  
que nin fumo nin fuego non se llegó a ella,  
*que sedié el flabello más claro que estrella,*

<sup>880</sup> Otras muestras de esta clase de comparación: 72c, 239d, 767c y 852bc.

<sup>881</sup> Otros ejemplos de comparación rústico-popular son los que se pueden ver en los versos 118d, 341d ó 610cd.

el Niño muy hermoso, hermosa la ponzella<sup>882</sup>.

El momento del discurso en el que aparece este recurso sucede justamente después del incendio que asoló el monasterio. Todo fue quemado y los monjes salvaron su vida por poco. En este panorama desolador únicamente un lugar fue respetado por el fuego: la imagen de la Virgen y su altar. El poeta se detiene en uno de los elementos que componían el retablo, como el abanico que estaba sobre la imagen. Este *flabello* era *más claro que estrella*, según se dice en el verso c. Esta frase transmite una sensación concreta: la claridad y luminosidad que emanaban de este elemento, pero también la riqueza ornamental del mismo, acorde con la majestad de la talla mariana. Los adjetivos *hermoso-hermosa* —políptoton nominal— del verso d, también podrían relacionarse con este fin descriptivo.

Por su parte, el texto latino presenta únicamente una comparación, que vamos a analizar. Se encuentra en el milagro XX (*De quedam monacho per beatam Mariam tribus vicibus a diabolo liberato*). Es un comparativo de superioridad, expresado mediante términos de luz y de color, que se aplica al resplandor que produjo la desaparición de la imagen de la Virgen ante su protegido, el monje que había sido atacado en tres ocasiones por el diablo en persona:

Sed Mater Domini casta materque uidelicet misericordie et pietate (*sic*) et spes humilium et consolatio miserorum, quoniam eidem magnum iam per se impederat beneficium, dum ab illo tenere creditur, repente alcius euolat, *nitidiorque rosa intra celi lucifera lucidior*, ipsa se recipit palacia  
(48-52).

### Sufijos diminutivos

A lo largo de los *Milagros de Nuestra Señora* encontramos más de una clase de sufijo diminutivo, desde el mayoritario *iello* (210c), pasando por *ez* (175b) o *ezno* (355a), hasta el más raro *uelo* (365 c). Un ejemplo de la modalidad

<sup>882</sup> Hay más casos de comparaciones con términos de luz, como en las estrofas 256a, 321d ó 852ab.

*iello* —en este caso *iella*— es el que se puede ver en la cuaderna 437 del milagro XIX:

Un día por ventura con la otra mesnada  
metióse una femna *flaquiella* e preñada;  
non podió aguardasse tan bien a la tornada,  
tóvose por repisa porque era entrada<sup>883</sup>.

En este momento de la narración el poeta nos presenta a la protagonista de este hecho, una mujer embarazada, a la que define bajo los adjetivos de *flaquiella* e *preñada*. El primero de ellos, que es el que nos interesa, no encierra un simple significado empequeñecedor, sino que el valor principal es el afectivo. El narrador siente lástima de esta pobre mujer a quien las ondas cercarán muy pronto.

Un sufijo diminutivo más raro es el que se encuentra en la estrofa 355 del milagro XVI:

Venié un *iüdezn*, natural del logar,  
por sabor de los niños, por con ellos jogar;  
acogiénlo los otros, no li fazién pesar,  
avién con elli todos sabor de deportar.

El diminutivo en cuestión es *ezno* y se aplica al sustantivo *judío*. ¿Qué matiz afectivo o psicológico aporta ese sufijo? En principio se puede pensar que este diminutivo cuenta con un significado negativo, ya que el protagonista de este milagro es un judío y, por lo tanto, enemigo de la fe cristiana. Todo lo contrario, ya que el sentido que desea transmitir don Gonzalo con este sufijo diminutivo es el de cariño o aprecio hacia una criatura inocente. Su padre no vacilará a la hora de arrojarlo a un horno sólo por el hecho de que había asistido a misa y comulgado con el resto de sus amigos cristianos. Este sufijo tiene un doble valor: positivo y afectivo al mismo tiempo. Debemos subrayar una vez más la plurivalencia de significados que puede proporcionar un simple morfema derivativo como el *ezno* de *iüdezn*.

El texto latino ofrece menos variedad en cuanto a las formas del diminutivo, puesto que únicamente presenta un único sufijo derivativo: *ulus*, con sus variaciones de género, número y caso. El número de sufijos de este tipo en la versión latina es más bien exiguo si lo comparamos con los *Milagros*. Ésta es,

<sup>883</sup> Otros ejemplos de este diminutivo: 212b, 228c, 291a ó 360b. Otras muestras del sufijo *uelo* en los *Milagros*: 371b, 441b, 565a y 568d.

como se ha podido comprobar, la tónica general en todas las figuras de pensamiento que se han analizado. Dada su escasa importancia en el seno de los procedimientos retóricos sólo examinaremos dos muestras ubicadas en el milagro XIX. Aquí es posible hallar dos casos cercanos que cuentan con dos sufijos diminutivos aplicados a dos clases de palabras distintas: un sustantivo y un adjetivo modificador de una frase nominal:

Seruauit enim olim propheta Ionam tribus diebus et tribus noctibus in uentre ceti, istam uero *mulierculam* in medio aquarum reseruauit per stellam maris Mariam, magnam parentem Dei (38–41).

Quis Reginam celi et terre *paupercule* muliere tam cito in tanta necessitate succurrentum nor miretur? (47–49)<sup>884</sup>.

Los dos presentan un mismo significado semántico: un valor de conmiseración, de solidaridad con la pobre mujer que se vio envuelta en semejante peligro de su vida y la de la criatura que llevaba en su interior. Por fortuna, la Virgen vio la escena y la socorrió. Ambos pasajes presentan el acontecimiento milagroso comparándolo con otro veterotestamentario —el del profeta Jonás en el vientre de la ballena— dando a demostrar que éste no reviste una importancia menor. María, a quien se le bautiza como *stellam maris* —metáfora *in praesentia*—, ha logrado salvar a esta *mulierculam* de las olas del mar y de una muerte segura.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

La antonomasia es uno de los tropos más utilizados en las dos versiones de estos milagros marianos. Por consiguiente, la situación no es muy distinta a la que presentan otras obras del clérigo riojano, en empleo, en variedad y en los grupos en que este tropo se puede dividir. En primer lugar mencionaremos los distintos nombres que recibe María. Aunque queda fuera de nuestro análisis, no debemos pasar por alto el catálogo de apelativos que recibe la madre de Dios en la ‘Introducción’ de esta obra mariana. La Virgen es llamada por Berceo la *Gloriosa*

<sup>884</sup> Hay tres casos más de sufijos diminutivos en el texto latino: milagro XIX: “(...) ecce iam in medio arene maris positus, affuit inter ceteros quedam mulier *paupercula* uicino partu (...)” (15–16); “Hic autem *paupercule* ad instar domus per Reginam celi extiterunt (...)” (42–43) y XX: “Sed queso, si placet, ut tuo mihi *seruulo* prius indices quam a me discedas (...)” (40–41).



(25b), *Madre* (29c), *estrella de los mares* (32b), *de los cielos reina* (33a), así como con otros muchos nombres más, pertenecientes al ámbito de la metáfora y la alegoría. La presencia destacada de antonomasias marianas se debe a que ella es la protagonista del poema y, por consiguiente, merece recibir por su dignidad más de un nombre común que designe una cualidad que le es propia. Las antonomasias que se le asignan son múltiples, tanto en castellano como en latín. Entre los apelativos que aparecen en la versión romance está el de *Gloriosa*, *Madre*, *estrella de la mar*, *Reina*, *Señora*, *doncella*, *Virgo preciosa* y *Virgo gloriosa*. Por norma general, unos se combinan con otros, dando lugar a nuevas antonomasias. En el texto berceano no suele haber más de dos antonomasias marianas seguidas. La excepción a esta norma la constituyen las cuadernas 206 ó 533. Veamos a continuación un ejemplo de antonomasia que se refiere a la Virgen.

En el texto romance el primer apelativo que aparece es el más habitual: la *Gloriosa*. Esto es lo que sucede en el milagro I, en el verso 48d. En la estrofa 59 aparece otra de las antonomasias marianas:

Apareció'l la *Madre del Rey de Magestat*  
con un libro en mano de muy grant claridat,  
en que él avié fecho de la virginitat;  
plógo'l a Ildefonso de toda voluntat<sup>885</sup>.

Estamos aquí ante otro de los apelativos lexicalizados más comunes que se aplican a la Virgen, el de *Madre*. La cuaderna cuenta además con un rasgo que es muy frecuente. Una misma antonomasia puede contener dentro otra más, es decir, que se puede aplicar a más de un referente externo, como sucede aquí, ya que en el mismo verso aparece este mismo tropo aplicado a Jesucristo: *Rey de Magestad*. La Virgen se le aparece a Ildefonso con todo su esplendor para entregarle los premios que merece por sus méritos. En su mano porta el libro que el futuro santo compuso sobre la virginidad de María.

Dejando a un lado los nombres comunes que se aplican a la Virgen, pasamos a aquéllos que tienen como referente a Cristo / Dios. Sus apelativos son menores tanto en número como en variedad. A él se refiere Berceo como *Fijo*, *Rey*, *Señor*, *Criador* o *Salvador*, nombres que suelen acompañar a los de la

---

<sup>885</sup> Otras antonomasias marianas: 73a, 206a, 339c ó 533ad.

Virgen. En la estrofa 365, verso d, del milagro XVI nos encontramos con la siguiente antonomasia lexicalizada:

El fuego, porque bravo, fue de grant cosiment:  
no li nuzió nin punto, mostróli buen talent,  
el niñuelo del fuego estorció bien e gent;  
fizo un grand miráculu el *Rey Omnipotent*<sup>886</sup>.

Jesucristo es aquí el *Rey Omnipotent*, apelativo lexicalizado. En los versos anteriores se puede leer cómo el padre de este pequeño judío lo arroja al horno por una sola razón: haber comulgado con sus amigos cristianos. La madre llega justo en ese momento. Desesperada ante semejante situación, comienza a dar grandes gritos, que hacen que un grupo de personas se acerquen a ver qué está sucediendo. Todos pueden observar que el hijo de esta mujer está en el interior del horno. Todos se imaginan que las llamas acabarán por matarlo. Pero esto no terminará así, puesto que Jesús, este *Rey Omnipotent*, obrará un milagro por mediación de su madre la Virgen, rescatando a ese *niñuelo* —sufijo diminutivo con un valor afectivo— del fuego.

Pero las antonomasias no sólo se circunscriben a personajes divinos, sino también a la encarnación del mal, al diablo. Son nombres como los de *enemigo malo*, *malos guerreros* y *falsos traidores* —cuando son más de uno— o *mortal enemigo*, como en el ejemplo siguiente, perteneciente al milagro XII, cuaderna 297:

» Prísome por la mano e levóme consigo  
levóme a logar temprado e abrigo,  
tollióme de la premia del *mortal enemigo*,  
púsome en logar do vivrié si peligro<sup>887</sup>.

El protagonista de este milagro es condenado al infierno por sus múltiples pecados. Sin embargo, su devoción a María hará que sea rescatado de las garras del diablo, a quien se conoce como *mortal enemigo*. Él es sólo uno de los múltiples que tiene el hombre y que hacen que éste peque y pierda la gracia divina, como este prior. Con el fin de informar a los monjes de la comunidad cuál

<sup>886</sup> Otras antonomasias referidas a Jesucristo: 90c, 124ac, 137b ó 487b.

<sup>887</sup> También aluden al diablo las siguientes antonomasias: 78 a, 219d, 297c ó 727b. En lo que atañe a las antonomasias aplicadas a otros personajes de los *Milagros*, tenemos estos ejemplos: 184b, 179b, 718d (anonomasia vossiana) y 783c.

es su estado actual, le cuenta su historia al sacristán del cenobio, para que difunda este hecho maravilloso.

Las antonomasias que presenta el texto latino son muy semejantes a las que acabamos de examinar, lo cual demuestra que don Gonzalo imitó el estilo de la fuente que utilizó para elaborar sus *Milagros*. Entre los apelativos —mayoritariamente lexicalizados— marianos tenemos *Sancta Dei Genitrix*, *Mater*, *Domina nostra*, *puella*, *salvatric*, *Regina* y unos pocos más. El nombre común más empleado para aludir a la Virgen es el de *Genitrix*, en sus distintas flexiones casuales y también en función de modificador, tal y como se puede ver en el siguiente ejemplo sacado del milagro VII:

Sane si hoc quod narrauimus alicui incredibile miraculum uidebitur, contiget quantum possit *sancta Dei Genitrix* supra omnes ordines sanctorum (...) (38–40)<sup>888</sup>.

El fragmento que incluye este tropo se ubica al final de la narración, cuando se nos dice cuánta potestad tiene la Virgen para interceder ante su hijo por todos los pecadores. Esto es lo que viene a expresar el texto: lo que no logra ella no lo consigue nadie. Un hijo no le puede negar nada a su madre.

Los nombres que aluden a Cristo son similares a los que se pueden leer en el poema berceano. Así, recibe los apelativos de *Filius*, *Rex*, *Dominus*, *Deus* o *Saluator*, todos lexicalizados. En ese mismo milagro VII que acabamos de citar, Jesucristo es presentado como Señor, rey e hijo de la Virgen María:

(...) quantum postet *sancta Dei Genitrix* supra omnes ordines sanctorum apud *Dominum et Regem celi et terre, filium* suum, et deponet omne incredulitatis ambiguum (39–41)<sup>889</sup>.

El monje pecador ha sido salvado de las garras de los diablos gracias a la intercesión de san Pedro y de María. Ella es la única persona que puede mediar por todos nosotros ante su hijo, por encima de cualquier santo. Las antonomasias

<sup>888</sup> Otras antonomasias marianas: milagros I: “Ergo *sancta Dei Genitrix* ei rursum sedenti in cathedra prope altare posita apparuit (...)” (15–16); III: “ Et dum illic per dies triginta iacuisset, *Sancta Virgo uirginum* (...)” (8–9) ; XV: “Hic, sicut de pluribus retulimus, *sancte uirgini Marie, angelorum et mundi regine* seruitium deuota mente (...)” (2–3) ó XVI: “ (...) *illa ueneranda domina* que super altare stabat (...)” (21–22).

<sup>889</sup> Otros ejemplos: milagros II: “Cumque ex his inter se altercarentur, placuit *altísimo Domino* (...)” (24); X: “Denique exorauit *Dominum* pro eo cooperante *sancta Maria, Dei genitrice* (...)” (26–27), XVII: “Que, quicquid ei placuerit, ualet a *Domino filio suo* libere impetrare (...)” (52–53); XVIII: “Que meum unicum *Filium*, lumen et salutem fidelium, iam secundo conuiciatur et crucis (...)” (13–14); etc.

crisológicas se hallan lexicalizadas. Nos referimos a los sustantivos *Dominum*, *filium* y *Regem celi et terre*, unido a través de una conjunción al primero. Cristo es el único dueño de toda la creación, del cielo y de la tierra. Este título, como ya dijimos en el caso anterior, lo comparte con su madre. La Virgen es la *Dei Genitrix*, la cuarta y última antonomasia de estas líneas.

Al igual que ocurría en el texto romance, en el latino las antonomasias se pueden aplicar a otros personajes, como el demonio, que cuenta con diversos apelativos, como los de *anticus hostis*, *spiritus inmundi*, *adversatorum potestate*, o *humani generis inimicus*. Su variedad es un poco menor de la que ofrece el clérigo riojano en su versión. Un ejemplo de antonomasia en el que el diablo es conocido como *hostis* es el que se emplea en el milagro VIII. El ingenuo de Guiralt, luego de yacer *cum sua concubina*, se encuentra con una aparición, la del demonio disfrazado de Santiago apóstol. El pobre peregrino creerá en sus palabras y se dará muerte; pero reparemos en el pasaje en el que aparece por primera vez la encarnación del mal:

Cumque paulum in itinere procecisset cum sotiis suis, *anticus hostis*, cum decipere cupiens, qui alicuando transfiguratur in angelum lucis, in similitudinem beati Iacobi apostoli (...) (6-9)<sup>890</sup>.

### Metáfora

La metáfora tiene un gran desarrollo en los *Milagros de Nuestra Señora*. Comenzaremos nuestro repaso por las metáforas *in praesentia*, como el que podemos observar en la cuaderna 117 del milagro IV:

Amava al so Fijo e amava a ella,  
 tenié por sol al Fijo, la madre por estrella,  
 querié bien al fijuelo e bien a la poncella,  
 porque los servié poco sedié con grand querella<sup>891</sup>.

En esta estrofa el narrador nos presenta al monje protagonista del milagro. Nos dice que era un fiel devoto de la Virgen y de su hijo. El ejemplo tiene un valor especial, por cuanto presenta unido a la metáfora un doble caso de antonomasia: *Fijo* y *madre*, ambas lexicalizadas. De este modo se enriquece

<sup>890</sup> Más ejemplos de antonomasias referidas al diablo: milagros VII: “Cuius anima ab *antiquo mox hoste* arrepta ducebatur ad infernalium claustra” (7-8), XI: “Hoc audientes *spiritus inmundi* confestim relicta (...) erepta ab *adversatorum potestate* (...)” (11-14) ó XX: “Quo intrante adest iterum *humani generis inimicus* terribilior quam prius (...)” (19-20).

<sup>891</sup> Otros ejemplos de metáforas *in praesentia*: 90c, 209d, 260d ó 317d.

expresivamente, porque la antonomasia es otro tipo de sustitución. En esta imagen se establece una doble comparación: Jesucristo, el hijo por antonomasia, se equipara con el sol. La Virgen, su madre, es como una estrella. Estamos ante una metáfora lumínica, semejante a la empleada en la cuaderna 311 de la *Vida de San Millán*, la 531 de la *Vida de Santo Domingo* o la 97 de la *Vida de Santa Oria*. Por otro lado, estas palabras, que designan astros, mantienen entre sí una relación de antítesis. Son dos vocablos opuestos que se complementan.

El ejemplo que aducimos de metáfora *in absentia* se sitúa en el milagro VI, estrofa 157:

Dexáronlo en paz que se fuesse su vía,  
ca non querién ir ellos contra Sancta María.  
Mejóro en su vida, partióse de follía,  
cuando cumplió *su curso* murióse de su día<sup>892</sup>.

En este contexto, el término metaforizado *in absentia* no es otro que la existencia humana. La vida se equipara metafóricamente a un camino. Todos recorreremos un sendero que nos conduce hacia la muerte, paso necesario para conseguir el premio o castigo que merecemos según hayamos obrado en esta vida. El ladrón del que nos ha hablado el narrador, una vez que ha sido salvado por la Virgen de una muerte segura en la horca, se arrepiente de los hurtos cometidos e inicia una nueva forma de vivir. De este modo, libre de toda falta, muere.

Otra clase de metáforas más interesantes, por cuanto utilizan palabras o términos bélicos, vuelven a presentarse en esta obra. La ‘metáfora bélica’ se empleará para dotar de una mayor expresividad los conceptos morales o religiosos. Su función es, pues, catequística. Un ejemplo de ‘metáfora bélica’ es el que se puede ver en la cuaderna 746, perteneciente al milagro XXIV:

Visco algunos días en esta bienandanza,  
aviendo con el bispo amor e grand privanza,  
recibiendo del pueblo mucha buena pitanza;  
mas en cabo *firiólo Cristo con la su lanza*<sup>893</sup>.

En las estrofas anteriores se puede leer cómo Teófilo recuperaba por artes malélicas su antiguo cargo en la administración eclesiástica. Luego de un período de tranquilidad, Dios le recuerda que ha pecado gravemente. Los remordimientos

<sup>892</sup> Otros ejemplos de metáfora *in absentia*: 185d, 275d, 488dó 603b.

<sup>893</sup> Otros casos de metáforas bélicas pueden verse en las estrofas 244c y 344d.

de conciencia comienzan en ese momento. Su existencia se hará insoportable desde ese mismo instante. Ésa es la *lanza* —metáfora que se formula *in absentia*— con la que la Divinidad lo hiere.

La ‘metáfora rústico–popular’ adquiere un uso más elevado que el bloque anterior. Una muestra de este tipo de metáfora es el que se puede observar en el verso a de la cuaderna 659 (milagro XXIII):

» Reina de los Cielos, Madre del *pan de trigo*,  
por que fo confundido el mortal enemigo,  
tú eres mi fianza, esso mismo te digo,  
lo que é regunzado al que tienes contigo»<sup>894</sup>.

Ésta se incluye dentro de la oración que le dirige a la Virgen el mercader Valerio para agradecerle que ella y su hijo se ofrezcan como *fiadores* (653a) de un préstamo necesario para emprender nuevos negocios. María recibe en este contexto un doble apelativo. Ella es la *Reina de los Cielos* y la *Madre del pan de trigo*, dos antonomasias profundamente lexicalizadas. Dentro de la segunda de ellas se encuentra la metáfora rústico–popular *in absentia* de esta estrofa. ¿Quién es el *pan de trigo*? La respuesta a esta pregunta es Jesucristo. Hemos llegado a esta conclusión mediante un proceso deductivo. El pan de trigo es el que se emplea para elaborar el pan eucarístico. Tras la consagración ese pan se convierte en el cuerpo de Cristo. Por consiguiente, el *pan de trigo* es Jesucristo. Esta idea la emplea nuestro poeta en otras ocasiones a lo largo de los *Milagros*<sup>895</sup>. Jesús es el *pan de trigo* que ha logrado derrotar al *mortal enemigo* (verso b), antonomasia tras la que se oculta el demonio.

El texto latino cuenta con un número menor de metáforas, casi todas ellas expresadas *in absentia*. De las otras dos modalidades semánticas —metáforas bélica y rústico–popular— no hay rastro alguno. Comenzando por las metáforas *in praesentia*, nos iremos hasta el milagro XXIV:

(...) *beatus Petrus* (...) amore lugendo et lacrimas fundendo indulgentiam tanti promeruit delicti, insuper maiorem adeptus est horrorem; *pastor dominici constitutus es ouilis* (190, 193–195)<sup>896</sup>.

<sup>894</sup> Más muestras de este tipo de metáfora: 229c, 274d, 420c ó 843d.

<sup>895</sup> Algo similar es lo que podemos encontrar en las cuadernas 137c, 341cd y 759c.

<sup>896</sup> Otros casos de metáfora *in praesentia*: milagro XXIV: “(...) quia tu est post Deum *mea protectio meumque patrociniū*, et in tuo adiutorio (...)” (266–267) y XXIV: “(...) eadem *unicam spem hominum et salutem animam nostrarum* (...) *uirginem et immaculatam Mariam*” (278–279).

En este pasaje podemos leer cómo se define a san Pedro como *pastor dominici constitutus est ouilis*. De esta metáfora se podría decir que pertenece al tipo de ‘metáfora rústico–popular’ berceana. Nosotros no la consideramos dentro de ese tipo, dado que era habitual que a los sacerdotes, incluso al mismo Jesucristo, se les llamase pastores. Esta metáfora es doble, porque contiene un segundo miembro, el de las ovejas, el pueblo que conforma la Iglesia. En este caso estamos ante un caso de metáfora *in absentia*.

Una muestra de metáfora *sensu stricto* nos la encontramos también en ese mismo milagro XXIV:

Nam in se reuersus sobrietate recepta cepit humiliare proprio sensus et affligi in his que gesserat, ieiuniis et orationibus (...) superesse quoque sibi *incendia eterni* cruciatus et anime migrationem a corpore atque *inextinguibilem flammam* considerans (94–95, 97–98)<sup>897</sup>.

En él encontramos dos formas distintas de aludir a las penas del infierno que les aguardan a aquéllos que, como Teófilo, han renegado de Cristo y han abjurado de su fe. Él mismo se da cuenta de lo que le espera por haber firmado una carta con el mismísimo Satanás. Antes de que sea demasiado tarde comienza a arrepentirse con toda clase de ayunos y abstinencias. Pero los *incendia eterni* y la *inextinguibilem flammam* no los puede apartar de su mente.

### *Alegoría*

La alegoría desempeña un papel muy importante en los *Milagros de Nuestra Señora*, sobre todo en la ‘Introducción’, considerada como una gran alegoría mariana. Sin embargo, al analizar los distintos relatos de la colección hemos comprobado cómo su número es mucho menor. Aun así, hemos encontrado alguna que otra. En el milagro V, cuaderna 136, hallamos una alegoría *in absentia* que se refiere al momento del fallecimiento a través de varios procedimientos analógicos:

» Sepas que es tu cosa toda bien acabada,  
ésta es en que somos *la cabera jornada*;  
el “*Ite missa est*” conta que es cantada,

<sup>897</sup> Otros ejemplos de metáfora *in absentia*: milagros VII: “(...) quis habitabit *in tabernaculo tuo* at quis *requiescet in monte sacro tuo?*” (12–13); XVIII: “(...) ad *christiane promissionis* et fidei dedecus sputis, colaphis (...)” (24); XXIV: “Quid mihi profuit *temporale commodum* et *superciliositas huius vani seculi?*” (108–109); XXIV: “ (...) et non derelinquas *pauperum ouile*, sed deprecare pro eo, apud misericordiam Domini (...)” (322–323), etc.

*venida es la hora de prender la soldada.*

Al pobre caritativo le ha llegado el momento de la muerte, una muerte que no implica dolor ni tristeza, sino premio y felicidad acordes con su vida. La Virgen es la encargada de darle este mensaje en el que los sintagmas *la cabera jornada* —dentro de la imagen del hombre como un *homo uiator*—, el “*Ite missa est*”—frase con la que se cerraba la misa antes de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II— y *la hora de prender la soldada* aluden al mismo hecho a través de distintas fórmulas.

La otra alegoría que presentamos aquí pertenece a la estrofa 526 del milagro XXI. El fragmento se abre con una antonomasia mariana:

» Reígna coronada, *templo de castidat*,  
*fuent de misericordia*, *torre de salvedat*,  
 fes en aquesta cuita alguna piadat,  
 en mí non se agote la tu grant piadat<sup>898</sup>.

Estamos ante otro caso de alegoría *in absentia*. En este ejemplo es el nombre de la Virgen María el que se conmuta por una serie de vocablos impropios. La abadesa preñada, sabiendo lo que le espera, se dirige a la madre de Dios con unos apelativos, algunos de los cuales nos recuerdan a algunas de las posteriores letanías lauretanas de la Virgen, en las que se equipara a una torre —*Turris Daudica* y *Turris ebúrnea*, torre de David y torre de marfil—, como sucede en este texto. Pero María también es una *fuent de misericordia*, así como un *templo de castidat*. A la hora de buscar el origen de estos apelativos, se podría mencionar a san Bernardo de Claraval, autor con el que probablemente estuviese familiarizado don Gonzalo. En el sermón titulado *De aquaeductu* hallamos esas referencias. La Virgen es para el santo de Claraval un *Hortus conclusus* y un *templum Domini*<sup>899</sup>. Los elementos que configuran este tropo van acompañados de frases preposicionales en las que el sustantivo núcleo designa una cualidad moral propia de María.

En la fuente latina sucede algo parecido, debido a que el número de alegorías tampoco es elevado. Pero hay una diferencia sustancial con respecto a la versión romance y es que aquí los términos que constituyen este tropo superan a

<sup>898</sup> Las restantes alegorías del texto berceano se hallan en las estrofas 141cd, 304bc y 583d–584abcd, las dos últimas formuladas *in praesentia*.

<sup>899</sup> Bernardo de Claraval, *op. cit.*, p. 428.



los del clérigo riojano, algo que ya sucedía con el paralelismo y el asíndeton. Esto se puede comprobar en las siguientes muestras, incluidas en el milagro XXIV de la colección. Ambas se aplican a la Virgen y con unos términos muy similares a los del último ejemplo berceano.

El primer fragmento se inserta después de la primera oración que le dirige Teófilo a María para que consiga la carta que firmó con Satanás. Después de estar cuarenta días en penitencia y en oración, se le aparece la Virgen. Ella es para este pobre pecador auxilio universal, camino para los que están perdidos, luz en las tinieblas del pecado o consolación de los atribulados. La alegoría se cierra con una antonomasia en la que se llama a la Virgen María *Domina nostra et vera Mater Christi*. La alegoría se construye *in absentia*:

Post expletionem quadraginta dierum medio noctis apparuit *manifeste auxilium uniuersale et preparata protectio ad eam uigilantium christianorum, quoque confugium ad se concurrentium, errantium uia et redemptio captiuorum, de tenebris lumen uerissimus, afflictorum confugium et consolatio tribulatorum, Domina nostra et uera Mater Christi (...)* (154–159).

El segundo ejemplo, de idéntico contenido, se ubica justo después de que Teófilo se arrepienta de su pecado y rece el Credo para reconocer que sólo se debe servir a Dios. Esto le servirá a la Virgen para que su hijo acceda a recuperar la carta. Al igual que en el caso anterior, la alegoría se formula *in absentia* y se combina con la antonomasia, pero esta vez la precede. Tenemos, pues, un doble proceso de sustitución, en el que María, esa *sancta Dei Genitrix*, es esperanza y consolación para los cristianos, redención para los cautivos, fuente para los que vacilan y mediadora ante su hijo:

Et, cum hec dixisset, tamquam aliquam ab eo satisfactionem suscipiens *sancta Dei Genitrix, spes et consolatio christianorum, redemptio errantium et uera uia consurgentium ad eam, fons fluctuantium, refrigerium pauperum, consolatio pusillanimatorum, mediatrix hominum ad Deum (...)*  
(248–252)<sup>900</sup>.

### *Sinécdoque*

<sup>900</sup> Otros casos de alegoría en el texto latino: milagros XX: “*Mater Domini casta materque uidelicet misericordie et pietatis et spes humilium et consolatio miserorum*” (48–50) ó XXIV: “*Dei Genitrix (...)* *tribulantium consolatio, afflictorum compasio, nudorum uestimentum, senectutis baculus (...)*” (207, 210–211).

La sinécdoque tiene una presencia bastante irregular en los *Milagros de Nuestra Señora*, ya que se emplea en milagros distantes, como por ejemplo el milagro VII —el primero que presenta un tropo de estas características—, el XI, el XVI o el XIX. Por consiguiente, algunos casos de sinécdoque se hallan separados por veinte o treinta cuadernas. La mayoría de los ejemplos —cuatro de las ocho muestras— se circunscriben al campo semántico de la vida monástica, como *ciella* (434c) o *claustrero* (353c). El resto pertenecen al campo semántico del cuerpo humano, como *boca* (275c), *paladares* (585c) o *labros* (830b).

Comenzaremos por el primero de los dos grupos. Se trata de la sinécdoque *ciella* que se encuentra en la estrofa 166, perteneciente al milagro VII:

»Essi por qui tú ruegas, fincada tu rodiella,  
nin obrava justicia nin vivié sin manciella;  
por la su compañía non valió más *la ciella*;  
en cual él mereció posará en tal siella».

El sustantivo *ciella* o celda, viene a representar al conjunto del monasterio. Por tanto, con la parte se designa a la totalidad. En la ciudad de Colonia vivía un monje de costumbres un tanto mundanas. Habiendo fallecido repentinamente, sin haber recibido la confesión y la comunión, es condenado sin remisión a las penas del infierno. San Pedro defiende a fraile, pero Cristo es tajante en su respuesta: la decisión es inamovible. El monje no actuó siguiendo las normas de la *ciella* o cenobio en el que había vivido, por lo que debe ser castigado y sentarse en el lugar que merece, ironía ésta expresada a través de la metáfora *in absentia* del verso d. La *siella*, que suele representar el sitio reservado a una persona de una cierta dignidad, como un obispo o un cardenal, viene a simbolizar aquí lo contrario, esto es, el lugar infernal que deberá ocupar este monje pecador.

Del segundo grupo de sinécdoques, en el que se recurre a alguna parte del cuerpo humano, incluiremos un caso procedente del milagro XXII, cuaderna 585:

Siempre acorre ella en todos los lugares,  
por valles e por montes, por tierras e por mares;  
qui rogarla sopiessa con *limpios paladares*  
no lo podrién torzones prender a los ijares<sup>901</sup>.

El sintagma preposicional *con limpios paladares* del verso c es un ejemplo claro de sinécdoque. La relación de inclusión se da en la siguiente dirección: la

<sup>901</sup> Otros ejemplos de sinécdoque de los *Milagros*: 277c, 353b, 688d y 830b.

parte por el todo. De este modo, *limpios paladares* —una parte del cuerpo humano— equivaldría a un ‘hombre’ o ‘persona’, el devoto cristiano carente de todo pecado. Según el poeta, todos aquéllos que honren y reconozcan como señora suya a la Virgen María no tendrán ninguna clase de dolor, idea expresada con unos términos bastante populares, casi propios de un refrán (*no lo podríen torzones prender a los ijares*, verso d). María siempre está cuidando de sus hijos en cualquier espacio y lugar. Así lo manifiestan las parejas inclusivas del verso c (*por valles e por montes, por tierras e por mares*), muy parecidas a la que se encuentra al final de la estrofa anterior. Por todo ello, podemos considerar la cuaderna 585 como una extensión de la alegoría desarrollada en los cinco versos anteriores.

En la fuente latina hemos registrado solamente dos ejemplos de sinécdoque. Al contrario de la versión romance redactada por don Gonzalo, los vocablos empleados para elaborar este tropo retórico pertenecen exclusivamente al cuerpo humano. En el caso que vamos a estudiar a continuación, insertado en el milagro XXIV, una parte de un concepto o realidad mayor puede sustituir al conjunto o totalidad:

Et quid iam dicam aut loquar et qualem gloriam aut laudem ei, qui ex te natus est, persoluam ignoro. Certe enim magnificata sunt opera tua, Domine, etiam deficit *lingua* ad gloriam mirabilium tuorum enarrandam» (331–334)<sup>902</sup>.

La sinécdoque en cuestión se halla dentro del discurso que el obispo dirige al pueblo una vez que Teófilo ha confesado su culpa: haber firmado un pacto con el diablo. En la parte final de éste, el prelado afirma que los fieles debemos honrar y alabar a Dios por haber realizado este milagro. Al Padre lo debemos ensalzar con la lengua o *lingua*. Por ésta debemos entender la capacidad de hablar. Pero en el pequeño pasaje que contiene el caso de sinécdoque también rastreamos una muestra de antonomasia. Nos referimos al *Domine* de la línea 333. Este apelativo se refiere a Dios, ese mismo Señor a quien Teófilo no dudó en traicionar y negar, y cuyo favor recuperó gracias a la intercesión de la Virgen.

---

<sup>902</sup> El segundo ejemplo de la fuente latina se encuentra en el milagro III: “Intellexerunt itaque cuncti qui aderant quia Dei Genitrici *ex ore suo* fecisset seruitium quod sibi fuisset placitum” (17–19).

### *Metonimia*

El uso de la metonimia en los *Milagros de Nuestra Señora* es un poco más elevado que el tropo anterior. Un total de dieciséis casos avalan la presencia de este recurso en esta obra mariana. Los campos semánticos de los que proceden las metonimias empleadas en este poema son más variados que los de la sinécdoque. Así, volvemos a encontrarnos con los sustantivos referentes a la vida religiosa o religión, como *leal coronado* (48c y cinco ejemplos más en el milagro I), *parroquiano* (201c) o *dezmeros* (104d). El resto de las metonimias no se insertan en ninguno de estos grupos, sino que proceden de los más diversos lugares, tal y como ocurre en el ejemplo siguiente. Aparece en la estrofa 691, verso d, perteneciente al milagro XXIII:

Fueron a la iglesia estos ambos guerreros  
 facer esta pesquissa: cuál avié los dineros;  
 fueron tras ellos muchos e muchos delanteros  
 veer si avrién seso de hablar *los maderos*.

El mercader Valerio se encuentra en un grave aprieto. El judío que le había prestado la cantidad suficiente para emprender una serie de viajes que le devolverían su antiguo estatus, afirma que no le ha devuelto esta suma. Por si esto fuera poco, le acusa de haber escogido unos malos avales: Cristo y su madre la Virgen. Las cosas llegan hasta tal punto que Valerio invita al incrédulo judío y a todo el que lo desee a acercarse hasta la iglesia en donde están las imágenes, quienes asegurarán que el mercader sí ha devuelto el préstamo. La cuaderna en la que asistimos a la llegada de este cortejo al templo, contiene el tropo de la metonimia: *los maderos*. Con este sintagma nominal el narrador se quiere referir a las imágenes de la Virgen y el niño en brazos. La materia —*maderos*— de la que están hechas las figuras, puede perfectamente sustituir ese concepto de imagen aludida en la estrofa 690c.

Para terminar con el estudio de este tropo en esta obra mariana, citaremos un caso del ámbito de la vida religiosa, como lo es la metonimia de la cuaderna 104, incluida en el interior del milagro III:

Los omnes de la villa e los sus compañeros,  
 esto cómo cuntiera com non eran certeros,  
 defuera de la villa , entre unos riberos,

allí lo soterraron, non entre *los dezmeros*<sup>903</sup>.

Un clérigo embebido en los placeres mundanos, aunque fiel servidor de la Virgen, muere en extrañas circunstancias a manos de unos hombres. Tanto el monasterio del que había sido monje como el pueblo, toman la decisión de enterrarlo fuera de sagrado —fuera del cementerio— en un montículo alejado de la aldea, puesto que la forma en la que había fallecido el monje así lo aconsejaba. Esta idea está expresada a través de la metonimia *dezmeros*. Los *dezmeros* son los fieles que pagan el diezmo a la iglesia. La relación de contigüidad está, por lo tanto, suficientemente clara, ya que permite el intercambio de este vocablo por el de ‘fiel’, sin que el contenido y el mensaje últimos de esta estrofa se vean alterados.

Por su parte, la fuente latina en la que se basó don Gonzalo para elaborar sus *Milagros de Nuestra Señora* no emplea ni una sola vez el recurso estilístico de la metonimia. Por tanto, en el tramo final de nuestro análisis debemos anotar esta ausencia que presenta el modelo latino: estamos ante un procedimiento original de Berceo.

### 3.2. *Duelo de la Virgen*

#### 3.2.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

*Figuras de dicción*

---

<sup>903</sup> Otros ejemplos de metonimia de los *Milagros*: 89a, 273a, 309d ó 694a.

Figuras de repetición: epanalepsis

Es en el campo de la epanalepsis donde rastreamos el primer ejemplo literal del *Duelo*. Aparece en la estrofa 29:

Yo *catava* a Elli por que tanto lazdrava,  
Él *catava* a mí, que tanto *me* quexava,  
 entre todas las cueitas, a mí non olvidava:  
 quando yo dava voces, Elli bien *me* catava<sup>904</sup>.

Stabant et ego *uidens* eum; et ipse *uidens* me, plus dolebat de *me* quam de se (*De lamentatione*, fol. 40H).

La muestra literal es en este contexto doble: una forma verbal y un pronombre personal de primera persona. Si bien los tiempos verbales no coinciden por completo en la versión castellana y la latina, su sentido y finalidad son idénticos. Contemplamos la escena del Calvario. Cristo acaba de ser crucificado. Al pie de la cruz estaba su madre, san Juan, así como diversas mujeres relacionadas con su vida pública. El primer contacto entre el hijo y la madre es de naturaleza visual. El dolor tiñe toda esta cuaderna.

El segundo y último caso de epanalepsis literal se puede rastrear en la estrofa 153, en los versos a y b:

Prisi la *mano* diestra que alcanzar podía,  
 la otra tan a *mano* aún no la tenía;  
 yo bessábali éssa e éssa li sufría,  
 a Joseph ayudava, en esso contendía.

Stabat et Maria brachia leuans in altum, uulnera contemplans *manus* perforatas sacroque sanguine respersas intuens. Vix sustinere seposuit iamque *manus*, brachia sancta et caput (...) (*De lamentatione*, fol. 40D).

La forma morfológica ahora elegida es un sustantivo: *mano* / *manus*. El clérigo riojano refiere la escena del desenclavo: José de Arimatea y Nicodemo

<sup>904</sup> La edición manejada para el *Duelo de la Virgen* es la de Orduna, en Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992; la del modelo latino del sermón del *Liber de passione* es la de Dutton (Londres, Tamesis Books, 1975). La edición que utilizamos para el otro sermón atribuido a san Bernardo es la editada en París en 1566 (folios 40D a 41M), citada anteriormente en las notas 226 y 524. Seguimos la edición conservada en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela (signatura RSE-7). Las letras que acompañan a la foliación hacen referencia a los párrafos en los que se divide, que van desde la A a la M.

—discípulos ocultos de Cristo— han logrado el permiso de Pilato para poder sacar de la cruz al Nazareno y enterrarlo. Con las herramientas apropiadas comienzan la penosa tarea de descender el cuerpo de su maestro. María colabora en esa tarea, como ayudante de José de Arimatea. La mano derecha es la primera en extraerse de la cruz. La Virgen no puede reprimir la necesidad de besarla.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

Políptoton

Dentro del procedimiento de la *annominatio* únicamente el políptoton presenta un ejemplo de esta índole. El políptoton, de carácter nominal, se sitúa en la cuaderna 29, estudiada ya anteriormente cuando nos ocupábamos del primer ejemplo de epanalepsis literal:

Yo catava a Elli por que tanto lazdrava,  
Él catava a mí, que tanto me quexava,  
entre todas las cueitas, a mí non olvidava:  
quando yo dava voces, Elli bien me catava.

Stabant et ego uidens eum; et ipse uidens me, plus dolebat de me quam de se (*De lamentatione*, fol. 40H).

El paradigma vuelve a ser el mismo: los pronombres personales. El escogido en esta ocasión para sustentar este recurso es el de primera persona de singular. Las formas son *yo* y *mí* en el texto castellano, y *ego* y *me* en el *De lamentatione*. En este mismo contexto vemos otros constituyentes de éste y otros paradigmas pronominales, pero no conforman un ejemplo literal. Contemplamos a la madre dolorosa al pie de la cruz de su hijo, tal y como nos la presentan las Sagradas Escrituras, así como numerosas representaciones literarias y artísticas.

*Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

De modo análogo al epígrafe anterior, sólo contamos con un único caso de literalidad, en la estrofa 76:

*Fijo dulz e sombroso*, templo de caridad,  
 arca de sapiencia, fuente de piedad,  
 non dexes a tu madre en tal sociedad,  
 ca non saben catar mesura nin bondad.

Amor unice, *fili dulcissime*, noli me delerinquere post te, trahe me ad teipsum, ut ego morior tecum. Male solus morieris. Moriatur tecum ista tua genitrix(*De lamentatione*, fol. 40I).

Aquí continúan las quejas y lamentos de la Virgen. María preferiría ocupar el lugar en el que se encuentra su hijo antes de verlo martirizado y colgado en la cruz, como si fuera un vulgar malhechor. Las exclamaciones y las súplicas tiñen el pasaje por completo. Lo único que desea esta madre es que su *Fijo dulz* la escuche y acoja su humilde oración. Si realmente la quiere, no dejará caer en olvido sus ruegos. A diferencia de su modelo literario, el clérigo riojano emplea un adjetivo más para completar el epíteto.

Figuras lógicas: antítesis

En la cuaderna 127 se ubica el único ejemplo posible de esta categoría. Esta afirmación viene motivada por los dos vocablos que conforman la antítesis:

Fijo, de salto malo siempre me defendiestes,  
 que yo pesar prisiese, vos nunca lo quisiestes;  
 siempre a vuestra madre *piëdat* li oviestes,  
 mas contra mí agora, vos muy *crudo* ixiestes.

Desine nunc mihi esse *durus*, qui cunctis semper fuiste *benignus*. Suscipe matrem tuam in cruce, ut uiuam tecum post mortem semper  
 (*De lamentatione*, fol. 40K).

Su referente y significado últimos son los mismos: oponer dos actitudes contrarias como lo son la conmiseración y la impasibilidad ante el dolor. Es bastante curioso observar que durante el largo discurso que la Virgen dirige a su hijo, llega un momento en el que le reprocha su actitud y forma de actuar con ella. María confiesa que durante toda la vida privada y pública de Jesús, éste siempre la libró de todo peligro y adversidad. Pero ahora, la actitud de este hijo dulcísimo parece haber cambiado. La *piëdat* anterior se ha transformado en crudeza (*crudo*). En la fuente latina los términos utilizados son semejantes: *durus* y *benignus*.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación



En todas las 210 estrofas que componen el *Duelo* sólo se utiliza un caso de exclamación literal, lo que viene a confirmar la tendencia general de esta clase de ejemplos en esta obra berceana. Ésta se ubica en la cuaderna 36:

Estando en la cruz, la santa creatura,  
tendió a todas partes la su dulz' catadura:  
vío a mí mezquina, triste con grant cochura,  
clamando: «!Fijo, fijo!» a una grand pressura.

Flebam dicendo, et dicebam flendo: *Fili mi, fili mi*. Vae mihi, vahe mihi.  
Quis dabit mihi ut ego moriar pro te fili mi? (*De lamentatione*, fol. 40I).

Sed ipsis consolari non poteram, sed flebam dicendo, et dicebam  
plorando: «*Fili mi, fili mi*, quis mihi dabit, ut ego moriar pro te?  
(*Liber de passione*, 60–62).

La exclamación otorga a la estrofa un tinte de dolor y patetismo que, por otra parte, es común a toda esta composición. La Virgen María, al contemplar el cuerpo lacerado de su hijo no puede reprimir un grito de angustia y de desesperación ante semejante espectáculo que se le ofrece a su vista. En dos de los textos latinos empleados por don Gonzalo, el uso de esta figura de pensamiento es idéntico.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

Este tropo es el único de los recursos retóricos en el que es posible rastrear más de un caso de literalidad. Pero si bien esto es cierto, debemos matizar esta afirmación: la cantidad no va asociada a la variedad, ya que dos de los apelativos empleados se utilizan en más de una ocasión: *Fijo* y *Madre*. Además, todas las antonomasias aluden a la Divinidad y a la Virgen María. Para no ser prolijos en nuestra exposición y como algunas de las muestras ya han sido examinadas con anterioridad, únicamente nos centraremos en el análisis de tres antonomasias literales, una por cada subtipo. En las notas a pie de página indicaremos los casos restantes.

Mencionaremos en primer lugar los dos nombres lexicalizados que recibe Jesucristo. El ejemplo pertenece a la cuaderna 46:

Con rabia del mi *Fijo*, mi *Padre*, mi Señor,  
mi lumne, mi confuerto, mi salud, mi Pastor,  
mi vida, mi consejo, mi gloria, mi dulzor,

non avía de vida cobdicia nin sabor.

O uere dei nate, tu mihi *pater*, tu mihi *mater*, tu mihi *filius*, tu mihi *sponsus*, tu mihi anima eras. Nunc orbor *patre*, uiduor *sponso*, desolor *filio*, omina perdo (*De lamentatione*, fol. 40K).

Tu mihi *pater*, tu mihi *mater*, tu mihi *sponsus*, tu mihi *filius*, tu mihi omnia eras. Nunc orbor *patre* et *matre*, uiduor *sponso*, et desolor prae omnibus, omnia perdo (*Liber de passione*, 90–92)<sup>905</sup>.

El doble caso de literalidad se inscribe en el seno de una larga enumeración asindética en la que se emplean no sólo antonomasias, sino también metáforas. Para María, Jesucristo es su *Fijo*, su *Señor*, al igual que para todos los fieles cristianos. En las fuentes latinas del *De lamentatione* y del *Liber de passione*, se recurre a unos términos semejantes a los de la versión romance del *Duelo*, salvo que en esta última los vocablos pertenecen todos al campo de los parentescos familiares. Sin Cristo, su madre se quedará totalmente sola, sin nadie a quien pueda recurrir en los momentos más críticos.

Pasando a los apelativos que tienen como referente a la Virgen, el primero de los dos que examinaremos a continuación se ubica en la estrofa 9:

«*Dueña*», dixo el monge, «si tú eres María,  
la que de las tus tetas mamantest' a Messía,  
yo a ti demandava, en esso contendía,  
ca toda en ti yaze la esperanza mía»

Putanse *domina mundi*, *domina mea*, *mater dilecta* eiusdem Christi, est ne uero quod dico? Et obsecro ut dicas seruulo tuo decus paradisi gaudium coeli, ueritatem huius rei (*De lamentatione*, fol. 40E).

Los constantes ruegos y súplicas que dirige san Bernardo a María para que le relate con toda clase de detalles los sufrimientos padecidos durante la pasión y muerte de su hijo obtienen su fruto. El fraile agradece de todo corazón a nuestra *Dueña*, la misma que amamantó al Hijo de Dios, esta deferencia que ha tenido con él. A diferencia del *Duelo de la Virgen*, en el *De lamentatione* la antonomasia se emplea en dos ocasiones y siempre acompañada por un modificador, ya sea éste un sustantivo —*domina mundi*— o un posesivo —*domina mea*. Sin embargo, esto no modifica el estatus de este tropo.

<sup>905</sup> Éstas son las antonomasias restantes que aluden a Jesucristo: 34a–*De lamentatione*, fol. 40H; 36d–*De lamentatione*, fol. 40I–*Liber de passione*, 60–62; 74a–*De lamentatione*, fol. 40I; 76a (analizada ya por poseer el único ejemplo de epíteto literal)–*De lamentatione*, fol. 40I; 80c–*De lamentatione*, fol. 40K; 126a–*De lamentatione*, fol. 41B.

El segundo y último caso de antonomasia mariana literal lexicalizada pertenece a la cuaderna 81:

Recudió el *Señor*, dixo palabras tales:  
 «*Madre*, mucho me duelo de los tus grandes males,  
 muévenme las tos lágrimas, los tus dichos capdales,  
 más me amarga esso que los golpes mortales.

Ac si diceret: O *mater* dulcissima mollis ac flendum, mollis ad dolendum, tu scis quia ad hoc de te carnem assumpsi, ut per crucis patibulum saluarem genus humanum (*De lamentatione*, fol. 40L)<sup>906</sup>.

En estos versos también es posible rastrear el mismo recurso aplicado a Cristo, el *Señor*, antonomasia que se halla igualmente lexicalizada, pero que no constituye un ejemplo literal. Desde la cruz, Jesús recriminará a su madre la actitud que ha adoptado ante su sacrificio por la salvación del género humano. Con sus llantos y quejas puede retrasar el cumplimiento de las profecías. No obstante se compadece de su dolor más que de su propio sufrimiento, tal y como podemos leer en ambas versiones del *planctus Mariae*.

Éstos son todos los casos de literalidad encontrados en el *Duelo* en relación con sus fuentes latinas. Su número es bastante reducido, si tenemos en consideración la extensión de esta obra berceana: 210 estrofas. Además, su aparición es irregular, ya que tanto podemos rastrear varias antonomasias literales, un único ejemplo de antítesis o ninguno de recursos tales como la anáfora, el homeotéleuton, la sinonimia o la metáfora, por citar sólo algunos.

### 3.2.2. Ejemplos originales o imitativos

ORNATUS FACILIS

*Figuras de dicción*

<sup>906</sup> Al margen de este ejemplo existen otros cuatro más que se refieren a la Virgen. Son los siguientes: 74b–*De lamentatione*, fol. 40I; 80b–*De lamentatione*, fol. 40K; 92a–*De lamentatione*, fol. 40L; 98abd–*De lamentatione*, fol. 40L.

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton

En el *Duelo de la Virgen* las figuras de repetición se emplean con bastante asiduidad, como se demostrará a continuación. La anáfora suele combinarse con otros recursos de su misma naturaleza como el polisíndeton o la epanalepsis. Por otro lado, no es nada extraño que una anáfora traspase los límites estrechos que impone el molde métrico de la cuaderna vía, como sucede en el ejemplo que vamos a estudiar.

En el *Duelo* se pueden registrar varias cuadernas cuyo primer verso comienza del mismo modo. Tal es el caso de las estrofas 193 y 194:

Vínolis tal espanto e tal malaventura,  
perdieron el sentido e toda la cordura,  
todos cayeron muertos sobre la tierra dura,  
yazién todos rebueltos redor la sepultura.

Vínolis sobrevienta, un espanto cabdal,  
nin lis veno por armas nin por fuerça carnal,  
mas vínolis por Dios, Señor Espiritual,  
el que sofrir non quiso de aver su igual<sup>907</sup>.

Esta muestra la traemos a colación porque pone de manifiesto una realidad concreta. Don Gonzalo ha elegido en esta ocasión la forma verbal *Vínolis*. A la anáfora la acompañan otros procedimientos reiterativos: el polisíndeton, la epanalepsis, la *traductio*, así como también el políptoton verbal. Todos estos recursos tienen como finalidad recalcar el paralelismo estructural y temático de estos ocho versos. Mientras los judíos estaban cantando su canción de vela ante el sepulcro de Jesucristo, sucede algo inesperado: su resurrección, tal y como lo había prometido a su madre y a sus discípulos. Los que antes insultaban sin comedimiento a la Virgen y a su hijo, ahora tiemblan de miedo ante lo desconocido. El peligro no proviene de los hombres, sino que tiene un origen sobrenatural.

Los casos de polisíndeton empleados en el *Duelo* apenas llegan a la treintena. Sin embargo, las conjunciones empleadas —*e* y *nin*—, así como sus valores y usos son similares a los examinados en otras composiciones del clérigo

<sup>907</sup> Otros casos de anáfora del *Duelo de la Virgen* se pueden encontrar en las cuadernas 28a–29a, 61cd–62ab, 88a–89a–90a ó 205d–206a–207abc–208a.

riojano. De esta manera, los nexos se emplean para la enumeración de elementos, ya sean éstos sinónimos (bimembración sinonímica) o contrarios (parejas inclusivas). Esto es lo que sucede, por ejemplo, en la cuaderna 14, en donde nos encontramos con cinco conjunciones, cuatro de tipo negativo y una de signo afirmativo:

*Nin* viejo *nin* mancebo *nin* muger maridada  
non sufrió tal lazerio *nin* murió tan lançdada,  
ca yo fúi biscocha e fúi bisassada:  
la pena de María nunca serié asmada<sup>908</sup>.

En el verso a, *nin* enlaza tres términos diferentes, pero complementarios. El resultado es una pareja inclusiva. El significado último que se persigue con este recurso es poner de manifiesto que la totalidad de los sufrimientos que puedan padecer los seres humanos no son comparables al dolor de María. Así lo reza el Oficio del Viernes de Pasión, en el que se celebra la festividad de los siete dolores de la Virgen María. En el tracto podemos leer lo siguiente: *O vos omnes qui transitis per uiam, attendite et uidete si est dolor sicut dolor meus!*<sup>909</sup>. Algunos de los padecimientos de la Virgen son enumerados por ella misma en el verso c, en donde se ubica el último de los enlaces del polisíndeton.

La epanalepsis, al contrario que la anáfora o el polisíndeton, alcanza un mayor empleo en el *Duelo de la Virgen*. Prácticamente casi todas las estrofas cuentan con algún caso de esta figura repetitiva. La *traductio*, por el contrario, tiene una presencia menor que la epanalepsis, aunque en ocasiones figuran juntos, e incluso pueden fusionarse en un mismo contexto con otras figuras de dicción, tal y como sucede en el siguiente caso, perteneciente a las cuadernas 105 y 106:

Fijo, non vos podemos *nos* estorvar la ida,  
ca la *vuestra* cruçada serié mal esperdida;  
ca todos *vos* esperan, *que* avrán por *vos* vida,  
mas tardarse *nos* ha a *nos* *vuestra* venida.  
  
Si la *vuestra* venida non fuere pressurada,  
*que* dedes recodida a la *vuestra* mesnada,  
a mí fallarme pueden de cueita enfogada,  
ca non prendré buen sueño hasta *vuestra* tornada»<sup>910</sup>.

<sup>908</sup> He aquí algunos ejemplos de polisíndeton del *Duelo*: 62bcd, 78abc, 91bd ó 171acd.

<sup>909</sup> El fragmento procede del Libro de las Lamentaciones, 1, 12.

<sup>910</sup> Otros casos de epanalepsis en el *Duelo*: 37abcd, 61bc, 134d–135ab ó 197abcd. En cuanto a la *traductio*, véanse las siguientes estrofas: 21bd–22abc, 26bcd, 75abcd ó 121d–122abcd.

Estas estrofas constituyen una de las pocas excepciones a la regla general, por cuanto la reiteración más o menos acusada de un término supera las barreras de la cuaterna vía (es el caso de *vuestra* y *que*). Dejando a un lado la epanalepsis y la *traductio*, es posible ver una anáfora (versos 105bc y 106d) y una anadiplosis (105d–106a), lo que refuerza los lazos temáticos y estructurales de estos ocho versos. María suplica a su hijo que no la abandone y que no retrase su resurrección, esa *cruzada* por la que todos nosotros, su *mesnada*, no nos faltará el auxilio de Cristo. El empleo de términos relacionados con los cantares de gesta o la guerra, no es nada nuevo en Berceo, tal y como ya demostramos en ocasiones anteriores. Así, el sustantivo *mesnada* designa a la compañía de gente de armas bajo el mando del rey o de un noble, en tanto que *cruzada* puede designar a la expedición militar contra los infieles, que publicaba el Sumo Pontífice o a la tropa que iba a esa campaña<sup>911</sup>.

En el sermón latino del *De lamentatione Virginis Marie*, el uso de la anáfora es similar al que presenta el *Duelo de la Virgen*. En lo que sí difieren es en el número de ocasiones en las que se recurre a este procedimiento. En la fuente su proporción resulta bastante mermada. En aras de la brevedad únicamente desarrollaremos un único ejemplo, citando en una nota al pie otras muestras:

*Noli flere mulier, noli flere mater speciossima: non te defero, non te derelinquo. Tecum sum et tecum erum omni tempore seculi. Secundum carnem subiaceo imperio mortis, secundum diuinitatem sum et ero tempore immortalis et impassibilis (De lamentatione, fol. 40M)<sup>912</sup>.*

Antes de entregar el espíritu a su Padre, Cristo intenta por todos los medios consolar a su madre. El mensaje que desea transmitir es el siguiente. La muerte sólo puede destruir su naturaleza mortal, no la divina. Aunque ahora la abandone, pronto regresará. Es la promesa de la resurrección. Las diferentes anáforas empleadas en el fragmento van orientadas a subrayar el mensaje de Jesucristo.

<sup>911</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

<sup>912</sup> Otros casos de anáfora en el *De lamentatione* se pueden ver, por ejemplo en: fol. 40D: “*Currite filiae, currite uirgines sacrae, currite matres Christo (...)*”; fol. 40G: “*Dic domina mea, dic mater angelorum, mater misericordie (...)*”; fol. 41A: “*Moerebantquer poli, moerebant sidera cuncta. Omnie suum iubar amisit luna dolendo (...)*”, fol. 41K: “*Ibi resedit, ibi permansit, ibi in sua domo Ioannis retinuit (...)*”; etc.

La otra versión del *planctus Mariae* empleada por don Gonzalo como posible fuente de inspiración para su particular versión, posee —como ya dijimos en su momento— algunas similitudes que lo aproximan al *De lamentatione*, ya que comparte con éste algunos ejemplos. De esta manera, en el *Liber de passione Christe et doloribus et planctibus matris eius*, la anáfora se emplea bastante menos que en la composición del clérigo riojano. Al igual que en el *De lamentatione*, únicamente desarrollaremos un ejemplo, citando a pie de página algunos casos más que no coincidan con el otro texto latino.

Entre las líneas 223 y 228 nos encontramos con una enumeración asindética en la que se emplea una anáfora:

Videbant corpus Christi sic male tractatum ab impiis, sic uulneratum iacere exanime, et Mariam suo cruentatam cruore illam piam, illam sanctam, *totam* dilectam, *totam* dulcem, *totam* pulchram, *totam* delectabilem Mariam (...) (*Liber de passione*, 223–226)<sup>913</sup>.

Nos referimos a la forma nominal *totam*, que figura hasta un total de cinco ocasiones. La finalidad de la anáfora en este contexto está muy clara: remarcar cada uno de los elementos que conforman la exposición de elementos referidos a la Virgen. María no merecía pasar por el suplicio y el dolor que suponen la muerte de un hijo. Ella es santa, buena, querida, amable en el trato, así como hermosa corporal y espiritualmente. Todos los que contemplamos esta imagen de la Madre no podemos refrenar nuestras lágrimas. Al lado de la anáfora podemos anotar otros recursos como la epanalepsis —al igual que sucedía ya con la versión romance— o la *derivatio*.

Al contrario que en el caso de la versión romance, en el sermón del *De lamentatione* el polisíndeton adquiere un empleo un tanto más elevado. La variedad de las formas empleadas es similar al de otras fuentes latinas usadas por Gonzalo de Berceo. De este modo, tenemos conjunciones copulativas afirmativas como *et*, *ac* o la forma enclítica *que*, y las negativas *nec* y *neque*. La muestra elegida para ilustrar este recurso pertenece al último tramo de la narración:

<sup>913</sup> Otros ejemplos de anáfora en el *Liber de passione*: líneas 78–79: “*Non parcis proli, non parcas et mihi (...)*”; líneas 88–89: “*Nihi uiuere dulcius mihi quam tecum mori et uiuere. Nihil uiuere amarius est quam uiuere mihi pos tuam mortem*”; líneas 93–94: “*Quis mihi solamen, piissime? Quis mihi de caetero subsidium et consilium (...)*”; líneas 120–121: “*(...) eam tibi commendo, suscipe matrem meam, suscipe matrem tuam, imo magis suscipe meam*”; etc.

Benedictus a matre domini, quam dilexisti, *et* cui seruisti puro corde, *et* mundo corpore. Benedicti sint omnes qui diligunt illam matrem, *et* super omnia sit benedictus fructus uentris tui Iesus Christus dominus noster, qui cum patre *et* spiritu sancto uiuit *et* regnat deus in aeternum, *et* in secula seculorum (*De lamentatione*, fol. 41K)<sup>914</sup>.

Todas las conjunciones empleadas en este fragmento son la misma: *et*. En esta parte, la homilía se centra en la alabanza del apóstol san Juan por haber recogido en su hogar a María, a quien desde ese momento cuidó en todos los aspectos, enumerados mediante el nexo *et*. El tono exclamativo y enumerativo domina todo ese segmento final en el que se nos exhorta a imitar el ejemplo de este discípulo, para que bendigamos por siempre al *benedictus fructus uentris* de la Virgen, Cristo. El polisíndeton, al igual que la anáfora, aparece aquí combinado con otros procedimientos de dicción, como la epanalepsis o el políptoton.

El polisíndeton en el *Liber de passione Christe* alcanza un empleo y unos valores prácticamente iguales a los del otro sermón latino que acabamos de analizar. De este modo, los nexos utilizados vuelven a ser *et*, *ac*, el enclítico *que*, y las formas negativas *nec* y *neque*. El caso que vamos a desarrollar en este espacio cuenta con una gran variedad de enlaces:

Cumque illum fuissem intuita pugnis percuti, alapis caedi, e faciem conspui, spinis coronari *et* opprobium hominum fieri, commota sunt omnia uiscera mea (*Gen.* XLIII, 30), *et* defecit in me spiritus meus (*Psal.* LXXVI, 4) *et* non erat mihi fere uox, *neque* sensus  
(*Liber de passione*, 26–29)<sup>915</sup>.

<sup>914</sup> Otras muestras de polisíndeton del *De lamentatione* pueden leerse en los folios 40G: “(...) commota sunt omnia uiscera mea, *et* defecit spiritus meus, *et* non erat mihi fere sensus, *neque* uox, *neque* sonus”; 41C: “(...) quendam uirum sapientem *et* legispertum nomine Nicodemum discipulum Christe occultum similiter, *et* uenerunt ad locum ubi erat dominus crucifixus, secum instrumenta ferentes quibus clauos extraherent *et* ut eum de cruce deponerent”; 41E: “(...) *et* durissima opprobia *et* tormenta quae uiderat oculis suis, *et* auribus audierat, reuoluebat in mente, quis uidelicet, qualis *et* quantus fuerat quem ipse uirgo concepit illaeso pudore (...), *et* peperit sine dolore (...)” o 41L: “Interim uirgo Maria ibique iacebat, quia nimio dolore confecta non poterat, *nec* erat qui consolare eam posset ex omnibus charis suis, *nec* suae sorores, *nec* etiam ipse Ioannes”.

<sup>915</sup> Existen otros ejemplos de polisíndeton en el *Liber de passione*, tales como: “Erant *et* mecum meae sorores *et* feminae multae, mecum plangentes (...) *et* dum Christus Deus, clamante praecone (...) *et* factus est concursus populorum post ipsum euntes, alii eum illudentes ridebant (30–36)”; “Videbam quod complebatur propheticum illud in eo iudicium, *cum et non erat illi species, neque decor (Isai.* LIII, 2), quoniam iniquorum (...) *et* videbam me deseri ab ipso quem genui, *nec* supererat alius (...) *et* ideo non poterat capere (...)” (48–52); “Fili *et* indulcor unice, singulare gaudium uitae meae, animae *et* omne desiderium, *et* fac ut ipsa nunc moriar tecum quae te genui ad morte, sine matre noli mori” (67–70); “Illa uolebat eum ad se retinere, *et* illi uolebant eum tradere sepulturae, *et* sic fiebat haec pia lis *et* miseranda contentio inter eos” (251–252), etc.



Dos de las conjunciones son de signo afirmativo —*et* y *que*—, mientras la última es una negativa —*neque*. San Bernardo hace numerosos ruegos a la Virgen para que ésta le refiera de un modo extenso todos los detalles de la pasión de Cristo. La respuesta a tantas súplicas alcanza su recompensa cuando María comienza a relatar su martirio. Los diferentes nexos coordinativos se emplean para presentarnos el inicio de la narración. La Madre estaba en Jerusalén cuando se enteró de que su hijo había sido capturado y entregado a Pilato, que lo había condenado a muerte.

En la fuente latina del *De lamentatione*, la epanalepsis y la *trductio* se utilizan de un modo similar al de Berceo: el mayor número de casos corresponde al primer procedimiento, en tanto que la *trductio* únicamente se utiliza dos veces. Por otro lado, aquí también es posible que ambos recursos figuren juntos en un mismo pasaje, como se verá en el caso que vamos a examinar a continuación:

Quasi *mortua uiuens* uiuebat moriens, moriebatur *uiuens*, nec *mori* poterat *quae uiuens mortua erat*. In illius anima dolor saeue saeuiebat. Optabat *mori* magis, quam uiuere post mortem Christi, *quae male uiuens mortua erat* (*De lamentatione*, fol. 41B)<sup>916</sup>.

En este fragmento, estos dos procedimientos de signo reiterativo se insertan en el interior de un elaborado juego de figuras de dicción y de pensamiento. En cuatro líneas es posible rastrear varias muestras de políptoton verbal (*mortua erat–moriebatur–mori*, *uiuens–uiuebat–uiuere*), de *derivatio* (*saeue–saeuiebat*, *mori–mortem*) y de antítesis, que incluye todos los términos anteriores. El autor de este sermón no sabe cómo definir el estado exacto en que se halla María, si viva o muerta. Su vida parece no existir al contemplar dolorida e impotente el suplicio de su hijo. Si pudiese elegir, sin duda escogería la muerte como la mejor de las opciones. El grado de elaboración estilística que alcanza en este fragmento el sermón latino no puede pasarse por alto.

---

<sup>916</sup> Otros casos de epanalepsis en el *De lamentatione*: fol. 40E: “Ipsa genuit *eum*, lactauit *eum* die octaua cicuncidit, et quadragesima presentauit in templo, *duos* turtures uel *duos* pullos collumbarum pro eo offerentes in holocaustum”; fol. 40M: “Interim Ioannis qui est nepos (...) *tibi* filius, *curam* habebit tui, et erit solatium fidelissimum *tibi* (...) Ei seruies, *curam* illius habebis, eam *tibi* commendo, *suscipe matrem* tuam, immo magis *suscipe matrem* meam”; fol. 41E (combinada con la *trductio*): “*Vae mihi fili mihi*, dulcedo *mea*, consolatio *mea*, uita *mea*. Vbi est *illud gaudium* indicibile quod in tua admirabili natiuitate habui? *Vahe mihi fili* in quantum dolorem et tristitiam uersum est *illud* tam magnificum *gaudium*?”; fol. 41H: “(...) aut si illum in sepulchro reconditis, ibidem me miseram matrem cum ipso sepelites, quia male *post ipsum* superero. Ut quid *post ipsum* uiuam?”, etc.

En el Liber *de passione* volvemos a encontrarnos con la misma situación que en los apartados anteriores. El fragmento que vamos a estudiar aquí contiene en su interior varios grupos de epanalepsis:

(...) *uox* mea fere perierat omnis, *sed* dabam gemitus suspiriaque doloris. Volebam loqui, *sed dolor uerba* rumpebat, quoniam uerbum iam mente conceptum, dum ad formationem praetenderet oris, ad se imperfectum reuocabat *dolor*, non inimica cordis *uox* tristis *sonabat*, foris uulnus denuntians mentis, *uerba* dabat amor, qui raucum *sonabat*, non lingua uocis magistra perdideram usum (*Liber de passione*, 52–57)<sup>917</sup>.

Las categorías gramaticales de donde proceden son igualmente diversas. De este modo, tenemos representantes de la flexión nominal (*uox*, *dolor* y *uerba*), de la verbal (*sonabat*), pero también una preposición (*ad*) y una conjunción adversativa (*sed*). Podemos rastrear otros procedimientos de dicción, como un políptoton nominal (*uox–uocis*). El efecto estilístico que se persigue con el empleo de estas reiteraciones está bien claro: subrayar el sentimiento de dolor e imposibilidad de hablar que siente María ante la cruz en donde está clavado su hijo.

En cuanto al procedimiento de la *transductio*, su repercusión es mucho menor que la epanalepsis. En este sentido, el *Liber de passione* se asemeja bastante al *Duelo de la Virgen* y al *De lamentatione*. Otro rasgo que comparte con estas obras es la posibilidad de que la *transductio* figure al lado de la epanalepsis, como sucede en el siguiente caso:

*Amare* flebant quia *amare* dolebant. Nam gladius *Christi* animas utriusque transibat. Transibat sensus saeue, perimebat (...) Mater sentiebat *Christi dolores*, Virgo quem peperit gladium est passa doloris, *Christi* morientis uulnera *matris* erant, *Christi dolores* fuerant tortores in anima *matris* (*Liber de passione* 127–130)<sup>918</sup>.

<sup>917</sup> Otros ejemplos de epanalepsis en el *Liber de passione*: “Erant et mecum meae sorores et feminae multae, mecum plangentes (...)” (30–31); “Non parcis proli, non parcas et mihi, tu mihi mors, esto serua” (78–79); “(...) eam tibi commendo, suscipe matrem *meam*, suscipe matrem tuam, imo magis suscipe *meam*” (120–121); “(...) quae non poterat sursum *uolebat* tendere *manus*. Sperat *amor* multa, quae raro, uel neque fieri possunt sibi concedi. Cuncta *amor* impatiens credit *uolebat* amplecti Christum in alto pendentem; *sed manus* inde (...)” (171–174); etc.

<sup>918</sup> Éstos son algunos casos más de *transductio*: “*Sed mors* optata recedit. Vae mihi infelici! Tibi, Jesu, praecepta uincit *mors*. Morte mori melius mihi quam uitam dulcem mortis; *sed fugit* a me misera, et me infelicem relinquit, cui ipsa *mors* optata nunc esset” (combinada con la epanalepsis) (81–84); “Mater sentiebat *Christi dolores*, Virgo quem peperit (...) doloris, *Christi* morientis uulnera *matris* erant, *Christi dolores* fuerant tortores in anima *matris*” (combinada con la epanalepsis) (129–131); “(...) date *illum* miserae matri suae, ut habeam *illum* mecum, uel saltem defunctum, aut si *illum* ponitis in sepulcro, me miseram deponite cum illo (...)” (247–249), etc.

El sustantivo elegido para sustentar la *traductio* es *Christi*. A su lado tenemos otras repeticiones, pero conforman una epanalepsis. Tal es el caso de *amare, dolores y matri*. El objetivo de estos dos procedimientos ya ha sido señalado con anterioridad: resaltar algunos elementos presentes en esas líneas, así como transmitir una serie de sensaciones que se desean imprimir en el ánimo del oyente o del lector. El dolor que siente Jesús en su cuerpo lo padece también su madre. Su alma ha sido traspasada por una espada y esta herida no puede ser curada. Maria no sólo es corredentora en la gracia, sino también en la pasión de su hijo.

El homeotéleuton apenas tiene uso en el *Duelo de la Virgen*. En las 210 cuadernas que componen esta obra sólo hemos podido rastrear siete muestras, con la particularidad de que en cuatro de ellas (los dos casos de homeotéleuton verbal y otro par del nominal) algunas formas se ubican en posición de rima, con lo que la etiqueta de esta figura debe ser empleada con matices. La escasez de casos no es nada nuevo en el poeta riojano, como ya tuvimos la oportunidad de demostrar en el análisis de otras obras suyas como la *Vida de Santa Oria* o el *Martirio de San Lorenzo*, por citar alguna. No obstante examinaremos a continuación una muestra de cada uno de los subtipos de homeotéleuton hallados en esta composición mariana.

Como viene siendo habitual, iniciamos el análisis por el homeotéleuton nominal, concretamente el de la estrofa 71:

En lugar de buscarli *servicio* e amor,  
 buscáronli *bullicio* e toda desonor;  
 buscáronli en cabo muerte, que es peor,  
 fizieron las ovejas despesar al Pastor<sup>919</sup>.

Las formas que integran este caso son dos, siguiendo de este modo la tendencia general. La excepción a esta norma la constituyen las cuadernas 86 y 162, que poseen una serie mayor de miembros (cuatro y cinco, respectivamente). Las hemos excluido de un estudio pormenorizado porque la mayor parte de sus componentes se sitúan en el vértice del verso. La estrofa 71 es bastante rica en procedimientos retóricos. Dejando al margen el homeotéleuton *servicio* y *bullicio*

---

<sup>919</sup> Éstos son los casos restantes de homeotéleuton nominal del *Duelo*: 59bc, 65c, 86abcd y 162abd.

—términos que, por otro lado forman una antítesis—, se puede ver la anáfora (versos b y c), el polisíndeton (versos a y b), la antítesis (*ibid.*) e incluso una metáfora *in absentia* (verso d). La Virgen María se lamenta del trato injusto que ha recibido su hijo. La forma de actuar con él no es la debida. El amor de Cristo es pagado con la ingratitud de sus verdugos.

El homeotéleuton verbal, por su parte, todavía cuenta con menos muestras que su correlato nominal, dos. A este dato debemos añadir lo que mencionábamos anteriormente acerca del etiquetado de estos ejemplos como pertenecientes al ámbito de esta figura de dicción, puesto que algunos de sus miembros se sitúan al final del verso. Esto es lo que sucede en la cuaderna 56, en donde cuatro de sus cinco integrantes ocupan esta posición:

Dizía a los moros: «¡Gentes, fe que *devedes*,  
matat a mí primero que a Christo *matedes*!  
Si la madre *matáredes*, mayor merced *abredes*,  
tan buena ventura ¡por Dios, non la *matedes*!»<sup>920</sup>.

El homeotéleuton no es el único elemento retórico de la estrofa, puesto que tenemos también una *transductio* (*que*, versos a y b), un políptoton verbal (*matat–matedes–matáredes*, versos bcd), e incluso dos exclamaciones (versos abd). La cuaderna 56 inicia un discurso en el que la Virgen suplica a los diferentes verdugos de Cristo que la maten a ella en lugar de su hijo. Esto es lo que les dice a los moros que, aunque nada tuvieron que ver con la muerte de Jesucristo, Berceo incluye en su particular sermón sobre el duelo de María. El tono exclamativo y los recursos empleados refuerzan el sentimiento de dolor y de desesperación que experimenta María.

El número de casos de homeotéleuton se ve multiplicado en el *De lamentatione*. El homeotéleuton nominal se emplea menos que su homónimo verbal, pero todavía así, tiene cierta importancia. Al contrario que en el *Duelo de la Virgen*, en el *De lamentatione* es posible hallar alguna muestra en la que las dos clases de homeotéleuton conviven en un mismo párrafo<sup>921</sup>. Por norma general, las

<sup>920</sup> Ésta es la otra muestra de homeotéleuton verbal del *Duelo de la Virgen*: 123abd

<sup>921</sup> Éstas son algunas muestras de convivencia de homeotéleuton nominal y verbal del *De lamentatione*: fol. 40D: “(...) cui uos promisistis ac *nupsistis*, cui uos in omni sanctitate *uouistis*: *uouistis* uota, reddite ea: uosipsas Christo *uouistis*: uosipsas Christo reddite. Currite *filiae*, currite uirgines *sacrae*”; fol. 40K: “Vita mea *moritur*, et salus *perimitur*, atque de terra tollitur tota spes

series que integran el homeotéleuton nominal poseen un máximo de tres términos, siendo excepcionales las muestras que contienen más de dos ejemplos diferentes.

Una de estas salvedades lo conforma el siguiente caso que vamos a analizar:

Videbant etiam illam *piissimam*, illam sanctissimam ac *beatissimam* uirginem matrem eius tantis cruciari *singultibus*, tam amaris repleti *doloribus*, tam abundantibus lachrymis madidari, sic amarissime flere, quod nullo modo poterat suas lachrymas refrenare

(*De lamentatione*, fol. 41G)<sup>922</sup>.

Los dos primeros constituyentes utilizan la terminación propia de los adjetivos superlativos (*piissimam* y *beatissimam*), mientras que los dos restantes están en ablativo plural (*singultibus* y *doloribus*). Exceptuando el homeotéleuton, en el fragmento es posible observar otros recursos, como la anáfora o la epanalepsis. El autor del sermón nos pinta una escena desoladora, en la que es imposible no lamentarse de la situación que experimenta la Virgen al contemplar el cuerpo exánime de su hijo. La llena de gracia no puede refrenar su dolor.

El homeotéleuton verbal dobla prácticamente los casos de homeotéleuton nominal. Aquí las series oscilan entre los dos o tres componentes, como en el ejemplo siguiente:

(...) sed cum eorum perfida et peruersa nequitia unici filii mei bonitatem superexcellentem sustinere non posset, ipsum auferre de terra nefarie cogitantes, ligauerunt, flagellauerunt, deturbauerunt, crucifixerunt, dilaniauerunt, et morte turpissima occiderunt (*De lamentatione*, fol. 41M)<sup>923</sup>.

Todos ellos emplean la terminación propia del pretérito perfecto y se insertan dentro de una enumeración de tipo asindético. El fragmento que contiene esta muestra tan interesante pertenece al tramo final del sermón, en la que se nos

mea. Cur ergo uiuit mater post filium in *dolore*? Tollite, suspendite matrem cum *pignore*"; fol. 41H: "(...) ut faciem ipsius sublato uelamine ualeam *contemplari*, et prae amore ipsius aliquantulum uidendum *consolari*. Nolite quae eum tam cito tradere *sepulturae*, sed ipsum reddite mihi miserae matri *suae* (...)"; etc.

<sup>922</sup> Estos son otros casos de homeotéleuton nominal del *De lamentatione*: fol. 40E: "(...) ad quas Iesus tunc non claros *imperio*, se plenus *opprobrio* (...)"; fol. 40G: "Erat etiam mecum sorores *meae*, et aliae mulieres *multae*, plangentes eum quasi unigenitum. Inter quas erat Maria *Magdaleneae* (...)"; fol. 41C: "O grave *martirium*! O frequens *suspirium*!"; fol. 41E-F: "Vnde dicebat: Dic, (F) fili dilectissime, dic amor unice, uitae meae singulare *gaudium*, unicum *solatium* (...)"; etc..

<sup>923</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton verbal en el *De lamentatione* pueden verse en los folios 40I: "Flebam *dicendo*, et dicebam *flendo*"; 40M: "Isti duo uirgines audiebant Christum uoce rauca et semiuiuia *loquentem*, ipsum uidebal paulatim *morientem*"; 41C: "Ibi doloris immensitate oppressa prostrata *iacebat*: sed maxima uis amoris quae incensa mens eius *ardebat*, eam erigere *compellebat*"; 41M: "(...) elementis et daemonibus *imperabat*, infirmos *sanabat*, et mortuos *suscitabat*"; etc.

ofrece una especie de resumen de la vida de Cristo, en donde se citan algunos de los hechos más representativos: la persecución de Herodes, la matanza de los inocentes, las predicaciones y curaciones por toda Galilea, así como los motivos que impulsaron a los judíos a entregarlo a Pilato para que éste lo condenase a muerte. Los diferentes suplicios que tuvo que padecer durante su pasión son citados de forma breve a través de diferentes acciones verbales, que configuran el homeotéleuton.

¿Qué es lo que sucede con el homeotéleuton en el otro sermón latino del *Planctus Mariae*? En líneas generales, podemos afirmar que la situación es semejante a la del *De lamentatione*, exceptuando que su utilización es menor debido, en parte, a su menor extensión. De esta forma, muchos de los casos allí registrados vuelven a emplearse aquí, lo que podría explicarse por la temática común o porque ambos derivan de un mismo texto latino hoy desconocido. En la medida de nuestras posibilidades intentaremos ilustrar el empleo del homeotéleuton ofreciendo muestras que no figuren en el primero de los dos sermones. ¿Existen ejemplos en el *Liber de passione Christe* en donde convivan las dos clases de homeotéleuton? La respuesta es afirmativa, pero la mayoría los casos que hemos contabilizado se encuentran en el *De lamentatione*. Para no repetir los mismos argumentos y ejemplos, remitimos al lector a las páginas previas.

Todos los casos de homeotéleuton nominal del *Liber de passione* están formados por dos miembros. Es lo que podemos ver, por ejemplo, en la línea 196:

Quem dum attingere ualuit, in osculis et amplexibus ruens de eo suo dilecto, licet extincto, satiari non poterat. Hoc dum de cruce in terra corpus depositum, super ipsum ruens prae incontinentia doloris et immensitate amoris quasi mortua stabat (*Liber de passione*, 195–199)<sup>924</sup>.

Los elementos elegidos para sustentar este recurso son dos adjetivos, *dilecto* y *extincto*, ambos en ablativo singular. La lista de procedimientos retóricos de este fragmento la completa la epanalepsis *ruens*. Cuando José de Arimatea y Nicodemo descienden en cuerpo de Cristo de la cruz y lo colocan en el

<sup>924</sup> No obstante existen casos de homeotéleuton nominal del *Liber de passione* que no se emplean en el *De lamentatione*, son los siguientes: “Moritur filius, cur nec secum misera moritur mater eius? (62-63); (...) illam piam, illam sanctam, totam bonam, totam dilectam” (224–225); “Flebat luctus, et planctus, et moeror ab angelis praesentibus” (228–229); “(...) nam cruciata gemitibus, fatigata dolore, afflicta plorationibus” (263–264).

regazo de su madre, ésta no podrá evitar besar de forma repetitiva e intensa cada uno de los miembros lacerados por los maltratos sufridos en su pasión.

Por su parte, el homeotéleuton verbal presenta las mismas características que su homónimo nominal. Los casos vuelven a estar constituidos por dos integrantes, si exceptuamos la serie de tres formas verbales de las líneas 124–125 (*Audiebant–tacebant–ualebant*), que emplea el *De lamentatione* de un modo bastante similar (fol. 40M). Centrándonos por fin en el *Liber de passione*, la muestra que vamos a examinar se ubica entre las líneas 231 y 232:

Imo mirare, si angeli cuncti non fleuissent etiam in illa beatitudine ubi est impossibile flere. Credo propter quod loquor, quod *dolebant*, si dolere *ualebant*, sicut enim fuit possibile Deum per assumptum hominem mori, ita possibile fuit angelos beatos dolore in morte Domini sui  
(*Liber de passione*, 229–233) <sup>925</sup>.

Los protagonistas de esta escena no son ni la Virgen ni Jesucristo, sino los ángeles que los están contemplando, que no pueden reprimir las lágrimas. ¿Cómo —se pregunta el narrador— pueden estos seres beatíficos llorar, si habitan en el cielo? Si Dios pudo adoptar la naturaleza humana, ellos también pueden lamentar la muerte de su Señor hecho carne. El homeotéleuton comparte espacio con otros recursos, tales como la *tradiuctio*, el políptoton verbal, la *derivatio* o la antítesis, dando como resultado un pasaje lleno de juegos de conceptos.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

Políptoton

Al igual que en el análisis de otras obras berceanas, iniciamos nuestro estudio por los ejemplos de políptoton nominal. En el *Duelo de la Virgen*, esta clase de políptoton presenta un cierto predominio sobre su correlato verbal. Don Gonzalo recurre con bastante frecuencia al paradigma de los pronombres personales para sustentar el políptoton nominal. Las series que lo componen

---

<sup>925</sup> Existen otros ejemplos de homeotéleuton verbal en el *Liber de passione* que no figuran en el otro sermón latino: “O fili mi, ultra quid *faciam?* Vae mihi! veni fili. Quo *uadam?*” (92–93); “(...) Christi corpus deponi de cruce; haec *plorabat*, dicens, atque plotando (*sic dicebat*)” (161–162); “Cadentes guttas sanguinis ore *tangebant*, terram deosculans, quam cruoris unda *rigabat*” (182–183); “(...) non *desperabat*, sed pie justeque *dolebat* (...)” (212–213).

oscilan entre dos y tres miembros, y es posible rastrear más de una, tal y como sucede en la cuaderna 79:

Fijo, non *me* oblides e liévame *contigo*,  
non *me* finca en sieglo más de un buen amigo,  
Jüán, quem' diste por fijo, aquí plora *conmigo*;  
ruégote quem' condones esto que *yo te* digo<sup>926</sup>.

Las formas pronominales escogidas pertenecen a la primera y segunda personas de singular. Las funciones que desempeñan son diversas: sujeto (*yo*), complemento directo (*me*, que también conforma una *traductio* y *te*) y complemento preposicional (*conmigo*, *contigo*). Aunque estos casos no sean un correlato exacto del texto latino —y por tanto no puedan considerarse como muestras literales—, sí presentan una gran similitud temática y estilística. En el folio 40K tenemos tres representantes del paradigma pronominal: *mihi*, *te* y *tecum*. La Virgen suplica a Jesucristo que no se olvide de ella en esos momentos tan duros por los que está pasando. Tanto es su dolor, que prefiere morir junto a Cristo antes de quedarse en una tierra en la que han condenado a un justo, su hijo.

Pese a que las muestras de políptoton verbal sean algo menores que las registradas de su homónimo, esto no implica necesariamente que los integrantes que las conforman lo sean igualmente. Esto no es así, puesto que la variedad de paradigmas, de tiempos y de miembros es superior al del políptoton nominal, tal y como se demostrará en el siguiente ejemplo, ubicado en las estrofas 129 y 130:

Fijo, en esto sólo yo reptarvos podría,  
pero maguer lo digo, fer no lo osaría;  
mas a todo mi grado, yo mucho lo querría,  
ca non *sabe* nul omne cuál mal escusaría»

No lo *sabré* nul omne comedir nin asmar,  
nin yo que lo padesco, no lo *se* (*sic*) regunçar;  
el corazón he preso, no lo puedo contar,  
el mi Fijo lo *sabe* si quissiese hablar<sup>927</sup>.

Analizando este caso, queremos poner de manifiesto algunas de las características de esta figura de dicción por combinación: el número de componentes y su desarrollo más allá de una cuaderna, algo excepcional en el

<sup>926</sup> Otros casos de políptoton nominal del *Duelo* pueden verse en las cuadernas 6bc, 50bcd, 127abd ó 191d–192a.

<sup>927</sup> Otras muestras de políptoton verbal del *Duelo*: 16cd, 70d–71a, 128d–129a ó 206cd.



políptoton nominal. El verbo elegido en esta ocasión es *saber*, en dos de sus tiempos verbales: presente de indicativo (*sabe* y *se*) y condicional simple (*sabrié*). Sin contar con el políptoton, es posible encontrar otros recursos retóricos como la anáfora, la *traductio*, el polisíndeton, así como varios paralelismos, que refuerzan la conexión del fragmento. En el monte Calvario, María intenta mantener una larga conversación con su hijo en la que pretende, infructuosamente, censurarle su actitud para con ella. Nadie puede comprender su dolor, nadie puede saber lo que está sintiendo su corazón en esos terribles momentos.

La convivencia de políptoton nominal con el verbal es algo frecuente en el *corpus* de Gonzalo de Berceo, como ya se comprobó en la *Vida de Santo Domingo* o los *Milagros*. El *Duelo* no iba a ser la excepción a la regla. Varias son las estrofas en las que hallamos esta situación, como la 142:

Día en qui yo pierdo *toda mi* claridat,  
lumne de los *mis* ojos e de *toda* piadat,  
*ploran* los elementos *todos* de voluntat,  
yo mesquina, si *ploro*, non fago liviandat<sup>928</sup>.

El doble políptoton nominal elegido en esta ocasión no pertenece al campo de los pronombres. El primero se ubica en el de los adjetivos: *toda* (que configura, a su vez, una epanalepsis) y *todos*, mientras que el segundo al de los adjetivos posesivos (*mi–mis*). Por su parte, el políptoton verbal también consta de dos miembros, pertenecientes al presente de indicativo del verbo *plorar*: *ploran* y *ploro*. El contexto narrativo de esta cuaderna se sitúa en el momento inmediatamente posterior al desenclavo del cuerpo de Cristo. María, su madre, ya no tiene por qué reprimir su llanto. Pero sus lágrimas no serán las únicas que se viertan. Los primeros en llorar la muerte de Jesús fueron los elementos de la naturaleza y los ángeles del cielo (estrofas 113 y ss.). La naturaleza vuelve a ser aquí de nuevo la coprotagonista, junto con la Virgen.

En el sermón latino del *De lamentatione Virginis Marie*, el empleo del políptoton se aparta un tanto del que se registra en la versión romance. De este modo, en primer lugar, el número de casos es superior; por otra parte, la presencia ambas clases de políptoton se halla nivelada. Sin embargo, ambas obras coinciden

---

<sup>928</sup> En el *Duelo* se registran otros casos de convivencia de políptoton nominal y verbal, como en las cuadernas 11abcd, 92ad, 108ab ó 143acd.

en dos aspectos. El primero atañe al número de miembros de los que se compone este recurso, que oscila entre los dos o tres por cada serie. El segundo es la coexistencia en un mismo fragmento de políptoton nominal y verbal.

Comenzamos de nuevo nuestro análisis por el políptoton nominal. El texto que vamos a emplear para ejemplificar su uso ya ha sido estudiado con anterioridad, a la hora de tratar las antonomasias literales referidas a la persona de Cristo (*vid. supra* apdo. 3.2.1):

O uere dei nate, tu mihi *pater*, tu mihi *mater*, tu mihi *filius*, tu mihi *sponsus*, tu mihi anima eras. Nunc orbor *patre*, uiduor *sponso*, desolor *filio*, omina perdo (*De lamentatione*, fol. 40K)<sup>929</sup>.

El paradigma elegido para sustentar las tres series de las que consta este recurso pertenece es el sustantivo. En todas ellas tenemos dos componentes, uno en caso nominativo singular y otro en ablativo singular: *pater–patre*, *filius–filio* y, finalmente, *sponsus–sponso*. La Virgen declara a Cristo lo que éste representa para ella. Cristo no sólo es su hijo, sino también su madre, padre y esposo, ya que es el único pariente que tiene. Sin él, se quedará huérfana, viuda y sin su vástago. Este fragmento del sermón contiene varias clases de figuras y tropos, en poco más de dos líneas: anáfora, políptoton, exclamación y antonomasia. Así se pone de manifiesto una vez más la elaboración estilística de esta fuente literaria.

El políptoton verbal, por su parte, presenta unas características similares a las de su homónimo nominal. De este modo, nos encontraremos con ejemplos formados, por norma general, por dos o tres miembros, así como también fragmentos en los que se emplea más de una muestra. En el folio 41, párrafos I–K, podemos comprobar esta aseveración, dado que contamos con un doble caso de esta figura de dicción:

Tam pie *plorabat*, tam amare *dolebat*, quod *fui ploratus* pietate, multos etiam inuitos ad lachrymas prouocabat. (K) Fiebat planctus quacunquē Maria transibat. Omnesque *plorabant* qui obuocabant ei. Sic igitur

<sup>929</sup> Otros ejemplos de políptoton nominal del *De lamentatione*: fol. 40E: “Credo etiam firmiter quod *ipsa* mater Iesu erat inter illas foeminas quae *ipsum* sequebatur ministrantes ei. Nullus debet inde admirari si sequebatur eum, cum *ipse* (...)”; fol. 40I: “Amor unice, fili dulcissime, noli *me* delerinquere post *te*, trahe *me* ad *teipsum*, ut et *ego* morior *tecum* (...)”; fol. 41E: “(...) tanta perfluens affluentia *lachrymarum*, ut carnem cum spiritu resolui putares in *lachrymas*. Rigabat felicibus *lachrymis* corpus exanime filii (...) ubi et eius *lachrymae* (...)”; fol. 41L: “*Fili mi* Iesu, Iesu *fili mi* bone ac benigne, ac creator omnia deus (...) Iacet *filius meus* (...)”; etc.

perducitur a *plorantibus* et *dolentibus* ipsa *plorans* et *gemens*, quousque peruenerunt ad domum Ioannis (*De lamentatione*, fol. 41I–K)<sup>930</sup>.

El primero de los paradigmas verbales presenta una mayor cantidad, aunque alguno de sus componentes empleen el mismo tiempo verbal: *plorabat*, *fui ploratus*, *plorabant*, *plorantibus*, *plorans*. El segundo, por el contrario, consta únicamente de dos formas: *dolebat* y *dolentibus*. Podemos observar una clara preferencia por las formas del pretérito imperfecto y por las del participio presente, no sólo en este políptoton, sino también en las restantes formas verbales de este fragmento. La lista de procedimientos retóricos la cierran la anáfora *Tam* y un doble caso de sinonimia —*plorantibus–dolentibus*, *plorans–gemens*—, unidos por la conjunción *et*, lo que da lugar a un polisíndeton. María ha abandonado el escenario del Calvario, ha enterrado a Jesús y ahora se dispone a instalarse en la casa de san Juan, su nuevo hijo.

Al igual que en el *Duelo de la Virgen*, en esta fuente latina también es posible encontrar más de un caso en el que convivan los dos tipos de políptoton, como sucede en la siguiente muestra:

Noli flere mulier, noli flere mater speciossima: non *te* defero, non *te* derelinquo. *Tecum sum* et *tecum erum* omni tempore seculi. Secundum carnem subiaceo imperio mortis, secundum diuinitatem (M) *sum* et *ero* tempore immortalis et impassibilis. Bene scis unde processi, et unde *ueni*. Quare ergo tristarís si illuc ascendo unde descendi? Tempus est ut reuertar ad eum qui me misit. Et quod *ego* uado, *tu* non potes *uenire* modo, *uenies* autem postea (*De lamentatione*, fol. 40L–M)<sup>931</sup>.

<sup>930</sup> Otros casos de políptoton verbal del *De lamentatione*. fol. 40I: “*Flebam* dicendo et *dicebam* *flendo*: Fili mi, fili mi”; fol. 40K: “Ex quo natum meum *crucifixistis*, et me *crucifigite*, aut alia quaquumque morte saeua me perimite, dum modo cum eo filio simul moriar”; fol. 41I: “O singularis uirgo et mater, iam *dicere poteras*: Animam mea liquefacta est ut dilectus locutus est in cruce quando *dixit*: Mulier, ecce filius tuus. Nunc *dicere potes*”; fol. 41L: “Haec autem cogitando *plorabat*, atque *plorando* et eiulando clamabat”; etc.

<sup>931</sup> En el *De lamentatione* podemos hallar otras muestras de convivencia de las dos categorías de políptoton. Véanse los folios 40M: “Interim *Ioannis* qui *est* nepos tuus reputabitur tibi filius, curam habebit tui, et *erit* solatium fidelissimum tibi. Inde dominus intuitus *Ioannem*, ait: Ecce *mater tua*. *Ei* seruies, curam illius habebis, *eam* tibi commendo, suscipe *matrem tuam*, immo magis suscipe *matrem meam*”; 41G: “Fiebat proinde moeror et luctus ab *angelis* ibibem praesentibus, qualis decebat spiritus almos: immo mirarer si omnes *angeli* in illa beatitudine ubi *flere* est impossibile, non *fleuissent*”; 41H: “*Illi* ponebant dominum in sepulchro, et *illa* nisu quo poterat *illum* ad se trahere conabatur. *Illa uolebat* eum sibi cum totis uiribus retinere, et ipsi *uoleuant* eum tradere sepulturae”; 41L: “Interim uirgo Maria in domo *Ionannis* manebat, ibique iacebat, quia nimio dolore confecta non *poterat*, nec erat qui consolari eam *posset* ex omnibus charis *suis*, nec *suae* sorores, ec etiam ipse *Ioannes*”; etc.

El paradigma del políptoton nominal está representado por los pronombres personales de primera y segunda persona, que desempeñan varias funciones sintácticas, como la de sujeto (*ego-tu*), complemento directo (*me-te*) y preposicional (*tecum*). El políptoton verbal también posee dos series, una de dos miembros y otra de tres. La primera ha escogido la primera persona de singular del presente y del futuro de indicativo del verbo *esse, sum* y *erum / ero*. Tres representantes del verbo *uenire* sustentan el políptoton restante: *ueni, uenire* y *uenies*. Como se puede observar, las formas verbales tienen una correspondencia con las pronominales. El pasaje está impregnado de un fuerte paralelismo, al que coadyuvan sin duda alguna las figuras de dicción de signo reiterativo como la anáfora, la epanalepsis y el polisíndeton. Jesús, desde la cruz, suplica a la Virgen que no lllore por su muerte, ya que únicamente su naturaleza humana va a morir. Él, el hijo de Dios, resucitará a los tres días y volverá para visitar y para consolar a su madre. Ahora ella no puede acompañarlo, sino que lo hará el día que le corresponda, para gozar de la gloria.

La situación que presenta esta figura retórica en el otro sermón latino del *Planctus Mariae* es bastante similar a las que acabamos de examinar. Como en apartados anteriores, existen algunos casos en que ambas fuentes coinciden plenamente. Asimismo, aunque con menos ejemplos debido a la extensión de esta obra, las características vuelven a repetirse: número equilibrado de ambos tipos de políptoton y coexistencia en un mismo fragmento son los rasgos que definen el uso de esta figura en el *Liber de passione*. Las distintas muestras de políptoton nominal que traemos a colación se ubican entre las líneas 48 y 53:

Videbam quod complebatur propheticum *illud* in eo iudicium, *cum et non erat illi species, neque decor* (Isai. LIII, 2), quoniam iniquorum uultum *illius* uerberum faedauerat livor, et uidebam *me* deseri ab ipso quem genui, nec supererat alius, quoniam *mih*i erat unicus, et ideo non poterat capere in *me dolor meus*; uox *mea* fere perierat omnis, sed dabam gemitus suspiriaque *doloris* (*Liber de passione*, 48–53)<sup>932</sup>.

<sup>932</sup> Otros casos de políptoton nominal del *Liber de passione*: “(...) *commota sunt omnia uiscera mea* (Gen. XLIII, 30) *et deférit in me spiritus meus* (Psal. LXXVI, 4) *et non erat mihi fere uox, neque sensus*” (29–30); “*Mater sentiebat Christi dolores, Virgo quem peperit gladium est passa doloris* (...)” (130–131); “(...) *ipsa lacrymarum tanta ubertate flebat, ut carnem cum spiritu omnem in lacrymis resolui putares*” (202–203); “(...) *quam in eius matre tibi commendata ab ipso semper habuisti. Benedictus tu a Christo. Benedictus a matre ipsius, quam dilexisti puro et mundo corde. Benedicti sunt omnes qui diligunt eam*” (278–281); etc.

La primera, segunda y tercera de las series de políptoton pertenecen al campo de los pronombres, pero de paradigmas diferentes. Así, la primera recurre a la subcategoría de los adjetivos demostrativos (*illud–illi–illius*), la segunda a los pronombres personales (*me–mihi*) y la tercera a los posesivos (*meus–mea*). El último representante de este recurso prefiere utilizar dos casos del sustantivo *dolor* (*doloris–dolor*). La Virgen María contempla impotente el desarrollo de la pasión de su hijo, en la que poco a poco se van cumpliendo las profecías del Antiguo Testamento referidas a este hecho. Para ello, el anónimo autor no duda en emplear una cita del profeta Isaías, en donde se expresa el resultado de los tormentos en el cuerpo de Cristo. Si antes tenía un aspecto agradable, ahora no queda rastro alguno de ese pasado. El catálogo de procedimientos retóricos lo completan la epanalepsis, el polisíndeton y la sinonimia.

En el siguiente ejemplo se pone de manifiesto una de las características del políptoton. Nos referimos a la convivencia de sus dos clases: políptoton nominal y políptoton verbal, algo que ya sucedía en el *De lamentatione*. Por este motivo, no incluiremos un tercer ejemplo (como en las páginas anteriores) en el que se ponga de manifiesto esta situación:

Quis uel qualis fuerat, quem ipsa Virgo concepit sine umbedine, peperit et sine dolore, totum ei erat omne, quod ipsa uidebat, tamen Deus et Dominus suus, et unicus filius eius. Et sic male ei erat, sicut ipse omne poterat, et esse dolebat (*Liber de passione*, 207–209)<sup>933</sup>.

Las dos muestras de políptoton verbal pertenecen al mismo paradigma, el del verbo *esse*: *fuerat*, *erat* —que constituye, a su vez, una epanalepsis— y *esse*.

---

<sup>933</sup> Otros ejemplos de políptoton verbal del *Liber de passione*: “*Et qui erat prae filiis hominum speciosus (Psal. XLIV, 2) uidebatur omnium indecorus. Videbam quod complebatur (...)*” (47–48); “*(...) solus illis dolor, luctus qui remansit anxius, amabant flere, et flebant amare. Amare flebant, quia amare dolebant*” (126–128); “*(...) tam amoris repletam doloribus, sic amarissime flere, unde suas lacrymas non poterat refrenare. Flebat luctus, et planctus (...)*” (227–228); “*Plorantes plorabant, multaeque condolebant Mariae (...)* Vix poterat lacrymas continere quicumque uidebat eam *plorantem*” (268–270); etc. También hemos registrado otras muestras de convivencia de políptoton nominal y verbal: “*Audi, ac seruis tuis dicat domina mea. Dic mihi si in Jerusalem eras, quando fuit captus filius tuus (...)* In Jerusalem eram (...)” (23–26); “*O Judaei, ipsi nolite mihi parcere, qui natum meum crucifixistis. Matrem crucifigite, aut alia quacunque me saeva morte perimite*” (73–74); “*Audiebant et tacebant, quia prae dolore loqui non ualebant. Defecerat enim spiritus eorum, et amiserat uirtutem loquendi; solus illis dolor (...)*” (125–126); “*Juxta crucem stabat Maria (Joan. XIX, 25) considerans uultu benigno Christum pendentem in crucis ligno, stipite saeuo, pedibusque flexis, iunctisque manibus leuabat in altum, amplectens crucem, ruens, et oscula eius, Christi qua parte sanguis nuda rigabat, ut Christum ualeret amplecti, quae non poterat sursum uolebat tendere manus*” (167–171); etc.

Como se puede observar, hay un predominio de las formas del pasado. El único representante del políptoton nominal emplea dos formas del pronombre demostrativo: *ei* y *eius*. Como en el caso anterior, el políptoton no es el único procedimiento estilístico hallado en este fragmento. Podemos citar varios ejemplos de epanalepsis y de polisíndeton, figuras orientadas a recalcar una misma idea en el texto, el dolor que siente María por ver a su único hijo clavado en la cruz, al que había parido sin dolor, sin mancha de pecado original.

### *Derivatio*

En el *Duelo de la Virgen*, por lo general, los casos de *derivatio* están compuestos por dos miembros, salvo las muestras registradas en las estrofas 80 y 98 —de las que nos ocuparemos en un segundo momento—, que constituyen la excepción a esta regla. Ninguna de las cuadernas presenta más de un caso de esta figura, tal y como sucede en el siguiente caso, ubicado en la estrofa 52:

De pies e de manos corrié la *sangre* viva,  
*sangrentava* la cruz de palma e d'oliva;  
 echávanli en rostro los malos, su saliva,  
 estava muy rabiosa la su Madre captiva<sup>934</sup>.

María está contemplando cómo muere su hijo en la cruz por culpa de los *Judíos e paganos* (50a). Es ella misma la que nos describe con detalle el suplicio de Cristo. La sangre que fluye por todo su cuerpo mancha el leño de la cruz. Por si esto fuese poco, le escupen en el rostro. Parece que esta última acción no encaja del todo en este momento de la Pasión, sino más bien en el momento de la flagelación. Sea como fuere, el poeta riojano utiliza este material para dotar de una mayor carga expresiva a esta cuaderna 52, poniendo en los labios de la Virgen esta exposición. Los términos empleados para formar la *derivatio* son dos: un sustantivo (*sangre*) y un verbo (*sangrentava*). El autor ha elegido estos dos vocablos para resaltar la idea central de esta estrofa.

En algunas ocasiones la *derivatio* puede combinarse en un mismo contexto con alguna de las restantes variedades que configuran la *annominatio*: el

<sup>934</sup> Otros ejemplos de *derivatio* del texto berceano: 33c, 77ab, 154c y 172cd.

políptoton nominal y el políptoton verbal. Ésta no es una situación nueva en la obra de don Gonzalo, como quedó demostrado en el análisis de las anteriores obras analizadas. En el *Duelo* la *derivatio* únicamente aparece junto al políptoton nominal, tal y como sucede en la cuaderna 98:

Madre, cata mesura, atiempra más to planto,  
madre, por Dios te sea, non *te crebantes* tanto;  
a todos *nos crebantas* con essi tu *crebanto*,  
madre, que *tú* lo hagas por Dios el Padre Santo»<sup>935</sup>.

Esta estrofa cuenta, además, con otra particularidad. Estamos ante una de las excepciones en lo que atañe al número de miembros que integran esta figura de dicción: tres, en vez de los dos habituales. Dos de los componentes pertenecen al paradigma verbal (*crebantes* y *crebantas*), mientras que el restante procede del de los sustantivos (*crebanto*). El políptoton nominal emplea formas pertenecientes a los pronombres personales de primera y segunda persona: *nos*, *te* y *tú*. Jesús ruega a su madre que modere su dolor, ya que con él puede retrasar el cumplimiento de las profecías, la salvación del género humano. La riqueza de recursos de esta cuaderna es evidente: dominan las figuras de dicción por repetición (anáfora) y por combinación (políptoton y *derivatio*).

La situación que presenta el *De lamentatione* con respecto al procedimiento de la *derivatio* ofrece algunas diferencias con respecto a la versión romance del *Planctus Mariae*. El número de ejemplos es mucho mayor en el texto latino —prácticamente el doble—, así como también el de los miembros que la componen —oscilan entre los dos y los cuatro. Un claro exponente de las características que acabamos de enunciar podemos verlo en la siguiente muestra:

Maior illis inerat dolor de dolore matris, quam de morte domini sui. flebant (*sic*) igitur omnes miserabili dolore gementes cum Christum Iesum uitae dominum et mortis tradederent *sepulturae*. *Sepulto* itaque domino mater (I) eius sepulchrum amplectitur, et *uoce* qua poterat, suum benedicebat filium iam *sepultum*, ingemiscensque *uocabat*  
(*De lamentatione*, fol. 41H-I)<sup>936</sup>.

<sup>935</sup> Éstas son las muestras restantes del *Duelo* de *derivatio* combinada con el políptoton nominal: 41ab y 80abcd.

<sup>936</sup> Éstos son otros casos de *derivatio* en el sermón del *De lamentatione*: “(...) trahe me ad te ipsum, ut et ego *mori*or tecum. Male solus *mori*eris. *Moriatur* tecum ista tua genitrix. O *mors* misera noli mihi parcere (...)” (fol. 40I); “Optabat *mori* magis, quam uiuere post *mortem* Christi, quae male uiuens *mortua* erat. Ibi stabant *dolens*, saeuo *dolore* confecta” (fol. 41B); “Erant

En tres líneas se emplean dos series distintas de *derivatio*. La primera la integran un sustantivo (*sepulturae*) y dos tiempos verbales (*Sepulto* y *sepultum*); la segunda únicamente cuenta con dos, un sustantivo (*uoce*) y un verbo (*uocabat*). En este mismo contexto se emplea el políptoton nominal (*dolor–dolore* y *domini–dominum*), lo que configura otro de los rasgos de la *derivatio* compartido por la obra de Berceo, de donde posiblemente éste lo adoptó. La otra figura de pensamiento que registramos es un caso de sinonimia, *sepulturae–sepulchrum*. El texto nos está describiendo la escena del entierro de Cristo. El sufrimiento de los asistentes está patente. Todos lloran la muerte del Señor: los ángeles, san Juan, las santas mujeres, José de Arimatea, Nicodemo y, sobre todo, su madre la Virgen, quien en un ataque de dolor no duda en abrazar la sepultura en donde está enterrado su hijo.

Como ya adelantábamos anteriormente, en esta fuente latina, al igual que en otras empleadas por el clérigo riojano, la *derivatio* puede aparecer en un mismo contexto compartiendo espacio con el políptoton nominal o el verbal. Una de las desigualdades existentes entre el texto latino y el romance es que en el primero se registran casos de coexistencia de las tres clases de *annominatio*, lo que, por otra parte, no es nada extraño en latín. Así, por ejemplo, en el folio 40, párrafos I y K, contamos con dos muestras de este uso:

(...) fac ut ego ipsa nunc tecum moriar quae te ad mortem genui, sine matre noli mori. O fili recognosce miseram, et exaudi precem meam. Decet enim filium exaudire (K) matrem desolatam. Exaudi me obsecro, in tuo me suscipe in patibulo, ut qui una carne uiuunt, et uno amore se diligunt, una morte pereant. O Iudaei impii, o Iudaei miseri, nolite mihi parcere. Ex quo natum meum crucifixistis, et me crucifigite, aut alia quaquumque morte saeua me perimite, dum modo cum eo filio simul moriar  
(De lamentatione, fol. 40I–K)<sup>937</sup>.

---

similiter et angeli dolentibus condolentes. Dolebant quidem pio iustoque dolore” (...) (fol. 41F); “(...) immo mirarer si omnes angeli in illa beatitudine ubi flere est impossibile non fleissent. Credo, propter quod et loquor, quia dolebant si dolere ualebant. Sicut enim fuit possibile deum per assumptum hominem mori, ita forte possibile angelos bonos dolere de morte domini dei sui” (fol. 41G); etc.

<sup>937</sup> Al margen de este caso, se registran otras muestras de coexistencia de los tipos de *annominatio* en el *De lamentatione*. Ejemplos de *derivatio* y políptoton nominal: “(...) miserere matre tuae, et suscipe preces eius. Desine nunc mihi esse durus, qui cunctis semper fuiste benignus. Suscipe matrem tuam in cruce, ut uiuam tecum post mortem semper. Nihil mihi dulcius est quam te amplexato in crucem tecum mori” (fol. 40K); “In illum saeuiebat Herodes ille tyrannus iniquens cum turba crudelissima Iudaeorum: quando scilicet ad magorum uerba turbatus est (...)” (fol. 41L); etc. Muestras de *derivatio* con políptoton verbal: “Iuxta crucem Christi stabat mortua



En la primera el políptoton nominal lo conforman el paradigma de los pronombres personales (*ego-te-tecum*), sustantivos (*fili-filium*) y adjetivos numerales (*unus-una*). Su homónimo verbal está representado por dos formas: *exaudi* y *exaudire*. La *derivatio moriar-mortem-mori* cierra el primero de los dos casos. El segundo es bastante similar al primero, puesto que la *derivatio* recurre a las mismas categorías morfológicas, sustantivo (*morte*) y verbo (*moriar*). El políptoton nominal vuelve a emplear las formas pronominales (*mihi* y *me*), mientras que el verbal elige otro paradigma diferente al primero (*crucifixistis-crucifigite*). Debemos anotar, por otra parte, que algunos de estos vocablos se repiten, dando como resultado varias muestras de epanalepsis y *transductio*. La finalidad es, por consiguiente, reiterar el sentimiento de la Virgen María, que ruega a su hijo que la deje morir junto a él, para que así estén unidos también en la muerte.

Las notas que dábamos para la definición y empleo del políptoton en el *Liber de passione* pueden perfectamente aplicarse al caso de la *derivatio*, por lo que sin más dilación pasamos a analizar el primer ejemplo:

(...) et conuenerunt ad locum ubi Dominus *crucifixus erat*, secum instrumenta portantes, quibus clauis auulsis de *cruce* possent deponere *eum*. Quos dum mater *eius* uidit uolentes deponere ipsum; quae de morte consurgens, paululum reuiuiscens spiritus *eius*, et illud, quod poterat, adiutorium ministrabat (*Liber de passione*, 188-192)<sup>938</sup>.

Los miembros que componen cada una de las series de esta figura están entre los dos y tres, siendo excepcionales aquellos casos que superan esta cantidad. Para no repetir muestras bastante similares a las del otro sermón latino, hemos elegido un caso en el que únicamente se emplea una *derivatio*, combinada con un políptoton nominal. De este modo, volvemos a encontrarnos con este rasgo común a las tres versiones del duelo de la Virgen. La *derivatio*, compuesta por dos

---

*emortua* mater, quae ipsum ex spiritu sancto concepit. Vox illi non erat, quia *dolore* attrita iacens pallebat. Quasi *mortua uiuens uiuebat moriens, moriebatur uiuens, nec mori* poterat quae *uiuens mortua erat*" (fol. 41B); "Tam *pie* plorabat, tam amare dolebat, quod fui *ploratus pietate* multos etiam inuitos ad lachrymas prouocabat" (fol. 41I), etc.

<sup>938</sup> Otras muestras de *derivatio* el *Liber de passione*: "Veruntamen, tu, *gaude gaudio* magno ab ipso, nunc glorifica in coelis (...)" (5); "Aspiciebat ancilla Dominum suum, intuebatur mater filium suum in *cruce* pendentem, *morte* impiissima *morientem*, et tanto dolore uexabatur in mente (...)" (41-43); "O quam male tunc illi erat, grauius erat illi *uita uiuere* tali, quam mortis gladio ab impiis saeue necari (...)" (179-181); "Videbant corpus Christi sic male tractatum ab impiis, sic uulneratum iacere exanime, et Mariam suo *cruentatam cruore* (...)" (223-225); etc.

formas, emplea el paradigma verbal (*crucifixus erat*) y el nominal (*cruce*). Por su parte, el políptoton prefiere elegir el campo de los pronombres demostrativos (*eum–eius*). Pero éstos no son los únicos procedimientos retóricos de este fragmento, puesto que la epanalepsis y la antítesis también tienen aquí cabida. José de Arimatea ha conseguido la autorización de Pilato para enterrar el cuerpo de Jesús. En la tarea del desenclavo lo acompaña Nicodemo.

Tal y como vimos en el ejemplo anterior, la coexistencia de la *derivatio* con alguna de las variedades de políptoton no es nada infrecuente. De hecho, es posible rastrear más de una muestra en la que la convivencia se lleva a cabo con las dos clases de políptoton, tal y como sucede entre las líneas 248 y 252 de este texto:

(...) ut habeam *illum mecum*, uel saltem difunctum, aut si *illum ponitis* in sepulcro, *me miseram* deponite cum *illo*; mallet, quia et post id supererit *mih*i. *Illi ponebant* Christum in tumbam, et *illa* trahebat ad seipsam. *Illa uolebat eum* ad se retinere, et *illi uolebant eum* tradere sepulturae, et sic fiebat haec pia lis et miseranda contentio inter *eos*

(*Liber de passione*, 248–252)<sup>939</sup>.

La procedencia de los distintos tipos de políptoton nominal es de lo más variado. Así, contamos con representantes del paradigma de los pronombres personales de primera persona (*mecum–mih–me–se*) y de los pronombres demostrativos (*illum–illo–Illi–illa* y *eum–eos*). El políptoton verbal únicamente lo configuran dos formas (*uolebat* y *uolebant*). La *derivatio* la conforman tres integrantes, todos ellos verbos (*ponitis*, *deponite* y *ponebant*). Algunas de estas formas se repiten, dando origen a varias muestras de epanalepsis. A su lado, existe un fuerte paralelismo sintáctico entre los distintos componentes de las líneas 250 y 252. Todos estos procedimientos están orientados a reforzar la unidad semántico–sintáctica del texto. María intenta con todas sus fuerzas retener en su regazo el cuerpo de su hijo para impedir que lo entierren en el sepulcro donado por José de

<sup>939</sup> Ejemplos de convivencia de *derivatio* y políptoton nominal del *Liber de passione*: “Teneris *promissionem* reddere quam *nobis* superius *promisisti*. Memini *te mih*i in primo exordio *nostr*i sermonis fuisse locutam de *doloribus*, quos ipsa portasti pro morte Unigeniti *tui*, quia, ut audiui (...) *dolens* qui essent illi *tui sermones*” (10–14); “Intus atrocius saeuientes *dolores* nati matris *animam* gladiebant. In carne Christus soluebat debitum *mortis*, quod grauius erat quam *mori animae* matris” (137–139); etc. Otras muestras de coexistencia, esta vez con el políptoton verbal: “*Sequebatur* et ipsum, prout poterat, eius moestissima mater cum mulieribus, quae *secutae* fuerat a Galilea ministrantes ei (...) ad locum ubi *crucifixerunt* eum. Ante oculos eius fuit in *cruce* leuatus (...)” (36–39); “Ibi stabat *dolens*, confeca saeuo *dolore*, expectans Christi corpus deponi de cruce; haec plorabat, *dicens*, atque plotando *dicebat*” (160–162), etc.

Arimatea. Las acciones de cada uno de estos personajes se oponen en todos los sentidos.

*Parison*

Algunos editores del *Duelo de la Virgen* se han ocupado de estudiar los diferentes casos de paralelismo empleados por don Gonzalo. Tal es el caso de Dutton, quien en la introducción que precede al texto castellano realiza una clasificación de las diferentes clases de lo que él engloba bajo la etiqueta de “leixaprén”. Según este crítico, existen un total de 26 ejemplos de esta modalidad de paralelismo, divididos en cinco tipos<sup>940</sup>. En el primero de ellos el primer hemistiquio es idéntico. La segunda categoría es igual a la anterior, con la única diferencia de que el segundo hemistiquio del verso cambia la rima, ya sea parcial —invirtiéndola— o totalmente —rima distinta. En el siguiente apartado existe un intercambio de hemistiquios, mientras que en el quinto un hemistiquio idéntico cambia de posición. Lo que más nos ha llamado la atención en esta tipología es el cuarto de sus apartados, en el que Dutton afirma que los versos “se parecen en palabras pero no son paralelos”<sup>941</sup>. La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿por qué entonces incluye esas muestras como pertenecientes al leixaprén, un procedimiento que suele combinarse con el paralelismo verbal? Dejando a un lado esta cuestión, creemos que la clasificación de Dutton es un tanto incompleta por dos motivos. El primero de ellos atañe al mismo rótulo de “leixaprén”, que no se corresponde por completo con todas las muestras que él aduce en la composición berceana. La razón restante se ciñe a su número, ya que este hispanista no registra todos los posibles casos de paralelismo del *Duelo*. Pese a ello debemos aclarar que su clasificación tiene algunos puntos de interés, como el intento de establecer una tipología clara y precisa.

Orduna también se dedicó al estudio del paralelismo en su edición del *Duelo de la Virgen*. Al igual que el estudioso anterior, Orduna circunscribe el uso del paralelismo exclusivamente al empleo del leixaprén. Pero a diferencia del hispanista inglés, no establece una clasificación previa de este recurso, sino que prefiere dejar esta clase de reflexiones para las notas aclaratorias de las diferentes

<sup>940</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen ...*, pp. 15–16.

<sup>941</sup> Dutton, ed., *El duelo de la Virgen ...*, p. 15.

cuadernas en las que él considera que el clérigo riojano ha empleado esta clase de paralelismo. Tal es el caso de la anotación correspondiente a las estrofas 49d–50a, en donde podemos leer lo siguiente: “Nuevamente Berceo usa el *leixaprén*, matizando con la inversión de los hemistiquios”<sup>942</sup>. Orduna sigue este mismo procedimiento, con alguna variante, en todas y cada una de las cuadernas en las que considera que se utiliza. Como ya sucedía con Dutton, debemos rechazar para nuestros fines —por idénticos motivos— la tipología establecida por este investigador.

El *parison* desempeña un papel muy importante en el *Duelo de la Virgen*, tal y como ya pusieron de manifiesto los trabajos anteriormente citados. Los versos afectados por el paralelismo oscilan entre los dos y los cuatro. En algunas ocasiones, como se comprobará más adelante, un mismo ejemplo de *parison* puede desarrollarse en dos cuadernas distintas, superando de este modo los límites estróficos. La primera muestra que hemos seleccionado se ubica en la cuaderna 5:

Dizié el omne bueno *de toda voluntad*:  
« Reína de los Cielos, *de grant autoridad*,  
con qui partió Messías toda su poridad,  
non sea defenzado *de la tu piedad*.

La similitud sintáctico–estructural se ubica en el segundo hemistiquio de los versos a, b y d. En todos ellos registramos una misma construcción sintáctica, la de la frase preposicional. Sin contar con el paralelismo, en este contexto se hallan otros recursos orientados a enlazar los diferentes integrantes de la estrofa, como la epanalepsis y el políptoton nominal. El epíteto del verso a y las antonomasias de los versos b y c completan el catálogo de procedimientos retóricos. Al inicio del *Duelo* asistimos a la oración que san Bernardo hace a la virgen María, esa *Reína de los Cielos* (verso b), para que le refiera con toda clase de detalles la pasión de su hijo en la cruz, así como también los sentimientos experimentados por ella en esos momentos tan difíciles.

Al igual que otros recursos retóricos, el *parison* puede desarrollarse en más de una cuaderna, tal y como sucede en las estrofas 91d y 92a:

Otra guisa non puede esti mal guarecer,  
*nin por otro escanto nin por otro saber*,

<sup>942</sup> Orduna, ed., *El Duelo de la Virgen ...*, p. 816

fuera por esti vaso que debemos beber,  
yo e tú, madre mía, nol podemos verter.

Yo e tú, madre mía, lo devemos gostar,  
yo sufriendo las penas e tú el grant pesar;  
deven todas las gentes por ende te loar:  
laçdrar tú e tu fijo por las almas salvar<sup>943</sup>.

El primer hemistiquio de estos dos versos es idéntico. Lo que varía es la segunda parte: *nol podemos verter* / *lo devemos gostar*. La idea expresada a través de estos sintagmas es similar, pero ésta se consigue empleando dos acciones contrarias. Al igual que en el ejemplo anterior, podemos enumerar una serie de recursos encaminados a conseguir la unión de estos ocho versos. Así, en la cuaderna 91b nos encontramos con el primer *parison*, puesto que existe una igualdad sintáctica entre los dos hemistiquios de este verso. También registramos más de una epanalepsis, una *traductio* y un polisíndeton, un políptoton nominal, así como una antítesis en el vértice de los versos 91d y 92a. Estas mismas figuras de dicción por repetición vuelven a surgir en la estrofa siguiente, a las que debemos añadir una anáfora, con lo que se ve reforzada la unidad temática y estructural de este fragmento del *Duelo*. El último caso de paralelismo de estos versos se sitúa en el verso 92b. Jesucristo insta a su madre a beber el cáliz de su pasión, compartiendo de este modo sus padecimientos en la cruz. Si María logra pasar por este amargo trance, el sacrificio de su hijo logrará su finalidad, salvar al género humano de sus faltas e iniquidades y lograr que se abran para éste las puertas del cielo, cerradas hasta entonces por culpa del pecado original de los primeros padres.

¿Cuál es la situación del paralelismo en el *De lamentatione*? Podemos decir que, en algunos aspectos coincide con la versión romance de este sermón. Así, el *parison* alcanza unas cotas altas de empleo, rozando la cuarentena de ejemplos. Un par de muestras son las que podemos leer en el folio 41G:

Videbant Christi corpus sic male tractatum ab impiis, sic laceratum a pessimis iacere exanime, suo sanguine curentatum. Videbant etiam illam piissimam, illam sanctissimam ac beatissimam uirginem matrem eius tantis cruciari singultibus, tam amaris repleti doloribus, tam abundantibus

<sup>943</sup> Otros ejemplos de *parison* del *Duelo*: 29ab, 46d–47a, 90d–91a, 207abcd, etc.

*lachrymis madidari, sic amarissime flere, quod nullo modo poterat suas lachrymas refrenare (De lamentatione, fol. 41G)<sup>944</sup>.*

Las construcciones sintácticas de algunos de los miembros que componen este ejemplo se reiteran. Así, en el primer caso hallamos la estructura adverbio + participio pasado + complemento preposicional. En el segundo la disposición de algunos de los integrantes es similar a la anterior: adverbio + verbo + complemento preposicional, aunque algunos modifican ligeramente este orden. No obstante se advierte una clara intención de establecer un cierto orden dispositivo en todo este fragmento. Otro elemento de unificación del texto es la anáfora *Videbant*. El narrador nos pregunta a nosotros si alguien podría retener sus lágrimas al contemplar dos personajes unidos por el dolor. El primero es Cristo, con su cuerpo lleno de heridas. El otro es su madre, quien no puede refrenar su llanto al ver a su hijo muerto entre sus brazos.

En líneas generales podemos decir que el uso que recibe el paralelismo en el otro sermón latino que pudo emplear don Gonzalo para la elaboración del *Duelo de la Virgen*, el *Liber de passione*, es bastante similar al que acabamos de examinar. La similitud llega hasta tal punto, que registramos más de una muestra coincidente entre ambos sermones, algo que, como ya señalamos en más de una ocasión, es frecuente. Los dos ejemplos de *parison* que vamos a examinar pertenecen al inicio de esta fuente latina. El primero se sitúa en las líneas 24 y 25:

Dic mihi si in Jerusalem eras, quando fuit captus filius tuus, et uinctus, et ductus, ad Annam tractus?». At illa: «In Jerusalem eram, quando hoc audiui, et gressu quo potui ad Dominum meum flens perueni. Cumque illum fuisset intuita pugnis percuti, alapis caedi, e faciem conspui, spinis coronari et opprobium hominum fieri, commota sunt omnia uiscera mea (Gen. XLIII, 30), et defecit in me spiritus meus (Psalm. LXXVI, 4)  
(De lamentatione, 24–29)<sup>945</sup>.

<sup>944</sup> Otros ejemplos de *parison* en el *De lamentatione* pueden leerse en los folios 40E: “(...) non claros imperio, sed plenus opprobio, spinis coronatus, sputis illitus, flagellis afflictus (...)”; 40H: “Stabant et ego uidens eum; et ipse uidens me, plus dolebat de me quam de se”; 41A: “Nec lingua poterit loqui, nec mens cogitari ualebit quanto dolore afficiebantur pia uiscera Mariae”; 41I: “Nam cruciata gemitibus, fatigata doloribus, afflicta plorantibus, pedibus se sustinere nequibat (...)”; etc.

<sup>945</sup> Éstos son algunas muestras más de paralelismo estructural del *Liber de passione*: “« Quis unquam regnans in coelo sursum uel peregrinans in terra deorsum (...)” (1–2); “Exaudi me, obsecro, in tuo me suscipe patibulo, ut qui una carne uiuimus, una carne pereamus” (71–72); “Moerebant poli, moerebant sidera cuncta (...) Scinduntur duri lapides, scinduntur culmina templi” (147, 150); “Benedictus tu a Christo. Benedictus a matre ipsius (...)” (279–280); etc.

Sólo algunos de sus miembros conforman un caso *sensu stricto* de paralelismo estructural. Los protagonistas son aquí los participios de pasado *captus, uinctus, ductus y tractus*, que configuran un políptoton nominal. Las construcciones de la otra muestra presentan un menor grado de variación. Prácticamente todos sus integrantes presentan la estructura sustantivo + verbo, o la inversa, verbo + sustantivo, a la que se añade ahora un posesivo. En este pasaje volvemos a encontrarnos con figuras de dicción como el polisíndeton, el políptoton nominal y el verbal. María comienza a relatar a san Bernardo los acontecimientos que sucedieron durante los primeros momentos de la pasión de Cristo. La Virgen estaba en Jerusalén cuando su hijo fue traicionado por Judas, conducido como un malhechor a la casa de Anás, juzgado por Pilato, maltratado por los soldados y coronado de espinas.

#### Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton desempeña en el *Duelo de la Virgen* un papel superior polisíndeton, puesto que presenta casi el doble de muestras que su figura opuesta. Sin embargo, este recurso de omisión se emplea para el mismo fin. De esta forma nos encontraremos, al igual que en las composiciones anteriores, con cuadermas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos que puede ocupar el asíndeton van desde los dos a los cuatro. El primer caso que vamos a analizar pertenece a la estrofa 28:

*Yo mezquina estava catando mi Fijuelo,  
batiendo miés maxiellas, rastrando por el suelo;  
otras buenas mugeres, faziendo muy grant duelo  
con las mis dos hermanas que yo contarvos suelo.*

Como se puede ver, la ausencia de nexos coordinantes es total, aunque el asíndeton sólo comprenda los tres primeros versos. Esta figura se emplea en este contexto para enumerar una serie de acciones y de gestos que se citan: la contemplación de Cristo crucificado, el arañamiento de las mejillas de la Virgen, el arrastramiento por el suelo y, finalmente, el duelo de las hermanas de María. Por otro lado, el asíndeton cohesiona las diferentes partes de esta cuaderma. En este sentido debemos señalar la presencia del *parison* de los versos a y b, que

presentan un mismo esquema sintáctico: verbo (en gerundio) + frase nominal o preposicional. Las demostraciones de dolor de la madre de Jesús chocan abiertamente con nuestra forma de expresar la pena, un tanto más contenida o resignada. Sin embargo, los aspavientos expresados por la Virgen eran habituales en el período medieval ante la muerte de un ser querido.

El siguiente ejemplo de asíndeton se ubica en la estrofa 150, que comparte algunas de las características citadas en la anterior muestra:

*El de Abarimáthia, que lo avié ganado,  
clamó a Nichodemus, varón bien acabado,  
el uno li tenié el cuerpo abraçado,  
el otro li tirava el clavo remaçado*<sup>946</sup>.

En estos versos no figura ninguna conjunción de signo afirmativo o negativo. Por consiguiente, estamos ante una enumeración asíndetica. Los dos primeros versos mencionan a los personajes encargados de bajar el cuerpo inerte de Jesús de la cruz. El poeta menciona alguno de los rasgos por los que José de Arimatea y Nicodemo destacaron en la pasión de Cristo. El primero logró la autorización de Pilato para sepultar al hijo de María. Nicodemo era un *varón bien acabado*, es decir, un hombre virtuoso e importante de la sociedad hebraica. En los versos c y d se describen dos de las acciones del desenclavo: la sujeción del cuerpo y la retirada de los clavos que lo sujetaban al madero. La simultaneidad de estos actos se manifiesta no sólo a través del asíndeton, sino también del paralelismo.

La situación del asíndeton en el sermón del *De lamentatione* es totalmente opuesta a la de la obra berceana por varios motivos. En primer lugar, por el número de muestras halladas, sólo diez; en segundo lugar, por la extensión de los casos, que oscilan entre las dos y las tres líneas. Debido a su escaso desarrollo, sólo citaremos un ejemplo, ubicado en el folio 40K:

*O uere dei nate, tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi filius, tu mihi sponsus, tu mihi anima eras. Nunc orbor patre, uiduor sponso, desolor filio, omina perdo*  
(*De lamentatione*, fol. 40K)<sup>947</sup>.

<sup>946</sup> Otros ejemplos de asíndeton en el *Duelo de la Virgen*: 21abcd, 102abcd, 163abcd y 205abcd.

<sup>947</sup> Otros ejemplos de asíndeton del *De lamentatione*: fol. 40D: “*Currite filiae, currite uirgines sacrae, currite matres Christo castitatem uouentes, omnes ad Virginem currite quae peperit Christum*”; 40I: “*O mors misera noli mihi parcere, tu mihi sola prae cunctis places, exaggera*



El argumento de este fragmento lo conocemos sobradamente, puesto que ya ha sido citado en más de una ocasión a lo largo de este trabajo. Varios son los recursos estilísticos que contienen estas dos líneas: anáfora —*tu mihi*—, políptoton nominal —*pater–patre, filius–filio* y *sponsus–sponso*—, *parison*, exclamación, antonomasia, metáfora y, por último, el asíndeton. Estamos ante una serie enumerativa, cuyos miembros están unidos no por varias conjunciones copulativas, sino por medio del asíndeton. La finalidad de este procedimiento es idéntico al del texto romance. María manifiesta a su hijo Jesús lo que significa para ella. Él es la única familia directa que le queda: su hijo, su padre y su esposo. Sin su persona, acabará siendo una viuda, una huérfana y una madre sin vástagos.

De un modo similar al *De lamentatione*, el *Liber de passione* recurre en pocas ocasiones al asíndeton, puesto que sólo hemos hallado un total de nueve muestras, una de las cuales se registra en el otro sermón mariano. Pese a este dato, incluimos en el cuerpo de este trabajo el siguiente ejemplo, situado entre las líneas 224 a 228:

(...) *Mariam suo crenatam cruore illam piam, illam sactam, totam bonam, totam dilectam, totam dulcem, totam pulchram, totam delectabilem Mariam suam beatissimam matrem tantis cruciari singultibus, tam amoris repletam doloribus, sic amarissime flere, unde suas lacrymas non poterat refrenari (Liber de passione, 224–228)*<sup>948</sup>.

Al igual que en el caso previo, el asíndeton comparte el espacio con otros recursos estilísticos, como la anáfora, el políptoton, el epíteto o el *parison*. El autor de este sermón era plenamente consciente de los métodos que deseaba utilizar para construir este pasaje lleno de emotividad y de patetismo. Las repeticiones de signo diverso, como la anáfora y el políptoton nominal, subrayan los elementos incluidos en esta *digressio*. El paralelismo y el asíndeton son los

---

*uires, trucida matrem, matrem cum filio perime simul*"; 40L: "*O mater dulcissima mollis ad flendum, mollis ad dolendum, tu scis quia ad hoc de te carnem assumpsi, ut per crucis patibulum saluarem genus humanum*"; 41H: "*Nolite quaeso eum tam cito tradere sepulturae, sed ipsum reddite mihi miserae matri suae, ut illum mecum (...) sepulchro reconditis, ibidem me miseram matrem cum ipso sepelire, quia male pos ipsum superero*"; etc.

<sup>948</sup> Algunas muestras más de asíndeton del *Liber de passione*: "*Memini te mihi in primo exordio nostri sermonis fuisse locutam de doloribus, quos ipsa portasti pro morte Unigeniti tui, quia, ut audiui, non modicum perturbatus coepi quaerere, dolens qui essent (...)*" (11–14); "*Exaudi me, obsecro, in tuo me suscipe patibulo, ut qui una carne uiuimus, una carne pereamus*" (71–72); "*Desine flere, dolorem depone, quia ad Patrem uado, gloriam paternae maiestatis percipiendam ascendo*" (104–105); "*Credo propter quod loquor, quod dolebant, si dolere ualebant, sicut enim fuit possibile Deum per assumptum hominem mori, ita possibile fuit angelos beatos dolore in morte Domini sui*" (231–233); etc.

encargados de ensamblar temática y estructuralmente este fragmento. La Virgen contempla horrorizada cómo los verdugos maltratan a su hijo. Del mismo modo, Jesús mira cómo sufre y padece aquélla que le dio la vida, una mujer que poseía todos los dones espirituales y terrenales: la dulzura, la belleza, la santidad, la pureza, etc. Sin embargo, siendo la llena de gracia tuvo que pasar por la muerte del Unigénito.

### *Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

En el *Duelo de la Virgen* el epíteto se aplica a tres bloques principales de personajes: la Divinidad (Dios Padre y Dios Hijo), la Virgen, así como a otros personajes (ya sean estos santos o no). En principio, podría pensarse que en el *Duelo* gran parte de los casos de esta figura de pensamiento se asignan a la Virgen, ya que el contenido de esta composición apunta en esa dirección. Sin embargo, esto no es así, puesto que el mayor número de ejemplos tienen como referente a Cristo, que comparte con su madre un papel de coprotagonista. A este grupo, le sigue en orden de importancia los calificativos que aluden a otros actores de esta obra mariana. No obstante el epíteto no alcanza la importancia adquirida en la *Vida de Santo Domingo* o en los *Milagros*. Por este motivo únicamente desarrollaremos dos muestras. En cada cuaderna solemos encontrarnos con un único epíteto, siendo las estrofas 70 y 109 las excepciones que confirma la norma. En la segunda de éstas hallamos tres calificativos:

Quando rendió la alma el Señor *glorioso*,  
la *gloriosa* Madre del mérito precioso  
cadió end amortida como de mal raviioso,  
no li membró el dicho del su *santo* Esposo<sup>949</sup>.

<sup>949</sup> Éstos son los restantes epítetos marianos del *Duelo*: *Sancta* [*Reína*] (1a) y [*Madre*] *captiva* (52d). Otros ejemplos de epítetos referidos a la Divinidad podemos verlos en 2a, 70abc, 72c ó 110a.

Dos de ellos (versos a y d) tienen como referente a Jesús, mientras que el restante se aplica a la Virgen (verso b). Cristo es el [*Señor*] *glorioso* y también el *santo* [*Esposo*], dos de los varios nombres bajo los que se le conoce. El primero de los sustantivos se emplea a lo largo de la obra en cuatro ocasiones distintas y el segundo únicamente en dos. Como en otras obras de don Gonzalo, el sustantivo *Señor* se utiliza para conformar otro recurso retórico, la antonomasia. Si Cristo es el [*Señor*] *glorioso*, su madre María es igualmente *gloriosa*. Este adjetivo se añade al sustantivo *Madre*, algo que no es novedoso en el clérigo riojano, puesto que ya lo había empleado en los *Milagros* (764b). Cuando Jesús muere en la cruz, la Virgen cae desmayada en el suelo, como si padeciese de un extraño mal, idea expresada a través de la comparación del verso c.

La otra categoría en la que podemos dividir el recurso del epíteto es la que se refiere a los diversos personajes que hacen su aparición en esta obra. Una de estas muestras es la que podemos ver en la cuaderna 119:

Estonç' dixo Centurio, un *noble* cavallero,  
dixo un testimonio grant e bien verdadero:  
« Varones, esti pobre ome fo derecho,  
de Dios fo embiado, era su mensagero<sup>950</sup>.

En ella destaca la presencia de un centurión, que contempla atónito las manifestaciones de la naturaleza ante la muerte de Cristo. Este centurión que mandaba los soldados que custodiaban a Cristo en la cruz figura en tres de los evangelios canónicos: el de Mateo, el de Marcos y el de Lucas<sup>951</sup>. La tradición le atribuyó la lanzada en el costado de Jesucristo (Jn 19, 34)<sup>952</sup> y lo identificó con Longino, un santo que murió martirizado en Cesarea de Capadocia<sup>953</sup>. Frente a esta opción, Berceo escoge la lectura de las Sagradas Escrituras a la hora de nombrar a este soldado como *Centurio* (119a) y no Longino como hace en los

<sup>950</sup> Éstos son otros epítetos del *Duelo* aplicados a diferentes personajes: 3a, 88b, 132c, 150b, etc.

<sup>951</sup> Éstos son los fragmentos evangélicos en los que aparece este personaje: Mt 27, 54: “*Centurio autem, et qui cum eo erant, custodientes Iesum, uiso terraemotu et his quae fiebant, timuerunt ualde, dicentes: Vere Filius Dei erat iste*”; Mc 15, 39: “*Videns autem centurio, qui ex aduerso stabat, quia sic clamans expirasset, ait: Vere hic homo Filius Dei erat*” y Lc 23, 47: “*Videns autem centurio quod factum fuerat, glorificauit Deum, dicens: Vere hic homo iustus erat*”.

<sup>952</sup> Éste es el pasaje del evangelio de san Juan: “(...) *sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exiuit sanguis et aqua*” (Jn 19, 34).

<sup>953</sup> L. Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 332, s. v. Longinos.

*Milagros (e lavó a Longino de muy grand violencia, 782d)* . Delante de todos los asistentes a la crucifixión, manifiesta que Jesús no sólo era una persona justa y honrada, sino que también era el hijo de Dios (estrofa 120). Por este motivo, recibe por parte de don Gonzalo el calificativo de *noble* [*cavallero*]. Este epíteto pertenece, sin duda, al campo de los epítetos épico–bélicos, característicos de los cantares de gesta. Nuestro poeta ya los utilizó en otras composiciones suyas, como la *Vida de Santo Domingo* (29c, 127c ó 264a).

¿Cuál es la situación que presenta el epíteto en el sermón del *De lamentatione Virginis Marie*? En líneas generales podemos decir que es bastante similar a la versión romance, ya que los bloques en los que podemos dividir este procedimiento son los mismos que en Berceo: epítetos aplicados a la Virgen, a la Divinidad y a otros personajes. En lo que sí difieren una y otra obra es en el número de ejemplos y en su distribución. El epíteto alcanza aquí un mayor empleo y los calificativos marianos configuran la categoría principal, con un total de dieciséis muestras frente a las tres del texto romance. A continuación se sitúan los epítetos no pertenecientes al campo de la Divinidad, que ocupan el último puesto. Iniciamos nuestro análisis por los epítetos que tienen como referente a María:

Videbam etiam illam *piissimam*, illam *sanctissimam* ac *beatissimam*  
uirginem matrem eius tantis cruciari singultibus, tam amaris repleti  
doloribus, tam abundantibus lachrymis madidari, sic amarissime flere,  
quod nullo modo poterat suas lachrymas refrenare

(*De lamentatione*, fol. 41G)<sup>954</sup>.

El número de adjetivos que pueden calificar a un sustantivo oscila entre uno y tres. Las formas preferidas por el autor de esta obra son de superlativo, sobre todo *moestissima* y *dulcissime/a*. Una clara muestra de este particular empleo del superlativo podemos verlo en el folio 41G, analizado ya en ocasiones anteriores. Tres son los calificativos aplicados al sustantivo *uirginem matrem*: *piissimam*, *sanctissimam* y *beatissimam*. Como en el caso del clérigo riojano, el sustantivo *mater* —al que se le aplican el mayor número de epítetos— podemos encontrarlo desempeñando la función de antonomasia. La Virgen María no

<sup>954</sup> Otros ejemplos de epítetos marianos en el *De lamentatione*: *moestissima* [*mater*] (fol. 40H), [*matrem*] *desolatam* (fol. 40K), [*mater*] *dulcissima* (fol. 40L), *singularis* [*uirgo et mater*] (fol. 41I), etc. Las muestras referidas a la Divinidad tienen como protagonista a Cristo. El sustantivo mayoritario es *Filius* en sus diferentes flexiones casuales: [*fili*] *charissime*, *benignissime* [*nate*] (fol. 40K); [*fili mi*] *dilectissime* (fol. 41E); o [*Iesu fili mi*], *bone ac benigne* (fol. 41L).

merece los sufrimientos por los que está pasando, ya que ella es la única santa, la única mujer piadosa y bienaventurada.

Al igual que en el texto berceano, en la fuente latina es posible encontrar algún que otro epíteto calificando a diversas figuras que intervienen en el relato. Tal es el caso de José de Arimatea y Nicodemo —dos discípulos de Cristo en la clandestinidad—, quienes jugaron un papel muy destacado en la Pasión:

Interim uir *nobilis* nomine Ioseph, qui erat discipulus eius, occulte tamen, ad Pilatum accessit, postulans sibi donari corpus domini Iesu Christi. Quo sibi concesso, accersiuit quedam uirum *sapientem et legispertum* nomine Nicodemum discipulum Christi occultum similiter, et uenerunt ad locum ubi erat dominus crucifixus (...)  
(*De lamentatione*, fol. 41C)<sup>955</sup>.

Una vez que Jesús ha muerto en la cruz, el primero se dirige a Pilato para conseguir de éste el permiso para descender y sepultar el cuerpo del hijo de María. Al de Arimatea se le designa como un [*uir*] *nobilis*, epíteto que también aplicó don Gonzalo al centurión que aparece en la estrofa 119. A Nicodemo, el otro personaje, se le asignan dos adjetivos, *sapientem et legispertum*, predicados también del sustantivo *uir*. Estos tres epítetos intentan describir el rango social y los rasgos de estos dos hombres. A José de Arimatea se le dedicarán otros dos epítetos más, en el folio 41G. Allí se lo nombra de la siguiente manera: *Ioseph autem ab Arimathia uir sanctus et iustus*, que apuntan en la misma dirección que los anteriores. Este pasaje, como otros tantos del *De lamentatione*, recurre a diferentes procedimientos retóricos, como la epanalepsis o el políptoton nominal.

En el otro sermón latino, el *Liber de passione*, los casos de epíteto son mucho menores que en las dos obras anteriormente analizadas. En total tenemos trece muestras, siete de las cuales coinciden con otras tantas del *De lamentatione*. Pese a ello, los bloques en que se puede dividir esta figura de pensamiento son los mismos. El equilibrio de los tres grupos es la nota dominante en este texto. De este modo tenemos cuatro epítetos alusivos a la Virgen, tres a Cristo y seis al resto de los personajes. De nuevo vuelven a destacar los adjetivos en grado superlativo, entre los que destaca el epíteto *dulcissime/a*. El ejemplo que hemos elegido para

<sup>955</sup> Éstos son otros epítetos del *De lamentatione* referidos a diferentes figuras: [*O Iudaei*] *impii*, [*o Iudaei*] *miseri* (fol. 40K); *iusti* [*Simeonis*] (fol. 41B); [*mulieribus*] *honestis ac sanctis* (fol. 41I); [*Herodes ille tyrannus*] *iniquens* (fol. 41L); etc.

analizar el epíteto mariano es similar al empleado para ilustrar la misma categoría en el *De lamentatione*:

(...) et Mariam suo cruentatam cruore illam *piam*, illam *sanctam*, totam *bonam*, totam *dilectam*, totam *dulcem*, totam *pulchram*, totam *delectabilem* Mariam suam *beatissimam* matrem tantis cruciari singultibus, tam amoris repletam doloribus, sic amarissime flere, unda suas lacrymas non poterat refrenare (*Liber de passione*, 224–228)<sup>956</sup>.

El motivo de su selección responde al número de apelativos que figuran allí, un total de ocho. Sólo uno de ellos aparece en grado superlativo, lo que lo aparta de la tendencia general. Todos los epítetos están encaminados a enumerar las cualidades de la Virgen, tanto espirituales —su piedad, su bondad, su dulzura, su santidad— como físicas —su belleza. A pesar de todo, estos rasgos, esa *mater* —el único sustantivo del que se predicen los calificativos y que puede conformar en otras ocasiones una antonomasia— ha tenido que padecer en sus propias carnes la muerte de su único hijo.

Todos los casos de epítetos que no aluden a María ni a su hijo tienen su correlato exacto en el otro sermón latino. No obstante hemos escogido uno para estudiar este tipo de epíteto. La muestra se halla al final del texto, más concretamente en la línea 277:

O *felix*, o *beatus* Ioannes, cui talem Dominus commendavit thesaurum. Reddet tibi Dominus mercedem dilectionis, quam in eius matre tibi commendata ab ipso semper habuisti (*Liber de passione*, 277–279)<sup>957</sup>.

El personaje elegido es san Juan evangelista, el discípulo predilecto de Jesús, el único que permaneció en todo momento al lado de su maestro, pero también al lado de su madre. En uno de los momentos más importantes de la Pasión, Cristo le encarga que cuide desde ese momento a la Virgen María. Por este motivo, todos debemos honrar la persona de Juan. Así lo hace el autor de este sermón cuando lo llama *felix* y *beatus*, los dos epítetos de este fragmento. A su

<sup>956</sup> Éstos son los restantes epítetos marianos del *Liber de passione*: *moestissima* [*mater*] (36), *miseram* [*matrem tuam*] (70) y *dulcissima* [*mater*] (111). Los epítetos referidos a Cristo son los siguientes: [*fili mi*] *dulcissime* (63); o [*fili*] *chare*, o *benigne*, *summe nate* (85) y [*fili*] *charissime* (95).

<sup>957</sup> Los otros epítetos de esta categoría en el *Liber de passione* son éstos: [*uir*] *nobilis* [*nomine Ioseph*] (184); [*uirum*] *sapientem et legisperitum* [*Nicodemum*] (187); [*feminae*] *sanctae* (215); [*Ioseph ab Arimathaea uir*] *sanctus et iustus* (234) y [*a mulieribus*] *sanctis* (265).

lado tenemos una epanalepsis y un políptoton verbal. Con los elogios a este apóstol se cierra el sermón del *Liber de passione* atribuido a san Bernardo.

#### Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

Antítesis y sinónimos juegan un papel importante tanto en el *Duelo de la Virgen* como en sus modelos latinos, conformando las dos figuras de pensamiento más empleadas a lo largo de estas obras. Si comparamos el uso y los valores que poseen en este texto berceano con otras de sus composiciones ya estudiadas, observaremos que vuelven a repetirse algunas de sus características. De este modo, la antítesis presenta una mayor cantidad de ejemplos que la sinonimia. La otra coincidencia concierne a los valores que se le otorgan a estos dos recursos, a través de los que se representan escenas, ambientes, situaciones y personajes. Otro de los rasgos que no podemos obviar es la funcionalidad catequística de tales procedimientos. Sin embargo, pese a que la doctrina cristiana está latente en el *Duelo* —puesto que se ocupa de la Pasión de Cristo y los dolores de su madre—, el valor moralizador y catequístico no se manifiesta de forma tan clara como en los *Milagros* o los *Signos*. Únicamente podemos citar algunos casos —la mayor parte son antítesis— en los que se podría vislumbrar esta finalidad, como el de las estrofas 97c, 106ad ó 117b.

Casi todas las cuaternas del *Duelo* poseen al menos una muestra de esta figura de pensamiento. La tendencia que se observa en el número de miembros que compone la antítesis nos señala que éstos oscilan entre los dos y los tres vocablos en cada ejemplo. En algunas ocasiones las antítesis pueden situarse en posición de rima, como sucede en las estrofas 33ad, 47bc ó 91cd, hecho que, como se comprobará, también sucede con los sinónimos. En otros contextos incluso puede ocupar todo un verso entero, como en 148d, 157d, 192d ó 193b. El primero de los dos casos que vamos a analizar es una excepción en lo que concierne a los integrantes que lo conforman, puesto que cuenta con cuatro:

Los sos sanctos sermones eran tan adonados,  
*sanavan los enfermos, soltavan los pecados,*  
*cevavan los ayunos, guiavan los errados:*  
 quantos que los oyén todos eran pagados.

Todos ellos poseen una misma construcción sintáctica: verbo + frase nominal, con lo que estamos ante un *parison*. Las acciones verbales se oponen al contenido expresado en los sustantivos de los grupos nominales. Así, tenemos las siguientes cuatro parejas: *sanavan / enfermos* (antítesis que ya encontramos en la cuaderna anterior, la 65), *soltavan* —que debemos entender aquí por ‘perdonar o remitir a uno el todo o parte de lo que debe’— / *pecados, cevavan / ayunos* y, finalmente, *guiavan / errados*. Por otra parte, los vocablos de esta estrofa 66 se hallan enumerados de forma asindética. Las antítesis ocupan los cuatro hemistiquios de los versos b y c, con lo que se comprueba una vez más que el poeta riojano era plenamente consciente del valor rítmico y estructural de estos procedimientos. La Virgen María nos enumera las virtudes que poseía su hijo para ayudar a todos los que se acercaban a él y le pedían ayuda, tal y como podemos leer a lo largo de los relatos evangélicos. En estos cuatro versos se condensa toda la labor realizada durante su vida pública, las predicaciones (versos a y d), el perdón de los pecados (verso b) y los hechos milagrosos (versos c y d) —como la multiplicación de los panes y los peces o la curación de enfermos.

La segunda muestra de antítesis, ubicada en la estrofa 50 presenta otros de los rasgos que la definen:

*Judíos e paganos faziéndoli bocines,  
dando malos respandos como malos rocines,  
tenién mal afectadas las colas e los clines,  
cantando malas viésporas e peores matines*<sup>958</sup>.

En primer lugar, nos referimos a la formación de las llamadas ‘parejas inclusivas’; por otra parte, la segunda de las antítesis utiliza términos propios de la vida del campo, con lo que estamos ante un caso de ‘antítesis rústico–popular’. Pocas son las antítesis de esta obra que tengan como referente último elementos de la vida común. Sin contar con esta cuaderna 50, tenemos la número 16, 19 —ambas con un gran valor metafórico—, 96 y 197. Los vocablos antitéticos aluden a dos partes del cuerpo de los caballos, sus *colas* y sus *clines* (crines) mal afeitadas. Además se cita directamente a estos animales en el verso b (*rocines*) dentro de una comparación de esta misma naturaleza. Los personajes comparados

<sup>958</sup> Estas son otras antítesis del *Duelo*: 14a, 65abc, 97cd ó 193b.



de forma despectiva con estos animales son los *Judíos e paganos*, ya citados en la estrofa precedente. Éstos son los culpables directos, según María, de la muerte de su hijo. Pero todavía tenemos una tercera oposición, la del verso d, *cantando malas viésperas e peores matines*. El remedo que don Gonzalo hace de algunos términos de la liturgia lo volverá a hacer en la cuaderna 173 del *Duelo*, pero también lo encontramos en la 373 de los *Milagros*.

El uso de la antítesis en el *De lamentatione* guarda grandes parecidos con su empleo en la versión romance de este sermón. Aunque su número sea mayor —algo que ya sucedía con el epíteto—, los miembros que integran cada muestra oscilan de nuevo entre dos y tres. Aquí también podemos encontrar algún que otro ejemplo de pareja inclusiva, si bien no alcanza un uso tan elevado como en el *Duelo*. El primero de los dos casos se ubica en el folio 40L:

Congratulare mihi, quia nunc inueni ouem errantem quiam tam longo tempore perdideram. Moritur unis, ut totus inde reuiuiscat mundus. Vnius ob meritum cuncti periere minores et nunc saluantur unius ob meritum. Quod placet deo patri, quomodo discipulebit tibi ? (*De lamentatione*, fol. 40L).

Tres son las antítesis de ese fragmento. Todas constan de dos vocablos y tres de ellas pertenecen al paradigma verbal. Jesucristo intenta que su madre comprenda los motivos por los que debe morir en la cruz. El primero es la salvación del género humano, para que de este modo todos los pecadores puedan salvarse. El narrador expresa esta idea mediante unos términos metafóricos que hacen referencia a la parábola de la oveja perdida, tal y como la relatan los evangelios de Mateo 18, 12–14 y Lucas 15, 4–7<sup>959</sup>. La segunda y tercera oposición alude a la muerte de Cristo, el justo por el que todo el mundo se redimirá. Él ha de beber el cáliz del sufrimiento que le ofrece Dios. Su madre no puede oponerse a la voluntad del Padre. Esta imagen la hallamos de nuevo en las Sagradas Escrituras<sup>960</sup>. La antítesis no es el único procedimiento estilístico al que se recurre. El quiasmo, la epanalepsis, la *derivatio* y la sinonimia —que utiliza

<sup>959</sup> He aquí los fragmentos evangélicos en cuestión: “(...) *si fuerim alicui centum oves, et errauerit una ex eis. nonne relinquit nonaginta nouem in montibus, et uadit quaerere eam quae errauit? Et si contingerit ut inueniat eam: Amen dico uobis, quia gaudet super eam magis quam super nonaginta nouem, quae non errauerunt (...)*” (Mt, 18, 12–14). El texto de san Lucas es similar, pero añade esto: “*Et cum inuenerit eam, imponit in humeros suos gaudens: et ueniens domum conuocat amicos et uicinos, dicens illis: Congratulamini mihi, quia inuenit ouem meam, quae perierat (...)*” (Lc 15, 4–7). Esta última frase es la que nos encontramos en el *De lamentatione*.

<sup>960</sup> Esta imagen podemos verla, por ejemplo en Mt 20, 22; Mc 14, 36 ó en Jn 18,11.

uno de los miembros de la segunda antítesis, *Moritur*—, también tienen su lugar reservado.

Aunque al inicio de este análisis manifestábamos que el empleo de las parejas inclusivas era mucho menor que en el texto berceano, es posible encontrar algún que otro ejemplo, como el del folio 41M:

Et cum talia faceret, sustinebat insidias, sustinebat calumnias, sustinebat blasphemias, quas *principes sacerdotum, scribae, et pharisaei, et omnis populus* contra eius innocentiam inuehebant (...)

(*De lamentatione*, fol. 41M)<sup>961</sup>.

La antítesis consta de cuatro términos unidos por dos conjunciones copulativas. En ambos casos la partícula es la misma: *et*, si bien en otros ejemplos puede aparecer *nec*. Los miembros unidos de este modo pertenecen a algunas de las categorías sociales que integraban la sociedad judía en los tiempos de Jesús. Todos ellos se oponen entre sí, porque unos son representantes del mundo religioso y otros del civil. Sin embargo, éstos se complementan, poniendo de manifiesto la totalidad de un pueblo que llegó a un acuerdo para matar al hijo de María. En un primer bloque tenemos al elemento sacerdotal del país: *principes sacerdotum, scribae, et pharisaei*, cada uno con una función distinta. En el otro lado se sitúa el resto del pueblo, en esta ocasión sin distinción de clases sociales: *omnis populus*. El pasaje cuenta, por otro lado, con un marcado paralelismo de naturaleza estructural. Aunque Cristo haya realizado prodigios y milagros, el pueblo finalmente ha decidido matarlo a instancias de las autoridades cívico-religiosas.

El empleo de la antítesis en el *Liber de passione* es semejante al del otro sermón latino, puesto que, como viene siendo habitual en las figuras retóricas analizadas hasta el momento, comparte algunos de sus casos. El equilibrio entre la antítesis y la sinonimia es otro de los rasgos que lo conectan con la otra fuente berceana, así como también la cantidad de miembros que conforman cada muestra. Sin embargo, el número de estas dos figuras de pensamiento es mucho

---

<sup>961</sup> Otros ejemplos de antítesis en el *De lamentatione* podemos verlos en los fol. 40F: “(...) *regnans in coelo sursum aut peregrinans un terra deorsum* (...)”; 40K: “*Nihil mihi dulcius quam te amplexato in cruce tecum mori: et nihil certe amarius quam uiuere post tuam mortem* (...)”; 41E: “*Cogitabat mirabilia facta unci fui: et durissima opprobia et tormenta quae uiderat oculis suis, et auribus audierat* (...)”; 41L: “(...) *nec erat qui consolari eam posset ex omnibus charis suis, nec suae sorores, nec etiam ipse Ioannes*”; etc.

menor aquí que en el *De lamentatione*, algo que se pone de manifiesto en otros recursos retóricos analizados anteriormente. Por estos motivos, únicamente examinaremos un único ejemplo de antítesis de este texto. Tres son las oposiciones que encontramos entre las líneas 86 y 89:

Desine matri nunc esse *durus*, qui semper *fuisti benignus* in cunctis. Suscipe matrem in *morte* tecum ut *uiuat* tecum post *mortem* semper. Nihil *uiuere dulcius* mihi quam tecum *mori* et *uiuere*. Nihil *uiuere amarius* est quam *uiuere* mihi post tuam mortem (*Liber de passione*, 86–89)<sup>962</sup>.

La primera contrapone dos adjetivos: *durus* / *benignus*. La segunda se manifiesta de dos formas distintas, mediante el empleo del políptoton verbal y la *derivatio*, figuras que cobran una gran importancia en este fragmento, junto con la anáfora y la *tractio*. Gracias a ésta se logra diversificar la oposición ‘vida’ / ‘muerte’: *morte* / *uiuat* y *uiuere* / *mori*. La tercera recurre a dos sustantivos en grado comparativo: *dulcius* / *amarius*. La Virgen María se lamenta de que su hijo no quiera atender a su petición de padecer juntos, de morir unidos, puesto que para ella su hijo lo es todo. Sin él nada tendrá ya sentido. El fragmento se cierra con un caso de paralelismo.

En el *Duelo de la Virgen*, el número de sinónimos es menor que las antítesis. Sin embargo, comparte con esta figura algunos valores, como la representación de espacios y personas, así como también el catequístico (106ad ó 117b). El número de vocablos que integran la sinonimia se sitúan en torno a los dos o tres por ejemplo. En algunas ocasiones están unidos por conjunciones copulativas como *e*, *nin* o *ni*, formando una bimetración sinonímica. En otras, los sinónimos —como las antítesis— pueden estar ubicados en los vértices de verso. Una clara muestra de estos atributos que acabamos de enumerar puede verse en la estrofa 130:

No lo sabrié nul omne *comedir nin asmar*,  
nin yo que lo padesco, no lo sé *regunçar*,  
el corazón he preso, no lo puedo *contar*,

<sup>962</sup> Éstos son otros ejemplos de antítesis del *Liber de passione*: “(...) *meae sorores et feminae multae* (...)” (30–31); “Tu mihi *pater*, tu mihi *mater*, tu mihi *sponsus*, tu mihi *filius* (...)” (90); “Non *lingua loqui, nec mens cogitare* ualebat quanto dolore (...)” (154–155); “(...) qui de pio *dolentes* (...) in morte Christo *dolendo, gaudentes* quod redimeretur genus humanum (...)” (218–219); etc.

el mi Fijo lo sabe, si quisiese fablar<sup>963</sup>.

Las dos parejas de sinónimos recurren al paradigma verbal. En el verso a tenemos el primer ejemplo, en donde los términos se hallan enlazados por la partícula coordinativa *nin*, por lo que estamos ante una bimetración sinonímica. Al final del segundo hemistiquio de los versos b y c se ubican las dos últimas acciones semejantes. La cuaderna cuenta con un paralelismo al que ayudan los sinónimos del verso a, pero también otros procedimientos de signo reiterativo como la anáfora y el polisíndeton. Nadie puede comprender el dolor que siente la Virgen, pero tampoco nadie podría expresar el suplicio que siente mejor que su hijo. Don Gonzalo vuelve a reiterar la misma idea expresada en la estrofa 14. No existe en el mundo un sufrimiento comparable al dolor de María.

En el *De lamentatione*, el número de casos de sinonimia es prácticamente el mismo que de antítesis, con la cual comparte varias características. De este modo los ejemplos estarán formados, por norma general, por dos o tres vocablos. Uno de los atributos con los que cuenta la sinonimia en este sermón figura también en la obra berceana: la bimetración sinonímica. Varios son los sinónimos unidos por las distintas conjunciones copulativas: *et*, *atque*, *neque* y la forma enclítica *que*. Esto es lo que sucede en la siguiente muestra del folio 40E:

Hac etiam arbitror fuisse inter illas *dolentes atque gementes* quae lamentabatur *flentes* dominum. Poterat etiam et haec esse inter illas foeminas ad quas Iesus (...) conuersus dixit: Filiae Hierusalem nolite flere super me, sed uosipsas flere (Luc. 23d) et super filios uestros  
(*De lamentatione*, fol. 40E)<sup>964</sup>.

La serie seleccionada para ilustrar el uso de la sinonimia en esta fuente latina la componen tres participios de presente: *dolentes*, *gementes* y *flentes*. Las dos primeras están enlazadas a través de la conjunción *atque*. El narrador, supuestamente san Bernardo, nos introduce en la materia de este sermón. Para ello nos pone en antecedentes. María, la madre de Jesús estaba con toda probabilidad

<sup>963</sup> Otras muestras de sinonimia en el *Duelo* son las que podemos ver en 83cd, 106ad, 139d–140a, etc.

<sup>964</sup> Éstos son otros casos de sinonimia en el *De lamentatione*: “Tantoque *dolore et tristitia* uexabar in mente (...) Erat enim aspectu *dulcis*, colloquio *suauis* (...)” (fol. 40H); “Vita mea *moritur*, et salus mea *perimitur*, atque de terra *tollitur* tota spes mea” (fol. 40K); “Videbant Christi corpus sic male tractatum ab *impiis*, sic laceratum a *pessimis* (...)” (fol. 41G); “Tunc angelorum (...) ac deuotus exequias et uictoriam *decantabant*. Illi domino laudes *canebant* (...)” (fol. 41G); etc.

en Jerusalén el día en que lo crucificaron. De este modo, la imagina entre las muchas mujeres que acudieron a ver este horrendo espectáculo, quienes no podían reprimir su llanto y dolor al ver a Cristo. Fue a ellas a quienes dirigió unas palabras de consuelo, diciéndoles que no llorasen por él, sino por ellas y sus hijos.

Por su parte, el *Liber de passione* emplea los sinónimos de un modo similar al *De lamentatione*. Aunque con una repercusión menor, la cantidad de muestras se haya igualmente nivelado con el total de las antítesis. El número de miembros que conforman las sinonimias vuelve a ser dos o tres. La bimetración sinonímica también tiene un lugar reservado en este sermón latino. Entre las líneas 237 y 241 tenemos una muestra de sinonimia formada por tres términos pertenecientes al campo de los sustantivos:

(...) posuit eum in sindone munda conditum pretiosissimis aromatibus (Joan. XIX, 39), et posuit illud in monumentum nouum, quod fecerat sibi alacriter, et deuote, tunc ad illius exsequias angelorum milia millium decantabant, quia omnes conuenerant ad sepulturam Domini sui. Illi laudes extollebant ad coelum. Maria plorabat amare iuxta sepulcrum, dum Ioseph et Nicodemus Deum ponerent in sepulcrum  
(*Liber de passione*, 236–241)<sup>965</sup>.

El significado ‘lugar en donde se entierra un cadáver’ se expresa mediante las palabras *monumentum*, *sepulturam* y *sepulcrum* —que se repite otra vez más, lo que da lugar a una epanalepsis. Al igual que en todo el texto latino, es bastante frecuente que en un mismo párrafo se utilicen varios procedimientos retóricos. Junto a la sinonimia hemos registrado otras cuatro figuras de dicción: la epanalepsis, el polisíndeton, el políptoton y la *derivatio*, sin contar con el paralelismo de signo estructural de las líneas 236 y 237. Según el evangelio de san Juan (Jn 19, 39), una vez que Cristo fue descendido de la cruz, se le sepultó en un *monumentum nouum*, propiedad de José de Arimatea. Al sepelio asistieron María, san Juan, las santas mujeres, José de Arimatea y Nicodemo, pero también toda una cohorte de ángeles, que cantaron el correspondiente oficio de difuntos.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

<sup>965</sup> Otros ejemplos de sinonimia en el *Liber de passione*: “«Illud quaeris; caput et initium est magni doloris (19); “*Aspiciebat ancilla Dominum suum, intuebatur mater filium (...)*” (41–42); “(...) ipse praesens Ioannes uultu tristis, lacrymis semper *plorans*, ac si diceret: « O homolus, ad *flendum* mollis, ad *doledum!*” (99–100); “*Flebat luctus, et planctus*, et moeror ab angelis praesentibus ibi quales docebat luctus spiritus almos” (228–229); etc.

En el *Duelo de la Virgen* la exclamación cuenta con un valor contrastivo, esto es, marca una diferencia entre el fluir natural de los hechos contados en un tono enunciativo y la emoción y expresividad propias de la entonación exclamativa. Algunos valores de esta figura de pensamiento que registrábamos en otras composiciones vuelven a aparecer aquí, como la amenaza, la súplica o la alegría. Un nuevo significado que otorga Berceo a la exclamación es el del saludo. De un total de doce casos, la mayoría pertenecen al ámbito de la súplica, que generalmente está unido a un sentimiento de dolor. Esto se explica por la temática de esta obra, que intenta relatar los padecimientos de la Virgen el día de Viernes Santo.

La amenaza es una de las actitudes que pueden expresarse mediante las exclamaciones. La única cuaderna que cuenta con una exclamación de estas características es la 23:

Paráronlo en bragas, tollieronli la saya,  
 todos por una boca, li dizién: «¡Vaya, vaya!  
 quebrantava los sábados: ¡qual mereció, tal haya!  
 e será enforcado hasta la siesta caya!»

Aquí hallamos una doble muestra de esta figura de pensamiento. Ambas se desarrollan en el segundo hemistiquio de los versos b y c. La primera no sólo es un caso evidente de exclamación, sino también de geminación. El paralelismo del verso a completa la lista de procedimientos estilísticos. La escena que nos dibuja el poeta riojano es la flagelación y coronación de espinas de Jesucristo. Los soldados pertenecientes a la guardia del gobernador son los encargados de torturar a Cristo. Primero lo desnudan y luego lo insultan. Una de las acusaciones que le dirigen los torturadores gira en torno al quebrantamiento de la ley judía de no trabajar el sábado. No deja de ser curioso que el poeta ponga en boca de los romanos y no de los fariseos o escribas este hecho. Jesús solía hacer muchas de sus curaciones milagrosas en sábado, algo que iba en contra de la religión hebrea y que levantaba las críticas encendidas de sus enemigos. Por este motivo merece la muerte, dicen los versos c y d, el primero de los cuales utiliza el refrán *¡qual mereció, tal haya!*<sup>966</sup>.

---

<sup>966</sup> H. O. Bizzarri, *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, p. 128.

Otro de los significados que nuestro poeta otorga a la exclamación es el saludo, valor nuevo con respecto a obras anteriores. Dos son los casos que cuenta con ese sentido. El primero se ubica en la estrofa 8c y la otra en la 25d, con un contenido no exento de ironía. En la cuaderna 8 asistimos a la descripción de la oración que san Bernardo dirige a la Virgen María para que le relate sus dolores en la Pasión:

Descendió la Gloriosa, vino a la posada  
do orava el monge, la capiella colgada;  
díxoli: « ¡Dios te salve!, la mi alma laçdrada  
por a ti dar confuerto he fecha grand llamada»<sup>967</sup>.

Tanto insistió en sus súplicas, que la madre de Jesús decide visitarlo y confortarlo. El saludo se inicia con una exclamación, *¡Dios te salve!*, el mismo con que el arcángel san Gabriel anunció a la *Gloriosa* —antonomasia situada en el verso a— que iba a concebir en su seno al hijo de Dios. El santo de Claraval, esa *alma laçdrada*, por fin conocerá toda la verdad salida de los labios de María.

En el *De lamentatione* la exclamación alcanza un mayor grado de desarrollo que en el clérigo riojano. En total tenemos veinticuatro ejemplos, frente a los doce berceanos. Pero la variedad de significados es menor que allí. En el texto latino únicamente hallamos los valores de la súplica o dolor y de la alegría o alabanza. El primero de los campos semánticos conforma la variedad mayoritaria, puesto que se emplea en todas las muestras excepto en una. Iniciamos nuestro repaso por la primera de esas categorías. Entre los folios 40I y 40K hemos registrado dos casos de exclamación más o menos cercanos:

*O fili, recognosce miseram, et exaudi precem meam. Decet enim filium exaudire (K) Matrem desolatam. Exaudi me, obsecro, in tuo me suscipe patibulo, ut quia una carne uiuunt, et uno amore se diligunt, una morte pereant. O Iudaei impii, o Iudaei miseri, nolite mihi parcere*  
(*De lamentatione*, fols. 40I–G40K).

Ambos poseen un mismo sentido, al expresar el dolor que siente la Virgen en los diferentes momentos de la Pasión. En la primera exclamación, María suplica a su hijo que atienda a sus ruegos y no la abandone. La segunda de las muestras es doble, puesto que la exclamación se repite con una ligera variación a

---

<sup>967</sup> Otros casos de exclamación del *Duelo de la Virgen* pueden verse en las siguientes estrofas: 25d, 73a, 121b ó 196a.

través de un cambio en el epíteto que acompaña al sustantivo *Iudaei, impii* frente a *miseri*. Ellos son los principales culpables de que condenen a Cristo a morir en la cruz. Al lado de la exclamación y del epíteto se registran varias figuras de dición, como la epanalepsis, el políptoton nominal y verbal, así como también la antítesis.

La única excepción a la tendencia general de la exclamación para manifestar un sentimiento de lástima o dolor la conforma el ejemplo del folio 41K:

*O felix et beate Ioannes, cui talem thesaurum dominus dignatus est commendare. O Christi dilecte prae omnibus, et prudens quem constituit dominus priuatam camerarum aulae suae speciosissimae (...)*  
(*De lamentatione*, fol. 41K)<sup>968</sup>.

Como en el caso anterior, tenemos una doble muestra de esta figura de pensamiento. La alegría expresada a través de este procedimiento se utiliza para la alabanza de un personaje, san Juan. Las exclamaciones están en perfecta consonancia con el contexto, puesto que en éste se desarrolla un panegírico dedicado al discípulo predilecto de Cristo. A Juan se le encomendó en el Calvario el cuidado de la Virgen María, ese precioso *thesaurum*. Por todo ello merece que se le reconozca este mérito y esta labor. Las dos exclamaciones del fragmento están acompañadas por epítetos, *felix et beate* en la primera, y *Christi dilecte* en la segunda.

¿Cuál es la situación de la exclamación en el otro sermón latino del *Planctus Mariae*? En líneas generales, en el *Liber de passione* el uso de este recurso se aproxima bastante al registrado en el *De lamentatione*. Esto se debe, en gran medida, a que muchos de los ejemplos son compartidos por uno y otro texto, tal y como venimos observando a lo largo de toda esta exposición. De este modo, tendremos dos clases de exclamación, la que se refiere al sentimiento de dolor y aquélla que alude a la alegría. Quince de las dieciséis muestras pertenecen al primero de los dos grupos. El caso restante ya ha sido analizado en la página

<sup>968</sup> Otros casos de exclamación en el *De lamentatione* pueden leerse en los folios 40D: “*O uos filiae Hierusalem, sponsae dilectae dei una mecum lacrymas fundite (...)* *Recolite, recolite, et sedula mente pesate quam sit amarum (...)* *Currite filiae, currite uirginis sacrae*”; 40I: “*O mors misera noli mihi parcere, tu mihi sola prae cunctis places (...)*”; 40L: “*O mater dulcissima mollis ad flendum, mollis ad dolendum (...)*”; 41C: “*O graue martirium! O frequens suspirium! O langues pectus uirgineum!*”; etc.



anterior, al tratar de la exclamación de alabanza. Por consiguiente, únicamente desarrollaremos un caso de esta figura de pensamiento. Entre las líneas 244 y 250 hemos rastreado dos exclamaciones:

*«Miseremini mei, miseremini mei, saltem uos amici mei» (Job XIX, 21). Illum paululum relinquit, ut aliquam uidendo habeam consolatinonem, o charissimi, adhuc mihi, ut faciem illius sub tecto, uel animam ualeam contemplari, nolite eum tradere sepulturae tam cito, date illum miserae matri suae, ut habeam illum mecum, uel saltem defuctum, aut si illum ponitis in sepulchro, me miseram ponite cum illo ; malle, quia et post id supererit mihi*  
(*Liber de passione*, 244–250)<sup>969</sup>.

La primera se desarrolla en una sola línea, mientras que la segunda tiene una extensión más dilatada. La escena que se nos describe en este fragmento es la del entierro de Jesús. Ante el sepulcro de su hijo, María suplica a los que van a enterrarlo que no lo hagan tan pronto, para poder abrazarlo y acariciarlo por última vez. Además, ruega a sus amigos que, si entierran a Cristo, la sepulsen también a ella. El sufrimiento de la Virgen tiñe todo este texto.

La comparación posee la misma cantidad de muestras que la exclamación, doce. A pesar de este hecho, podemos dividir las comparaciones en los siguientes grupos: comparaciones rústico–populares (dos ejemplos), comparaciones lumínicas (un caso en la estrofa 144a) y comparaciones que no se inscriben en los bloques anteriores. La finalidad de esta figura de pensamiento comparte un significado con las antítesis y sinónimos: dotar de una mayor fuerza expresiva y de plasticidad las escenas descritas en el texto.

La comparación que recurre a elementos propios de la vida cotidiana o del campo sólo se utiliza en dos cuadernas, la 50 y la 197. En la primera se equiparan a los judíos y paganos que condenaron a muerte a Cristo con los *rocines*. En la segunda, la analogía es mucho más amplia, puesto que está sustentada en tres entidades distintas de la naturaleza y no en una sola:

Los gaves e los toços de los malos trufanes,  
que andavan ravisosos como famnientos canes,  
non valién sendos rabos de malos gavilanes,  
menos valién que cuchos de bocudos alanes.

<sup>969</sup> Otras muestras de exclamación del *Liber de passione*: “*Fili et indulcor unice, singulare gaudium uitae meae, animae et omne desiderium (...)*” (67–68); “*O fili chare, o benigne, summe nate, miserae matris suscipe preces*” (85); “*«O homolus, ad flendum mollis, ad dolendum !»* (100); “*Pater in manus tuas commendo spiritum meum*” (143–144); etc.

El campo semántico elegido en esta segunda ocasión también se sitúa en el reino animal. En el verso b tenemos a los perros (*famientos canes*), en el c a los *gavilanes* y en el d a una variedad canina, los *alanes*. En la estrofa 39bc hallamos algo bastante similar a este caso, puesto que allí aparecen de nuevo los *canes* (*más rabiosos que carniceros canes*) y los *alanes* (*abrieron grandes bocas como unos alanes*). Don Gonzalo ya había empleado anteriormente en otras de sus obras a los perros para formar una comparación o una metáfora aplicadas a diferentes personajes como los árabes o el diablo, así como también expresiones similares a la de los versos c y d. La triple comparación de esta cuaderna se expresa en términos de igualdad en un primer momento, para luego elegir la fórmula de inferioridad. La idea que nos quiere transmitir el poeta en esta estrofa es bien sencilla. Los insultos y las fanfarronerías de los *malos trufanes* (metáfora del verso a, de la que se predicán las tres comparaciones) que custodian el sepulcro de Cristo no tienen importancia y valor alguno ante su gloriosa resurrección.

La tercera clase de comparaciones, aquélla que no recurre a ninguno de los campos anteriormente analizados, conforma el grupo mayoritario, con nueve muestras. En la cuaderna 15 podemos ver una:

El día de la Cena, quando fuemos cenados,  
prisiemos Corpus Dómini, unos dulces bocados,  
fízose un roído de peones armados,  
*entraron por la casa como endiablados*<sup>970</sup>.

La comparación se sitúa en el último verso. El día anterior a su muerte, Jesús celebró una cena con sus discípulos. En ella, según Berceo, estaba presente la Virgen, algo que nos extraña, puesto que ni los evangelios canónicos ni los apócrifos recogen este curioso hecho. En el Cenáculo Cristo instituyó la eucaristía, expresada en el texto a través de la metáfora del verso b *Corpus Dómini*. Esta imagen metafórica ya la había empleado nuestro poeta al menos en tres ocasiones más. Nos referimos a las estrofas 163c, 269b y 356b de los *Milagros de Nuestra Señora*. Otra novedad que introduce el poeta riojano con respecto al relato evangélico —cuya procedencia desconocemos igualmente— se refiere al modo en que Jesucristo fue apresado. Según el texto berceano, el

---

<sup>970</sup> Otros ejemplos de comparación en el *Duelo*: 14b, 39bcd, 81d ó 195c.

prendimiento tuvo lugar durante la Última Cena y no en el huerto de Getsemaní, tal y como recoge la tradición. Los *peones armados* (verso c) encargados de la detención entraron haciendo mucho ruido y alboroto. Esta idea está expresada mediante la comparación *entraron por la casa como endiablados*, que posee una gran fuerza expresiva.

En el *De lamentatione* el número de comparaciones es algo menor, al igual que la variedad de campos semánticos de donde proceden. Si en el texto romance se empleaban hasta un total de tres variedades, aquí, en principio, sólo hemos registrado dos: la comparación rústico–popular y la tercera clase de comparaciones. A este dato debemos añadir un matiz. La única comparación de raíz popular hallada, situada en el folio 40H, tiene su origen en la Sagrada Escritura:

*Stabant et ego uidens eum; et ipse uidens me, plus dolebat de me quam de se. Ipse uero tamquam agnus coram tondente se uocem non dabat, nec aperiat os suum (De lamentatione, fol. 40H)<sup>971</sup>.*

La comparación *Ipse uero tanquam agnus coram tondente se uocem non dabat, nec aperiat os suum* aparece igualmente en el *Liber de passione*, en las líneas 40 y 41. En ese sermón se nos ofrece la procedencia de esta analogía. Se trata del capítulo 53, versículo 2 del profeta Isaías. Esta referencia es un tanto inexacta, puesto que este texto se sitúa en el versículo 7 y no en el 2. Éste es el fragmento en cuestión, tal y como aparece en la Vulgata: *Sicut ouis ad occisionem ducetur, Et quasi agnus coram tondente se obmutescet, Et non aperiet os suum*. Cristo es como un cordero inocente conducido al matadero que no emite la más mínima queja ante sus matarifes. Su docilidad no la pierde ni un solo instante. Ésta es la imagen que transmite ante su madre, la Virgen.

De las siete comparaciones del *Liber de passione*, seis se hallan en el otro sermón latino que sirvió de modelo a Gonzalo de Berceo. El único caso que no figura en la otra fuente está entre las líneas 43 y 44:

---

<sup>971</sup> Otras muestras de comparación en el *De lamentatione* pueden verse en los folios siguientes: “Sequebatur ego cum prout poterat (...) cum mulieribus quae eum secutae fuerant (...) a quibus uelut emortua tenebar et sustentabar (...)” (fol. 40H); “Nihil mihi dulcius est quam te amplexato in cruce tecum mori: et nil certe amarius quam uiuere post tuam mortem” (fol. 40K); “Grauius illi erat uita uiuere tali, quam diro gladio saeue necari ab impiis” (fol. 41C); “Maior illis inerat dolor de dolore matris, quam de morte domini sui” (fol. 41H); etc.

Aspiciebat ancilla Dominum suum, intuebatur mater filium suum in cruce pendentem, morte impiissima morientem, et tanto dolore uexabatur in mente, quanto non posset explicari sermone (*Liber de passione*, 41–44)<sup>972</sup>.

La comparación se expresa en términos de igualdad. El contexto narrativo de esta comparación es bastante cercano al anterior ejemplo. María, esa *ancilla*, antonomasia no lexicalizada por la que se le conoce aquí, sigue contemplando el cuerpo lacerado de su hijo en la cruz. El sentimiento de dolor psíquico de la Virgen no puede expresarse mediante palabras. Estamos claramente ante el tópico de la infabilidad. Sin contar con esta comparación, en este fragmento hallamos otros tres recursos estilísticos. El primero es la epanalepsis *suum*, el segundo el homeotéleuton verbal *pendentem–morientem*; y el tercero, la antonomasia lexicalizada *Dominum*, referida a Cristo.

#### Sufijos diminutivos

En el *Duelo de la Virgen* el procedimiento de los sufijos diminutivos tiene escasa relevancia: siete ejemplos en siete cuaternas. En cada una de ellas, a excepción de la 34, se desarrolla una única muestra. La variedad morfológica de este recurso también es menor. Así, frente a la diversidad de terminaciones a las que recurre don Gonzalo en otras ocasiones (como *iello*, *uelo*, *ejo*, *ez*, *ezno* o el más raro *ino*), aquí únicamente hemos registrado dos: *iello* y *uelo*, con sus variaciones de género y número. Pero la escasa variedad de formas derivativas no impide que los valores de contenido sean múltiples. De este modo, al carácter empequeñecedor connatural al sufijo diminutivo, debemos añadir otros sentidos, como lo afectivo, la conmiseración —que suelen ir unidos— y el carácter despectivo. Otra de las funciones que desempeña este procedimiento es constituir un recurso de la rima. Este hecho podemos comprobarlo en dos estrofas, la 34 y la 53, que pasamos a estudiar a continuación:

Yo, con ravia del Fijo, estávali *cerquiella*,  
la cabeza colgada, triste, man a *maxiella*;  
andávame delante la compañía *negriella*,  
pero non me echava ninguno al *oriella*.

<sup>972</sup> Como ya advertimos en el cuerpo del texto, los restantes casos de comparaciones del *Liber de passione* se emplean en el *De lamentatione*. Algunas muestras ya han sido recogidas en la nota al pie anterior, a donde remitimos al lector.

La cuaderna 34 la hemos elegido por varios motivos. El primero de ellos se relaciona con el número de sufijos diminutivos, que supera la unidad, algo que contradice la tendencia general de su uso. La segunda razón atañe a los valores que desempeña este recurso. Berceo emplea los diminutivos para completar la rima de esta estrofa. Al ubicarlos en el vértice del verso adquieren una relevancia mayor, puesto que ocupan un lugar métricamente privilegiado. El primer sufijo de estas características está en el verso a. Su función es empequeñecer el significado del vocablo afectado, *cerquiella*. El segundo, por el contrario, posee un contenido diferente. El término sobre el que sustenta esta figura en esta ocasión no es un adverbio, sino un adjetivo, que modifica a un sustantivo. El resultado es una frase nominal, *compaña negriella*, en donde el adjetivo tiene un significado despectivo, puesto que el poeta ha escogido una nota de color con unas connotaciones negativas. María acaba de llegar al lugar en donde están crucificando a su hijo. Ella se halla muy próxima (*cerquiella*), pero no está sola, sino rodeada de aquéllos que han condenado a Jesús a muerte (*compaña negriella*). Aunque intentan apartarla del escenario, no lo consiguen.

La siguiente muestra se sitúa en la cuaderna 53. Allí tenemos un único sufijo diminutivo, situado al final del verso d:

Corrié d'elli la sangre a grandes zampunuelos,  
recibiéla la madre en muy blancos lenzuelos;  
dexaron eredat bien d'estonz los abuelos,  
de que combrán agraces siempre los *netezuelos*<sup>973</sup>.

Una vez más, el clérigo riojano es plenamente consciente de los usos diversos que se puede otorgar a los recursos estilísticos. De esta manera, el diminutivo *netezuelos* pasa a un primer plano. Ésta es una de las dos estrofas que emplean la variedad morfológica *uelo*. La otra es la 28a, en donde leemos *Fijuelo*. En ambos casos el valor es el mismo, el afectivo. La escena pintada por Berceo está teñida de un fuerte patetismo. La sangre que fluye del cuerpo de Cristo se transforma mediante una imagen hiperbólica en *grandes zampunuelos*, esto es, en chorros. Por si esto fuese poco, la Virgen recibe la sangre en sus blancas vestiduras. Hay un contraste de colores entre el rojo de la sangre y el blanco del

---

<sup>973</sup> Éstos son los restantes sufijos diminutivos del *Duelo*: 8b, 20a, 54b y 181a.

vestido. Pero ésta no es la única oposición de la cuaderna. En los versos c y d hay una antítesis entre dos grados parentescos, los *abuelos* y los *netezuelos*. Ambos sustantivos se encuentran al final de verso. Los actos cometidos contra Jesucristo por la generación que lo condenó repercutirán de forma negativa en sus descendientes. Esta sensación se consigue no sólo mediante la antítesis, sino también a través de dos imágenes metafóricas. La primera es la herencia, *dexaron eredat*. Pero ese legado es negativo: será una clase de uvas, las *agrases*, una imagen procedente de la vida del campo, con una raíz bíblica. En los profetas Jeremías y Ezequiel encontramos esta misma metáfora<sup>974</sup>. ¿Qué significan aquí este tipo de uvas? La Amargura, el sinsabor, el disgusto provocado por la injusta muerte de Cristo. Sin embargo, el poeta parece lamentarse de estos grandes males que van a sobrevenir sobre unos inocentes, los *netezuelos*.

En el sermón latino del *De lamentatione*, el sufijo diminutivo se utiliza en un menor número de ocasiones que en Berceo. Cuatro son las muestras que hemos podido registrar. La única variedad formal empleada es *ulus*, con sus variaciones de género, número y caso. Los valores que se le asignan a los diminutivos son similares a los de la versión castellana: empequeñecedor y afectivo. Un nuevo significado que no se registraba en el texto berceano es la modestia, que podemos ver en el folio 40E, *seruulo tuo*:

In illum saeuiebat Herodes ille tyrannus iniquens cum turba  
 crudelissima Iudaeorum: quando scilicet ad magorum uerba turbatus  
 est, et omnis Hierosolyma cum illo, *paruulumque et tenellum* ad ubera  
 materna pendentem morte crudelissima perdere nitebatur  
 (*De lamentatione*, fol. 41L)<sup>975</sup>.

Cada fragmento contiene un ejemplo de esta figura de pensamiento, a excepción del siguiente pasaje del folio 41L. Los dos sufijos diminutivos están unidos por la conjunción enclítica *que*, pero también con *et*. El primero de los dos es *paruulum* y el segundo *tenellum*. En ambos casos el significado es idéntico.

<sup>974</sup> La información procede de Dutton, ed., *El Duelo de la Virgen*, p. 48, nota a la estrofa 53. Éstos son los pasajes bíblicos: “*In diebus illis non dicent ultra: Patres comederunt uuam acerbam, Et dentes filiorum obstupuerunt*” (Jer 31, 29); “*Quid est quod inter uos parabolam uertitis in prouerbium istud in terra Israel, dicentes: Patres comederunt uuam acerbam et dentes filiorum obstupescunt?*” (Ex 18, 2).

<sup>975</sup> Los otros epítetos del *De lamentatione* son los siguientes: “*Et obsecro ut dicas seruulo tuo decus paradisi gaudium coeli (...)*” (fol. 40E, significado de modestia); “*Erat enim sibi datus in filium, sed ipse se fecerat seruulum eius (...)*” (fol. 41K, valor de modestia y afectivo).

Con estos dos sufijos se califica a los infantes que mandó matar Herodes —ese *tyrannus iniquens*, epíteto que lo describe— para lograr la muerte del niño Jesús, tal y como lo recoge el evangelio de san Mateo (Mt 2, 16). Al ver que los magos que venían a adorar a Cristo no regresaban a comunicarle su paradero, dio esa orden de asesinato a la *turba crudelissima* —el otro epíteto del fragmento. El valor afectivo y de conmiseración con estos inocentes es la idea que pretende transmitir este doble recurso. El pasaje contiene un breve resumen de los principales hechos de la vida de Jesús, desde su nacimiento hasta su muerte, relatados por su madre la Virgen.

Pero el uso más limitado del sufijo diminutivo lo presenta el *Liber de passione Christe*. Si en el *Duelo* registrábamos hasta un total de siete muestras y cuatro en el *De lamentatione*, ahora sólo se recurre a este procedimiento una sola vez. De este modo, el sufijo diminutivo vuelve a ser el recurso menos empleado de todas las figuras de pensamiento. El morfema derivativo vuelve a ser *ulus*, que en este ejemplo presenta la variedad *olus*. Su valor es afectivo. El sufijo en cuestión se ubica en la línea 100. La palabra afectada es el sustantivo *homo*:

De Ioanne ait: «*Mulier, ecce filius tuus*» (Ioan. XIX, 26), et erat ipse praesens Ioannes uultu tristis, lacrymis semper plorans, ac si diceret: «O *homolus*, ad flendum mollis, ad dolendum! (*Liber de passione*, 98-100).

El referente del diminutivo *homolus* es el apóstol Juan. Antes de expirar, Cristo le hace un encargo muy concreto, que cuide lo mejor posible a su madre la Virgen. El discípulo amado no puede reprimir sus lágrimas y su dolor. Por ello su maestro le recrimina esta reacción y lo invita a dejar el llanto, puesto que pronto resucitará y lo visitará a él y al resto de sus compañeros. En este pasaje, además del sufijo diminutivo, queremos destacar el uso del polisíndeton, del políptoton nominal y de la exclamación.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

En el *Duelo de la Virgen* la antonomasia es un tropo con una presencia importante, si bien todas se hallan lexicalizadas. Anteriormente comprobábamos cómo las antonomasias literales se cultivaban en gran medida. El número de antonomasias que compone cada caso oscila entre los dos y los tres miembros.

Las categorías en las que se podría dividir este recurso literario son las siguientes: antonomasias referidas a Dios-Cristo, antonomasias referidas a la Virgen y un último apartado dedicado a las antonomasias que no pertenecen a los dos bloques anteriores y que se limita a un ejemplo, ubicado en la cuaderna 37b (*fijo de Zebedeo*, referido al apóstol Juan).

Los apelativos que recibe Jesucristo van desde *Fijo* (161c), *Señor* (27a), *Padre* (86a) —el mayoritario—, *Rei* (45c), a otros menos frecuentes como *Pastor* (16a), *Maestro* (41c) o *Esposo* (109d). La muestra pertenece a la estrofa 30 y presenta dos de los calificativos mayoritarios: *Fijo* y *Señor*, que ya habían sido empleados para acompañar a algún epíteto:

El mi *Fijo* precioso, *Señor* de grant imperio,  
 más se dolié de mí que non de su lazerio;  
 fazié complidamiente todo su ministerio,  
 como nos lo demuestra el Santo Evangelio<sup>976</sup>.

Jesucristo es para su madre su *Fijo precioso*, pero también su *Señor*, dueño de un *grant imperio*. Estas dos antonomasias se desarrollan en el verso a de esta cuaderna. De este modo se aúnan dos de las naturalezas de Cristo: la de Dios y la de hombre. En el lugar del Calvario está presente María. Su hijo amado está clavado en la cruz, padeciendo los tormentos propios de la crucifixión. Sin embargo, sufre más por el dolor de su madre que por el suyo propio, tal y como se manifiesta a través de la comparación del verso b. Todo este padecimiento tiene una única finalidad, salvar al género humano de sus pecados. Si algún lector dudase del cumplimiento de este *ministerio* (verso c), Berceo aduce una autoridad de gran peso, la de los evangelios. Como es habitual en él, se apoya en una fuente escrita para elaborar sus composiciones. Pero ésta no será la única vez en este poema que mencione las Sagradas Escrituras. En la estrofa 43, versos c y d se citan los evangelios de Mateo y de Juan (*todo yaz' en el libro que fizo san Matheo, / e en de Iuán, fijo de Zebedeo*). Por todo ello, creemos que los evangelios deben considerarse uno de los modelos que el poeta riojano manejó a la hora de elaborar este *Duelo*.

---

<sup>976</sup> Éstas son otras antonomasias del *Duelo* referidas a Cristo: 5c, 72ac, 87c, 188b, etc.



Varias son las antonomasias que se aplican a la Virgen María. Sin duda esto se debe a que ella es la protagonista indiscutible de esta obra, motivo por el que merece recibir más de un apelativo que designa una cualidad que le es propia. Las antonomasias que se le asignan son múltiples. Entre los nombres que aparecen en la versión romance está el de *Madre* (83a), *Reina* (5b), *Señora* (210c), *Gloriosa* (8a) y *dueña* (13a). En ocasiones, unos se combinan con otros, dando lugar a nuevas antonomasias. Como ya señalamos, en el texto berceano no suele haber más de dos antonomasias marianas seguidas. La excepción a esta norma la constituye la cuaderna 205:

*Reína de la Gloria, Madre de pïedat,  
Señora de los Ángeles, Puerta de salvedat,  
Consejo de las almas, Flor de grant onestat,  
Tú me da coñocencia de sancta caridat*<sup>977</sup>.

En los versos a y b se concentran los apelativos marianos. Ésta es una estrofa bastante rica en dos tropos retóricos. El primero es la antonomasia, el segundo la alegoría, que examinaremos en otro apartado. María es *Reína*, *Madre* y *Señora*. Son tres de sus facetas más conocidas. Estos sustantivos son modificados por una serie de frases preposicionales que completan esta triple realidad. El primer calificativo se completa con la frase *de la Gloria*, el segundo con *de pïedat* y el tercero con *de los Ángeles*. Como se ve, estamos ante unas antonomasias plenamente lexicalizadas. Al igual que en el bloque anterior y que en otras obras berceanas, estos sustantivos pueden aparecer al lado de algún epíteto. Los restantes nombres que recibe la Virgen conforman una alegoría. Ella es para el poeta *Puerta de Salvedat*, *Consejo de las almas* y *Flor de grant onestat*. A partir de esta cuaderna y hasta el final del poema —estrofa 210— se desarrolla una alabanza en honor de la madre de Cristo, a quien Berceo se encomienda para librarse de todo peligro.

En el *De lamentatione*, al igual que en la obra romance, la antonomasia desempeña un papel importante. La primera prueba de ello nos la ofrecen los casos de literalidad que hemos registrado anteriormente (*vid. supra* apdo. 3.2.1). Al margen de esta circunstancia, este sermón latino presenta algunas similitudes

---

<sup>977</sup> Otras antonomasias marianas del *Duelo* pueden verse en las siguientes estrofas: 10a, 52d, 93a, 209a, etc.

con el texto berceano. Así, todas las antonomasias de esta fuente se encuentran lexicalizadas. Otra de las semejanzas es en el número de ejemplos que podemos hallar en un breve segmento. En lo que sí difieren es en los bloques en los que podemos dividir este recurso. En este sermón sólo encontraremos antonomasias referidas a la Divinidad y antonomasias marianas.

Los nombres que puede recibir Cristo en el *De lamentatione* son parecidos a los de su particular ‘traducción’. De este modo, se emplean *Filius*, *Dominus* —que también conforman la mayoría de los casos—, *pater*, *unigenitus* y *natus*, al que acompaña el epíteto *benignissime*. El ejemplo que vamos a examinar a continuación ya ha sido analizado en más de una ocasión. Éste se sitúa en el folio 40K:

*O fili charissime, o benignissime nate, miserere matre tuae, et suscipe preces eius. Desine nunc mihi esse durus, qui cunctis semper fuisti benignus. Suscipe matrem tuam in cruce, ut uiuam tecum post mortem semper*  
(*De lamentatione*, fol. 40K)<sup>978</sup>.

Las dos antonomasias del pasaje están modificadas por dos adjetivos en función de epíteto. Jesús es para María su *fili charissime* y su *benignissime nate*. Es la única familia directa que le queda y que pronto perderá. Por ello le suplica que no la abandone y que escuche sus ruegos. Como ya expusimos anteriormente, estamos ante un fragmento rico en toda clase de figuras retóricas. El paralelismo estructural es uno de ellos. A su lado podemos señalar una epanalepsis, un políptoton nominal, una doble exclamación —que incluye en su interior a las antonomasias— y varias antítesis.

Las antonomasias marianas adquieren un empleo mayor que la categoría anterior. Esto se explica, al igual que en el *Duelo*, por su papel de personaje principal de esta composición. Los nombres que se le asignan son varios, desde *mater*, *domina*, *genitrix* y *uirgo*, en diferentes formas casuales. Los calificativos más frecuentes son los dos primeros. Todos suelen combinarse con uno o varios sustantivos, pero también con algún adjetivo que puede desempeñar o no la función de epíteto. La muestra que vamos a aducir para ilustrar la antonomasia

<sup>978</sup> Otras antonomasias referidas a Dios / Cristo en el *De lamentatione*: “Erant etiam mecum sorores meae, et aliae mulieres multae, plangentes quasi *unigenitum* (...)” (fol. 40G); “De uultu illius pulchritudo effuxerat omnis, et qui erat prae *filiis hominum* (...)” (fol. 40H); “*Fili dulcissime* omnia tibi possibilis sunt (...) Tunc iam *dominus* anxius in crucem annuens (...)” (fol. 40L); “(...) quia ad *patrem* uado, et ad gloriam paternae maiestatis percipiendam ascendo” (fol. 40L); etc.

mariana es una de las pocas en las que se puede registrar más de un nombre de estas características. El pasaje se sitúa en el folio 40G:

*Regina coeli, mater crucifixi, da quod iubes, et praebe quod cupio: loquere, quia audit seruus tuus. Dic domina mea, dic mater angelorum, mater misericordie si in Hierusalem eras quando filius tuus captus fuit et uinctus, et in Annae atrium tractus et ductus (De lamentatione, fol. 40G)<sup>979</sup>.*

Tras un largo prólogo en el que san Bernardo suplica a la Virgen que lo visite, para que le relate los pormenores de sus sufrimientos durante la pasión de su hijo, éste logra su propósito. A lo largo de este prolegómeno hallamos varias antonomasias pertenecientes a este bloque, que se repiten en este ejemplo. María es para el fundador de la orden del Císter, la reina del cielo —*Regina coeli*, una de las posteriores letanías lauretanas—, su señora o *domina*, pero también es la madre de Jesús. Tres apelativos recurren a esta faceta: *mater crucifixi*, *mater angelorum* —que nos recuerda al verso b de la estrofa 205 del *Duelo, Señora de los Ángeles*— y *mater misericordiae* —igualmente otra de las posteriores letanías lauretanas. En este fragmento no sólo tenemos estos apelativos marianos, sino también una metáfora *in absentia*. San Bernardo se cita a sí mismo a través del calificativo *seruus tuus*, aludiendo a su carácter de humilde servidor de María.

En el otro sermón latino del *Planctus Mariae* que sirvió de modelo a Berceo, el *Liber de passione*, la antonomasia se utiliza en menor medida. A este hecho debemos añadir otra circunstancia que llevamos repitiendo a lo largo de nuestra exposición. Muchos de los ejemplos de antonomasia de este texto figuran también en el *De lamentatione*. Por consiguiente, los rasgos anotados para ese texto pueden volverse a mencionar de nuevo. Así, volveremos a contar, al menos, con dos de los bloques en los que se subdivide este tropo. Dentro de los apelativos referidos a la persona de Jesucristo hallamos otra vez *Filius*, *Dominus*, *Pater* y *natus*. Las antonomasias marianas volverán a ser las mismas: *Mater*, *Domina*, *genitrix* o *Virgo*. La única que no emplea la otra fuente latina es el de *ancilla*. Para el examen de la primera de las dos categorías de antonomasia remitimos al lector a las páginas anteriores, en donde analizamos su uso particular en el *De*

<sup>979</sup> Otras antonomasias marianas en el *De lamentatione* pueden verse en los siguientes folios: “Putanse *Domina mundi, domina mea, mater dilecta eiusdem Christi (...)*” (fol. 40E); “Moriatur tecum ista tua *genitrix* (fol. 40I); “Nunc soluis *uirgo* cum uisura, quod in parto non habuisti a natura” (fol. 41B); “(...) uidentes *dominam suam matrem utique dei sui* tam uehementi dolore repletam (...)” (fol. 41A–B); etc.

*lamentatione*. El único calificativo en el que nos vamos a centrar es *ancilla*, por cuanto es exclusivo del *Liber de passione*. Éste se halla en la línea 42 del texto:

*Aspiciebat ancilla Dominum suum, intuebatur mater filium suum in cruce pendentem, morte turpissima morientem, et tanto dolore uexabatur in mente quanto non posset explicari sermone (Liber de passione, 41-43).*

El fragmento, como otros tantos, ya ha sido estudiado en otras ocasiones. La Virgen María está al pie de la cruz contemplando a su hijo, su señor o *Dominum*, la otra antonomasia lexicalizada del fragmento. Su dolor no puede ser expresado por nadie, ni siquiera puede imaginarse. Esta comparación puesta en boca de la Virgen nos aproxima bastante a los sentimientos que experimenta en tan duros momentos. María no sólo es la madre de Cristo, sino también la esclava de Dios, tal y como puede leerse en el *Magnificat (Quia respexit humilitatem ancillae suae, Lc 1, 48)*. Ella ha sido la elegida para concebir en su seno virginal al hijo de Dios. El gozo que sintió en el momento de la Anunciación del arcángel san Gabriel contrasta abiertamente con el sufrimiento de la Pasión.

#### *Metáfora*

La metáfora ocupa un lugar destacado en el *Duelo de la Virgen* y buena prueba de ello son los más de treinta casos que hemos registrado. En esta obra el empleo de la metáfora *in absentia* constituye el grupo mayoritario dentro del empleo de este recurso.

El primero de los tres casos de este tropo pertenece al ámbito de la metáfora propiamente dicha, la metáfora *in absentia*. En las cuadernas 141 y 142 tenemos dos muestras que recurren a unos elementos semánticos parecidos, que podrían relacionarse con la comparación lumínica de la estrofa 144a (*Fijo, que más alumnas que el son ni la luna*):

A los de nuestro vando, miémbreles esti día,  
día tan embargoso, tan sin derechuría,  
día en qui yo pierdo mi sol, Virgo María,  
día en que el sol muere, non es cumplido día.

día en qui yo pierdo toda mi claridat,  
lumne de los mis ojos e de toda piadat,  
ploran los elementos todos de voluntat,

yo mesquina, si ploro, non fago liviandat<sup>980</sup>.

El primer sustantivo escogido para sustentar este tropo vuelve a ser *sol*. Para la Virgen su hijo es su *sol* particular. El clérigo riojano vuelve a utilizar esta imagen una vez más en la cuaderna 196b (*Dos soles, Deo gratias, nascieron essi día*). El segundo y tercer integrante de este recurso se ubica en la estrofa siguiente, la 142. Jesús no sólo es el sol para su madre, sino también su *claridat* —verso a— y *lumne* para sus ojos —verso b. En la tradición cristiana Jesucristo es considerado como la luz para los creyentes. San Isidoro recoge en sus *Etimologías* estos nombres<sup>981</sup>. El mismo Berceo tradujo un himno latino que contiene dicha afirmación, el *Christe, qui lux es*. Por tanto no debe extrañarnos que recurra a este elemento para sustentar varias de sus metáforas. Al lado de éstas, las cuadernas 141 y 142 destacan por la cantidad de recursos de dicción que presentan: anáfora, *tractio*, políptoton nominal y verbal, así como también un paralelismo. La elaboración estilística de nuestro poeta queda patente de nuevo. María acaba de ver morir a su vástago en la cruz. Allí no sólo ha perdido a su único hijo, sino también a su guía y consejero. Por eso todos —incluso los elementos de la naturaleza— debemos llorar, como ella, el fallecimiento de Jesús.

En el *Duelo* la ‘metáfora bélica’ juega un papel destacado, puesto que se utiliza en once estrofas. Los términos que se emplean para conformarla son de lo más variado. Entre ellos destacan aquéllos que tienen que ver con la sociedad feudal: *vasallos* (73c), *siervos* (140d) y *criados* (169a). Una muestra de este subtipo de metáfora es el que tenemos, por ejemplo, en la cuaderna 89:

Madre, agora somos en ora de rancar,  
ca ya los enemigos quieren cuestras parar;  
madre, cogi esfuerço, non quieras desarrar,  
el planto que tú fazes puédenos estorvar<sup>982</sup>.

<sup>980</sup> Éstos son otros casos de metáforas tradicionales en el *Duelo*. Metáforas *in praesentia*: 14c, 83d, 88cd ó 183b. Metáforas *in absentia*: 1b, 86d, 161c ó 167ab.

<sup>981</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII (‘Acerca de Dios, los ángeles y los fieles’), 2, 26, p. 634. Éste es el texto isidoriano: “*Splendor* autem appellatur propter quod manifestat. *Lumen*, quia illuminat. *Lux*, quia ad ueritatem contemplandam cordis oculos reserat. *Sol*, quia inluminator” (la cursiva es nuestra).

<sup>982</sup> Otros ejemplos de ‘metáfora bélica’ del *Duelo* son los siguientes: 43b, 95d, 110d–111a, 139b, etc.

Estamos ante una metáfora *in praesentia*, puesto que los términos sustituidos se hallan presentes. La imagen bélica está formada por dos expresiones. La primera es *en ora de rancar* (verso a) y la segunda *cuestas parar*. Estas fórmulas podrían traducirse por ‘vencer’ y ‘dar frente’, frases relacionadas con el mundo de la guerra<sup>983</sup>. En este contexto están anunciando y adelantando el triunfo de Cristo sobre sus *enemigos*, entre los que destaca la muerte. Como si fuese un general, arenga a sus soldados, representados aquí por la Virgen. A ella le ruega que deponga su dolor y su llanto para que la batalla que va a emprender contra el pecado no se pierda. Para lograr su propósito deberá primero beber el cáliz de la amargura preparado por Dios (estrofas 91 a 94) y luego descender a los infiernos para rescatar las almas que permanecen allí encerradas desde los tiempos de Adán (cuadernas 96 y 97). Al lado de esta metáfora registramos dos figuras de dicción, la anáfora y el políptoton verbal, que contribuyen a reforzar el mensaje de Jesús a su madre para que no desfallezca en esos duros momentos de la Pasión.

De las siete muestras que hemos registrado de metáfora rústico–popular, hemos seleccionado la que se ubica en la estrofa 96, aludida en el anterior ejemplo:

Devo a los infiernos yo por mí descender,  
a Jüán el Baptista la dubda li toller,  
*cuídolis dar tal muesso, tal bocado prender*  
de que siempre se duelan e ayan que plañer<sup>984</sup>.

La escena que se describe en esta cuaderna habla del descenso de Cristo a los infiernos, que también se utiliza en los *Loores de Nuestra Señora* (estrofa 102). Los evangelios canónicos nada nos dicen de este episodio. Sin embargo, en el Credo católico se dice expresamente que Jesús sí bajó a este lugar. ¿De dónde pudo haber tomado don Gonzalo este episodio? Puede ser que se basase en alguno de los evangelios apócrifos, posibilidad señalada, entre otros, por Ramoneda, uno de los editores del *Duelo*<sup>985</sup>. Uno de estos textos son las *Actas de Pilato*<sup>986</sup>. En la

<sup>983</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

<sup>984</sup> Otras ‘metáforas rústico–populares’ del *Duelo* pueden leerse en las siguientes cuadernas: 19a, 71d–72a, 164d–165a y 202ab–203cd (cf. *Vida de Santo Domingo de Silos* 102c).

<sup>985</sup> Ramoneda, ed., p. 84, nota 158b.

<sup>986</sup> *Evangelios apócrifos*, ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 8ª ed. (reimp.), 1993 (1ªed.1956), *Actas de Pilato*, pp. 438 y ss.

segunda parte de este evangelio apócrifo se relata este descendimiento. Jesús anticipa a su madre la Virgen sus planes para rescatar de las garras del averno a los hombres santos que permanecen allí encerrados desde la creación del hombre. Entre ellos se citan a Adán y a Eva (cuaderna 94c) y a san Juan Bautista (verso b). Una vez que llegue a ese horroroso lugar, actuará de tal forma que se espantarán todos los diablos. La expresión que utiliza Jesucristo es bastante peculiar en sus términos, puesto que estaría cercana a una frase de tipo popular con un tinte un tanto humorístico. Ésta se desarrolla en el verso c. La imagen del *muesso* o mordedura se emplea en otros lugares de esta composición, como en la estrofa 35c (*ca era un mal muesso, pesado de tragar*) y la 148d (*ca mal muesso tragamos e fuert baso bebiemos*), si bien con un significado opuesto al del caso que estamos analizando.

En el sermón latino del *De lamentatione* la metáfora alcanza un desarrollo menor que la antonomasia. El número de casos registrado no sobrepasa la veintena, situación que contrasta abiertamente con la obra berceana, en donde veíamos el papel importante que jugaba este tropo en el apartado del *ornatus* retórico. Sin embargo, estas dos versiones del *Planctus Mariae* coinciden en un aspecto. La metáfora *in absentia* conforma el grupo mayoritario dentro de este recurso. Por otra parte, no hemos registrado ni una sola muestra de las dos variedades semánticas empleadas en el *Duelo*, la ‘metáfora bélica’ y la ‘metáfora rústico–popular’. Ésta no es una situación nueva en el seno de las fuentes literarias empleadas por nuestro poeta, puesto que tampoco se usan, por ejemplo, en la colección latina que sirvió de base para la elaboración de los *Milagros de Nuestra Señora* o en la *Passio Polycronii*.

Iniciamos nuestro repaso por las metáforas *in praesentia*. La muestra seleccionada ilustra a la perfección el uso de este tropo en lo que atañe a su extensión. Por norma general, las metáforas del *De lamentatione* son bastante breves. Además, es bastante difícil registrar más de un caso más o menos cercano en el texto. Un pasaje del folio 40D es una salvedad con respecto a esta regla, puesto que cuenta con un doble caso de metáfora:

O uos filiae Hierusalem sponsae dilectae dei una mecum lacrymas fundite,  
donec uester sponsus in sua speciositate benignus appareat, uel occurrat

(*De lamentatione*, fol. 40D)<sup>987</sup>.

La primera pertenece al apartado de las metáforas *in praesentia*, mientras que la restante es una metáfora *sensu stricto*, aunque el vocablo en el que se sustentan es el mismo: *sponsae* y *sponsus*. El esposo al que se alude para que acudan a verlo esas hijas de Jerusalén no es otro que Cristo. En el evangelio de san Mateo (Mt 25, 1–13) se relata la parábola de las vírgenes prudentes y necias. Ellas están esperando la llegada del esposo, que representa la llegada de Jesús como juez. Sin contar con este tropo, en el pasaje hallamos otros procedimientos retóricos como el políptoton nominal —al que pertenecen las metáforas—, el epíteto —integrado dentro de la primera metáfora— y la exclamación.

El caso de metáfora *in absentia* hallado entre los folios 40M y 41A es otra de las excepciones en el número de esta clase de tropos empleada de forma más o menos cercana:

Nam *gladius* mortis Christi, animas utrorumque transibat. Transibat saeuus, saeuus perimerat utrumque. (fol. 41A). Quo magis amabat, saeuior fiebat in matre. Vulnera Christi morientis, erant uulnera matris dolentis. Dolores saeui, fuerunt tortores inanime matri. Mater erat laniata, morte caris pignoris. Mente mater erat percussa cupide teli, quo membra Christi, seruui foderunt iniqui

(*De lamentatione*, fols. 40M–41A)<sup>988</sup>.

Al igual que en ejemplo anterior, la convivencia de los dos tipos de metáfora se pone de manifiesto. La primera, perteneciente al ámbito de las metáforas *in absentia* presenta una imagen recurrente en el *De lamentatione* similar a la que veíamos en el *Duelo* cuando utilizaba la imagen del *sol* como símbolo de Cristo. Ahora el personaje seleccionado es la Virgen. María es la *mater dolorosa* traspasada por una espada de dolor. Este símbolo está extraído del relato evangélico de Lucas (Lc 2, 35), que ya hemos citado anteriormente, en el

<sup>987</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia* del *De lamentatione*: “Verba donabat amor, sed rauce sonabat, quia lingua *magistra* uocis usum perdiderat loquendi” (fol. 40I); “*Amor unice*, fili dulcissime, noli me delerinquere post te (...)” (fol. 40I); “*Moerebantquer* poli, *moerebant* sidera cuncta” (fol. 41A); “*Rigabat* felicibus lachrymis corpus exanime filii, et monumentum in quo posuerunt eum, modo mirabili madidabat (...)” (fol. 41E); etc.

<sup>988</sup> Éstas son otras muestras de metáfora *in absentia* en el *De lamentatione*: “(...) sed ego miser *cor lapiden habens* flere non possum” (fol 40G) ; “Congratulare mihi, quia nunc inueni *ouem errantem* quia tam longo tempore perdideram” (fol 40L); “(...) *calicem* quem dedit mihi pater, non uis ut *bibam illum?*” (fol. 40L); “O felix et beate Ioannes, cui *talem thesaurum* dominus dignatus est commendare” (fol. 41K) ; etc.



que el anciano Simeón le profetiza que padecerá grandes sufrimientos por su hijo. Pues bien, esta imagen no sólo se halla en este folio 40M, sino también en el 41B (*gladium sentiebat doloris*), 41C (*diro gladio saeue necari ab impiis*) y en el 41E (*animan eius tamquam gladius acutus pertransiuit*), conformando una especie de *leitmotif* en este sermón latino. La otra metáfora —ésta *in praesentia*— se ubica en el folio siguiente, el 41. La idea manifestada a través de este tropo se orienta en la misma dirección que el anterior. La mente de María y sus entrañas son perforadas, penetradas, atravesadas —*percussa erat*— por ese *gladius* cada vez que torturaban a su único hijo. Las figuras de dicción por repetición —anadiplosis, geminación, homeotéleuton— y por combinación —políptoton y *derivatio*— ayudan a recalcar este sentimiento doloroso de la Virgen.

En el caso del *Liber de passione*, de los quince ejemplos, sólo dos no están reproducidos en el *De lamentatione*. En esta misma fuente existe —a diferencia de las restantes versiones— una presencia equilibrada entre las metáforas *in praesentia* y las metáforas *in absentia*. Las muestras vuelven a ser, una vez más, breves. En este bloque sólo analizaremos uno de los dos casos de este tropo, el de la metáfora *in praesentia*, puesto que el segundo guarda bastantes similitudes con el ejemplo que hemos estudiado en la página anterior, en el que se consideraba que el alma de la Virgen había sido traspasada por una espada de dolor. El fragmento del *Liber de passione Christe et doloribus et planctibus matris eius* que contiene esta metáfora *in absentia* se ubica entre las líneas 129 y 130: *Virgo quem peperit gladium est passa doloris*. Un poco más adelante, a partir de la línea 200 hallamos la muestra en la que vamos a centrar nuestro análisis. Los casos de metáfora registrados allí son dos:

Stabat ad caput exincti fili sui mater Maria lacrymis faciem eius rigans; per diuersa torquebatur suspiria interius, frontem, et genas, oculos, quasi simul et nasum, omniaque frequentius osculabatur, ipsa lacrymarum tanta ubertate flebat, ut carnem cum spiritu omnen in lacrymis resolui putares. Rigabat lacrymis extictum fili corpus expositum, cum fuerat in lapide, quem madebat, in quo eius lacrymae adhuc apparere ferunt, illius facta reuocabat ad mentem (*Liber de passione*, 200–206)<sup>989</sup>.

---

<sup>989</sup> Si se desean ver otros casos de metáfora *in praesentia* e *in absentia* del *Liber de passione* vid. notas al pie anteriores.

Ambos son semejantes tanto en la formulación como en la categoría en la que podemos situarlos, las metáforas *in praesentia*. María es el personaje del que se predica una acción metafórica. Ella, según este relato, riega con lágrimas el cuerpo inerte de su hijo. Varias son las partes que besa de ese cadáver, empezando por la cara, en donde se desarrolla la primera imagen metafórica: *lacrymis faciem eius rigans*. A continuación se enumeran de forma asindética otros elementos del cuerpo de Cristo: la frente, las rodillas, los ojos, la nariz y *omniaque*. El segundo tropo constituye una especie de recapitulación: *Rigabat lacrymis extinctum fili corpus expositum*. En la línea 183 de este sermón hallamos esta misma acción, como otras tantas de este texto: *Cadentes guttas sanguinis ore tangebatur, terram deosculans, quam cruoris unda rigabat*. Todas estas metáforas tienen un componente un tanto hiperbólico, puesto que se desea poner de manifiesto la brutalidad de la muerte de Jesús en la cruz, un acto injusto que ha despojado a María de su único hijo. Son sus padecimientos los que se desean subrayar en este pasaje no sólo mediante este tropo, sino también a través de otros procedimientos retóricos como el polisíndeton, el políptoton nominal o la antítesis.

### *Alegoría*

La alegoría ocupa un lugar secundario en el seno de los tropos empleados por Gonzalo de Berceo en su *Duelo*. De un total de 210 cuaderñas que componen esta obra mariana, únicamente hemos registrado seis casos, dos de ellos dudosos. Sólo dos de las alegorías se formulan *in absentia*, mientras que cuatro lo hacen *in praesentia*. Precisamente iniciamos nuestro recorrido por la segunda de estas categorías.

El ejemplo escogido para ilustrar la primera clase está en la estrofa 76:

Fijo dulz e sombroso, *tiempo de caridad,*  
*arca de sapiencia, fuente de piedad,*  
 non dexes a la tu madre en tal sociedad,  
 ca non saben catar mesura nin bondad<sup>990</sup>.

Tres son los constituyentes de este tropo. Todos están orientados hacia un único fin, enumerar algunos de los sobrenombres por los que se conoce a

---

<sup>990</sup> Los restantes ejemplos de alegoría *in praesentia* del *Duelo* son los siguientes: 46bc, 121bc y 205bc–206ab.

Jesucristo. Algunos de estos apelativos ya han sido empleados en otras obras berceanas, como en los *Milagros*, en cuya cuaderna 526 se predicán estas mismas cualidades, pero aplicadas a la Virgen. Al igual que allí, las imágenes alegóricas se ubican en los versos a y b. Confrontemos ambas muestras. En la primera podemos leer lo siguiente: *Reína coronada, templo de castidad, / fuent de misericordia, torre de salvedat*. La equiparación de María con una torre se menciona en las Letanías Lauretanas (*Turris eburnea, Turris Daudica*). En el *Duelo* se varían ligeramente estos términos: *Fijo dulz e sombroso, tiempo de caridad, / arca de sapiencia, fuente de piedad*. El apelativo *arca de sapiencia* también se ha utilizado en las letanías marianas (*Foederis arca*). En cuanto a la comparación de Cristo con la fuente, ésta ya la recoge el evangelio de San Juan, al igual que Isidoro en sus *Etimologías*<sup>991</sup>. Jesús debe ser para todo creyente un templo de Dios, un arca de la que podemos extraer la verdadera sabiduría, así como una fuente inagotable de gracia. María le ruega a su hijo en un determinado momento de la pasión que no la abandone en medio de una gente que lo ha condenado a muerte y que no ha sabido ver en su persona todas estas cualidades enumeradas de modo asindético.

Aunque la alegoría *in absentia* sólo se emplee en dos ocasiones, debemos subrayar su contenido semántico, puesto que da cuenta —una vez más— de la riqueza estilística con la que Berceo supo dotar a sus obras. En el primero de los dos casos se recurre a los elementos propios de los cantares de gesta o de las guerras (estrofa 16), mientras que en el segundo los protagonistas son las nociones características de la vida del campo (cuadernas 16 y 156). La muestra de esta clase de alegoría elegida por nosotros ha sido la primera, la de la estrofa 16:

El Pastor sovo firme, non dexó la posada,  
la grey de las ovejas fo toda derramada;  
prisieron al Cordero essa falsa cruzada,  
guiándolos el lobo que priso la soldada<sup>992</sup>.

<sup>991</sup> El episodio evangélico es el de la mujer samaritana a la que Jesús pide de beber. Éste es el texto: “(...) *sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in uitam aeternam*” (Jn 4, 14). San Isidoro, *Etimologías*, libro VII (‘Acerca de Dios, los ángeles y los fieles’), 2, 28, p 634. Éste es el texto en cuestión: “*Fons, quia rerum origo est, uel quod satiat sitientes*” (la cursiva vuelve a ser nuestra).

<sup>992</sup> La otra alegoría *in absentia* del *Duelo* está en la cuaderna 156abd.

Nos hallamos ante una muestra rica en tropos y figuras retóricas. Cinco son las imágenes alegóricas empleadas en este fragmento. Las dos primeras se sitúan en los vértices de los versos c y d, *falsa cruzada* y *soldada*. Ambos sustantivos son empleados en otras partes de la obra. Así, el primero podemos verlo en la cuaderna 105b (*la vuestra cruçada*), mientras que el segundo se ubica en la estrofa 95d (*mas non ganará ende Caiñás grant soldada*). Estas dos imágenes podrían conectarse, sin ningún problema, con el mundo de las batallas o de la épica. Los tres integrantes que restan de este tropo pertenecen al campo semántico del mundo rural, algo que ya sucedía en el seno de la comparación o de la antonomasia. Las *ovejas* citadas en el verso b representan a los apóstoles de Jesús que estaban presentes en la Última Cena. El *Cordero* es Cristo, apelativo empleado de forma abundante en las Sagradas Escrituras, así como también por San Isidoro<sup>993</sup>. Finalmente, el lobo es Judas Iscariote, el discípulo que entregó a Jesús en manos de sus captores. La escena descrita en esta cuaderna sigue muy de cerca el relato de los Evangelios de Mateo y Marcos<sup>994</sup>. Pero a Jesucristo no sólo se le llama *Cordero*, sino también *Pastor*, antonomasia fuertemente lexicalizada de raigambre igualmente bíblica.

¿Cuál es la situación que presenta el *De lamentatione* y el *Liber de passione* con respecto al empleo de la alegoría? El primero de los dos sermones coincide con el *Duelo* en la cantidad de ejemplos registrados, seis, así como también en el predominio de las alegorías *in praesentia*, con cuatro de las seis muestras. Además, frente la variedad semántica del poema castellano, las fuentes latinas utilizan siempre los mismos elementos constitutivos, todos ellos relacionados con el campo de las relaciones y apelativos afectivos. De este modo, encontraremos sustantivos como *dulcedo*, *gaudium*, *solamen*, *uita*, *salus*, *spes*, *consilium*, *refugium* o *auxilium*. Los dos ejemplos de alegoría del *Liber de passione* —ambos *in absentia*— se registran en el *De lamentatione*. Por todas estas razones, sólo desarrollaremos en nuestro análisis un caso de alegoría,

<sup>993</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII ('Acerca de Dios, los ángeles y los fieles'), 2, 36 y 42, p. 636: "*Pastor*, quia custos; Nam et Christus *Agnus* pro innocentia" (la letra cursiva es nuestra).

<sup>994</sup> La información procede de Dutton ed., *El Duelo de la Virgen*, p. 47, aunque alguna es inexacta. Los textos evangélicos son los siguientes: "*Tunc dicit illis Iesus: Omnes uos scandalum patiemini in me in ista nocte. Scriptum est enim: Percutiam pastorem, et dispergentur oves gregis*" (Mt 26, 31); "*Et ait Iesus: Omnes scandalizabimini in me nocte ista: quia scriptum est: Percutiam pastorem, et dispergentur oves*" (Mc 14, 27).

perteneciente a la primera de las dos fuentes berceanas, el *De lamentatione Virginis Mariae*, atribuido a san Bernardo. Esta muestra se encuentra en el interior del folio 41E, empleado a lo largo de esta exposición. Las imágenes que configuran este tropo se formulan *in absentia*:

Cogitabat mirabilia facta unicus fui: et durissima opprobria et tormenta quae uiderat oculis suis, et auribus audierat, reuoluebat in mente, quis uidelicet, qualis et quantus fuerat quem ipse uirgo concepit illaeso pudore, et peperit sine dolore, quem etiam cum summa diligentia lactauerat, custodierat et educauerat, qui erat ei *uita, dulcedo, gaudium, et solatium, consilium, refugium et auxilium uitae suae*

(*De lamentatione*, fol. 41E)<sup>995</sup>.

María reflexiona sobre los tormentos a los que someten a Jesucristo. Cuando nació en Belén no sintió los dolores propios del parto. Ahora en la crucifixión, una espada de dolor penetra en su pecho de un modo brutal. En el Calvario contempla cómo están maltratando a su hijo, a quien ella había amamantado, cuidado y educado —idea expresada mediante un homeotéleuton verbal de tres miembros. Para la Virgen, Cristo no sólo es su único hijo, sino que conforma también todos los aspectos de su vida. La enumeración de esas realidades se realiza por medio del polisíndeton. Dentro de este procedimiento hallamos un homeotéleuton nominal formado por la alegoría *in absentia*. Todos los integrantes de este tropo están orientados a subrayar las bondades de Jesús y todos pertenecen al ámbito de los sentimientos: *uita, dulcedo, gaudium, solatium, consilium, refugium* y *auxilium*. La estrecha relación que mantienen entre sí podría llevarse un poco más allá, considerándolos como cuasi sinónimos, puesto que su contenido es bastante similar. La unidad de este fragmento viene reforzada, finalmente, por el paralelismo.

### *Sinédoque*

El principal campo semántico del que se extraen las sinédoques del *Duelo de la Virgen* vuelve a ser de nuevo los diversos miembros que componen el ser humano, puesto que representan un ochenta por ciento del total —seis ejemplos.

<sup>995</sup> Algunos casos de alegoría *in praesentia* en el sermón latino del *De lamentatione* son éstos: “*Fili dulcor unice, singulare gaudium, uita animae meae, et omne solatium (...)*” (fol. 40I); “*(...) me Iudaea filio, gaudio et dulcore. Vita mea moritur, et salus perimitur, atque de terra tollitur tota spes mea*” (fol. 40K). Por su parte, ésta es la alegoría *in absentia* restante: “*Nullus debet inde admirari si sequebatur eum, cum ipse, esset totus eius dulcor, solatium, desiderium, et solamen*” (fol. 40E).

A su lado tenemos dos muestras en las que se emplea un sustantivo que designa la congregación de moros o judíos, la *aljama*. La relación de contigüidad entre dos componentes de un mismo concepto puede manifestarse de diversos modos, como la *pars pro toto* o también *toto pro pars*. Dada la escasa relevancia que desempeña este recurso, sólo citaremos dos casos, uno por cada bloque temático registrado.

La primera clase de sinécdoque que se puede establecer en el interior de esta obra es aquél en que la totalidad o una parte del cuerpo humano sustituyen al concepto de ‘hombre’ o ‘persona’. Su número, como ya dijimos, es seis, repartidos de forma desigual a lo largo del *Duelo*. Entre todos los sustantivos pertenecientes a este campo semántico destacan aquéllos que se relacionan con la capacidad de hablar, como *boca* (63c, 95a, 117d) y *lengua* (184a). Todos estos casos están conformados por un solo vocablo. La única muestra que se aparta de esta tendencia es la de la estrofa 208, puesto que posee más de un tropo de estas características y ninguno descansa en los sustantivos anteriormente mencionados:

Madre a Ti comendo *mi vida*, mis andadas,  
*mi alma e mi cuerpo*, las órdenes tomadas,  
*mis pies e mis manos*, pero que consagradas,  
*mis ojos*, que non vean cosas desordenadas.

Esta cuaderna es bastante rica en procedimientos retóricos de signo reiterativo —la anáfora, el polisíndeton—, así como también de combinación —como el políptoton nominal— y figuras de pensamiento —parejas inclusivas. Tampoco podemos pasar por alto el paralelismo estructural que colabora sin duda alguna para lograr la cohesión interna de esta cuaderna. En su recta final (estrofas 205–210), el poeta se encomienda a la Virgen María para que lo libre de todo mal, tanto corporal como espiritual. La parte material o tangible que desea que cuide la madre de Cristo la forman varios miembros de su cuerpo: los *pies*, las *manos*, los *ojos*, partes que se pueden interpretar como la totalidad de su cuerpo, que también menciona en el verso b, formando una pareja inclusiva con el *alma*. Cuerpo y alma son las dos naturalezas del hombre, las que le dan *vida* (verso a).

El segundo y último bloque en el que podemos dividir este tropo lo representa el sustantivo *aljama*, empleado en dos ocasiones. La primera de éstas es en la cuaderna 166:

A mayor mi quebranto e mayor mi pesar,  
 moviose *el aljama* toda de su logar;  
 entraron a Pilato por consejo tomar,  
 que non gelo podiessen los disciplos furtar<sup>996</sup>.

La escena descrita en este contexto es la siguiente. Cristo ha sido enterrado en el sepulcro nuevo donado por José de Arimatea. Los judíos —*el aljama*, verso b—, temerosos de que los discípulos de Jesús roben su cuerpo para asegurar posteriormente que ha resucitado, le ruegan a Pilato que coloque un grupo de soldados que vigile la tumba. Para la elaboración de este pasaje, don Gonzalo podría haber adaptado el relato evangélico de san Mateo<sup>997</sup>. El *aljama*, empleado en otras ocasiones por nuestro poeta, como en los *Milagros* (estrofas 650a ó 680a) para designar al conjunto de la comunidad judía, es nuevamente elegido para formar el tropo de la sinécdoque. La dirección en la que se establece la relación es en esta ocasión —a diferencia del ejemplo anterior— es el todo por la parte (*toto pro pars*). La sinécdoque es sólo uno de los recursos estilísticos de esta cuaderna, puesto que también contamos con una epanalepsis y un paralelismo, ambos en el verso a.

Por su parte, tanto el *De lamentatione* y el *Liber de passione*, dos de las fuentes en las que se basó Berceo para elaborar su *Duelo de la Virgen* no emplean ni una sola vez el procedimiento retórico de la sinécdoque.

### *Metonimia*

La metonimia constituye, por norma general, el tropo menos empleado de todos los registrados en las obras del poeta riojano. La excepción a esta tendencia general la detenta, por el momento, los *Milagros de Nuestra Señora*, con dieciséis casos, algo excepcional. La única composición en la que no hemos registrado ni un solo caso es, hasta ahora, el *Duelo de la Virgen*, hecho que nos debe llevar a reflexionar sobre los motivos que condujeron a Gonzalo de Berceo a no emplear este tropo. Quizá la respuesta nos la brinden las dos principales fuentes literarias de este poema, el *De lamentatione* y el *Liber de passione*, que tampoco recurren a

<sup>996</sup> Otras muestras de sinécdoque del *Duelo* pueden verse en 63c, 95a, 178b ó 209b.

<sup>997</sup> Mt 27, 62–64: “Altera autem die, quae est post Parasceuen, conuenerunt principes sacerdotum et pharisaei ad Pilatum, dicentes: Domine, recordati sumus, quia seductor ille dixit adhuc uiuens.: Post tres dies resurgam. Iube ergo custodiri sepulchrum usque in diem tertium; ne forte ueniant discipuli eius, et furentur eum (...).”

este procedimiento. A diferencia de la versión castellana del *Planctus Mariae*, en los modelos latinos es normal esta ausencia, puesto que ninguno de los modelos propuestos para las anteriores composiciones berceanas analizadas lo utiliza.

### 3.3. *Loores de Nuestra Señora*

En el análisis retórico de este poema no contemplamos un apartado dedicado al examen de los ejemplos literales, puesto que en la actualidad se desconoce la fuente latina de los *Loores*.

#### 3.3.1. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton

En los *Loores de Nuestra Señora* la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis desempeñan un papel importante, tal y como atestiguan los numerosos ejemplos registrados. En algunas ocasiones la anáfora puede aparecer combinada con el polisíndeton o la epanalepsis. Otra de las características que define el uso de esta figura es que a veces puede sobrepasar el límite estrófico impuesto por la cuaterna vía, tal y como ocurre, por ejemplo, en las estrofas 6–7, 49–50 ó 120–121. No obstante la mayor parte corresponde a las muestras en las que este recurso se circunscribe a una única cuaterna, tal y como sucede en la 97<sup>998</sup>:

*Si Tú nunca moriesses, bivar yo non podría;  
si Tú mal non sofriesses, yo de bien non sabría;  
si Tú non decendiesses, yo nunca non subría.*

<sup>998</sup> La edición que manejamos de los *Loores de Nuestra Señora* es la de Salvador Miguel, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.



¡Loado seas, Christo, e Tú, Virgo María!<sup>999</sup>.

Dos son las anáforas que se registran en este contexto. La primera de ellas la forman la conjunción *si* seguida del pronombre personal *Tú*, en tanto que la segunda está representada por otra forma de la misma categoría morfológica: *yo*. Ambas se ubican al principio de algunos hemistiquios que conforman el verso alejandrino. La estrofa 97 pertenece a la larga oración narrativa que se inserta en el poema entre las cuadernas 78 y 98. El relato biográfico que hasta entonces venía desarrollando el clérigo riojano se rompe para dar paso a esta larga *digressio*, en la que se desarrolla una larga meditación sobre la muerte de Cristo y la responsabilidad que en ella hemos tenido nosotros, los pecadores. A lo largo de esos versos se relatan una serie de acontecimientos, como la creación del mundo y otros pasajes de la historia sagrada. Todos conducen hasta el momento de la crucifixión. Sin ella no hubiera sido posible el misterio de la salvación, de modo que, en última instancia, debemos aceptarla y agradecerla. La estrofa 97 resume a la perfección estos conceptos contrapuestos con el uso de la antítesis y del políptoton nominal. El *Tú* que figura en los versos a, b y c no es otro que *Cristo*, citado en el último verso. Al otro lado se sitúa el poeta–pecador, representado por ese *yo*. Las acciones también se oponen. Por último, se pretende subrayar el sentimiento de gratitud a través de una exclamación. Jesucristo nos ha dado la vida eterna, pero María también nos ha hecho partícipes de esa gracia, puesto que ha sido ella la que ha dado a luz al hijo de Dios.

Los casos de polisíndeton empleados en los *Loores de Nuestra Señora* son bastantes numerosos, al igual que la anáfora. Las conjunciones empleadas (*e* y *ni* o su variante *nin*), así como sus valores y usos son similares a los registrados en otras composiciones del clérigo riojano. Las funciones que desempeñan los nexos van desde la descripción y enumeración de elementos, a la unión de términos sinónimos (bimembración sinonímica) o de contrarios (parejas inclusivas). La muestra que vamos a estudiar a continuación se ubica en la cuaderna 219:

Ángeles *e* archangeles (*sic*), tronos *e* señiores,  
apóstolos *e* mártires, justos *e* confesores,  
con stolas *e* manípulos cantan a ti loores;  
los que más se estudian tiénense por mejores<sup>1000</sup>.

<sup>999</sup> Estos son otros ejemplos de anáfora de los *Loores*: 54a–55ab, 127abcd, 198abcd ó 216ab.

El nexa copulativo *e* es la variante más utilizada a lo largo de este poema mariano. Cinco son las ocasiones en las que figura en estos cuatro versos. Con el empleo del polisíndeton el ritmo narrativo se demora y se hace más lento. La descripción y la enumeración de entidades celestiales y vestiduras es la finalidad con la que se emplea aquí este recurso estilístico. A partir de la estrofa 195 y hasta la 233 que cierra este poema, se incluyen unos loores y deprecaciones a la Virgen. En ellas no sólo se alaba su figura y sus dones, sino que también se le ruega por diversas intenciones. La cuaderna 219 no es una excepción a esta norma. En la tierra los hombres y las mujeres, los justos y los pecadores ensalzan a María (estrofa 218). Pero esto es sólo un pálido reflejo de los honores que recibe en el cielo. Todos sus habitantes la enaltecen sin excepción: los santos —apóstoles, mártires, justos y confesores— y las diferentes jerarquías celestiales —ángeles, arcángeles, Tronos y *seniores*. Las ropas de los primeros se citan en el verso c: *stolas* y *manípulos*. Estos dos términos guardan, a su vez, una relación de sinonimia, ya que ambos son ornamentos litúrgicos similares. Berceo los usa en este contexto para designar las vestimentas con las que se representan a los santos. El resultado de la unión de dos términos sinónimos mediante un nexa coordinante es la ‘bimembración sinonímica’. Pero el polisíndeton no sólo cuenta con estas tres funciones que acabamos de mencionar, sino que también puede poseer un valor rítmico importante, del que da buena cuenta los casos de *parison* registrados en los versos a y b.

Otra figura de dicción con un papel destacado es la epanalepsis. Gonzalo de Berceo utiliza mucho más la epanalepsis que la *traductio*. En algunas ocasiones puede ocurrir que ambas aparezcan de forma conjunta en una misma cuaderna o cuaderñas, situación que sólo se da en las estrofas 30 y 71. Sin embargo, es más frecuente que cada una de estas variedades se combine con otros procedimientos anteriormente examinados como la anáfora o el polisíndeton. Al igual que la anáfora, la epanalepsis puede superar los límites de la cuaderna vía, como en las estrofas 103–104, 152–153 ó 182–183. Iniciamos el análisis de la epanalepsis por la primera de estas muestras:

Cambiemos la materia, en otro son cantemos,

---

<sup>1000</sup> Estos son otros casos de polisíndeton del texto berceano: 15abcd, 50abc, 176bc y 218ac.

oiremos tales nuevas con que nos gozaremos:  
resucitó don Christo, la hora non savemos,  
*domingo* de mañana, según lo que leemos.

El *día* del *domingo día* es consagrado,  
de muchos privilegios es privilegiado,  
éste sól' es del nombre del Señor dirivado,  
sobre todos los otros debe seer honrrado<sup>1001</sup>.

Los vocablos afectados por la epanalepsis son dos: *domingo* y *día*. Ambos pertenecen a la categoría morfológica de los sustantivos. Pero el mayor número de términos reiterados a lo largo de los *Loores* corresponde a los pronombres personales. El sustantivo *domingo* figura tanto en la cuaderna 103, como en la 104. Al emplearlo en dos contextos distintos, se pretende enlazar temáticamente estas dos estrofas. Sin embargo, la epanalepsis también contribuye a subrayar la importancia del domingo. Éste debe ser el día más importante de la semana. Las razones que aduce son varias: la resurrección de Cristo ocurrió en tal día, como nos lo refieren las Sagradas Escrituras; su nombre deriva del mismo Dios —*del nombre del Señor dirivado* (104c) — y se le otorgó diversos privilegios. En él sucedieron otros hechos no menos importantes, que el poeta cita en los versos que siguen a la cuaderna 104. Sin contar con la epanalepsis, en estos ocho versos se desarrollan otros procedimientos retóricos, como el asíndeton, la *derivatio* y la antonomasia.

A diferencia de la epanalepsis, la *traductio* cuenta con un desarrollo menor. En total hemos registrado ocho muestras en las 233 estrofas que conforman este poema. Los vocablos que más se repiten en el seno de la *traductio* son los pronombres personales —coincidiendo con la epanalepsis—, pero también se registran ejemplos de sustantivos. Otro de los rasgos que comparte con la epanalepsis es la posibilidad de que un mismo ejemplo pertenezca a dos cuadernas distintas, como en las 8 y 9. Precisamente éstas han sido escogidas para ilustrar el uso de la *traductio*:

En ti s'cumplió, Señora, el dicho d' Isaía:  
que de radiz de Yesse una verga saldría  
e *flor* qual non fue vista dend' se levantaría,  
Spíritu con siet' dones en la *flor* posaría.

<sup>1001</sup> En los *Loores* tenemos otras muestras de epanalepsis, como la de las cuadernas 70abd, 101abcd, 182d–183a, 212abcd, etc.

Madre, Tú fust' la verga, el tu fijo la *flor*  
 que resucita muertos con su suave odor,  
 saludable por vista, vidable por savor,  
 pleno de los siet' dones, sólo d'ellos dador<sup>1002</sup>.

La palabra que conforma este ejemplo de *trductio* es el sustantivo *flor*. Sus dos primeras apariciones tienen lugar en los versos 8cd, mientras que la restante se halla en el 9a. Mediante el uso de este procedimiento retórico, el clérigo riojano quiere destacar la importancia de este término en el interior de estas estrofas, pero también su continuidad temática. La *flor* cuenta aquí con un sentido plenamente simbólico–alégorico. En estos versos se desarrolla una alegoría *in praesentia*. Tomando como punto de partida una de las profecías del profeta Isaías, don Gonzalo nos ofrece su particular versión. Es el capítulo 11, versículos 1–3<sup>1003</sup>. Entre las cuadernas 4 y 19 se insertan unas cuantas profecías del Antiguo Testamento que anunciaron la llegada del Mesías. Una de ellas es la que estamos examinados. En ese fragmento de Isaías se nos vaticina cómo de la raíz del árbol de Jesé —padre del rey David y fundador de la estirpe davídica— nacería un vástago destinado a reinar sobre todos los judíos. Esta flor que saldría de una de las ramas es Jesús. Su madre María es la raíz de la que nace este rebrote, tal y como nos aclara el poeta en la estrofa 9. Explicada esta ecuación, se enumeran las virtudes con las que Dios quiso adornar esta verga: sobre ella se posarán los siete dones del Espíritu Santo, con su olor resucitarán los muertos y su presencia externa será agradable. Los ocho versos que conforman esta imagen son ricos desde el punto de vista del *ornatus*. Así atestiguan la presencia de la anáfora —que, en ocasiones se combina con la *trductio*—, el políptoton nominal, el *parison*, el asíndeton y la antonomasia.

Antes de pasar a examinar el uso del homeotéleuton en los *Loores de Nuestra Señora*, queremos añadir una última muestra en la que se combinan la epanalepsis y la *trductio*, situación que sólo se da en dos ocasiones a lo largo del texto castellano, una de ellas en la cuaderna 30:

<sup>1002</sup> Otros ejemplos de *trductio* del poema berceano pueden verse en las estrofas 20bcd, 45bd–46a, 106abc y 112acd.

<sup>1003</sup> Éste es el texto en cuestión: “Et egredietur uirga de radice Iesse, Et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: Spiritus sapientiae et intellectus, Spiritus consillii et fortitudinis, Spiritus scientiae et pietatis; Et replebit eum spiritus timoris Domini” (Is 11, 1–3).

Siete días passados, vino la luz octava,  
 circuncidest' el niño, como la ley mandava;  
 Tú faciés el misterio, mas *Elli* lo guiava,  
 Tú cevavas a *Elli*, Él a ti governava<sup>1004</sup>.

La categoría gramatical elegida en este contexto es la que predomina en ambos recursos: los pronombres personales. En la epanalepsis tenemos el pronombre de segunda persona de singular *Tú*, mientras que en la *traductio* figura el de tercera persona de singular, *Elli* con la variante *Él*. Los dos tienen un referente externo que no aparece en estos versos. Ese *Tú* alude a la Virgen y el *Elli* a Dios–Cristo. El segundo bloque temático de los *Loores* está dedicado a la anunciación, nacimiento e infancia de Jesús. Las referencias bíblicas son aquí numerosas. Los versos a y b de esta estrofa nos remiten, en última instancia, al evangelio de Lucas en el que se nos cuenta la presentación del hijo de María en el templo y su circuncisión, tal y como lo establecía la ley de Moisés<sup>1005</sup>. Si bien la Virgen lo llevó a la sinagoga, fue Dios quien lo ordenó. Pero el poder que ejercía Jesús en su madre era todavía mayor, según nos lo explica el poeta. Aunque ella lo alimentaba, él era el centro de su vida y su rector en todo. En estos versos registramos también la anáfora—, el políptoton nominal, el *parison* y el asíndeton.

En los *Loores* el homeotéleuton cuenta con una presencia mucho menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o el polisíndeton. En las 233 cuadernas que conforman esta composición berceana, sólo hemos contabilizado un único ejemplo, perteneciente a la variedad verbal del homeotéleuton, ubicado en el interior de la estrofa 176:

Yo, ¿cómo parescré, peccador, esse día,  
 que siempre *fiz'* e dixi vanidat e follía?  
 De bien nin *diz'* nin fizi un dinero valía.  
 ¡Mezquino peccador! ¿Qué faré aquel día?

Dos son las formas verbales que sustentan este recurso: *fiz* y *diz*, que se repiten en forma de quiasmo en los versos b y c. En esta ocasión nos encontramos con una de las cuadernas que presentan una alta concentración de recursos, la mayoría pertenecientes a las figuras de dicción por repetición: polisíndeton —con las dos variedades *e* y *nin*— y epanalepsis. Cierran el capítulo de la *elocutio* el

<sup>1004</sup> El otro ejemplo en el que se combinan la epanalepsis y la *traductio* se sitúa en la estrofa 71bcd.

<sup>1005</sup> Lc 2, 21–23.

políptoton verbal, la sinonimia y la exclamación. Las estrofas comprendidas entre la 176 y 180 nos recuerdan al *qui sunt miser tunc dicturus* de la *Sequentia* del *Dies irae*. El poeta se pregunta cómo se presentará ante Cristo el día del Juicio Final. ¿Cómo podrá resistir su mirada inquisidora y los pecados de los que podrá acusarle? La lista de imputaciones la enumera él mismo a partir del verso 177a hasta el 180c. La *vanidad* y la *follia* abren esta larga enumeración de faltas. A continuación, se nombrarán las misas que oyó con distracción, los pecados de la carne y del mundo, etc. El final de cada una de las cuaderñas 176, 177 y 178 se cierra con una exclamación en la que se autocalifica como un *Mezquino peccador*.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

#### Políptoton

El políptoton nominal cuenta con un gran desarrollo en los *Loores de Nuestra Señora*, puesto que así lo demuestran los casos que se han registrado. En líneas generales, el uso del políptoton en esta obra es similar al que ya se ha señalado en otras composiciones berceanas: el número de miembros, así como la coexistencia entre las dos variedades de esta figura de dicción. De este modo, las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma. Entre todas las variedades morfológicas destaca aquí el uso de los pronombres personales, seguido de los posesivos, demostrativos y, en menor medida, sustantivos y adjetivos. En algunas ocasiones veíamos cómo el políptoton nominal podía ubicarse en más de una estrofa, aunque en los *Loores* esto sólo ocurra en una única ocasión, en las cuaderñas 13 y 14:

Éstos fueron e otros, Madre, *tus* mensageros,  
muchos ovieron éstos de tales compañeros;  
de *todas* gentes fueron, ca non unos señeros,  
*todos* en *tu* materia salieron verdaderos.

El tiempo del *tu* fijo *todos* lo esperavan;  
porque tardi venié, mucho se aquexavan;  
mas, maguer serié tardi, que verrié non dubdavan;  
avién grant alegría, maguera que laçravan<sup>1006</sup>.

<sup>1006</sup> En los *Loores* pueden verse otros ejemplos de políptoton nominal: 78acd, 109ad, 166bcd ó 204abcd.

Dos son las series de políptoton nominal que se utilizan aquí. La primera está representada por los posesivos *tus–tu*, mientras que la otra la conforman los adjetivos *todas–todos*, con la salvedad de que en su última aparición *todos* desempeña la función de sustantivo. Por otra parte, ambos casos de políptoton nominal figuran en las dos estrofas aquí transcritas. Si bien en este poema mariano ésta es una situación extraordinaria, no sucede lo mismo con otros procedimientos retóricos ya examinados, como la anáfora, la epanalepsis o la *traductio*. La cuaderna 13 es una especie de recapitulación de los versos anteriores en los que se incluían algunas de las prefiguraciones marianas recogidas en el Antiguo Testamento. Los profetas de la vieja ley anunciaron que el hijo de Dios nacería de una mujer extraordinaria. Sus vaticinios se cumplieron cuando la Virgen María dio a luz a su hijo Jesús. El pueblo judío estaba esperando desde hacía mucho tiempo la llegada del Mesías prometido desde el patriarca Abraham. La idea de ‘totalidad’ está presente en el primer caso de políptoton nominal, así como también la epanalepsis de la estrofa 13. El sentimiento de espera, por el contrario, se manifiesta a través de la epanalepsis de la cuaderna siguiente, así como también gracias al políptoton verbal *veníé–verrié*. Políptoton nominal y verbal aparecerán de forma conjunta no sólo en este contexto sino también en otros de los *Loores*, tal y como se comprobará más adelante.

El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo que su homónimo nominal. Uno de los rasgos que comparte con este último atañe al número de miembros que conforman sus muestras. De esta forma, los integrantes de cada políptoton verbal oscilarán entre los dos y, raramente, los tres. Sin embargo, en el políptoton verbal no encontramos la posibilidad de que una misma muestra pertenezca a dos estrofas distintas. En la cuaderna 115 se registra un caso formado por tres formas verbales distintas de un mismo paradigma verbal:

¿Qué *vio* testimonio nunca tan sin color?  
 Dormiendo, ¿quién *podrié veer* el furtador?  
 D’otorgar, no l’ *veyendo*, devién aver pavor.  
 ¡Tales testes confusos sean del Criador!<sup>1007</sup>.

---

<sup>1007</sup> Otras muestras de políptoton verbal pueden verse en las estrofas 91bd, 170abc, 176bcd ó 214bc.

El verbo elegido para formar este políptoton es *ver*, y sus representantes son *vio*, *podrié veer* y *viendo*. La reiteración de una misma acción en algunos de sus accidentes temporales pretende subrayar la importancia de un mismo hecho. El poeta se pregunta por qué motivo los judíos acusaron a los discípulos de Jesús de robar su cuerpo. Según el relato evangélico de Mateo<sup>1008</sup>, los sacerdotes del Templo pidieron a Pilato que colocase ante el sepulcro de Cristo una guardia permanente para que vigilara su cuerpo y evitar así que lo hurtasen. Este mismo episodio se relata en otro de los poemas marianos de don Gonzalo, el *Duelo de la Virgen*. El temor de los sacerdotes se manifiesta de una forma similar (168 y ss.), y la cantiga *Eya velar* (178–190) resume a la perfección la vela de los soldados. A pesar de estas injuriosas y falsas acusaciones, ¿quién puede creer en su palabra? ¿Acaso alguien pudo ver quién y cómo extraían el cuerpo de Jesús del sepulcro? La credibilidad que tal testimonio le merece al clérigo riojano es nula. La exclamación del verso d es significativa al respecto. Se le pide a Dios que estos falsos testigos sean avergonzados y abatidos. Nadie puede dudar de que el hijo de María resucitara de entre los muertos.

Como decíamos al iniciar este apartado, en esta composición berceana es posible rastrear algún caso en los que las dos clases de políptoton conviven. Esto sucede al menos en ocho ocasiones, una de ellas en la estrofa 190:

*Ésta es* la verdat, e bien sé que non miento:  
 todos tres *son* iguales e sin empezamiento,  
 una *es* la natura, non ha departimiento;  
 de la sancta credencia *éste es* el cimiento<sup>1009</sup>.

El políptoton nominal está representado en estos versos por los demostrativos *Ésta* y *éste*, que desempeñan aquí una función sustantiva. Por su parte, el políptoton verbal tiene como representante dos formas del verbo *ser*: *es* —que a su vez es un ejemplo de *traductio*— y *son*. Las recompensas de las que gozarán aquéllos que han seguido las enseñanzas de Cristo son enumeradas a partir de la cuaderna 189. La primera y más importante de todas será contemplar a la Santísima Trinidad. Este dogma está magníficamente resumido en las estrofas

<sup>1008</sup> Mt 28, 12–13.

<sup>1009</sup> He aquí otras muestras de coexistencia de las dos variedades de políptoton: 44acd, 98abcd, 209bcd y 217bcd.



189 y 190. Gonzalo de Berceo explica en otros de sus poemas el misterio trinitario como, por ejemplo, en las cuadernas 534 y 535 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, con las que guarda una cierta similitud. Toda esta estrofa 190 está llena de un profundo afán catequístico, puesto que pretende ofrecer una visión sencilla de un enigma tan oculto como éste. Las preguntas formuladas en los versos que la preceden se procuran resolver ahora. ¿Cómo es posible que el Hijo nazca del Padre y el Espíritu proceda de ambos? Padre, Hijo y Espíritu Santo —nos aclara el poeta— forman un todo unitario, pese a que son tres personas diferentes. La fe cristiana tiene su base en este misterio y, por consiguiente, debe ser aceptado.

### *Derivatio*

En los *Loores de Nuestra Señora* la *derivatio* posee una presencia que no puede pasarse por alto. En las 233 cuadernas que componen este poema la *derivatio* se utiliza en más de treinta ocasiones. El número de miembros de cada una de ellas la integran, por lo general, dos vocablos, aunque en algunos casos podamos registrar algunas de tres componentes —al igual que el políptoton nominal y el verbal, que oscilaba entre los dos y tres. Comparte además otra característica con estos dos recursos. En algunas ocasiones puede suceder que un ejemplo se desarrolle en dos estrofas diferentes, como ocurre en las 39–40. Uno de los rasgos que definen el uso de la *derivatio* ya lo indicábamos en el análisis de otros poemas de Gonzalo de Berceo. Nos referimos a la posibilidad de que en una misma cuaderna coexistan las dos variedades de *annominatio*. Así, se han registrado muestras de políptoton nominal o de políptoton verbal combinado con la *derivatio*, tal y como se verá más adelante. Pese a todo, no hemos hallado ni un solo ejemplo en el que figuren las tres clases de este procedimiento retórico

El primer ejemplo de *derivatio* que vamos a examinar se encuentra en la estrofa 35, en la que encontramos una serie de tres miembros:

Las nuevas d'esti rëy ívanse levantando,  
 los reyes de Judea ívanse apartando;  
 non eran de natura, por end' s'ívan cuitando;  
 maguer que se denueden, regnará sivuelquando<sup>1010</sup>.

<sup>1010</sup> Otros ejemplos de *derivatio* de esta obra mariana son los siguientes: 25bd, 120abc, 150abd y 194abc.

Dos de los integrantes de esta figura pertenecen al campo semántico de los sustantivos: *rēy–reyes*, mientras que el tercer componente es la forma verbal *regnará*. ¿Quién es ese rey del que nos habla el clérigo riojano? Se trata de Jesús, a quien se le conocerá bajo el título de rey de los judíos y al que se someterán todos los monarcas, no sólo de Judea sino de toda la tierra. Su poder sobrepasa al de cualquier gobernante. Como rey lo adoraron los tres magos de Oriente y le ofrecieron regalos dignos de su condición: oro, incienso y mirra. La fama no sólo llegó hasta estos personajes, sino también a los oídos de Herodes el Grande. Sabemos por el relato de Mateo que este pérfido monarca ordenó que matasen a los niños de Belén que tuviesen dos años o menos<sup>1011</sup>. Este episodio constituye la materia temática de las cuadernas 36 y siguientes. La *derivatio* de esta estrofa 35 se utiliza para subrayar el papel destacado que desempeñará Cristo como gobernante de todo el orbe. Al margen de este procedimiento se hallan otros como el *parison* o el asíndeton, que serán objeto de nuestro análisis en los siguientes apartados.

La segunda muestra de *derivatio* que vamos a estudiar integra en su interior dos de las tres variedades de la *annominatio*: el políptoton nominal y la *derivatio*. A diferencia de lo que sucedía en otras composiciones berceanas, como la *Vida de San Millán*, en los *Loores* no hemos registrado ningún caso en el que figuren todas las categorías de esta figura de dicción. El ejemplo que hemos elegido para ilustrar esta convivencia se encuentra en la cuaderna 220:

A *ti* siguen las vírgenes, como a su madrona,  
glorifican e laudan todas la tu persona.  
Reína *coronada* de tan noble *corona*,  
te femos abogada, lo nuestro *Tú* razona<sup>1012</sup>.

El políptoton nominal de esta estrofa ha elegido uno de los paradigmas más utilizados a lo largo de esta composición mariana, los pronombres personales: *Tú–te–ti*, términos que desempeñan la función de sujeto, complemento directo e indirecto, respectivamente. La *derivatio*, a diferencia del políptoton, está formada por dos términos: la forma de participio presente *coronada* y el sustantivo *corona*.

---

<sup>1011</sup> Mt 2, 16.

<sup>1012</sup> He aquí otras muestras de convivencia del políptoton y la *derivatio* de este texto berceano: 26abc, 119bcd, 144bcd ó 198abcd.

La protagonista de esta cuaderna lo es también de toda la composición: la Virgen. El título de la obra ya lo anuncia. A María se le van a dedicar unos loores o alabanzas. La madre de Cristo recibe varios sobrenombres en estos versos. Ella es la patrona de las vírgenes (verso a), reina —antonomasia lexicalizada— de cielos y tierra (verso c) y abogada nuestra (verso d). La calidad de defensora del género humano ya figura en uno de los himnos marianos más conocidos e importantes, la *Salve Regina*. En una de sus partes se incluye esta advocación: *Eia ergo, aduocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos conuerte*. Míranos con tus ojos, oh abogada nuestra y no nos abandones. Éste es el mensaje con el que se cierran estos versos berceanos. María debe no sólo ser alabada por las vírgenes —concepto expresado a través de la bimetración sinonímica *glorifican e laudan*—, sino por todos los creyentes.

#### *Parison*

En los *Loores de Nuestra Señora* el paralelismo cuenta con una presencia destacada, ya que así lo demuestran los más de cincuenta casos repartidos por sus 233 estrofas. El *parison* puede abarcar uno, dos —en la mayoría de las ocasiones—, tres o incluso los cuatro versos de una cuaderna, si bien únicamente hemos registrado una muestra en toda esta composición, en la estrofa 227. Uno de los rasgos que comparte con otras figuras de dicción es su posibilidad de desarrollo en más de una cuaderna, situación que sólo sucede en 173d–174a. El primer ejemplo que vamos a analizar se sitúa en la estrofa 227:

*Acorri a los vivos, ruega por los passados,  
conforta los enfermos, converti los errados,  
conseja los mezquinos, visita los cuitados,  
conserva los pacíficos, reforma los irados.*

Como acabamos de apuntar, esta cuaderna constituye la única excepción en lo que atañe al número de versos afectados por el paralelismo: cuatro. Además, la construcción sintáctica de los ocho hemistiquios es la misma: verbo + complemento directo. Sin embargo, existe una ligera diferencia que separa el verso a de los restantes. Ésta concierne a la estructura del complemento directo. En el verso a se introduce este complemento a través de una preposición —*a / por*—, mientras que en los siguientes versos la preposición no figura. De todas

formas, esta divergencia tiene que ver con el régimen de cada verbo empleado en este contexto. El paralelismo es utilizado para cohesionar el contenido y la construcción de esta estrofa, pero también con el objeto de marcar el ritmo narrativo. Estos mismos fines los desempeña el asíndeton desarrollado en los mismos versos que el *parison*. De esta forma, el lector debe pararse en cada uno de los miembros que conforman esta descripción de los valores que encierran en su interior las palabras y la ofrenda que el sacerdote dirige a Dios por todos nosotros. Al margen del *parison* y del asíndeton se registra una doble antítesis en los versos a y d, en el que se oponen varias clases de personas citadas en este contexto. La parte final de los *Loores* está centrada en la oración que el poeta le dirige a la Virgen para que sea su intercesora ante Dios. Las súplicas comienzan de un modo vago y general en la cuaderna 227, para luego ir concretándose hasta llegar a su humilde persona, el *trobador, qui est' romance fizo* (232ab). Berceo reza por los vivos y los muertos, los enfermos, los abandonados, los que sufren toda clase de males, pero también por los que pecan contra Cristo, para que éste les haga ver el error en el que viven. Los versos de esta estrofa nos recuerdan a la Antífona *Sancta Maria, succurre miseris: Sancta Maria, succurre miseris / inuua pusillanimes, refoue flebilles*.

En otras ocasiones, los versos afectados por el paralelismo son tres, como en la cuaderna 28:

Madre, en el tu parto *nuevos signos cuntieron:*  
 pastores que velavan *nuevas lumbres vidieron,*  
*de gozo e de paz nuevos cantos oyeron,*  
 la verdat de la cosa [estonz' la entendieron]<sup>1013</sup>.

A diferencia de la estrofa anterior, aquí tenemos dos clases distintas de *parison*. El primero afecta a los segundos hemistiquios de los versos a, b y c, mientras que el otro se ubica únicamente en el primer hemistiquio del verso c. La función sintáctica que desempeña el primer paralelismo es la misma que en la anterior muestra, la de complemento directo. Todos están formados por una frase nominal (adjetivo + sustantivo) y una forma verbal. Los adjetivos constituyen, a su vez, una figura de dicción por repetición, un políptoton nominal (*nuevos*–

<sup>1013</sup> En los *Loores* se pueden ver otros casos de *parison*, como en las estrofas 15abd, 127ab, 173d–174a ó 229abc.

*nuevas*). El *parison* restante lo conforma una doble frase preposicional unida por la conjunción *e: de gozo e de paz*. La epanalepsis *nuevos* cierra la lista de recursos estilísticos. La finalidad del paralelismo es, de nuevo, la de cohesionar temática y estructuralmente esta cuaderna. Con este mismo fin se utiliza la epanalepsis y el políptoton. El poeta riojano desea resaltar por encima de todo los acontecimientos extraordinarios que sucedieron con motivo del nacimiento de Jesús. Las profecías anunciadas por los profetas del Antiguo Testamento se cumplieron: Isaías vaticinó que una virgen sería la madre del Mesías (estrofa 26); Habacuc, que su nacimiento sería en un pesebre y rodeado de animales (cuaderna 27). El evangelio de Lucas recoge éstos y otros detalles<sup>1014</sup>, al igual que en los *Loores*. Los nuevos prodigios recogidos en la cuaderna 28 aluden al canto de alabanza de los ángeles la noche de la Natividad. Los pastores fueron los primeros en oírlos y en entender su mensaje. Guiados por esta noticia acudieron hasta el lugar en donde estaban José, María y su hijo recién nacido.

#### Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton juega en los *Loores de Nuestra Señora* un papel similar al del polisíndeton, si bien alcanza un mayor empleo. Gonzalo de Berceo utiliza esta figura para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero de ellos se sitúa en la cuaderna 108:

*Unas buenas mugieres del sepulcro vinieron,  
estas nuevas tan buenas ellas nos las dixieron,  
cataron el sepulcro, la mortaja vidieron,  
saludes especiales a Peidro traxieron.*

La omisión de conjunciones copulativas en esta estrofa es absoluta. El asíndeton sirve en este contexto para unir diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector repare en cada uno de los versos. La descripción de varios acontecimientos es el fin que le otorga el clérigo riojano al asíndeton. Cuatro son las acciones que se presentan en estos versos, todas ellas relacionadas con el momento de la resurrección de

---

<sup>1014</sup> Lc 2, 8–20.

Jesús. Tal y como nos lo refieren los evangelios, el hijo de María fue enterrado en un sepulcro nuevo propiedad de José de Arimatea. Este influyente personaje obtuvo el permiso de Pilato para descender el cuerpo de Cristo de la cruz y enterrarlo conforme a las costumbres judaicas. A los tres días de su muerte, algunas de las mujeres que lo acompañaron en su vida pública fueron hasta el túmulo. Las fuentes evangélicas difieren en cuanto al número y a los nombres. Según Mateo y Juan, la única persona que visitó el sepulcro la mañana del sábado fue María Magdalena; Marcos opina que a ésta la acompañaban María la de Santiago y María Salomé; Lucas añade a estos personajes femeninos uno más, el de Juana<sup>1015</sup>. Don Gonzalo no las cita por su nombre, sino que prefiere englobarlas bajo una única denominación, el de *buenas mugieres* (108a). El protagonismo de ellas fue absoluto en este episodio tan importante de la Historia de la Salvación: fueron las primeras en visitar el sepulcro, observar que Cristo no estaba muerto y anunciar a los apóstoles su resurrección. Pero el asíndeton no es el único procedimiento registrado aquí. A éste debemos sumar la epanalepsis y el *parison*, que contribuye con el asíndeton a este fin de dotar de una mayor carga narrativa a los versos en los que figuran estos procedimientos estilísticos.

La siguiente muestra, situada en la cuaderna 170 de este poema mariano, emplea el asíndeton para unir los diferentes integrantes de una descripción:

*Allí vernemos todos en complida edat,  
allí verná tu fijo con la su magestat,  
allí verná la cruz e la humanidat,  
allí s' partirá siempre mentira de verdat*<sup>1016</sup>.

El asíndeton está presente en toda esta estrofa, tal y como se puede ver. A su lado encontramos otras figuras de dicción que van orientadas a este mismo fin. Algunas de ellas son de signo reiterativo, como la anáfora; otras lo son por combinación, como el políptoton verbal. El paralelismo también se registra en este contexto. El *parison* de los versos a y b también contribuye a que la cohesión estructural interna se refuerce. La cuaderna 170 abre el apartado dedicado a la descripción del día del Juicio Final. La escena la pinta el clérigo riojano con toda

<sup>1015</sup> Mt 28, 1; Mc 16, 1; Lc 24, 10; Jn 20, 1.

<sup>1016</sup> Otros casos de asíndeton del texto berceano pueden verse en las cuadernas 26abcd, 121abcd, 165abcd, 204abcd, etc.

clase de detalles. La maestría expresiva con la que se nos presenta el ambiente es indiscutible. La anáfora *allí* nos sitúa en el tiempo y en el lugar; el políptoton verbal *vernemos–verná* nos remite a la presencia física y ocular de este acontecimiento. La antítesis *mentira– verdad*, del verso d, cierra la lista de recursos de esta estrofa. Ante la presencia de Cristo nada quedará oculto. Todos asistirán a este juicio *en complida edat* y se presentarán ante ese juez supremo. Toda su *magestat* y poder se pondrán de manifiesto. Esta cuaderna 170 guarda una relación estrecha con las estrofas 24 y 25 de los *Signos del Juicio Final*. Al igual que en la obra mariana, en esas cuadernas del tratado doctrinal se nos relatan estos mismos acontecimientos, e incluso se nos aclara el significado de la expresión *en complida edat*. En el verso 24c se lee *todos de treinta annos, cuento de Trinidad*. ¿Por qué ha elegido Berceo esta edad y no otra cualquiera? Estamos ante una alusión de signo religioso. Según la tradición bíblica, Jesús murió en la cruz cuando contaba con unos treinta y tres años. Nos hallamos ante un claro homenaje a la segunda persona de la Santísima Trinidad. Pero todavía hay más conexiones entre una y otra composición, como la del verso 24d (*verrán en essi día ante la Magestat*) y la del 25c (*el Rey será en medio con su az revestida*).

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

En esta obra berceana el epíteto tiene escaso desarrollo, si lo comparamos con la situación de otras composiciones anteriormente analizadas. Este recurso estilístico presenta en los *Loores* una única muestra. El personaje al que se le aplica es la Virgen María, la protagonista indiscutible del poema. La estrofa que lo emplea es la número 137:

Señora benedicta, *en buen punto fust' nada*,  
que pariste tal cosa que es tan exaltada,  
disti en hora buena a Mesía posada;  
por end', te dicen todas las gentes bienauzada.

El epíteto abarca en este contexto todo el segundo hemistiquio del verso a y está formado no por un adjetivo o una frase sustantiva, sino por un sintagma preposicional. Por otra parte, cuenta con un rasgo semántico muy interesante, similar a algunos casos de otros recursos como la antonomasia o la metáfora. El

clérigo riojano ya había utilizado este mismo epíteto épico–bélico en otras de sus obras, como la *Vida de San Millán de la Cogolla* y la *Vida de Santo Domingo de Silos*. En su primer poema hagiográfico examinábamos un doble epíteto de estas características en las cuadernas 62 y 63. En cada una de ellas hay dos ejemplos de epítetos referidos nuevamente a san Millán. De este modo, en el primer verso de la 62 podemos leer lo siguiente: *el omne bueno, en ora buena nado*. En el último verso de la estrofa siguiente, la 63 dice: *¡confessor tan precioso non nació en España!* En la vida del santo silense citábamos el caso de la cuaderna 309, en donde se podía leer en el segundo hemistiquio del verso b: *en buen punto fust nado*. Volviendo a la obra que nos ocupa, ¿cuál es la función que desempeña el epíteto del verso a? La misma que la de las muestras anteriormente citadas: el enaltecimiento y la alabanza. María debe ser honrada porque ella fue elegida para albergar en su seno al hijo de Dios, idea expresada mediante la metáfora del verso c. El verso d recoge una idea presente en el canto del *Magnificat*: *beata me dicent omnes generationes* (Lc 1, 48).

#### Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

En los *Loores de Nuestra Señora* la antítesis juega un papel muy importante, puesto que se registran numerosas muestras. El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una estrofa oscila entre las dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Por norma general, la antítesis no sobrepasa los límites métricos, aunque hemos encontrado al menos un ejemplo en el que esta norma no se cumple, como el de las cuadernas 110 y 111. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por la conjunción *e*. Al contrario que en otras composiciones ya analizadas, no hemos registrado ningún caso en el que se recurra a otros nexos coordinantes como *nin* o su variante *ni*. Sea como fuere, el resultado es lo que se conoce por ‘pareja inclusiva’. Tal es el caso de las estrofas 79c, 171ad y 218ac. Otra de las características que presenta el uso de esta figura lógica atañe al lugar en el que se ubican los términos contrapuestos. En algunas ocasiones, como en la cuaderna 233cd, éstos se hallan en el vértice del verso, conformando una solución para la rima. La antítesis se utiliza en esta obra para adoctrinar y explicar de forma más sencilla al auditorio algunos de los elementos que conforman los dogmas de la fe, entre los que destacan la vida de



Cristo y de María, pero también otras verdades de la Iglesia como el Juicio Final. En otras ocasiones, esta figura de pensamiento se emplea a para retratar personajes, ambientes y situaciones. Berceo no rechaza, pues, el valor plástico que la antítesis puede representar en algunos casos.

Iniciamos el análisis de esta figura lógica por las estrofas 110 y 111, en donde se dan cita algunos de los rasgos que acabamos de indicar:

Si por *mugier füemos* e por *fuste perdidos*,  
 por *mugier* e por *fuste* somos ya *redemidos*;  
 por esos mismos grados que fuemos confundidos,  
 somos en los solares antiguos revestidos.

*Madre*, el tu linage mucho es enalçado;  
 si *Eva* falta fiço, Tú lo as adobado;  
 bien parece que Christo fue vuestro abogado;  
 por ti es tu linage, *Señora*, desreptado.

Estamos ante el único caso en el que una misma idea antitética tiene su desarrollo en dos cuadernas diferentes, sobrepasando de este modo los estrechos límites de la estrofa. Al hilo de la narración de la Resurrección, el poeta se detiene un momento a reflexionar sobre el papel otorgado y desempeñado por la Virgen. A lo largo de la Historia de la Salvación las mujeres han ocupado un lugar central. La primera mujer mencionada en la Biblia es Eva, la madre de todos los vivientes. La cuaderna 4 resume a la perfección el episodio del Génesis harto conocido: la expulsión del Paraíso Terrenal. Eva, una mujer débil, cayó en la tentación de la serpiente. Por su culpa no sólo perdimos el Paraíso, sino que también nacemos con el llamado Pecado Original. Cientos de años después nació otra mujer no menos importante: María. Sólo ella nació sin esa mácula y por ello fue elegida para ser la madre del Mesías. La estrofa 110 expresa estas ideas a través de una doble antítesis: *mugier / fuste* y *füemos perdidos / somos ya redemidos*. Aunque pueda parecer que esos dos elementos son uno sólo, esto no es así. El verso a oculta a Eva y al árbol del fruto prohibido; el b, por el contrario, esconde a María y al leño de la cruz en la que murió Jesús. Si por los primeros fuimos condenados, por los segundos hemos ganado la salvación y recuperado esos *solares antiguos* citados en el verso d. La cuaderna 111 es mucho más explícita que la anterior, puesto que cita a la Virgen mediante la doble antonomasia lexicalizada *Madre–Señora*, e igualmente a Eva. El papel que desempeñan en este contexto las

antítesis es eminentemente catequístico y doctrinal. A través de esas oposiciones pretende explicarnos de una forma más clara la distinción entre el bien y el mal, pero también recordarnos varios episodios bíblicos. No debemos olvidarnos nunca de la faceta catequística y moralizadora del poeta riojano. Otros recursos presentes en estos versos son la epanalepsis, el políptoton nominal, el *parison* o la metáfora, por citar sólo algunos.

El siguiente caso seleccionado es el de la estrofa 218 en donde se registran dos parejas inclusivas, una en el verso a y otra en el c:

*Varones e mugieres* por Madre te catamos;  
Tú nos guía, Señora, com' tus fijos seamos;  
*peccadores e justos* tu merced esperamos,  
fernos á Dios la suya por ti, como fiamos<sup>1017</sup>.

Tanto *varones e mugieres* como *peccadores e justos* son oposiciones a las que recurre con cierta frecuencia Berceo. El objetivo con el que cuentan es el de confrontar dos elementos contrarios pero complementarios a la vez. De este modo, se describen estas realidades antitéticas. Las cuaternas finales de este poema mariano incluyen unos loores y ruegos a la Virgen, en los que don Gonzalo pide la mediación de nuestra Señora por diversas intenciones. María es nuestra abogada e intercesora ante Cristo y ante Dios. Los hombres la invocamos a través de diversos nombres, algunos de ellos citados en estos versos: *Madre* y *Señora*, dos de las antonomasias más empleadas en esta composición. La Virgen no es únicamente la madre de Jesús, sino también la nuestra, puesto que él la entregó en el Calvario al apóstol Juan y por extensión a todo el género humano. Pero también es una *Señora* a la que debemos de obedecer y guardar un profundo respeto. Su bondad y compasión son sus principales cualidades. Si nos acogemos bajo su amparo, seguramente Dios nos otorgará todo aquello que le pidamos. Al lado de la antítesis se encuentran otros procedimientos como el polisíndeton y el políptoton nominal.

En los *Loores* la sinonimia cuenta con un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, se emplea para los mismos fines: la descripción de ambientes y tipos, pero también posee una finalidad catequística. Los sinónimos pueden

---

<sup>1017</sup> En los *Loores* se registran otros casos de antítesis, como en las cuaternas 79c, 95abcd, 171abd ó 233cd.

presentarse en forma en parejas y unidos mediante la conjunción coordinante *e*, como sucedía con la antítesis. Al igual que en ese recurso, aquí no se ha hallado ni una sola muestra en la que se emplee la conjunción *nin*. El resultado es la bimetración sinonímica. A veces los vocablos que guardan una relación de sinonimia no van unidos por una conjunción coordinante, sino que se hallan separados uno del otro, si bien ahora no aparecen en estrofas distintas, como ocurría con la antítesis. El número de miembros que componen cada muestra de sinonimia oscila entre los dos —que engloba la mayoría de los casos— y excepcionalmente los tres, como en las cuadernas 189 y 191. Otra de las particularidades que presenta el uso de esta figura de dicción ya lo señalamos en la antítesis. Algunos términos sinónimos pueden aparecer en el vértice de un verso y servir como un recurso más para la rima, como en la estrofa 189 que acabamos de mencionar:

¿Quál bien seríe tan grande com' su cara veer,  
 cómo nasce el Fijo del Padre *entender*  
 o cóm' sale el Spíritu d'entre ambos *saber*  
 o cómo son un Dios todos tres *conoscer*?

Esta cuaderna 189 constituye una salvedad en cuanto al número de miembros que componen la sinonimia, puesto que superan la media de los dos presentes en la mayor parte de los ejemplos registrados en la obra. La variedad semántica escogida es la de los verbos: *entender-saber-conoscer*. La idea de 'conocimiento' y 'comprensión' es la que une a estos tres infinitivos. Pero, ¿a qué clase de entendimiento hace alusión el poeta? La respuesta la tenemos en los mismos versos en los que se insertan los términos sinónimos: la Santísima Trinidad. La finalidad con la que el poeta emplea la sinonimia es catequística y doctrinal a la vez. En esta estrofa y la siguiente, Gonzalo de Berceo intenta exponer de forma diáfana el dogma trinitario: Padre, Hijo y Espíritu Santo son tres personas, pero un único Dios. En la disertación sobre el Juicio Final y sus consecuencias se incluyen estos versos. Los justos, aquéllos que han cumplido con los mandamientos, alcanzarán el gozo mayor, el de ver cara a cara a Dios y poder desentrañar el insondable misterio que se oculta tras la Trinidad. Al ubicar la sinonimia en el vértice del verso no sólo consigue lograr una solución para la rima, sino también subrayar ese concepto de conocimiento. La habilidad estilística

del poeta se pone una vez más de manifiesto al recurrir a otro procedimiento retórico: la anáfora *cómo*, que enfatiza todavía más los valores de esta figura lógica.

El segundo caso de sinonimia que vamos a examinar se ubica en la cuaderna 138. La hemos elegido porque en su interior alberga una bimetración sinonímica:

La compañía de Christo, *triste e desarrada*,  
fiço contigo, Madre, a la ciudad tornada;  
la virtud esperavan que lis fue otorgada;  
a qual señor servieron ovieron tal soldada<sup>1018</sup>.

La pareja de sinónimos de esta estrofa se encuentra unida por la conjunción *e*, algo que sólo ocurre en tres ocasiones a lo largo de los *Loores de Nuestra Señora*. En todos ellos el nexa escogido es *e*, al igual que ya sucedía con la antítesis. En esta muestra la sinonimia está desprovista de cualquier valor catequístico. La función que desempeña ahora es la de la descripción de una situación anímica, la del colegio apostólico. Tras la resurrección de Jesús y su ascensión a los Cielos, sus discípulos y su madre regresaron a Jerusalén. Antes de partir, Cristo les había prometido que enviaría sobre ellos el Espíritu Santo, que los consolaría y les daría el valor suficiente para predicar el evangelio. Ésta es la escena que nos describe el poema, pero también la que nos narra los Hechos de los Apóstoles<sup>1019</sup>. María está de nuevo presente en los momentos más importantes de la Historia de la Salvación. Ella es la que los acompaña en esos momentos de espera. La *compañía de Christo* volvió del monte de los Olivos desanimada — *triste e desarrada*—, pero la Virgen los confortó y exhortó a que no cayeran en el desánimo. La espera pronto terminará y llegará la recompensa —la *soldada*— prometida.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

<sup>1018</sup> Otros ejemplos de sinonimia de los *Loores*: 42bd, 176b, 191abc y 222ab.

<sup>1019</sup> Éste es el texto neotestamentario: “Tunc reuersi sunt Ierosolymam a monte qui uocatur Oliveti, qui est iuxta Ierusalem, sabbati habens iter. Et cum introissent in coenaculum, ascenderunt ubi manebant Petrus, et Ioannes, Iacobus, et Andreas, Philippus, et Thomas, Bartholomaeus, et Matthaeus, Iacobus Alphaei, et Simon Zelotes, et Iudas Iacobi. Hi omnes erant perseuerantes unanimiter in oratione cum mulieribus, et Maria matre Iesu, et fratribus eius” (He 1, 12–14).

¿Qué ocurre con el recurso de la exclamación en los *Loores de Nuestra Señora*? Su situación varía en gran medida con respecto a otras obras berceanas ya analizadas, por lo menos en cuanto a su empleo se refiere. En total hemos contabilizado más de cuarenta muestras en un total de 233 cuadernas, algo que no habíamos registrado hasta el momento. La exclamación otorga a los versos y a la estrofa que la contiene unos determinados matices tan diversos y contrarios como la alegría, la alabanza o gratitud, la súplica, el dolor, los juramentos e incluso la burla. La mayor parte de los ejemplos pertenecen a dos campos semánticos: el del dolor o vergüenza y el de la alegría. La explicación a este fenómeno tenemos que buscarla en dos de los bloques temáticos que integran esta composición mariana. El primero de ellos tiene lugar entre la narración de la pasión y el entierro de Jesús, en donde se incluye una oración meditativa sobre la muerte de Cristo. En ella el poeta se lamenta del cruento fin que tuvo el hijo de Dios, pero también reflexiona sobre el grado de culpabilidad que pudo tener como creyente. Las cuadernas comprendidas entre la 80 y la 94 se cierran de un modo más o menos similar en tanto que incluyen en el verso d una exclamación. Tres son las palabras clave que se repiten a modo de *leitmotiv*: *muerte– muerto–cruz*. El segundo conjunto de exclamaciones que pertenecen a este ámbito se ubican en la descripción del Juicio Final. Las estrofas afectadas son muchas menos: la 176, 177, 178, 180 y 185. El sentimiento de dolor se combina allí con el de vergüenza y el de arrepentimiento por una vida llena de pecados. Ahora el lugar central lo ocupa el adjetivo *mezquino*.

Puesto que nos hallamos ante un apartado importante, iniciaremos nuestro análisis por las cuadernas 83 y 84:

Los omnes qu' avié fechos púsolos en su huerto;  
mostrólis toda cosa, cóm' non cadrién en tuerto;  
mal li obedescieron, saliólis a mal puerto.  
*¡Por desfer essa culpa en cruz lo veo muerto!*

El pueblo fue creciendo e fue desordenado;  
labró Noé el archa, que s' fuessen castigando;  
en cabo vengós' d'ellos Noé con siet' salvando.  
*¡Por mí murió en cabo muchas penas levando!*

Dos son las exclamaciones empleadas en estos ocho versos, con una gran similitud entre sí. La idea que encierran ambas es semejante: *¡Por desfer essa*

*culpa en cruz lo veo muerto!* y *¡Por mí murió en cabo muchas penas levando!* Las dos se abren con una misma palabra, la preposición *Por*. La anáfora no es el único recurso que comparten, sino que también tenemos la *derivatio* en *muerto / murió*. El poeta pone de manifiesto su dolor ante la muerte de Jesús, tal y como afirmamos anteriormente. A su lado se citan dos episodios veterotestamentarios: la expulsión del Paraíso y el diluvio universal. Son momentos en los que el hombre dio la espalda a Dios y lo traicionó. La Biblia vuelve a ser una fuente de inspiración para don Gonzalo, puesto que los sucesos descritos en esos versos pertenecen al libro del Génesis (capítulos 3 y 6). Pese a que el Padre volvió a perdonarles enviándole a su único hijo para lograr la salvación, volvieron a caer en el pecado. El pueblo elegido cometió el peor de los crímenes matando al Mesías prometido. Este mecanismo se vuelve a repetir en las estrofas siguientes. Primero se cita un acontecimiento bíblico en el que se muestra la bondad divina, para luego incluir un lamento por la crucifixión. El asíndeton y la metáfora cierran el apartado de recursos estilísticos.

La cuaderna 107 constituye una excepción en el empleo de la exclamación, puesto que es la única en la que se desarrolla más de un procedimiento de estas características:

Visitó sus amigos, ¡Dios, qué grant alegría!  
 Dos soles, Deo gracias, nascieron aquel día.  
 ¡Mal grado aya toda la mala confradía!  
 Resucitó don Christo, ¡Dios, qué grant alegría!<sup>1020</sup>

Tres son las exclamaciones que se registran aquí, si bien una de ellas se repite dos veces en el segundo hemistiquio de los versos a y d, configurando de este modo una anáfora. La cohesión temática y estructural de esta estrofa se refuerza con un *parison*. La metáfora cierra el bloque de recursos. La alegría de la resurrección de Cristo se pone de manifiesto a través de la primera de las dos exclamaciones. Esta sensación contrasta con la idea manifestada en el verso c. El poeta profiere una amenaza contra aquéllos que quisieron y desearon la muerte de Jesús, esa *mala cofradía*. Detrás de esta imagen creemos que se ocultan no sólo los judíos, sino también los diablos. Ambos desearían que el acontecimiento de la

---

<sup>1020</sup> Éstas son otras muestras de exclamación de los *Loores*: 21d (alegría), 63d (juramento), 178d (dolor) y 196d (súplica).

resurrección no hubiese tenido lugar. Esta cuaderna 107 tiene bastantes conexiones con la 196 del *Duelo de la Virgen* por cuanto repite de forma exacta esta misma exclamación, así como los versos b y d, con alguna diferencia. Los versos a y b de ese otro poema mariano dicen: *Resuscitó don Christo ¡Dios, tan grant alegría! / Dos soles, Deo gratias, nascieron essi día*. Al igual que en el *Duelo*, el clérigo riojano vuelve ahora a subrayar la importancia de la resurrección, no sólo de Cristo, sino también de su madre, que había padecido en su alma los mismos dolores que su hijo. Ambos se esconden tras la imagen metafórica de los dos *soles*. Jesús es nuestro sol, porque al igual que el astro, él nos dio la vida.

En los *Loores* se recurre en doce ocasiones a la comparación, siendo, por lo tanto, su uso menor al de la exclamación. Los valores que encierra la comparación son varios. De este modo, Berceo recurre a los distintos componentes del mundo campesino, tales como la paja (151d) o las navajas (159d). Un segundo bloque lo componen dos comparaciones que pertenecen al campo de la guerra, similar a los epítetos o metáforas registradas en otras composiciones berceanas. En éste sólo hemos registrado una muestra, en la estrofa 157. Podemos bautizarlas, pues, como ‘comparaciones bélicas’. También emplea palabras relacionadas con la luz o el color, pero su número es bastante exiguo: uno (192b). Pese a todo, la mayoría de las comparaciones no emplea ningún término perteneciente a estos dos campos. Las comparaciones sirven, en definitiva, para describir las escenas e imágenes de una manera más plástica y tangible. Abrimos nuestro examen con la comparación de la cuaderna 157:

Fueron en sapiencia fuertmente embevidos,  
fablavan los lenguajes que non avién oídos,  
*predicavan la fe a guisa de fardidos,*  
non temién amenazas, tant’ eran encendidos.

En nuestra opinión, la comparación del verso c, *predicavan la fe a guisa de fardidos*, puede etiquetarse como una ‘comparación bélica’ similar a la de otros procedimientos estilísticos ya citados en otras ocasiones. El adjetivo *fardido* podría definirse como ‘aguerrido’, ‘valiente’, ‘intrépido’ o ‘sagaz’<sup>1021</sup> y se emplea

<sup>1021</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

en algunos cantares de gesta para definir el arrojo o el coraje. Con este significado se utiliza en el *Cantar de Mio Cid* en los versos 79, 443b ó 489. En otras obras se usa este mismo adjetivo, pero desempeñando la función de epíteto, como sucede en la *Vida de Santo Domingo de Silos*. En el verso 29c se dice que el rey David era *una fardida lança* —un valiente guerrero— y en el 264a se predica una cualidad parecida del rey castellano Fernando I, puesto que se le describe como una *fardida lança*. Creemos que con este argumento no debería quedar duda alguna con respecto al valor de esta comparación. Esta característica la aplica ahora el poeta a los apóstoles. Tras la venida del Espíritu Santo, comenzaron a predicar la resurrección de Cristo a todos los peregrinos que acudían a Jerusalén. Entre las gracias concedidas por el Paráclito se hallaba el del don de lenguas. Este episodio se narra en el capítulo segundo de los Hechos de los Apóstoles<sup>1022</sup>. Berceo permanece, de nuevo, fiel al texto bíblico.

En el siguiente ejemplo podemos ver una comparación perteneciente al ámbito de lo que hemos designado como ‘comparación lumínica’. Aparece en la estrofa 192:

Vida da, que non fin, e salud perdurable,  
*claridat más de sol*, firme paz e estable,  
*ligerez más de viento*, sotileza mirable.  
 ¡Tal regno de buen rey es mucho deseable!<sup>1023</sup>

La comparación del verso b —*claridat más de sol*— descansa en un sustantivo procedente del campo semántico de la luz y puede relacionarse con la actitud religiosa de don Gonzalo. La cuaderna 192 guarda una relación temática con la anterior, la 191, puesto que también emplea esta clase de vocablos. El tópico de lo inefable tiñe por completo los versos de la estrofa 191 y a ello colaboran en gran medida los términos *oro*, *plata*, *abtezas* —alhajas— y *thesoro*. Las connotaciones lumínicas y coloristas que poseen estos sustantivos forman parte de la descripción que se inicia en la cuaderna 188, en donde se enumeran los gozos de los justos. Las recompensas citadas en estos cuatro versos de la estrofa 192 las hallamos también diseminadas a lo largo de otra obra del clérigo riojano,

<sup>1022</sup> Éste es el fragmento en cuestión: “ (...) et repleti sunt omnes Spiritu sancto, et coeperunt loqui uariis linguis, prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis” (He 2, 4).

<sup>1023</sup> Otros ejemplos de comparación en los *Loores*: 40ad, 151d, 165bd, 225a.



los *Signos del Juicio Final*. En su cuaderna 54 se enumeran el primer gozo de los bienaventurados, la inmortalidad: *avrán vida sin término, nunca han de morir* (verso b), así como el segundo, la facultad de relumbrar en el cielo: *demás, serán tan claros (...) non podrién siete soles tan fuertmientre luzir* (versos c y d). La agudeza visual figura en el verso 55a: *Serán mucho sotiles, en veer muy certeros*. En último lugar aparece la ligereza: *serán mucho ligeros más que non es el viento* (56b). Todas estas recompensas están recogidas en las Sagradas Escrituras. La segunda aparece citada en el evangelio de Mateo, la tercera en la primera carta paulina a los Corintios, mientras que la última se halla en san Juan<sup>1024</sup>. Por tanto, la primera comparación podemos calificarla como de luz, en tanto que la segunda —*ligereza más de viento*— podría pensarse que pertenece a la variedad ‘rústico–popular’, pero no, puesto que tiene una raíz bíblica. Sea como fuere, la riqueza estilística de estos versos es indiscutible. A la comparación debemos sumar otros recursos como el *parison*, la antítesis y la exclamación del verso d, en la que se expresa la alegría que significa entrar en el Reino de los Cielos.

#### Sufijos diminutivos

La situación de los sufijos diminutivos en los *Loores* contrasta abiertamente con la de otros procedimientos estilísticos como la antítesis o la exclamación. Al igual que ocurría con el epíteto, sólo hemos hallado una muestra en 233 estrofas. Aparece en la cuaderna 72:

Estando en la cruz, dixo que sed avié;  
nuestro bien deseava, por esso lo dicié;  
*la compañuela falsa* que cerca li sedié  
diól’ beber tan amargo que peor non podrié.

La variedad morfológica de estos sufijos se limita en esta ocasión al sufijo *uelo*. En esta ocasión no hay rastro de otros morfemas derivativos como *iello*, *ez*, *ejo* o incluso *ino*, registrados en otras composiciones berceanas. Tampoco nos encontramos con algunos valores o significados que aportan los sufijos diminutivos como la intimidad afectiva, la compasión o la modestia, ni se utiliza como un recurso en la rima, es decir, que lo ubica en el vértice de los versos. El

<sup>1024</sup> Éstos son los textos: “Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum.” (Mt 13, 43); “Videmus nunc per speculum in aenigmate; tunc autem facie ad faciem” (Cor I, 13, 12); “Spiritus ubi uult spirat, et uocem eius audis, sed nescis unde ueniat, aut quo uadat: sic est omnis qui natus est ex spiritu” (Jn 3, 8).

significado que posee el sustantivo *compañuela* es indudablemente peyorativo, puesto que así lo indica el contexto narrativo y el adjetivo *falsa* que lo acompaña. Este episodio de la Pasión de Cristo también se describe de forma más detallada en las estrofas 38, 39 y 40 del *Duelo de la Virgen*. Ambos textos siguen muy de cerca las palabras del evangelio de Juan<sup>1025</sup>. Estando en la cruz, Jesús sintió sed y pidió que le diesen de beber. De este modo quería cumplir con una de las profecías veterotestamentarias —*nuestro bien deseava, por esso lo dicié*. Cerca de él había un vaso lleno de vinagre. Uno de los soldados empapó una esponja, la clavó en una lanza y se la acercó a la boca. Detrás de esa *compañuela falsa* se esconden, por lo tanto, esos guardias puestos por Pilato.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

Sin duda alguna, este es uno de los tropos literarios que presenta un importante número de casos. En los *Loores* no es posible hacer una doble división entre antonomasias no lexicalizadas y antonomasias lexicalizadas en cada uno de los bloques temáticos de este tropo, puesto que todas las muestras se hallan bastante lexicalizadas. Las categorías en las que se puede dividir este recurso literario son los siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas al demonio y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes bíblicos. Ése será el orden en que analizaremos las antonomasias de esta hagiografía.

Los apelativos que recibe Dios o su hijo Jesús van desde el mayoritario *Fijo* (25d), seguido de *Señor* (78c), *Criador* (115d), a los minoritarios *Mesías* (34b), *Rey* (31c) y *Padre* (132a), —con dos muestras cada uno. Sin embargo, el personaje que más apelativos recibe es María. Este hecho se debe a que ella es la protagonista indiscutible de la obra, y por ello merece recibir por su dignidad más de un nombre común que describe una cualidad que le es propia. Las antonomasias que se le asignan son múltiples. Entre los nombres que aparecen en los *Loores de Nuestra Señora*, destacan dos: *Madre* (20d) y *Señora* (13a). Otros que también se registran son el de *Reina* (226a), *fija* (214c), *abogada* (220d),

---

<sup>1025</sup> Jn 19, 28–30.

*emperatriz* (221c) y, finalmente, *estrella de la mar* (197a). En algunas ocasiones, estos apelativos se combinan con otros. En líneas generales este tropo aparece de forma individual, pero hemos encontrado casos de dos, tres e incluso cinco antonomasias como el de la cuaderna 214:

Ruega tu *Fijo, Madre*, por los tus peccadores;  
*fijo* lo as e *padre*, oïrá los clamores;  
*madre* te á e *fija*, querrá fer tus favores.  
 ¡Defiéndenos, *Señora*, de los malos sudores!<sup>1026</sup>

Como se puede observar, esta estrofa es bastante rica en antonomasias. En total son cinco y todas pertenecen a las variedades mayoritarias señaladas. Dos se circunscriben al ámbito de la Divinidad (*padre* y *Fijo*); las tres restantes son antonomasias marianas: *Madre*, *fija* y *Señora*. Por otra parte, dos sustantivos se repiten (*Fijo* y *Madre*), dando lugar a otro recurso, la epanalepsis. Estos apelativos lexicalizados designan cualidades inherentes a estos personajes. Dios es el *padre* y Jesús el *Fijo* de la Virgen. Los grados de parentesco también afectan a María, ya que no sólo es *fija* del Padre Eterno, sino que también es su *Madre*, puesto que albergó en su seno al único hijo de Dios. Por todos estos motivos debemos honrarla como nuestra verdadera *Señora*. La Virgen es, por lo tanto, madre y señora de los creyentes. El poeta le suplica que interceda por los pecadores ante Cristo, que a la vez es su padre y su hijo —puesto que así lo indica el dogma de la Santísima Trinidad. A ella no le puede negar cualquier favor que le pidamos, puesto que es nuestra defensora ante el tribunal divino. Todos los recursos estilísticos de estos versos —epanalepsis, políptoton verbal, exclamación y antonomasia— van encaminados hacia un mismo fin, recalcar expresivamente esta oración suplicante.

Pero las antonomasias no sólo se circunscriben a personajes divinos, sino que también se aplican a la encarnación del mal, al diablo. Los nombres bajo los que se le conoce son tres: *enemigo* (175c), *malo* (47c) y *peccado* (36c), todos ellos lexicalizados. En dos de sus apariciones comparte protagonismo con la Virgen o con la Divinidad. La intencionalidad en estos casos está bien clara: poner cara a cara la idea del bien frente al mal. Nos volvemos a encontrar con la finalidad

<sup>1026</sup> Otros casos de antonomasia referida a Dios-Cristo: 55b, 73c, 189b y 232cd. Otros nombres que recibe la Virgen figuran en las siguientes estrofas: 75d, 100b, 197a y 223bc.

catequística que ya registrábamos en algunas antítesis o sinónimos. Veamos una muestra de estas características. Nos referimos a la cuaderna 187:

Amigos, mentre somos aquí, mientes metamos;  
*al mortal enemigo* en nada no l'creamos;  
 refrenemos la carne, *al Criador* sirvamos;  
 por cuerpos venturados las almas non perdamos<sup>1027</sup>.

La personificación del mal aparece aquí bajo el calificativo de *mortal enemigo*, tantas veces empleado por don Gonzalo. En cuanto a la presencia del bien, nos lo encontramos en el sustantivo *Criador*. Dios es el artífice de la vida y como tal recibe este título. Estas dos realidades se enfrentan en este contexto, al igual que *cuerpos* y *almas*. Todos forman una antítesis de tipo doctrinal, puesto que con su uso se pretende enseñar la diferencia existente entre unos y otros conceptos. De esta forma se aproximan al público berceano unas ideas que de otra forma resultarían demasiado abstractas y lejanas. Dentro de la amplia descripción de las penas que sufrirán los pecadores en el infierno, Berceo nos ofrece un consejo. Si queremos evitar los castigos eternos debemos apartarnos de las tentaciones del cuerpo —*refrenemos la carne*— y de su principal instigador, Satanás, el *mortal enemigo*. Si no seguimos las enseñanzas de Jesús, perderemos nuestra alma inmortal. Por consiguiente, es preferible subyugar las pasiones terrenales —*cuerpos venturados*— para algún día poder gozar de las alegrías del cielo.

Otros personajes de los *Loores* también pueden admitir distintos apelativos pero, en general, su número es muy reducido si lo comparamos con el resto de las antonomasias, puesto que sólo hemos registrado tres ejemplos. Todos ellos aparecen en las Sagradas Escrituras. Los primeros en aparecer son san Juan Bautista (18a) y el anciano Simeón (70c). Ambos guardan una estrecha relación con la vida de Cristo y jugaron un papel fundamental en la Historia de la Salvación. El último figura en el Antiguo Testamento. Se trata del gigante Goliat (91b), que luchó contra el rey David. La muestra que vamos a examinar se ubica en la estrofa 70:

*Madre*, la su dolor a ti mal quebrantava;  
 el gladio del tu *fijo* la tu alma passava;

---

<sup>1027</sup> Éstas son las restantes muestras de antonomasias referidas al demonio: 36c, 47c y 175c.

lo que disso *el viejo* por verdat se provava:  
tal *madre* por tal *fijo*, ¿qué mira si s'quexava?<sup>1028</sup>

Tres son las antonomasias empleadas en estos versos. La primera pertenece a la variante mariana. La Virgen es llamada de nuevo *Madre*. Por su parte, Jesús es aquí el *fijo*. No sólo estamos ante dos apelativos, sino también ante un claro ejemplo de epanalepsis. Sin embargo, nos interesa reparar más en el verso c, en donde se lee: *lo que disso el uiejo por verdat se provava*. ¿Quién es este *uiejo*? Éste no es otro que el anciano Simeón, sacerdote que aparece durante la presentación del niño Jesús en el templo. Este episodio aparece en el evangelio de Lucas<sup>1029</sup>. El clérigo riojano lo describe con una fidelidad absoluta. En la cuaderna 33 de esta misma obra se puede leer: *Al quarenteno día de la su parición, / ofrecistel' templo, recibíol' Simeón* (33ab). Este hombre santo deseaba ver al Mesías antes de morir. Su deseo se vio colmado cuando José y María fueron a circuncidar a su hijo. Tras la bendición, profetizó a los padres del niño que éste salvaría a muchos hombres de Israel, pero que también sufriría grandes dolores por su causa. A la Virgen le anunció que una espada de dolor le atravesaría el alma. Este detalle también está incluido en esta estrofa, verso b: *el gladio del tu fijo la tu alma passava*. María será la *Mater dolorosa* y a ella dedicará Berceo su *Duelo de la Virgen*. Toda su vida estará llena de dolores: la persecución del rey Herodes, el exilio en Egipto y, sobre todo, la pasión y muerte de su hijo.

#### *Metáfora*

La metáfora, al igual que la antonomasia, desempeña un papel importante en los *Loores de Nuestra Señora*, tal y como atestiguan los más de cuarenta ejemplos que hemos registrado. Don Gonzalo utiliza las dos principales variedades de metáfora que establece la retórica: la metáfora *in praesentia* y la metáfora *in absentia*, si bien recurre a esta última en un mayor número de ocasiones. Por norma general la metáfora se circunscribe al ámbito de una única cuaderna, si bien es posible registrar una excepción a esta norma, la de las estrofas 204 y 205.

<sup>1028</sup> Éstas son las antonomasias restantes: 18a y 91b.

<sup>1029</sup> Lc 2, 22–28.

La metáfora *in praesentia* tiene escaso desarrollo en esta composición mariana, aunque podemos aducir alguna muestra, como la de la estrofa 211:

Podemos dar a esto otra razón certera,  
provar lo que dezimos qu'es cosa verdadera:  
*estrella echa rayo, remanesce qual era.*  
*¡Tú engendresti, Virgo, d'essa mesma manera!*<sup>1030</sup>

La imagen metafórica de los versos c y d es una de las seis con las que cuenta este poema. La cuaderna 211 se esgrime como un argumento a favor de la virginidad mariana y ha de leerse a la luz de la alegoría de las estrofas 209 y 210 que analizaremos más adelante. El poeta pretende explicar de una forma sencilla el dogma de la inmaculada concepción. De nuevo nos encontramos con la faceta catequística del clérigo riojano. Los ejemplos que aduce en pro de este artículo de fe son varios, como los de estos versos. De las estrellas emanan reverberaciones de luz, los rayos. A pesar de todo, su naturaleza no se ve afectada. De la misma forma, María permaneció virgen después del parto, como también lo era antes de su concepción. La exclamación del verso d pretende recalcar esa idea, a la par que expresar este hecho milagroso y admirable. Las connotaciones de esta metáfora son varias. A una primera categoría, la de metáfora *in praesentia*, debemos sumar otras de signo semántico. Los términos escogidos para sustentar esta imagen proceden del campo de la luz, al igual que la comparación de la cuaderna 192. Por tanto, podría calificarse como una metáfora lumínica. Sin embargo, podemos añadir un nuevo sentido. La *estrella* y el *rayo* son dos elementos que encontramos en la naturaleza, con lo que podemos estar ante una metáfora rústico–popular, puesto que emplea unas realidades cotidianas muy próximas a un público indocto.

Como muestra de metáfora propiamente dicha, la metáfora *in absentia*, hemos seleccionado el caso de las estrofas 204 y 205:

Dulce es el tu nombre, dulce toda tu cosa;  
*salió, quand' Tú naciste, de la espina rosa;*  
Tú abrist' los misterios como natural cosa,  
*a ti recibió Christo para ser su esposa.*

Ante la tu beltat, *non an precio las flores,*  
*ca tal fue el maestro que echó las colores;*  
nobles son las fechuras, la virtudes mejores,  
onde te laudan tanto *los tus entendedores*<sup>1031</sup>.

<sup>1030</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia*: 111c, 164d, 168c y 213d.

Todas las imágenes metafóricas empleadas en estos ocho versos se formulan *in absentia*, puesto que el término metaforizado no está presente. María es la protagonista de todas ellas. Los campos semánticos escogidos para sustentar las metáforas son de lo más variado. Algunos designan a las flores y a los colores —*rosa, flores y colores*—, otros a relaciones familiares —*esposa*—; finalmente tenemos otro sustantivo que necesita una mayor atención —*entendedores*—, puesto que la crítica ha interpretado de forma distinta el significado que posee. Sea como fuere, en estas dos cuadernas se establece una comparación entre la Virgen y las flores, ya que éstas simbolizan la perfección de la dama como obra maestra de Dios o de la naturaleza. La procedencia de estas imágenes podemos buscarlas en la tónica del amor cortés, como también la de los *entendedores*. García de la Concha cree que tras ese vocablo se esconde la acepción de ‘enamorados’, mientras que Dutton opina que el sentido que se le debe dar es el de ‘pretendientes amorosos’<sup>1032</sup>. Desde nuestro punto de vista y sin rechazar el posible origen trovadoresco de estas metáforas, consideramos como más apropiada la opinión de Salvador Miguel<sup>1033</sup>. Éste cree que la palabra *entendedores* ha de entenderse como ‘devotos’ y de forma suplementaria ‘poetas’ o ‘escritores’, al igual que en el verso 232b (*qui est’ romance fizo, fue tu entendedor*). Sea como fuere, todas estas imágenes pretenden ensalzar la belleza de María, sus cualidades físicas —*beldat y nobles fechuras*— y morales —*virtudes*. Al pronunciar su nombre evocamos toda una gama de sensaciones, tanto visuales como odoríferas. Los devotos y poetas —entre los que se incluye el mismo Berceo— ensalzan a María y proclaman en voz alta su grandeza.

En los *Loores* recurre al subtipo de metáfora bélica en ocho ocasiones, una de ellas en la estrofa 178. La imagen que nos describe los versos c y d tiene una procedencia indudablemente bélica:

Guardé, com’ desleal, la promesa jurada,  
la que, quand’ el baptismo, rescebí, ovi dada;  
*siempre metí en puña en la cosa vedada.*

<sup>1031</sup> Otros casos de metáfora *in absentia* de los *Loores*: 44c. 135cd, 163d y 231d.

<sup>1032</sup> García de la Concha, «Los *Loores de Nuestra Señora ...*», pp. 185-186; Dutton, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, p. 117, nota a la estrofa 205d.

<sup>1033</sup> Salvador Miguel, ed., *Los Loores de Nuestra Señora*, p. 922, nota a la cuaderna 205.

*¡Mezquino, non ponía mientes en tal celada!*<sup>1034</sup>

El poeta se lamenta de su actitud pasada ante el tribunal de Dios. En el día del Juicio Final Cristo juzgará a los vivos y a los muertos. Él será el encargado de distribuir premios y castigos según haya sido nuestro comportamiento. En el caso de Berceo, un clérigo secular, los pecados se ciñen al ámbito religioso. Durante las misas no prestaba atención a la lectura del evangelio, caía con frecuencia en los vicios de la carne y nunca se apartó del mal camino. Este examen de conciencia expresado en la cuaderna 177 tiene su continuación en la 178. Las promesas del bautismo —la fe en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, y el rechazo al diablo— no las ha cumplido. Las luchas internas que ha disputado a lo largo de su vida siempre lo han inclinado hacia el vicio. El maligno lo ha engañado con sus artimañas. Estas dos ideas se manifiestan mediante las imágenes de los versos c y d. La huella de los cantares de gesta es aquí innegable, ya que emplea giros y expresiones propias de ese género: *metí en puña* y *celada*. El clérigo riojano ya había utilizado la primera en sus *Milagros: en esto contendí e en esto puñava* (133c), si bien allí el matiz es positivo y no negativo. El sustantivo *celada* también aparece en esa composición, concretamente en el milagro XV: *mas non entendí ella dó yazié la celada* (344d). La *puña* debe entenderse, pues, como ‘lucha’ o ‘esfuerzo’<sup>1035</sup>, en tanto que *celada* debemos entenderla como ‘trampa’, ‘emboscada’ o ‘engaño’. Resumiendo lo expuesto, las dos metáforas pueden etiquetarse como ‘metáforas bélicas’.

Al contrario que la metáfora bélica, la variante rústico–popular cuenta con menos casos. Ésta guarda relación con la comparación análoga, puesto que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. Dos son los sustantivos empleados: el pan (161d) y el barbecho (184d). Podría pensarse que los términos empleados en la estrofa 175ab —paja y trigo— pertenecen a este subtipo. Sin embargo, la procedencia de éstos ha de buscarse en la Biblia, concretamente en el profeta Jeremías<sup>1036</sup>. Como se ve, hay

<sup>1034</sup> Otras muestras de metáfora bélica: 58c, 64d, 138ad y 215d.

<sup>1035</sup> Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*, Madrid, Alfonsópolis, 2002; Lloyd A. Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

<sup>1036</sup> Jer 23, 28.



en esta ocasión una preferencia por los términos que designan labores de la cosecha y la elaboración del pan. El ejemplo que hemos seleccionado se encuentra en la cuaderna 161:

Quánto fue el esfuerzo en Peidro se provava,  
el que por la voz ante de la fembra negava;  
después, delante Nero, a osadas fablava,  
*todas sus amenazas un pan non las preciava* <sup>1037</sup>.

La metáfora rústico–popular *todas sus amenazas un pan non las preciava* posee una connotación peyorativa similar a la de otras expresiones empleadas por nuestro el clérigo o por algunos poemas del mester de clerecía, como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio* <sup>1038</sup>. Algunos términos se repiten en todas estas composiciones: *figo*, *figa*, *erueia*, *dinero*, *cannavera*. Todos ellos designan elementos de la vida común de poco o nulo valor y se emplean en algunos momentos narrativos en los que interesa poner de manifiesto determinados gestos o actitudes de los personajes, como en este caso. El protagonista de esta estrofa es el apóstol Pedro. El poeta nos presenta las dos caras de su personalidad. Durante la pasión de Jesús, este discípulo mantuvo en todo momento una actitud cobarde. Esta alusión figura en el verso b: *ante la fembra negava*. Cuando conducían a Jesús ante la casa del Sumo Sacerdote, Pedro y Juan lo siguieron hasta allí. El primero se quedó sentado en el atrio calentándose ante el fuego. En ese instante se le acercó una criada que lo acusó de conocer a Jesús y pertenecer a su grupo. Pedro reacciona negando esta relación <sup>1039</sup>. Una vez que recibe los dones del Espíritu Santo, el temor da paso a la valentía. Anunciando el evangelio en Roma, es capturado y llevado hasta la presencia de Nerón. Las imputaciones le parecen entonces ridículas y carentes de fundamento. Éste es el significado que posee la metáfora del verso d. Las amenazas se equiparan a un pan, un elemento de lo más inofensivo.

### *Alegoría*

<sup>1037</sup> Ésta es la restante metáfora rústico–popular: 184d.

<sup>1038</sup> Ejemplos parecidos en Berceo: *VSM*: 53d, 118d, 127b; *MNS*: 324d, 505d, 591d; *Duelo*: 19c, 176c, 198b. Muestras en el *Libro de Alexandre*: 226a, 682d, 793d, 898d; en el *Libro de Apolonio*: 230d, 314d, 367d, 599c.

<sup>1039</sup> Mt 26, 69–75; Mc 14, 66–72; Lc 22, 55–62; Jn 18, 15–18 y 25–27.

En los *Loores* la alegoría ocupa un lugar secundario con respecto a los dos tropos anteriores, puesto que en las 233 cuaderñas que componen esta obra, Berceo la utiliza sólo en diez ocasiones. Pese a todo, su papel no puede pasarse por alto. La presencia de la alegoría obedece a diversos factores relacionados con el sentido, finalidad y orientación de esta composición. Un primer grupo de alegorías guardan una estrecha relación con la tipología bíblica presente en el poeta riojano. Tampoco podemos pasar por alto la labor pastoral de Gonzalo de Berceo, así como también sus preocupaciones litúrgico–doctrinales. La alegoría tiene, al menos, el siguiente propósito: aclarar y explicar el significado que se oculta tras algunos de los elementos que integran algunas prefiguraciones marianas procedentes de las profecías veterotestamentarias.

Al igual que la metáfora, la alegoría puede dividirse en alegoría *in praesentia* y alegoría *in absentia*. El mayor número de ejemplos corresponde, a diferencia de la metáfora, a la primera de las dos variedades, puesto que sólo hemos registrado una alegoría *in absentia*. En algunas ocasiones este tropo supera los límites estróficos, pudiendo desarrollarse en dos cuaderñas distintas, como en las 209 y 210:

*En el vidrio podría asmar esta razón:  
com' lo pasa el rayo del sol sin lesión,  
Tú assí engendreste sin nulla corrupción,  
como si te passasses por una visión.*

*El cristal, non es dubda, frío es por natura,  
pero vemos ende salir la calentura;  
pues, quando Dios quisiesse, non era desmesura  
que Tú, seyendo virgo, oviésses criatura* <sup>1040</sup>.

Al igual que en la estrofa 211, don Gonzalo pretende una vez más explicar el dogma de la inmaculada concepción recurriendo ahora a una imagen alegórica. Nos encontramos en el interior de un inciso apologético que se abre en la cuaderña 208 y se cierra en la 213. Para aclarar tan compleja realidad echa mano de varios ejemplos, procedentes tanto de la vida cotidiana —estrofas 209 a 211—, como de las Sagradas Escrituras —cuaderña 212. La finalidad catequística de estas alegorías es similar a la de otros recursos, como la antítesis, la sinonimia y la metáfora. No debemos perder de vista la faceta moral y doctrinal del clérigo

<sup>1040</sup> Otras alegorías *in praesentia* de los *Loores*: 7abcd, 8abc–9abcd, 12abcd y 198bc.

riojano. Con estas figuras y tropos pretendía adoctrinar a su público en las verdades de la fe de un modo más sencillo. María concibió por obra y gracia del Espíritu Santo y de ella nació el Mesías prometido. La nación judía no creyó en Jesús y por ese motivo fue destruida por Vespasiano y por Tito. Los cristianos, por el contrario, debemos creer en este misterio. A fin de que lo entendamos de una forma más llana, emplea un primer ejemplo, la alegoría del sol que atraviesa el vidrio y da calor sin dejar huella ni templarlo. Ese cristal es un símbolo de María. A pesar de que engendró al hijo de Dios permaneció intacta, *sin nulla corrupción* (209c). Si del cristal emana calor, pese a ser frío por naturaleza, no es imposible que el Padre, en su omnipotencia, hiciese que una virgen concibiese y diese a luz a un niño.

La única alegoría *in absentia* de este poema mariano la encontramos en la estrofa 79, al inicio de la meditación sobre la muerte de Cristo:

¿Cóm' seré sin porfaço, mezquino peccador,  
*quand' veo por mí muerto tant grant emperador?*  
*De cielo e de tierra ésti fue criador,*  
*de los quatr' elementos sabio ordenador.*

Berceo, como si fuese un testigo más de la crucifixión, repara detenidamente en el papel que le ha tocado desempeñar. Los versos de la cuaderna 78cd son bastante significativos y nos aclaran el sentido de las veinte estrofas siguientes: *veo por las mis culpas mi señor maltraído; / veol' por mí morir, que yo non fuess' perdido*. Dos son las ideas sobre las que va a reflexionar. La primera atañe al de culpabilidad que como creyente tiene en este terrible acontecimiento. La segunda contrasta abiertamente con la anterior, puesto que gracias a esa muerte hemos ganado la vida eterna y se nos han abierto las puertas del cielo cerradas desde el tiempo de Adán. La cuaderna que estamos examinando incluye tres de los títulos que le corresponden a Jesús como Dios. El primero es el de *emperador*. Él es el único y verdadero señor de todo el orbe y como tal debemos rendirle homenaje. Él fue el artífice —*criador*— del cielo y de la tierra. En el proceso de la creación tuvo que ordenar los diferentes elementos que integran el mundo: aire, agua, tierra y fuego. La perfecta combinación de éstos también se la debemos a él, puesto que es omnipotente: *de los quatr' elementos sabio ordenador*. El clérigo

riojano menciona, pues, dos de las cualidades divinas: la omnipotencia y la omnisciencia.

### *Sinécdoque*

En los *Loores de Nuestra Señora* se emplea la sinécdoque únicamente en una ocasión. La clase a la que pertenece es aquélla en que la totalidad o una parte del cuerpo humano sustituyen al concepto de ‘hombre’ o ‘persona’. El caso en cuestión se sitúa en la estrofa 207, verso b. Dos son los sustantivos elegidos. El primero es *orejas* y el segundo *corazón*:

Madre, tu mejoría e la tu mención  
*savor faz' en orejas, dulzor en corazón;*  
 mucho place al alma quand' oye tu sermón;  
 puso Dios en ti, Madre, complida bendición.

Los beneficios y cualidades que emanan de María son múltiples. Aquí sólo se citan algunos. Sólo con invocar su santo nombre, el hombre goza de una felicidad corporal y espiritual. Los dos vocablos empleados como base de la sinécdoque remiten a dos partes concretas de la anatomía humana. Las orejas son los órganos por donde entran los sonidos, en tanto que el corazón rige todo nuestro cuerpo. Con su uso se pretende sustituir la totalidad del ser humano y las sensaciones que puede recibir. Para reforzar esta idea, *orejas* y *corazón* están acompañados por dos términos que poseen unas connotaciones positivas: *sauor* y *dulzor* que, en última instancia, remiten a un sentido concreto, el del gusto. Pero no sólo el cuerpo puede recibir beneficios de la Virgen, sino también nuestra alma. Al escuchar las palabras de la *Madre* —antonomasia lexicalizada—, nuestro espíritu se llena de alegría. La unidad temática y estructural de esta cuaterna está salvaguardada gracias a otros dos recursos estilísticos: la epanalepsis y el *parison*.

### *Metonimia*

La metonimia, al igual que la sinécdoque es un tropo retórico de carácter minoritario, si consideramos el alto número de antonomasias y el nada despreciable de metáforas. Al igual que el anterior tropo, sólo encontramos una metonimia en todos los *Loores*, concretamente en la estrofa 171, al inicio de la *digressio* sobre el día del Juicio:

Todos, buenos e malos, allí serán llegados,  
 los buenos de los malos bien serán apartados,  
*los cueres de cad' uno serán manifestados,*  
 justos e peccadores serán embergonzados.

El sustantivo elegido para formar este tropo es similar al de la anterior muestra. Con el uso del término *cueres* se pretende designar los sentimientos y secretos del ser humano. Por lo tanto, tenemos una sustitución de la causa por el efecto. El corazón es para Berceo la fuente en la que se originan nuestros pensamientos y actitudes, pero también el lugar en donde encerramos nuestros más ocultos deseos. Cada hombre puede ver su interior, pero no el de los demás. Sólo hay una persona a la que no se le oculta nada: Dios. En el día del Juicio Final seremos convocados ante el Juez Supremo, Cristo. Los justos y los réprobos serán separados como se separa el trigo de la paja. Él juzgará nuestra fe y nuestras obras. Para ello sólo tiene que leer en nuestro interior, en esos *cueres*. Esta imagen tan detallada y plástica se logra mediante el concurso de varias figuras de dicción repetitivas, como la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis. La riqueza estilística se completa con dos parejas inclusivas (versos a y d), que cuentan con un valor catequístico, al igual que toda la cuaderna.

#### 3.4. *Recapitulación*

¿Qué situación presentan los poemas marianos en relación con los ejemplos literales y a los originales o imitativos? Con respecto a los casos literales de los *Milagros de Nuestra Señora*, contamos en primer lugar con una anáfora y una epanalepsis. En el políptoton hay dos muestras, pertenecientes al ámbito verbal. En la *derivatio* se nos presentan otras dos, pero una de ellas es dudosa al ser las palabras que la sustentan de distinta clase morfológica en las dos versiones de estos milagros marianos. Teniendo en cuenta que las figuras de dicción son empleadas con asiduidad en ambas versiones, resulta llamativo que el número de casos idénticos no sea un poco mayor. En cuanto a las figuras de pensamiento, las antítesis coincidentes se elevan a cuatro, mientras que los sinónimos no pasan de uno. Cinco es, pues, el número de dos estos recursos estilísticos, que sumados a los seis anteriores nos da un total de once ejemplos en el seno del *ornatus facilis*.

En el *ornatus difficilis* ocurre algo muy parecido en cuanto al número total, que se eleva a ocho muestras. Don Gonzalo únicamente recurre a dos tropos para la literalidad: la antonomasia y la metáfora. Las antonomasias ocupan el primer lugar de importancia, pues son seis en total. Texto latino y texto romance aluden del mismo modo a la Virgen en una ocasión, a Jesucristo en cuatro y a algún cargo de la jerarquía eclesiástica en otra. Las metáforas literales de los *Milagros* son dos. Nos referimos a las imágenes metafóricas fuertemente lexicalizadas alusivas al cielo y a Cristo.

En el apartado de los recursos de dicción de tipo original o imitativo, como la anáfora y la epanalalepsis, podemos reiterar lo que ya se ha dicho con respecto a las hagiografías berceanas. Estamos ante dos figuras bastante empleadas tanto en Berceo como en su fuente latina, pero en esta última la epanalepsis adquiere un uso mucho más elevado. Por otro lado, es muy frecuente que se combine con otras figuras de dicción como la anáfora o el polisíndeton. Sin duda alguna, el clérigo riojano imitó este uso trasladándolo a su obra. El polisíndeton es otra figura de repetición con una presencia importante, no como la *traductio*. La anáfora y la epanalepsis pueden desarrollarse en dos cuadernas diferentes. Dentro del campo del homeotéleuton, veíamos cómo era más habitual aplicarlo a las formas verbales en detrimento de las nominales. Por la propia morfología del latín, la modalidad del homeotéleuton nominal tiene un uso mayor en la fuente latina que en el texto romance, en donde únicamente hemos podido encontrar seis casos.

La *annominatio* también ocupa un lugar importante. Sin embargo, los casos de políptoton sobrepasan al procedimiento de la *derivatio*. Debemos anotar, antes de salir del ámbito de la *annominatio*, que al menos en seis ocasiones ambas modalidades se combinan en un mismo fragmento. La presencia de la *derivatio* es en proporción mucho menor que el resto de figuras de dicción. El número de miembros que la componen no supera el par, siendo raros los casos de tres o más elementos. Versión latina y versión romance corren parejas en este sentido. Hay ocasiones en las que la *derivatio* puede aparecer al lado de un políptoton, ya sea éste nominal o verbal.

*Parison* y asíndeton ocupan un lugar central en ambas versiones de estos milagros. Así, pueden aparecer en algunas ocasiones de forma conjunta,

colaborando en un mismo fin estilístico: la cohesión temática y estructural de los relatos.

En los *Milagros de Nuestra Señora* el paralelismo cuenta con un desarrollo amplio, ya que así lo demuestran los numerosos casos repartidos por las más de ochocientas estrofas que forman este poema. El *parison* puede abarcar uno, dos — en la mayoría de las ocasiones—, tres o incluso los cuatro versos de una cuaderna. Uno de los rasgos que comparte con otras figuras de dicción es su posibilidad de ubicarse en más de una estrofa. De un modo similar, en el modelo latino de estos milagros berceanos, el *parison* juega un papel muy importante, sobre todo en los relatos que tienen una extensión mayor, como el XX, el XXI, el XXII, el XXIII y sobre todo el XXIV. A diferencia del clérigo riojano, las frases o períodos oracionales que presentan un paralelismo de tipo estructural son mayores que en los *Milagros*. Sin embargo, los fines y usos son los mismos. El asíndeton desempeña en los *Milagros de Nuestra Señora* un papel similar al del polisíndeton y alcanza unas cotas similares de empleo. Berceo utiliza esta figura para la misma finalidad que emplea su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con cuadernas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión van desde los dos a los cuatro. En general, en el modelo latino ésta tiene el mismo grado de uso y las mismas finalidades que le otorga nuestro poeta. Sin embargo, y al igual que ocurría con el *parison*, las muestras de asíndeton de esta colección miraculística tendrán una extensión mayor.

El epíteto tiene una presencia distinta en don Gonzalo que en su modelo latino. Si allí únicamente tenemos un total de siete casos, en la versión romance llegan casi a la treintena. Sin embargo, los personajes a los que se aplica son los mismos en ambas obras. Así, tenemos epítetos alusivos a la Virgen —son casi la mitad en Berceo—, a Dios o a personajes de índole diversa como algunos protagonistas de los milagros —por ejemplo, Teófilo. La antítesis cuenta en el texto romance con un significado totalmente distinto al que se presenta en la versión latina. Gracias a la antítesis y a los sinónimos, los contenidos doctrinales y morales de esta obra romance se hacen más claros a un auditorio por lo común

iletrado. Para ello emplea elementos propios de la vida del campo. En la versión latina hemos rastreado un número menor de antítesis. La sinonimia casi no es empleada por ninguna de las dos versiones y menos en la latina, ya que únicamente presenta nueve ejemplos, uno de ellos de naturaleza literal.

Las figuras de diálogo y argumentación no tienen una presencia destacable, puesto que casi no hay muestras de exclamaciones y de comparaciones. La exclamación tiene en los *Milagros* un empleo más o menos regular, todo lo contrario que su fuente latina. Las comparaciones son utilizadas en el texto romance casi siempre para hacer asequibles conceptos doctrinales y para dotar al relato de una mayor fuerza expresiva. Es habitual que el clérigo riojano recurra al ámbito de lo natural, a términos lumínicos o de color —que posee un matiz religioso—, pero también a vocablos no relacionados con los dos bloques anteriores. En el texto latino el número de comparaciones no pasa de un único ejemplo, con la particularidad de que pertenece al campo de la comparación de superioridad. Los sufijos diminutivos tienen en la versión romance una mayor variedad morfológica que su modelo latino. De este modo, mientras la fuente únicamente utiliza el sufijo *ulus*, el texto romance cuenta con cuatro distintos: *iello*, *ez*, *ezno* y *uelo*.

En el *ornatus difficilis* nuestro poeta vuelve a recurrir a los mismos tropos ya empleados en sus diferentes *Vidas*. Las distintas antonomasias de la fuente latina aplicadas a la Virgen, a Jesucristo o al mismísimo diablo son retomadas por el clérigo riojano, quien las adapta a sus fines estilísticos, ampliando o no su variedad. María y Cristo son los personajes que más antonomasias reciben a lo largo de los *Milagros*. Una última particularidad que presenta la antonomasia es que algunos de los vocablos que la conforman ya aparecían acompañando al epíteto, como *Madre*, *Reína* o *Señor*. Los valores que puede expresar la metáfora vuelven a presentarse en este poema mariano. Así tenemos metáforas bélicas y rústico–populares. En cuanto al conjunto de metáforas que se emplean en el texto latino, su número no alcanza la quincena. En los *Milagros*, dejando al margen la ‘Introducción’, apenas hay cinco casos de alegoría. Ello contrasta con el texto latino, en donde es más habitual. Esto podría explicar en parte por qué el número de procedimientos metafóricos aislados es mínimo.



La sinécdoque, como ya manifestamos, posee una presencia irregular a lo largo de los *Milagros*. De los ocho casos, cuatro se circunscriben al campo semántico de la vida religiosa. El resto son sustantivos relacionados con las distintas partes del cuerpo humano. La dirección en la que se da la sustitución de los conceptos puede realizarse en los dos sentidos: la parte por el todo o el todo por la parte. En la fuente latina únicamente se registran dos casos y los sustantivos utilizados hacen referencia a la anatomía humana. La metonimia alcanza un cultivo mayor. En este tropo la cantidad va asociada a la variedad de procedencia de los vocablos que lo constituyen. Éste es el único recurso que no emplea el modelo latino, por lo que debemos suponer que el uso de la metonimia en Berceo no procede de la versión latina de los *Milagros*.

Al igual que en los *Milagros*, en el *Duelo de la Virgen* hay un total de diecinueve ejemplos literales. La primera figura de dicción que presenta dos casos de esta índole es la *traductio*. En el ámbito de la *annominatio* lo único que tenemos es un ejemplo de políptoton nominal. Por lo que concierne a las figuras de pensamiento, tres son las muestras. La primera es un epíteto aplicado a la persona de Jesucristo. En el seno de las figuras lógicas, sólo la antítesis cuenta con un representante. El último de los recursos que se suman a estos casos es la exclamación. Vemos pues, que la tendencia de esta obra berceana se decanta a favor de un caso literal por procedimiento retórico. En el *ornatus difficilis* la situación cambia poco. Únicamente la antonomasia recurre a la literalidad. Con trece ejemplos, supera con creces la media general observada anteriormente. Siete de ellas tienen como referente a Cristo, mientras que seis aluden a la Virgen. Sin embargo, la cantidad no va asociada en este caso a la variedad semántica, puesto que dos de los apelativos empleados se usa en más de una ocasión: *Fijo* y *Madre*.

Las figuras de dicción repetitivas, como la anáfora y la epanalepsis, son desarrolladas por don Gonzalo y por sus dos fuentes literarias, pero en diferente medida. No es nada raro, por otro lado, que la anáfora vuelva a combinarse con otras figuras de su misma naturaleza, como que sobrepase los límites que le impone el molde estrófico de la cuaderna vía. Tanto en el sermón del *De lamentatione* como en el *Liber de passione* la proporción de casos de anáfora se ve un tanto mermada. Los casos de polisíndeton del *Duelo de la Virgen* apenas

llegan a la treintena. Sus valores vuelven a ser los mismos que en otras obras del clérigo riojano: enumeración de elementos sinónimos u opuestos. Los modelos literarios de Berceo recurren un mayor número de veces a este recurso. En el ámbito del homeotéleuton la escasez de casos es la tónica general. De las seis muestras, cuatro presentan alguno de sus miembros en posición de rima, lo que nos obliga a utilizar la etiqueta de ‘homeotéleuton’ con prudencia.

La *annominatio* es otra de las figuras de dicción presentes en esta obra mariana. El políptoton nominal es bastante menos utilizado que el verbal. Por otra parte, tuvimos la oportunidad de anotar la coexistencia de políptoton verbal y nominal, aspecto ya observado en otras composiciones berceanas. En el *De lamentatione*, el empleo del políptoton difiere en algunos aspectos, como el número de casos, así como la presencia nivelada de las dos clases que la integran. En el *Liber de passione* comienza a ponerse de manifiesto un aspecto bastante importante: algunas de las muestras son compartidas por uno y otro sermón. El motivo podría deberse en parte, a que ambos sermones derivan de un arquetipo común. Como en la versión romance, en las latinas la convivencia de los tipos de políptoton es algo normal. Una vez más, el estilo de estos dos textos es fuente de inspiración para Berceo. Los casos de *derivatio* son aquí mucho menores que en otras obras del clérigo riojano. El número de formas que componen esta figura no sobrepasa los dos miembros, exceptuando las estrofas 80 y 98. No obstante podemos registrar alguna que otra cuaderna en la que el políptoton aparece acompañado de una *derivatio*. La *derivatio* es en los textos del *Planctus Mariae* tan importante como el políptoton, por lo que los ejemplos de una y otra figura son casi los mismos. El uso simultáneo de las diferentes formas de la *annominatio* no es nada infrecuente en las dos fuentes latinas.

El paralelismo es un procedimiento con una presencia destacada en el *Duelo*. Ya Ynduráin puso de manifiesto este hecho. Entre los diferentes recursos que él cita se hallan el paralelismo y otras figuras de dicción que, si bien “aparecen también en otras obras de Berceo, nunca lo hacen con tanta frecuencia como aquí”<sup>1041</sup>. La situación en el *De lamentatione*, así como en el *Liber de passione*, presenta algunos puntos en común con la versión romance. El asíndeton

---

<sup>1041</sup> Ynduráin, «Algunas notas...», p. 41.

se utiliza en este poema mariano en mayor grado que su figura contrapuesta, aunque tiene el mismo fin. En los sermones latinos esta situación no se repite, puesto que su número es mucho menor.

El epíteto comparte algunas de las características reseñadas ya en otras composiciones del poeta riojano. Este procedimiento se aplica a tres figuras principales: la Divinidad, la Virgen y el resto de personajes que aparecen en el *Duelo*. Aunque pueda parecer extraño, el mayor número de apelativos los recibe Cristo, no María, si bien el contenido del texto apuntaría en ese otro sentido. Un empleo que no se registra en la fuente y que por consiguiente puede ser calificado como exclusivo de Berceo, son aquellos epítetos en los que se emplean términos o expresiones propias de los cantares épicos, como *noble* [*cavallero*] (120a), situación ya registrada en la *Vida de Santo Domingo* y en la de san Millán. Las categorías en las que se puede dividir el epíteto vuelven a aparecer en los modelos latinos, si bien existen algunas divergencias entre las diferentes versiones del *Planctus Mariae*.

La antítesis es una figura de pensamiento con una presencia destacable. Al igual que en los *Milagros*, la antítesis tiene en ocasiones un valor catequístico y moralizador. Algunas estrofas presentan los miembros contrapuestos en posición de rima, algo que también ocurre con los sinónimos y los sufijos diminutivos. En otras ocasiones, la antítesis puede desarrollarse en un verso completo. La sinonimia, por el contrario, es menos empleada que su figura contrapuesta. La finalidad de esta figura es descriptiva y doctrinal. Las parejas de antítesis y de sinónimos están unidas en algunos casos por las conjunciones *e* y *nin / ni*, conformando de este modo parejas inclusivas o una bimetración sinonímica. Las antítesis y los sinónimos en las fuentes latinas son prácticamente los mismos que los de don Gonzalo; la posibilidad de que sus constituyentes estén unidos por nexos coordinativos también se repite.

Doce son los ejemplos de exclamación en el *Duelo de la Virgen*. Los matices que transmite son de índole variada. En el modelo latino del *De lamentatione* la exclamación dobla el número de casos berceanos. Como en casi todos los recursos literarios, en el *Liber de passione* vuelven a surgir muestras coincidentes. La comparación en el texto castellano posee los mismos ejemplos

que la exclamación. Puede expresarse de formas diversas. Así tenemos comparaciones rústico–populares, comparaciones en las que se recurre a elementos de luz y de color, y comparaciones que no emplean ninguna de estas categorías. En los sermones latinos, la comparación se utiliza en una menor proporción. Los valores y los campos semánticos de ésta son similares a los de Berceo. La comparación rústico–popular señalada en el folio 40H del *De lamentatione* y en las líneas 40–41 del *Liber de passione* procede de la Biblia.

Los sufijos diminutivos cuentan en el texto romance con una mayor variedad morfológica que su modelo latino. Dos son los sufijos diminutivos que encontramos: *iello* y *uelo*. La intimidad afectiva, la conmiseración o un tinte peyorativo son algunos de los valores que transmite el diminutivo. Las fuentes latinas del *Duelo* recurren en menor número de ocasiones al sufijo diminutivo: cuatro en el *De lamentatione* y una en el *Liber de passione*. Los matices son los mismos que en Berceo: valor empequeñecedor y carácter afectivo, exceptuando la nota de modestia.

La antonomasia es un recurso destacable, tanto en cantidad como en variedad. Su importancia ya se puso de manifiesto en el número de muestras literales que presenta. Los personajes que reciben antonomasias son varios: antonomasias aplicadas a la Divinidad, a la Virgen y un tercer bloque más heterogéneo representado por el calificativo referido a san Juan, todas ellas lexicalizadas. En una cuaderna podemos encontrarnos con más de una antonomasia; tampoco es nada raro que una antonomasia se inserte dentro de otra. La situación de este tropo en las fuentes es prácticamente igual en cada uno de los aspectos que lo definen. La única diferencia concierne a la inexistencia de la tercera categoría léxica.

Con más de treinta ejemplos, la metáfora es otro tropo con una gran presencia en el *Duelo*. Los vocablos a los que se recurre son diversos. Así tenemos metáforas en las que se utilizan términos relacionados con la luz, con la vida del campo (como en la comparación) o con la guerra (como en el epíteto o la antonomasia). Los textos latinos cuentan con un menor número de metáforas que de antonomasias. Por otro lado, no hemos registrado ni una sola muestra de las dos variedades semánticas utilizadas por el poeta riojano en el *Duelo*, la ‘metáfora

rústico–popular’ y la ‘metáfora bélica’. La alegoría, por su parte, es un recurso secundario, hecho que no constituye ninguna novedad en el *corpus* berceano. La fuente latina del *De lamentatione* cuenta igualmente con seis alegorías, si bien la variedad semántica es aquí mucho menor. El *Liber de passione*, por su parte, cuenta con dos alegorías in *absentia*, ambas ya registradas en el otro sermón latino.

La sinécdoque es un recurso retórico que apenas tiene importancia en el *Duelo*. Seis de las ocho sinécdoques pertenecen al campo semántico del cuerpo humano. A su lado contamos con dos muestras en que se emplea un sustantivo que designa la congregación de judíos, la *aljama*. Los modelos literarios no utilizan ni una sola vez el procedimiento de la sinécdoque. En cuanto a la metonimia, ésta no se emplea ni en la versión romance ni en las latinas. ¿Qué motivo pudo impulsar a nuestro poeta a no usarla? Probablemente, los dos principales modelos, el *De lamentatione* y el *Liber de passione*, han determinado aquí su quehacer poético.

Si en los dos restantes poemas marianos comenzáramos por el análisis de los ejemplos literales, en los *Loores de Nuestra Señora* esto no es posible, puesto que en la actualidad se desconoce cuál o cuáles pudieron ser sus modelos. Sin embargo, podemos extrapolar las conclusiones parciales obtenidas hasta el momento y aplicarlas a los datos que obtengamos del examen de los ejemplos originales o imitativos de este poema mariano.

La anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis son las tres figuras de dicción que más se emplean en los *Loores*. La anáfora, como viene siendo habitual en el *corpus* berceano, puede aparecer combinada con los otros dos recursos anteriormente mencionados o incluso sobrepasar el límite que impone el molde métrico —al igual que la epanalepsis y la *traductio*. El polisíndeton se emplea igualmente a menudo. Las funciones que desempeñan los nexos —*e* y *nin*— vuelven a ser las mismas. En cuanto a la epanalepsis, ésta es mucho más utilizada que la *traductio*, si bien en algunos contextos es posible que aparezcan de forma conjunta. El homeotéleuton desempeña un papel secundario en el seno de las figuras de dicción por repetición. En los *Loores* sólo hemos registrado ejemplos

de homeotéleuton verbal. Es la primera vez que no hallamos ni un solo homeotéleuton nominal en los poemas de don Gonzalo.

El políptoton y la *derivatio* son dos recursos con una gran presencia en los *Loores*. En una ocasión a lo largo de toda la obra, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaderna (estrofas 13 y 14). El políptoton verbal, por su parte, presenta un menor empleo. En ocho cuadernas coexisten las dos variedades de esta figura de dicción, algo normal en el *corpus* berceano. En cuanto a la *derivatio*, ésta tiene una presencia que no puede pasarse por alto. El número de miembros de cada una de ellas la integran dos vocablos, aunque a veces pueden llegar a tres. Como en otras figuras de dicción ya analizadas, puede suceder que un ejemplo de *derivatio* se desarrolle en dos estrofas diferentes. En otros contextos, existe la posibilidad de que figuren dos de las variedades de *annominatio*. El *parison* cuenta igualmente con una presencia nada despreciable, puesto que hemos contabilizado al menos cincuenta casos repartidos por las 233 cuadernas de estos *Loores*. El número de versos afectados por este recurso oscila entre los dos y los cuatro. Como en otros recursos, cabe la posibilidad de que un ejemplo se desarrolle en dos estrofas distintas. La finalidad estilística de este procedimiento es otorgar una mayor cohesión temática y estructural. El asíndeton, la última figura de dicción empleada en esta composición, tiene los mismos valores y uso que el polisíndeton.

El epíteto en los *Loores de Nuestra Señora* tiene un escaso desarrollo, si lo comparamos con otras figuras de pensamiento como la antítesis o la sinonimia. Al igual que el homeotéleuton, éste sólo se emplea en una ocasión (cuaderna 137). No es la primera vez que el clérigo riojano utiliza expresiones similares a la registrada en esa estrofa. En nuestro análisis de la *Vida de San Millán* y de *Santo Domingo* ya indicábamos este mismo hecho. Las antítesis y sinónimos se emplean en los *Loores* para un mismo propósito: la descripción de ambientes, tipos y situaciones, pero tampoco debemos olvidarnos del valor catequístico y doctrinal. En algunas ocasiones los constituyentes pueden estar unidos por la conjunción afirmativa *e*. En el primero de los casos estamos ante parejas inclusivas; en el segundo, ante la bimetración sinonímica. Finalmente, estas dos figuras lógicas pueden aparecer en el vértice del verso, conformando, de este modo, un recurso

para la rima. La única diferencia que separa a estos dos recursos se circunscribe a la posibilidad de que un mismo ejemplo exceda los límites de la cuaterna vía, situación que sólo se da en la antítesis de las estrofas 110 y 111.

La exclamación presenta más de cuarenta ejemplos, un hecho que no habíamos registrado hasta ahora. Con este procedimiento se pueden expresar sentimientos tan opuestos como la alegría, el dolor o la burla, por citar sólo algunos. La presencia de otras figuras de pensamiento, como la comparación y el sufijo diminutivo, es mucho menor. De las variedades semánticas de la comparación registradas en otras composiciones berceanas, en este poema mariano se recogen todas, si bien el uso de cada una es irregular. La diversidad morfológica y de sentido con la que el poeta tiñe los sufijos diminutivos es escasa.

Las categorías en que se puede dividir la antonomasia en los *Loores* son cuatro: antonomasias referidas a la Divinidad y a la Virgen, antonomasias referentes al demonio y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes bíblicos. Todas ellas manifiestan un alto grado de lexicalización. En algunas ocasiones las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que aluden a otros personajes de esta obra, como la Virgen. Ella es la protagonista de la obra y a ella se le conceden la mayor parte de las antonomasias halladas. Entre los nombres que aparecen en los *Loores de Nuestra Señora*, destacan dos: *Madre* y *Señora*. Otros que también señalábamos son *Reina*, *fija*, *abogada*, *emperatriz* y *estrella de la mar*.

La metáfora ocupa igualmente un lugar destacado en los *Loores* y buena prueba de ello son las más de cuarenta muestras que se pueden contabilizar. Las metáforas *in absentia* conforman el bloque mayoritario, frente al grupo de las metáforas *in praesentia*. A esta división tradicional, se añaden una vez más la ‘metáfora bélica’ y la ‘metáfora rústico–popular’. Los papeles y funciones que desempeñan las diez alegorías de esta obra berceana hacen que no podamos pasar por alto su presencia. En las páginas anteriores ya señalamos sus rasgos principales. Al igual que la antítesis y la sinonimia, la alegoría se utiliza con una finalidad doctrinal y catequística, acorde con los temas y el público al que iba orientado este poema mariano. A diferencia de la metáfora, la variante formulada *in praesentia* es aquí la mayoritaria.

La sinécdoque y la metonimia, al contrario que la antonomasia o la metáfora, son tropos secundarios. La diversidad semántica que presentan es también escasa, ya que sólo se utilizan vocablos que designan partes del cuerpo humano, como las orejas y el corazón.



#### 4. *El estilo de las obras doctrinales*

##### 4.1. *Sacrificio de la Misa*

##### 4.1.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

##### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: *trductio*

En el *Sacrificio de la Misa* sólo la *trductio* cuenta con un ejemplo de estas características. Las estrofas 6 y 7 albergan en su interior este caso literal<sup>1042</sup>:

La casa que los clérigos avién de aguardar,  
en que estos ganados solién sacrificar,  
departiéla un *velo* que solía í colgar,  
entre la mayor casa e el santo altar.

La casa ant' el *velo*, éssa avién por choro,  
hí ofrecién cabrón e carnero e toro,  
tórtolas e palombas, panes, plata e oro,  
en la de tras el *velo* yazié otro tesoro.

In templo Domini quoddam *uelum* erat interpositum, illa pars que erat intus post *uelum* era dicta prior edes, altera pars que intus erat ante *uelum* erat dicta Sancta Sanctorum (II, 34r, 1-3).

La palabra elegida para formar la *trductio* es el sustantivo *velo*, reiterado en tres ocasiones. Este procedimiento retórico se desarrolla, como se puede comprobar, en dos cuadernas distintas. Berceo nos describe los rituales de la

<sup>1042</sup> La edición que manejamos del *Sacrificio de la Misa* es la de Cátedra, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Para el tratado latino en prosa, la edición es la de Dutton, ed., Gonzalo de Berceo, *El Sacrificio de la Misa*, pp. 64-75.

Antigua Ley, ceremonias que son una prefiguración el sacrificio de la misa y de la Eucaristía. A partir de la estrofa 5 se abre una descripción pormenorizada del Tabernáculo portátil que utilizaban los hebreos en tiempos del patriarca Moisés, una vez que se vieron libres de la esclavitud de Egipto y de su Faraón. Esta *casa* (6a) tenía un velo que dividía la tienda en dos. En la primera de las dos estancias tenían lugar los sacrificios rituales y también se depositaban las ofrendas para el templo. Al igual que en el texto castellano, en la fuente latina el vocablo *uelum* se utiliza en tres ocasiones entre las líneas 1 y 3 del párrafo II.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

#### *Derivatio*

Las muestras de simetría en el seno de este procedimiento retórico ascienden a un total de dos, la primera de las cuales se halla en la cuaderna 59:

Mientras que la *ofrenda* cantan los ordenados,  
el preste revestido de los paños sagrados,  
*ofrec'* en el altar los donos comendados,  
el cáliz e la hostia en lugar de ganados.

Deinde corus quando cantat *offertoria* promittit quod stabile erit in fide et semper confitebitur Deum et ager hoc quod bonum sit ante Deum. Deinde sacerdos *offert* dona que debet sacrare in altari, et post similiter *offert* populus quod lex precipit (IX, 35r-35v, 7-11).

Dos vuelven a ser los componentes: *ofrenda* y *ofrece*, respectivas traducciones de los términos latinos *offertoria* y *offert*. Ya estamos en la segunda parte de la misa, la llamada *Misa de los Fieles*. Tras la profesión de fe, el sacerdote besa el altar, se dirige a la congregación y luego inicia el Ofertorio. En el Antiguo Testamento se ofrecían a Dios diversos animales —toros, cabras, palomas, etc. Por el contrario, en la Nueva Ley instaurada por Cristo se presentan ante el altar el cáliz y la hostia, representaciones de la sangre y del cuerpo de Jesús.

Por último, la estrofa 73 es rica en recursos de naturaleza literal, puesto que no sólo contiene una *derivatio*, sino también una antítesis y una alegoría. Aquí sólo nos centraremos en la *derivatio* de *orar*—*oración*:

Tres vezes fue *orar* por la lei complir,  
ca la lei mandava tres ganados ofrir:  
toro, cabrón, cordero que non sabe reñir;

la treble *oración* esto quiere dezir.

(...) et tribus uicibus *orauit* ad Patrem. Similiter in ista significatione sumus pontifex ueteris legis quando intrabat in templum Domini ad *orationem*, dimittebat populum foris et ipse offerebat intus in templo tres causas : arietem, hircum et uitulum (XI, 36r, 6-9).

Después del *Credo* y del Ofertorio, el sacerdote abre sus brazos y reza una serie de oraciones secretas que los fieles no pueden oír. Al igual que otras secciones de la misa, ésta también tiene un significado alegórico, expresado en esta cuaderna. Así, la triple oración del oficiante simboliza, además de los tres animales sacrificados —toro, cabrón y cordero (73c)—, las tres ocasiones en que Jesucristo oró a su Padre en el huerto de Getsemaní para que, si fuese posible, apartara de él el cáliz de su pasión y muerte. El tratado latino recoge igualmente todos estos sentidos, así como la *derivatio orauit-orationem* que don Gonzalo utilizará en su versión.

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis

La antítesis, junto con la alegoría, es el recurso estilístico que más cantidad de ejemplos literales presenta a lo largo de todo el *Sacrificio de la Misa*. En sus 297 estrofas hemos registrado hasta un total de nueve muestras. Abrimos este apartado con el doble caso de la cuaderna 4:

Quando por *los señores* que el pueblo mandavan  
querién fer sacrificio, toro sacrificavan;  
por *el pueblo* menudo *cabrones* degollavan,  
*carnero* por el bispo e los que ministravan.

Adhuc erat ibi eneum altare ubi sacrificabant animalia: hircum, uitulum  
et arietem, *hircum pro populo*, uitulum pro principe, *arietem pro sacerdote*  
(II, 34r, 5-7).

Los términos que se contraponen son *señores*, *pueblo* y *bispo*. Hay otro elemento más en el verso d, *los que ministravan*, pero no pertenece a esta antítesis literal. En la fuente latina los vocablos son similares a los empleados por Gonzalo de Berceo: *principe*, *populo* y *sacerdote*. El primero lo adapta y traduce por *señores*, el segundo lo mantiene, mientras que el tercero se desdobra en *bispo e los que ministravan*. Pese a todo, la oposición es la misma. Cada uno representa a un estado de la sociedad en los tiempos del Viejo Testamento, pero también en la

sociedad medieval que le tocó vivir al clérigo riojano. A cada uno de estos órdenes le correspondía un animal distinto. Así, al príncipe le correspondía el toro; al pueblo, el macho cabrío; y a los sacerdotes, el carnero. Aquí nos encontramos con la segunda contraposición literal: *cabrones* y *carnero*, adaptados tal cual de los latinos *arietem* e *hircum*. Fuera de esta antítesis quedan los sustantivos *toro* y *uitulum*.

En la estrofa siguiente, la número 5 de la obra, tenemos la siguiente antítesis literal:

Pero en los cabrones facién departimiento,  
adocién dos al templo, avién tal mandamiento;  
*degollavan el uno por fer su sagramiento,*  
*embïavan el otro a las sierras, al viento.*

Item lex mandabat quod duo hirci forent adducti usque ad portas templi  
et unus foret mactatus et sacrificatus, alter uiuus iret in desertum  
(IV, 34v, 12–14).

Los machos cabríos se sacrificaban como ofrenda del pueblo. Dos eran los animales que se requerían para este ritual, tal y como lo describen los libros de los *Números* y del *Levítico*<sup>1043</sup>. Sólo uno de ellos era sacrificado; el otro quedaba libre y lo enviaban al desierto. Esta idea contenida en los versos 5cd está tomada de las líneas 12–14 del párrafo IV del texto latino. Más adelante se nos explicará qué significado se oculta tras estos dos animales. Se trata de la persona de Cristo. Desde una óptica alegórica se nos describen las dos naturalezas de Jesús: la mortal y la divina. Como hombre padeció y murió —el primer cordero—, pero como hijo de Dios es inmortal y eterno — el que dejaban marchar al desierto. Cristo fue la víctima inmolada por nuestros pecados, pero ha resucitado y nos ha otorgado la vida eterna.

La cuaderna 71 nos remite de nuevo al simbolismo de las tres oraciones secretas que el celebrante realiza después del Ofertorio:

El jueves de la cena, fecha la refección,  
fue *el traïdor falso* bastir la traición,  
apartóse *don Christo* de la su criazón,  
quando echo de piedra fue fazer oración.

<sup>1043</sup> Núm 29, 7–11 y Lev 16, 6–9.

(...) significat illam orationem quam *Christus* fecit ad Patrem quando *Iudas traditor* discessit ab eo et abiit ad principes sacerdotum et fecit pactum cum eis quomodo traderet illum illis (XI, 35v-36r, 1-4).

Esta ceremonia nos transporta al Jueves Santo. Jesús, después de cenar por última vez con sus discípulos, salió del cenáculo y se dirigió al Huerto de los Olivos para rezar. Mientras él estaba meditando, Judas ya lo había traicionado y vendido por treinta monedas de plata. Éstos son los dos personajes que se contraponen en este contexto: *don Christo* y *el traïdor falso*, antonomasia —con la que nuestro poeta designa también al diablo— tras la que se oculta este apóstol. En la fuente latina nos encontramos de nuevo con estos dos actores: *Christus* y *Iudas traditor*. Pese a que don Gonzalo no cita directamente a Judas, sabemos que este se oculta tras la antonomasia *el traïdor falso*. Por consiguiente, la antítesis puede calificarse como literal.

El siguiente caso ya ha sido analizado en el apartado dedicado a la *derivatio*. Ahora nos ocuparemos de examinar los vocablos contrapuestos en esa misma estrofa 73:

Tres vezes fue orar por la lei complir,  
ca la lei mandava tres ganados ofrir:  
toro, *cabrón*, *cordero* que non sabe reñir;  
la treble oración esto quiere dezir.

Similiter in ista significatione sumus pontifex ueteris legis quando intrabat in templum Domini ad orationem, dimittebat populum foris et ipse offerebat intus in templo tres causas : *arietem*, *hircum* et uitulum  
(XI, 36r, 6-9).

Los elementos empleados vuelven a ser los mismos que ya hemos visto en la cuaderna 4: *cabrón* y *cordero*, correlatos de los sustantivos latinos *arietem* e *hircum*. De nuevo debemos leer estos versos en clave alegórico-simbólica. El contexto argumental también lo conocemos: las oraciones secretas del sacerdote. Al relato evangélico de la oración y agonía de Jesús en Getsemaní, debemos sumar el del triple sacrificio veterotestamentario relatado en el *Levítico*. La *lei* (73b) mandaba ofrecer a Dios una serie de animales determinados en su templo. El encargado de realizarlos era el Sumo Sacerdote. Éste entraba en el santuario, mientras que el pueblo permanecía fuera de la tienda.

En el verso 74b nos encontramos con una nueva antítesis literal. Los términos opuestos son los siguientes: *pueblo* y *señorío*. Ambos son similares a los que se pueden en la estrofa 4, en donde registrábamos la primera antítesis literal:

Oró el Señor bueno, de todo mal vazío,  
por sí e por su pueblo e por el señorío;  
 por todos Elli quiso pechar el telonío,  
 ca todos los regajos manavan d'esse río.

Arietem offerebat pro suis peccatis, hircum *pro peccatis populi*, uitulum *pro peccatis principis* (XI, 36r, 9-10).

El único miembro ausente en esta lista es el orden sacerdotal. En el texto latino los vocablos que sustentan la oposición son *populi* y *principis*. Berceo ha traducido *principis* por *señorío*, un sustantivo que pretende englobar en su interior la idea de la voz latina. Pero, además de esta ligera diferencia, existe otra. Una vez más se encuentran en los textos otros términos que podrían formar parte de la muestra literal, pero que no podemos incluir bajo esta etiqueta. Se trata en esta ocasión de la forma reflexiva del pronombre personal de tercera persona en la versión romance —*por sí*— y del pronombre posesivo de tercera persona en el latino —*pro suis peccatis*. La referencia externa de la primera de las dos formas es Cristo, a quien contemplamos de nuevo en el Huerto de los Olivos, mientras que el modelo latino alude al celebrante de la misa. Éste es el motivo por el que excluimos este tercer miembro de la antítesis.

El sexto caso de literalidad de esta figura de pensamiento se halla en la cuaderna 101b. Las similitudes temáticas y semánticas con la muestra anterior son evidentes. Los vocablos elegidos para sustentar la antítesis son *bispo* y *rei*:

Faz por el apostóligo oración conocida,  
 otrosí por el bispo, al rei non oblida,  
por sí e por el pueblo, por la gent redemida,  
 que los guarde a todos Dios de mala caída.

Noster sacerdos in hoc similauit illum pontificem legis et similat Christo quia primum orat pro tota ecclesia, deinde *pro episcopo*, deinde *pro rege*, deinde *pro salute aliorum sicut oportet* (XVI, 37v, 1-3).

Entre las estrofas 101 y 106 el clérigo riojano nos refiere las dos primeras oraciones del *Canon de la Misa*. En la primera el sacerdote besa el altar, bendice la hostia y el cáliz tres veces. A continuación, reza por el Papa, el obispo, el rey y todos los fieles. Éste es el orden en que los cita nuestro poeta en esta cuaderna

101. De entre todos, el tratado latino sólo menciona directamente dos de ellos: el obispo y el rey. Por consiguiente, la antítesis literal se circunscribe sólo a dos componentes: *bispo / episcopo* y *rei / rege*. Esta oración tiene como finalidad rogar por todos los que forman el pueblo de Dios, desde el más importante de sus miembros —el Sumo Pontífice— al más humilde.

Para encontrar la siguiente antítesis literal debemos irnos hasta la estrofa 257. El contexto narrativo es completamente diferente:

En el logar tercero facemos petición  
que la su voluntat, plena de bendición,  
como es *en el cielo*, do non entra ladrón,  
assí sea *en la tierra*, aya tal unión.

Voluntas eius sicut erit facta *in terra* sicut est *in celo* quando homo uult et amat hoc quod uult angelus. Adhuc de hoc dicunt aliam sententiam  
(XXI, 40r, 22–24).

A lo largo del *Sacrificio de la Misa* Berceo hará varias disertaciones sobre algunos de los elementos más importantes de esta ceremonia. Una de ellas es la explicación de la oración del *Padre Nuestro*, que se inicia en la cuaderna 248 y finaliza en la 267. Nos hallamos, pues, en el interior de ese excursus. Una de las peticiones que se hacen es rogar que se cumpla la voluntad de Dios tanto en el cielo como en la tierra. Éstos son los dos sustantivos que se oponen en estos cuatro versos, *cielo* y *tierra*, al igual que en la fuente latina (*celo* y *terra*). A esta semejanza de términos se le debe sumar la igualdad en la construcción de los segmentos en los que se incluyen, una frase preposicional.

De la estrofa 257 pasamos a la 269. Tras el *Padre Nuestro*, el sacerdote levanta la patena, se santigua y la besa. A lo largo de esa ceremonia pide a Dios que lo libre a él y a todos de los males y pecados, tanto de los pasados, como los presentes y futuros:

Ruega a Dios por él e por sus comendados,  
que Él los absuelva de todos *los pecados*,  
*también de los presentes como de los passados*,  
*e de los por venir* non seamos tentados.

Sacerdos tantum est grauat<sup>us</sup> *preteritis malis* et *presentibus* et timet *uenturum malum* quod roga ut Deus liberet illum ab illis malis per preces apostolorum et donet pacem in diebus nostris (XXII, 40r, 2–4).

Esta idea está expresada de forma similar en el texto berceano y su modelo latino. Don Gonzalo cita los *pecados* en el verso b, para luego desarrollar una serie de sintagmas de los que elimina este sustantivo, que en el fondo subyace en las frases preposicionales: *de los presentes, de los pasados y de los por venir*. El tratado latino elige otra forma diferente para describir esta súplica: *malis / malum*, que también puede significar lo mismo que en la versión castellana: el pecado. Así leemos *preteritis malis, presentibus y uenturum malum*. El mal y el pecado ocurren siempre y en todo lugar, por eso debemos rogar a Dios para que nos libre de él, una petición con la que también se cierra el *Padre Nuestro*.

En las cuadernas 276 y 277 se registra el noveno y último ejemplo de antítesis literal. Al igual que ya sucedía con la *traductio*, este ejemplo se desarrolla en dos estrofas distintas, sin que esto suponga un obstáculo para considerar una muestra como literal:

El pedazo que tiene en la derecha mano,  
con que signa el cáliz essi missacantano;  
éssa faz *por los vivos*, por el pueblo christiano,  
que libre Dios las almas del rabioso milano.

De los dos que li quedan, el uno faz memoria  
*de las almas purgadas que son con Dios en Gloria*;  
el tercero cantiello, como diz la historia  
ruega *por los que lazran en la ley purgatoria*.

Videamus quis significat tres partes. Una pars ecclesie sunt *christiani uiuentes in seculo*, altera pars sunt *illi sancti qui iam requiescunt in pace*. Altera pars sunt *qui sunt in tormentis et postquam fuerint purgati, transibunt ad requiem* (XXII, 40r-40v, 11-14).

Antes de entonar el *Agnus Dei*, el oficiante toma la sagrada forma y la divide en tres pedazos. Este gesto tan sencillo encierra en su interior un simbolismo que el poeta nos intenta explicar. Cada uno de los fragmentos de la hostia representa un grupo de personas diferente. La primera fracción la ofrece el sacerdote *por los vivos*; el segundo trozo por *las almas purgadas que son con Dios en Gloria*; el fragmento restante pertenece a *los que lazran en la ley purgatoria*. En la fuente latina la explicación es parecida: los *vivos* de Berceo se transforman en *christiani uiuentes in seculo*; los bienaventurados, en *sancti qui iam requiescunt in pace*; las almas del purgatorio se convierten en aquéllos *qui*



*sunt in tormentis*. Tres son, por consiguiente, los términos que se oponen en este contexto.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia y metáfora*

Unimos en un solo apartado estos dos tropos retóricos porque la cuaderna que presenta la antonomasia literal del *Sacrificio* posee también la única metáfora de estas características. Por consiguiente, nos pareció oportuno no repetir el mismo texto dos veces en tan poco espacio. Tanto la antonomasia como la metáfora se hallan aquí profundamente lexicalizadas.

La estrofa 256 no es la única que presenta más de un ejemplo literal. Existen otras que ya hemos señalado a lo largo de esta exposición, como la 4 —*transductio* y antítesis literal— y la 73 —*derivatio*, antítesis y alegoría literal, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado. La cuaderna 256 es la última que presenta esta peculiaridad:

La primera bendice al *Padre spirital*,  
ca es su santo nombre durable, non mortal;  
la voz segunda pide *el regno celestial*,  
que durará por siempre en preciosa señal.

Nomen *Patris* semper erit sanctum quod iustus homo timebat et amabit et uerecundabitur. Similer *regnum Dei* erit et non erit qui possit resistere ei (XXI, 40r, 20–22).

La antonomasia literal se ubica en el verso a. Hablamos de la frase *Padre spirital*. La metáfora literal es la frase nominal *el regno celestial* ubicada en el tercer verso. Ambas, como ya dijimos se hallan lexicalizadas. Otro rasgo de la metáfora alude a su formulación. Berceo emplea aquí una metáfora *sensu stricto*, una metáfora *in absentia*. En la fuente latina podemos leer estos mismos vocablos, con unas ligeras variaciones. A Dios se lo conoce como *Patris* y al cielo como *regnum Dei*. Dios Padre es el señor de la gloria. La segunda petición que le hacemos en la oración del *Padre Nuestro* es que venga a nosotros su reino. Como nos dice el poeta, esto se cumplirá al final de los tiempos. A diferencia de los reinos de este mundo, *el regno celestial* durará eternamente.

##### *Alegoría*

La alegoría es el tercer tropo que ofrece algunos ejemplos literales. Después de la antítesis, es el recurso que más casos presenta de todos, puesto que hemos registrado hasta ocho muestras a lo largo de las 297 estrofas que conforman el *Sacrificio de la Misa*. La primera muestra se desarrolla en dos cuadernas consecutivas, la 20 y la 21. Las imágenes alegóricas que figuran tanto en la versión berceana como en la latina son dos. Ambas aluden a la persona de Cristo, que aparece también en el texto. Por lo tanto, estamos ante una alegoría *in praesentia*:

*El corderuelo simple, que non faze nul mal,  
a Christo demostrava, ca Él fñe atal;  
el noviello que fiere, faze colpe mortal,  
Christo fue, que destruxo el princep infernal.*

*La palomba significa la su simplicidad;  
la tórtora es signo de la su castidad;  
los panes figuravan que Él era verdad,  
carrera, paz e vida en pan de caridad.*

In ueteri sacrificio offerebant oues et columbas. *Christus fuit ouis et columba, ouis propter innocentiam, columbam propter simplicitatem*  
(34v, V, 5-7).

Jesús es llamado aquí cordero y paloma. Recibe el nombre de cordero por su inocencia y el de paloma por su simplicidad. Sin embargo, la versión del clérigo riojano es mucho más rica que su fuente latina, puesto que no sólo recoge estas figuraciones, sino que las extiende mediante la técnica de la *amplificatio*. Don Gonzalo añade a esta lista otros animales que pueden personificar la segunda persona de la Trinidad: el *noviello* (20c) y la *tórtora* (21b). Pero todavía resta otro componente alegórico: los *panes* del verso 21c y la *carrera, paz y vida* del 21d. El mismo Jesús, tal y como nos dice el evangelio de san Juan, afirmó que era el pan vivo bajado del cielo, pero también el verdadero camino y la vida<sup>1044</sup>. Por otra parte, nuestro poeta emplea dos formas verbales para aclararnos que estamos ante una alegoría: *demostrava* (20b) y *significa* (21a), que empleará en más de una ocasión en esta obra.

<sup>1044</sup> Jesús es el pan de vida, tal y como dice el evangelio de Juan (Jn 6, 35, 48-51: “*Dixit autem eis Iesus: Eto sum panis uitae: qui uenit ad me, non esuriet, et qui credit in me, non sitiet unquam [...] Ego sum panis uitae. Patres uestri manducauerunt manna in deserto, et mortui sunt. Hic est panis de caelo descendens: ut si quis ex ipso manducauerit, non moriatur. Ego sum panis uiuus, qui de celo descendi*”). El mismo evangelista recoge la definición de Cristo como camino y vida (Jn 14, 6: “*Dicit ei Iesus: Ego sum uia, et ueritas, et uita*”).

El siguiente ejemplo de alegoría literal *in praesentia* se halla en las estrofas 31 y 32. El referente externo de esas imágenes vuelve a ser Jesús. Si en el caso anterior se lo comparaba con el cordero y la paloma, ahora será con el sacerdote y sus vestiduras:

*Las vestimentas limpias que visten los prelados,  
sequiere las que viesten los prestes ordenados,  
aquéssas representan de los tiempos passados  
la carne de don Christo bien limpia de pecados.*

*Quando el sancto preste assoma revestido,  
que exe del sagrario, de logar escondido,  
a don Christo signífica, que non fo entendido;  
si non, no lo oviera el traïdor vendido.*

*Sacra uestimenta altaris significant gloriosam carnem Christi que semper fuit  
sancta et immaculata. Ipse sacerdos significat Dominum Ihesum Christum  
(VI, 34v, 4-6).*

En la cuaderna 31 *las vestimentas limpias* son un símbolo de la carne de Cristo, *limpia de pecados*. En la 32, el hijo de Dios es el *sancto preste que sale del sagrario*. En esta ocasión Berceo, como en algunas más de este texto, altera el orden de las frases y elementos de su modelo. Así, en el tratado latino figura primero la imagen de Jesús como *sacerdos* y luego como las *Sacra uestimenta* con las que sale revestido. Pese a esta ligera variación, el rótulo de alegoría literal para estas dos estrofas se mantiene, puesto que son las mismas en una y otra versión. A diferencia de la muestra anterior, el clérigo riojano utiliza un nuevo verbo para introducir esta alegoría, *representan*, pero vuelve a echar mano de *signífica*.

Poco después de esta doble alegoría, hallamos la siguiente en la cuaderna 34. Al inicio de la *Misa de los Catecúmenos* se reza el *Kyrie* y el *Gloria*, el himno de alabanza por antonomasia:

*El oficio que luego comiençan los cantores  
demuestra los sospiros; la gloria, los loores;  
los kirios, las pregarias e los grandes clamores  
que fazién por don Christo los antigos señores.*

*Et in principio nostre misse clerus clericorum similiter facit hec tria. Ante  
mittit suspiria, postea, laudes, deinde preces. Officium significat suspiria, Gloria  
laudes, Kyrieleison preces (VI, 34v, 1-3).*

Cada una de estas partes posee un sentido simbólico, como otros momentos de la ceremonia. El *Kyrie* es una figuración de los suspiros y clamores que se le dirigen a Dios y a su hijo para pedir perdón por los pecados. El *Gloria* cuenta con un signo contrario, la alegría y alabanza que entonaron los ángeles cuando Jesús nació en Belén. Estas criaturas celestiales anunciaron a los pastores el nacimiento del Mesías con el himno del *Gloria in excelsis*, alegoría no literal que don Gonzalo empleará en la estrofa 35. Pero antes de que los clérigos recen estas dos oraciones, emite un suspiro, *mittit suspiria*, tal y como lo recoge el tratado latino en prosa que Berceo empleó. El verbo introductorio en la versión castellana es *demuestra*, mientras que en la fuente es *significat*, que posee el mismo significado. En ambos casos la alegoría se formula *in praesentia*.

La cuarta muestra de alegoría literal del *Sacrificio de la Misa* la podemos leer en la cuaderna 41. Todos los cuatro versos que la componen dan origen a este tropo retórico:

*Toda essa leyenda, essi santo sermón,  
es en significança de la predicación  
que fazián los apóstolos la primera sazón,  
quand los envió Christo semnar la bendición.*

*Epistola que ante euangelium legitur significat doctrinam LXXII discipulorum  
quos Deus misit binos ante faciem suam in omnem ciuitatem et locum quo erat  
ipse uenturus (35r, VII, 4-6).*

Una vez que se ha entonado el *Kyrie* y el *Gloria*, se lee la *Epístola*, el *Gradual* y el *Evangelio*. Es la parte dedicada a la lectura de la palabra de Dios. Es el subdiácono quien, por lo general, lee la epístola. Pero antes debe pedir la bendición al sacerdote. La estrofa 41 la utiliza nuestro poeta para explicarnos el sentido que encierra en su interior la primera de las dos lecturas. Según él, la *Epístola es en significança* de la predicación de los apóstoles realizaron una vez que Jesús los envió de dos en dos para anunciar el reino de Dios, tal y como lo recogen algunos de los evangelistas<sup>1045</sup>. A ello añade la imagen de la predicación

<sup>1045</sup> Así, por ejemplo en Mt, 10, 5-7: “*Hos duodecim misit Iesus: praecipiens eis dicens: In uiam gentium ne abieritis, et in ciuitates Samaritanorum ne intraueris: sed potius ite ad oues, quae perierunt domus Israel. Euntes autem praedicate, dicentes: Quia appropinquauit regnum caelorum*”; Mc 6, 7, 12-13: “*Et uocauit duodecim: et coepit eos mittere binos, et dabat illis potestatem spirituum immundorum (...) Et exeuntes praedicabant ut poenitentiam agerent: et daemonia multa eiicebant, et ungebant oleo multos aegros, et sanabant*” y también Lc 9 1-2, 6 : “*Conuocatis autem duodecim Apostolis, dedit illis uirtutem et potestatem super omnia daemonia,*

como una especie de siembra: *semnar la bendición* (41d). Esta idea podría haberla adoptado nuestro poeta del apóstol san Pablo, quien la expresa en varias de sus epístolas<sup>1046</sup>. Con el primero de los dos significados la podemos leer también el texto latino. Al igual que en la versión romance, utiliza una forma verbal similar: *significat*. Ambos también emplean la variedad de alegoría *in praesentia* para formular esta imagen simbólica.

De la cuaderna 41 pasamos a las 49 y 50. Como en los anteriores ejemplos, esta nueva alegoría literal se formula *in praesentia*. El contexto narrativo es similar al anterior. Estos dos tratados sobre la Misa pretenden ahora explicarnos el motivo por el cual la *Epístola* se lee a la derecha del altar y el *Evangelio* a la izquierda:

*Los judíos significa essa diestra partida,  
a la que faz el clérigo la primera venida;  
éssos tenién la lei d'ellos mal entendida,  
por esso eran diestros, non por la buena vida.*

*A los moros significa el siniestro cornal,  
que non tenién de Dios nin ley nin su sinal;  
por ent a los discípulos dio signo especial,  
que non se acostassen a essi hospital.*

*Modo uideamus quid significaret totum illud. Iudei qui erant in dextera pars (sic) noluerunt recipere uerbum salutis. Et propter hoc gratia Dei transiit ad sinistram, idest ad paganos, unde nos sumus omnes qui tunc eramus in sinistra parte. Et propter hoc legitur euangelium in sinistra parte, ideo pagani in sinistra parte erant qui ydola colebant, demonibus significabant (VIII, 35r, 1–6).*

Con la estrofa 48 se inicia esta exégesis. Los judíos eran el pueblo con el que Dios hizo su alianza en el Antiguo Testamento, sus elegidos. Esta preferencia está simbolizada por el lugar derecho. El izquierdo lo ocupaban, por el contrario, los *pagani*, transformados en *moros* en la versión romance. Con la llegada de Jesús todo cambió. Los hebreos no lo recibieron como Mesías, no quisieron oír su mensaje. Los gentiles sí aceptaron sus palabras. Por eso se lee el *Evangelio* en la izquierda. Ahora el lugar elegido por Dios ha cambiado. Berceo amplifica y varía ligeramente su fuente latina, pero la idea que nos transmite es la misma. Ambos textos coinciden a la hora de introducir esta alegoría: *significa*, en la versión castellana y *significaret–significat*, en la latina.

---

*et ut languores curarent. Et misit illos praedicare regnum Dei, et sanare infirmos (...) Egressi autem circuibant per castella euangelizantes, et curantes ubique?*

<sup>1046</sup> Rom 1, 3; 4, 7 y Cor 9,6.

La alegoría es el tercer recurso literal con el que cuenta la cuaderna 73. El primero es la *derivatio orar / oración*; mientras que el segundo es la antítesis *cabrón / cordero*. Estos mismos elementos están presentes en el modelo latino empleado por nuestro poeta:

Tres vezes fue orar por la lei complir,  
ca la lei mandava tres ganados ofrir:  
toro, cabrón, cordero que non sabe reñir;  
la treble oración esto quiere dezir.

*Similiter in ista significatione sumus pontifex ueteris legis quando intrabat in templum Domini ad orationem, dimittebat populum foris et ipse offerebat intus in templo tres causas:: arietem, hircum et uitulum (XI, 36r, 6-9).*

La oración conocida como *Secreta* posee un simbolismo: las tres oraciones que Jesús realizó durante su agonía en el Monte de los Olivos. Pero además de este significado podemos añadir otro: los tres animales que se sacrificaban en la Ley Antigua: el toro, el macho cabrío y el cordero, si bien en la versión latina el toro se sustituye por el ternero. Esta Ley obligaba al sacerdote a entrar en el santuario y presentar como ofrenda estos animales. Mientras tanto, el pueblo permanecía fuera del recinto sagrado.

En la estrofas 89 y 90 nos encontramos con la siguiente alegoría literal, expresada, como en todos los casos que estamos examinando, *in praesentia*:

Essa primera cassa, que estava forana,  
la Eglisia significa, que es de yent christiana;  
el otro reconciello, ciella más orellana,  
significa al cielo, la partida susana.

El preste reuestido de la ropa preciosa  
significa a Christo, Fijo de la Gloriosa,  
ca vistió limpia carne, clara, non mancellosa,  
san Paulo lo diz esto, non es razón mintrosa.

*Iste locus et iste pontifex et illa dona que ferebat iam preterierunt sed significatio adhuc manet. Prior edes significat ecclesiam, Sancta Sanctorum celum (XIV, 37r, 12-14).*

Entre las cuadernas 85 y 89, Gonzalo de Berceo intenta explicar el significado que ocultaba otra ceremonia veterotestamentaria. El antiguo sacerdote de la Ley entraba dos veces en el *Sancta Sanctorum*. Para ello debía cumplir una serie de ritos. El primero consistía en las ropas con las que debía entrar. Otro de los paramentos era el incensario, con el que bendecía el santuario. El último de los

rituales era la aspersión con la sangre del ganado. Con ella rociaba tanto el *Sancta Sanctorum* como a los fieles reunidos en el exterior. Como ya dijimos en otro lugar, la tienda o templo se dividía en dos partes. La primera de ellas simboliza, según estos textos, la Iglesia, la comunidad de los fieles. El lugar más sagrado, la *ciella más orellana* (89d), nombre con el que el clérigo riojano bautiza en esta ocasión el *Sancta Sanctorum*, es una imagen del cielo. El segundo elemento alegórico de este texto se ubica en los versos a y b de la estrofa 90. El *preste* o *Pontifex* que entraba en el Tabernáculo es una imagen simbólica de *Cristo*, Sumo y Eterno Sacerdote, que entregó su sangre como sacrificio propiciatorio a su Padre.

Para poder leer el último tropo literal de la obra, debemos saltarnos casi cien cuadernas hasta llegar a la número 185:

*Dízeli: «Hostia pura, sancta, non manzellada»,  
ca fue tal Jhesu Christo: no'l falleció nada,  
puro fue sin pecado, sancto, cosa provada,  
nin mancha nin manziella non fue en Él fallada.*

(...) et potest offerre Deo de suis donis que Deus sibi dedit: *Hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam*. Puram hostiam offert quia aliquid uetustatis non est ibi admixtum. Sanctam hostiam offert quia ille qui digne sacrificat illam sanctus factus est per eam. *Inmaculatam hostiam offert qui ipse Christus fuit nostra hostia immaculata* (XVIII, 38v, 18-23).

En la parte dedicada a la Consagración, don Gonzalo nos ha explicado entre las estrofas 172 y 175 cómo debe ser la hostia. Después de la Transubstanciación, la conversión de las sustancias del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Jesucristo, el sacerdote debe extender los brazos y hacer una oración. El mismo poeta nos explica el simbolismo de la posición del oficiante: el recuerdo de la pasión, resurrección y ascensión de Cristo. A continuación reza otra plegaria en la que se menciona de nuevo la sagrada forma. La *hostia pura, sancta y non manzellada* del verso 185a es un símbolo del hijo de Dios, puesto que también fue ofrecido como víctima para la remisión de nuestras faltas y en él no había ningún pecado. La fuente latina ofrece la misma imagen alegórica. Jesús fue *nostra hostia immaculata*. Gonzalo de Berceo extiende, como en otras ocasiones, esta imagen que le ofrece su modelo mediante la técnica de la *amplificatio*.

4.1.2. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

*Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *tractio* y homeotéleuton

En el *Sacrificio de la Misa* se recurre a menudo a la anáfora, al polisíndeton y a la epanalepsis. En algunos casos la anáfora puede aparecer combinada con la *tractio* o el polisíndeton; en otros llega incluso a sobrepasar el límite métrico de la cuaderna vía, tal y como ocurre, por ejemplo, en las estrofas 15–16, 29–30, 127–128 ó 263–264–265. No obstante la mayor parte corresponde a los casos en los que este recurso se circunscribe a una única cuaderna, tal y como sucede en la 24:

*Siquier* los sacrificios, *sequier* las profecías,  
*lo que* Daniel dixo e *lo que* Jeremías,  
e *lo que* Abacúc e *lo que* Isaías,  
todo se encierra en la cruz de Messías<sup>1047</sup>.

Podemos observar cómo al inicio del primer hemistiquio se repite la conjunción distributiva *Siquier / sequier*, mientras que ocurre otro tanto en los versos b y c con el artículo neutro *lo* y el pronombre relativo *que*. La anáfora se emplea en este contexto para cohesionar los diferentes elementos que integran esta estrofa, pero también para subrayar todos y cada uno de éstos. La misma función desempeña la conjunción *e*, que configura un claro polisíndeton. Otro recurso muy relacionado con estas dos figuras de dicción es el *parison*. Vemos cómo se repite una misma estructura sintáctica en los dos hemistiquios del verso a y otra en los dos siguientes. Todos estos procedimientos van encaminados hacia un mismo fin, expuesto ya en las líneas anteriores. A estas figuras retóricas debemos añadir dos tropos. El primero es la antononamsia lexicalizada del verso d: *Messías*. Este *Messías* no es otro que Jesús. Todos los elementos mencionados en los versos anteriores, tanto las acciones y hechos —*sacrificios* y *profecías*— como los

<sup>1047</sup> Otros ejemplos de anáfora en el *Sacrificio de la Misa*: 6ab–7ad, 83c–84a, 156abcd y 244a–245ab.



personajes veterotestamentarios —los profetas *Daniel*, *Jeremías*, *Abacúc* e *Isaías*— remiten a su Pasión y muerte.

El polisíndeton también ocupa un lugar importante en el seno de las figuras de dicción por repetición. Las conjunciones empleadas —*e* y *nin*—, así como sus valores y usos son similares a los hallados en otros textos berceanos que ya hemos examinado. Las funciones desempeñadas por los nexos van desde la simple enumeración de elementos, la unión de términos sinónimos (bimembración sinonímica) o de componentes opuestos (parejas inclusivas), como, por ejemplo, en la estrofa 122:

*Nin* cabrón, *nin* carnero, *nin* büe que más val,  
*nin* palombas, *nin* tórtoras, *nin* es cosa atal,  
que valiés contra est misterio spirital,  
quanto contra el trigo valdrié el rostrojal<sup>1048</sup>.

La conjunción empleada en estos cuatro versos es *nin*. Nuestro poeta la utiliza hasta en seis ocasiones en dos versos. En nuestra opinión, los cinco primeros nexos unen entidades contrapuestas entre sí, pero también complementarias. Forman parte de un todo continuo. Así, en el verso a se dan cita animales mamíferos rumiantes: el *cabrón*, el *carnero* y el *buey*; mientras que en la línea siguiente nos encontramos con dos aves: las *palomas* y las *tórtolas*, que pertenecen a la misma familia. Nos hallamos, pues, ante dos parejas inclusivas. La función que desempeña aquí el polisíndeton es reunir los seres vivos que se ofrecían como sacrificio en el Antiguo Testamento. Pero la nueva oblación de la misa tiene mucho más valor que esos animales inmolados. Esta idea no sólo nos la transmite el polisíndeton, sino también la comparación rústico-popular del verso d, en el que se confronta el trigo a la simple paja. La anáfora, el políptoton verbal y el *parison* también se dan cita en esta estrofa.

Otro recurso que desempeña un papel destacado en el ámbito de las figuras de repetición es la epanalepsis. Gonzalo de Berceo recurre mucho más a la epanalepsis que la *traductio*. En algunas ocasiones puede ocurrir que ambas aparezcan de forma conjunta en una misma cuaderna, como la 10, la 11 ó las 151 y 152. Pero lo habitual es que cada una de éstas se combine con otros

---

<sup>1048</sup> Otros casos de polisíndeton del *Sacrificio*: 58bd, 154bd, 200acd, 269ad, etc.

procedimientos anteriormente examinados como la anáfora o el polisíndeton. Al igual que la anáfora, la epanalepsis puede superar los límites estróficos, como en las cuadernas 4–5, 71–72, 176–177 ó 229–230. Tal es el caso de las estrofas 57 y 58:

Quando corrié la lei en el tiempo primero,  
quando sacrificavan non ofriciën dinero,  
mas toro o aves o cabrón o carnero,  
pero fue encerrado todo en un *Cordero*.

Christo *fue* el *cordero*, fijo de tal *Cordera*,  
que nin depués nin ante non ovo compañera;  
éssi *fue* cerradura de la lei primera,  
e ordenó la nueva firme e verdadera<sup>1049</sup>.

Dos son los vocablos que se repiten en estos ocho versos: *Cordero* y *fue*. El sustantivo *cordero* se ubica en dos cuadernas diferentes, mientras que la forma verbal se sitúa en un mismo contexto estrófico. Al utilizar el primer vocablo el poeta pretendía continuar y cohesionar un mismo contenido: subrayar la importancia del cordero místico, Jesús, que se ofrece por todos nosotros en el sacramento de la Eucaristía. Si Cristo es el cordero pascual, su madre es la *Cordera* de la que nació. Estamos ante un políptoton de naturaleza nominal, pero también ante los dos protagonistas de una amplia alegoría en la que se enfrentan los animales sacrificados en el Antiguo Testamento y la víctima ofrecida en el Nuevo. Aquí aparecen otros recursos como la anáfora, el polisíndeton, el *parison* y la antítesis. Todos se relacionan y van encaminados a un mismo fin, resaltar los elementos que integran esta alegoría cristológica. Con Jesucristo se han terminado los viejos sacrificios en los que se presentaban como oblación toros, carneros o aves. El nuevo cordero que se entrega como ofrenda es el hijo de Dios, nacido de María y entregado a la muerte por nuestros pecados. La *lei primera* es sustituida por la *nueva firme e verdadera*.

Al contrario que la epanalepsis, la *traductio* tiene un desarrollo menor. En total hemos registrado once casos en las 297 cuadernas que integran este texto. Uno de los rasgos que comparte con la epanalepsis es la posibilidad de que un mismo ejemplo se desarrolle en dos estrofas distintas, como en las 112–113, 189–

<sup>1049</sup> En el *Sacrificio de la Misa* es posible encontrar otras epanalepsis: 12ab, 81cd, 128d–129abd ó 290bc.

190 y las 215–216. Precisamente hemos elegido las 112–113 para ilustrar el uso de la *traductio*:

*Metié* en él las brasas vivas, bien menuzadas,  
del encienso molido *metié* grandes puñadas;  
ixié un fiero fumo, tan espessas nuvas,  
que nin vedién al bispo ni las ropas sagradas.

Demás *metié* consigo la sangne del ganado,  
que en la mayor casa fincava degolado;  
vertié d'ella por todo, como era mandado:  
era de su oficio el Criador pagado<sup>1050</sup>.

La palabra elegida para sustentar este recurso es la forma verbal *metié*, que se repite tres veces, dos de ellas en la cuaderna 112 y una en la 113. Mediante la *traductio* se pretende describir los gestos que se producían cada vez que el Sumo Sacerdote entraba en la tienda de los sacrificios y en el lugar más sagrado, el *Sancta Sanctorum*. Berceo nos dibuja la escena con muchos detalles que proceden del *Levítico*<sup>1051</sup>. Cuando el oficiante entraba en el *mayor sanctüario* (111b) llevaba consigo un incensario. En él metía brasas de carbón e incienso y bendecía el lugar. Junto con el turíbulo traía sangre del ganado sacrificado y realizaba la misma operación. Al emplear de forma insistente el verbo *metié* el lector repara en cada uno de estos gestos. Dejando a un lado la *traductio*, podemos observar la presencia de otros recursos encaminados hacia un mismo fin: la anáfora y el polisíndeton. La combinación de estos tres procedimientos es, como ya dijimos en más de una ocasión, usual en el estilo berceano. Finalmente, podemos añadir la antonomasia lexicalizada del verso 113d, *Criador*, apelativo por el que se designa a Dios y a quien se dirige esta ceremonia.

En el tratado latino en prosa que le sirvió al clérigo riojano para elaborar el *Sacrificio de la Misa*, nos encontramos con una situación similar a la que acabamos de exponer en cuanto al uso y variedad de estos cuatro primeros recursos. En casi todos los párrafos que conforman nuestro objeto de análisis —comprendidos entre los folios 34r y 41r— se utiliza la anáfora. Al igual que en la versión romance, esta figura suele aparecer al lado del polisíndeton o de la

<sup>1050</sup> Otros ejemplos de *traductio* del texto berceano son los siguientes: 98abcd, 142abc, 189d–190ab y 215bc–216a. En el *Sacrificio* epanalepsis y *traductio* coexisten en un mismo contexto, situación que sólo se da en las estrofas 10abcd–11bcd y 151ac–152abc.

<sup>1051</sup> Lev 16, 11–14.

epanalepsis, por ejemplo. Una de las anáforas con mayor número de miembros y extensión es la ubicada en el párrafo XVII, folio 38r, líneas 25 y siguientes:

*Quando orat ut Deus qui fecit benedicat illam, hoc orat ut mittet (sic) causa in melius. Quando horat ut faciat adscriptam, hoc orat ut sacrificando faciat suam propriam. Cum orat ut faciat illam firmam, hoc orat ut frustra non habeat spem in illa, sed sit talis que multis prosit. Quando orat ut Deus faciat rationabilem, hoc orat ut Deus diuidat recte omnibus qui sperant in illam (XVII, 38r, 25–30)<sup>1052</sup>.*

Dos son las anáforas muy parecidas entre sí: *Quando orat ut* y *hoc orat ut*. La única diferencia entre ellas consiste en que la primera recurre a la conjunción *Quando* y la segunda al demostrativo neutro *hoc*. Pese a este hecho, ambas van encaminadas hacia una misma finalidad: enumerar y subrayar los diferentes significados de la oración que el oficiante dirige a Dios para que acepte la hostia como oblación perfecta y digna de Él. El texto latino nos dice que primero reza para que la bendiga, que haga propia y, finalmente, que la haga razonable. Aquí se inscribe la primera de las anáforas. La segunda se emplea para explicar el significado de cada una de estas peticiones individuales. La anáfora se combina aquí con otros procedimientos de signo repetitivo, como la doble *traductio* de la forma verbal *faciat* y del sustantivo *Deus*.

En el tratado latino el polisíndeton también alcanza un amplio desarrollo, al igual que la anáfora, recurso con el que coexiste en ocasiones. La variedad morfológica de las conjunciones es mayor que la del texto berceano. En la fuente latina podemos rastrear las siguientes: *et*, *atque*, *ac*, la forma enclítica *que* y finalmente *nec*. Los miembros que componen el polisíndeton suelen oscilar entre los dos y los cuatro, aunque hemos registrado excepciones a esta norma general con cinco y hasta siete conjunciones coordinativas, como en el ejemplo siguiente, extraído de nuevo del mismo párrafo que el anterior, esta vez en las líneas 14 a 17:

<sup>1052</sup> Otras anáforas del tratado latino son: XII, 36r, 4-7: “*Quando dixit eis : «Uigilate» tunc salutat eos qui (...) Quando dicit : «Orate» tantum ualet quod si diceret (...) Quando dicit : «Dormite (...)»* ; XIII, 36v, 11-12, 14-15: “*Tunc offerimus uitulum, tunc sacrificamus hircum, tunc mactamus arietem (...) Tunc etiam sacrificas uitulum premis fastum superbie, tunc hircum (...)»* ; XVII, 38r, 21-24: “*orationis et orat ut Deus placatus accipiat (...) et orat ut liberet nos ut Deus benedicat (...) et orat ut Deus faciat illas adscriptas (...) et orat ut Deus accipiat et laudat illam hostiam (...)»* ; XVIII, 38v, 10, 14, 17: “*Et quia tanta benedictio descendit (...) Et istas tres causas debet ille (...) Et qui talis est digne potest esse (...)»* ; etc.

Tam magna est uirtus *et* tam magna est habundantia uerborum sacerdotis *et* tam magnum est misterium crucis super altare, quod *nec* mens potest cogitare *nec* lingua potest loqui *nec* homo scit *nec* angeli sciunt uerba sacerdotis *et* misterium crucis quantum in altum locum faciant ascendere dapes (XVII, 38r, 14-17)<sup>1053</sup>.

El número de nexos empleado en cuatro líneas es de siete. Tres de ellos recurren a la conjunción afirmativa *et* y cuatro a la de signo negativo *nec*. La función de estos nexos es similar a la desempeñada por la anáfora en el ejemplo anterior. De este modo se unen los significados que encierra en su interior la súplica del oficiante. Esta oración la realiza en secreto. Mediante ella ruega a Dios que bendiga su sacrificio, la hostia. La virtud y el misterio que se ocultan tras la Sagrada Forma es tan alto, que nadie puede alcanzar a comprender y a expresar su verdadera magnitud: ni la mente, ni la lengua humanas, ni siquiera los ángeles del Cielo. Estos elementos que acabamos de citar se enumeran a través de la conjunción *nec*. Esta misma función la desempeñan los nexos en el texto berceano. Además, unen unos componentes antitéticos pero complementarios a la vez (parejas inclusivas): la mente y la lengua, los hombres y los ángeles. Al lado del polisíndeton se pueden ver otros recursos estilísticos orientados hacia este mismo fin: la anáfora *Tam magna*, así como la epanalepsis *potest*. A éstos debemos añadir un doble políptoton y un *parison*, que refuerza la unidad estructural de este fragmento.

Al igual que en esta obra berceana, en su modelo latino se utiliza de forma profusa el procedimiento de la epanalepsis y, en menor medida la *traductio*. Otro rasgo que comparten ambas versiones es la posibilidad de que estas dos figuras de repetición aparezcan simultáneamente en el interior de un mismo fragmento, tal y como se comprobará tras examinar los dos casos siguientes. Iniciamos nuestro

---

<sup>1053</sup> En el texto latino se pueden leer otros ejemplos de polisíndeton, como los siguientes: III, 34r, 1, 3-5: “Ista supradicta erant in priori ede *et* in Sanctis Sanctorum erat Archa Testamenti (...) facta de lignis sechim *et* intus in Archa erat urna (...) plena de illa manna unde Deus *et* quadraginta annos cibauit filios Israel in deserto, sic quod non laboraberunt *nec* seminauerunt”; IV, 34r, 2-3: “(...) portabat logion in pectore *et* humerale in scapulas, *et* in uno *et* in altero erant XII lapides preciosi *et* in illis lapidibus (...)”; XIV, 36v-37r, 3-7: “*Et* quando pontifex intrabat ibi portabat significatiua dona pro se *et* pro populo (...) uituli *et* illius hirci quod sacerdos immo (37r) labat ante fores, *et* ferebat carbones (...) eneo altari, *et* tantum incensum ponebat in turibulo (...)”; XVII, 38r, 19-24: “ (...) utrumque munus, idest panis *et* uinum (...) sancte orationis *et* orat ut Deus placatus accipiat sua dona *et* ordinet nostra (...) *et* orat ut liberet nos ut Deus benedicat (...) *et* orat ut Deus faciat illas adscriptas *atque* firmas *et* hoc opus altaris (...) *et* orat ut Deus accipiat *et* laudat illam hostiam”; etc.

repasso por las muestras de epanalepsis. El ejemplo que hemos escogido pertenece al párrafo IX de este tratado latino:

Olim quando Salomon sacrauit templum et altare, multa *dona* fuerunt ibi oblata a populo *Israel* et christianus *populus* tenens exemplum illorum *offert Deo* de suis donis et *offert* semetipsum. Sed nunc *populus Israel* nec *offert* semetipsum *Deo* nec aliqua *dona* (IX, 35v, 14–17)<sup>1054</sup>.

Este texto lo hemos elegido por varios motivos. El principal de ellos es que en su interior conviven varias epanalepsis y una *traductio*. Tanto *dona*, como *Israel*, *Deo* y *populus* aparecen dos veces, mientras que la forma verbal *offert* se emplea en tres ocasiones. Sea como fuere, el propósito de estas reiteraciones es idéntico: unificar los elementos de esta descripción, pero también confrontarlos. En el Antiguo Testamento el pueblo judío —*populus Israel*— dedicaba a Dios diversas ofrendas, al igual que hoy lo hace el pueblo cristiano —*christianus populus*. Pero en la actualidad, el pueblo elegido, que había acaudillado el sabio rey Salomón, ya no hace sacrificios a Dios, porque no han creído en su hijo. Combinados con estos dos recursos tenemos el polisíndeton —con el que convive en varias ocasiones—, el políptoton nominal —*populo–populus, dona–donis*— y la antítesis manifestada entre ambos pueblos, el de la Antigua Alianza y el de la Nueva.

Una característica que comparte este tratado latino con el texto berceano atañe al número de ejemplos de *traductio* que se emplean a lo largo de sus folios. Hemos contabilizado un total de 12 muestras, una más que en la versión romance. De éstas, algunos son casos de convivencia con la epanalepsis. El ejemplo de *traductio* que hemos escogido se halla en el párrafo XVIII, folio 38v:

Et qui talis est digne *potest* esse memor passionis et resurrectionis et gloriose ascensionis eius ad celos et *potest* offerre Deo de suis donis que Deus sibi dedit: *Hostiam puram, hostiam sanctam, hostiam immaculatam. Puram hostiam offert quia* aliquid uestustatis non est ibi admixtum. *Sanctam hostiam offert quia* ille qui digne sacrificat illam sanctus factus est

<sup>1054</sup> Otras muestras de epanalepsis de la fuente latina son éstas: II, 34r, 6–7: “ (...) altare ubi sacrificabant animalia : *hircum, uitulum* et *arietem, hircum* pro populo, *uitulum* pro principe, *arietem* pro sacerdote” ; V, 34v, 1–4: “Igitur o tu lector nunc potes dicere *quid* significant priora sacrificia (...) *quid* significat sacerdos *qui* cantat eam: Dominus Ihesus Christus *qui* est (...) missis *qui* erunt dicte (...)” ; VI, 34v, 1–3: “Ante mittis *suspiria*, postea, *laudes*, deinde *preces*. Officium significat *suspiria*, Gloria *laudes*, Kyrieleison *preces*” ; XI, 36r, 9–10: “ (...) tres causas : *arietem, hircum* et *uitulum*. *Arietem* offerebat pro suis *peccatis*, *hircum* pro *peccatis* populi, *uitulum* pro *peccatis* principis” ; etc.

per eam. *Inmaculatam hostiam offert qui ipse Christus fuit nostra hostia immaculata* (XVIII, 38v, 17–23)<sup>1055</sup>.

Varios son los vocablos que se repiten a lo largo de estas seis líneas. Como en la muestra anterior, algunos figuran dos veces y otros tres. En el primero de los dos supuestos tenemos que hablar de epanalepsis. Éstas las constituyen la forma verbal *potest*, los adjetivos femeninos *puram*, *sanctam* e *immaculatam*, la conjunción *quia* y, finalmente, el pronombre relativo *qui*. Por el contrario, la *transductio* está representada por el sustantivo *hostiam* y el verbo *offert*. Como se puede comprobar, son varios los recursos que coexisten en este contexto. Junto con estas dos figuras que son objeto de nuestro análisis más inmediato, debemos señalar el polisíndeton. Los fines de estos procedimientos ya han sido explanados previamente: subrayar e unificar los componentes de un mismo fragmento. El políptoton nominal *Deus–Deo* y *hostia–hostiam*, y el marcado paralelismo estructural de las oraciones finales que desglosan la triple significación de la hostia, cierran el capítulo del *ornatus*, sin contar, claro está, con la alegoría literal. El sacerdote, cuando ofrece a Dios la Sagrada Forma, debe tener en cuenta su múltiple naturaleza: pura, santa e immaculada. La simbología encerrada tras estas palabras la explica también el texto. Con éstas el oficiante hace memoria de la pasión, resurrección y ascensión de Jesús, quien fue *nostra hostia immaculata*, nuestra víctima propiciatoria.

En el *Sacrificio* el homeotéleuton cuenta con una presencia menor que el resto de las figuras de dicción por repetición, como la anáfora o el polisíndeton. En total hemos contabilizado trece ejemplos, de los que diez pertenecen a la

<sup>1055</sup> Éstos son otros casos de *transductio* del texto latino: VIII, 35r, 4–5: “ (...) eramus in sinistra parte. Et propter hoc legitur euangelium in sinistra parte, ideo pagani in sinistra parte (...)”; XI, 36r, 12–15: “Per se orauit quando dixit: «Pater clarifica (...) orauit qui sumus populi eius cum dixit: «Pater (...) Et quando dixit: «Pater, dimitte illis (...) tunc orauit pro principe (...)”; XVIII, 38v, 14–17: “ (...) debet ille qui sacrificat habere : Debet mortificare membra sua per abstinentiam, per ieiunium, per castitatem, per alia bona opera debet resurgere a uiciis et petere celestia”; XXII, 40v, 19–21: “Tertia pars est oblata pro illis qui sunt in pena (...) sacrificat pro illis tanto ciciis illi accedunt ad ueniam et pena est minuta ab illis”; etc. A continuación citaremos algunas muestras más de convivencia de epanalepsis y *transductio*: X, 35v, 9–10: “exiuit sanguis et aqua. Sanguis nos redemit, aqua nos abluit. Sicut sanguis et aqua simul (...)”; XII, 36r, 4–5: “Primum dixit eis : «Uigilate», et postea : «Orate». Deinde dixit eis : «Dormite iam». Quando dixit eis : «Uigilate» (...)”; XV, 37r, 8–11: “ (...) sanguinem portat quando mentionem facit quomodo Christus suum sanguinem fudit (...) semper facit mentionem (...) manus et facit signa crucis”; XVIII, 38v, 7–10: “ (...) sanctis patribus qui fuerunt in hoc seculo, panis qui modo erat cibus corporis, hic fit cibus anime his uerbis et panis et uinum (...) /panis/ in carnem et uinum in sanguine”; etc.

variedad nominal del homeotéleuton. En ninguna de las muestras se da una convivencia entre las dos clases de homeotéleuton, algo que sí sucede —como se comprobará en el apartado siguiente— en el seno de la *annominatio*. Iniciamos nuestro análisis por el homeotéleuton nominal. El caso que hemos seleccionado se sitúa en la cuaderna 90:

El preste revestido de la ropa preciosa  
significa a *Christo*, Fijo de la Gloriosa,  
ca vistió limpia carne, clara, non mancellosa,  
san Paulo lo diz *esto*, non es razón mintrosa<sup>1056</sup>.

Dos son los miembros que integran esta figura de dicción: el sustantivo *Christo* y el demostrativo *esto*, ambos situados al final de un período. Al ubicarlos en esta posición, el poeta pretende resaltar estos dos elementos y argumentos textuales: Cristo es el símbolo que se oculta tras el sacerdote revestido en el altar. En el otro extremo tenemos un testimonio de *auctoritas* para reforzar la argumentación: san Pablo, quien afirma en su *Carta a los Hebreos* que la sangre de Jesús nos libró de nuestros pecados, puesto que, al contrario que la sangre de los machos cabríos ofrecidos en el Tabernáculo para santificar a los inmundos, Él entregó como sacrificio una sangre pura e inmaculada<sup>1057</sup>. Al margen del homeotéleuton y de la alegoría literal, podemos registrar otros recursos estilísticos, como la *derivatio revestido-vestió*, la antítesis en la que se opone la virtud de la sangre de Cristo al pecado de las demás, el asíndeton de los dos últimos versos y, por último, la antonomasia mariana del verso b —María es la *Gloriosa*, apelativo con el que el clérigo riojano llama a menudo a la Virgen.

El homeotéleuton verbal en la esta composición ocupa un lugar secundario, puesto que únicamente hemos podido registrar tres muestras, todas ellas formadas por dos elementos, como en la estrofa 160:

En el día precioso de la pascua mayor,  
que es resurrección del nuestro Salvador,  
la su carne *comemos*, de pan ha el sabor,

<sup>1056</sup> Otros ejemplos de homeotéleuton nominal del texto son los siguientes : 52ac, 55bc, 142ab ó 237cd.

<sup>1057</sup> Éste es el texto de la Epístola a los Hebreos: “(...) *neque per sanguinem hircorum, aut uitulorum, sed per proprium sanguinem introiuit semel in Sancta, aeterna redemptione inuenta (...) quanto magis sanguis Christi, qui per Spiritum sanctum semetipsum obtulit immaculatum Deo, emundabit conscientiam nostram ab operibus mortuis, ad seruiendum Deo uiuenti?*” (Heb, 9, 12, 14).



la su sangne *bevemos*, ¡grado al Criador!<sup>1058</sup>

Las formas escogidas para sustentar este recurso pertenecen al presente de indicativo de dos paradigmas verbales diferentes: *comemos* y *bevemos*. Como ya sucedía en el anterior ejemplo, don Gonzalo sitúa estas dos palabras en una posición no aleatoria, con un propósito claro: que destaquen antes de la cesura. Otras tres figuras ayudan a este fin: la anáfora, el *parison* y el asíndeton, todos ubicados en los versos c y d de esta cuaderna. El pueblo cristiano debe comulgar todos los domingos, día en el que Jesús, el *Salvador* —antonomasia lexicalizada—, resucitó de entre los muertos. Su carne está representada en el pan y su sangre en el vino. Éste es el resultado de la Transubstanciación. En la Eucaristía se encierran estas dos realidades. Todo se lo debemos a Dios, el *Criador*, la segunda antonomasia —lexicalizada también— de este texto. La exclamación se emplea para resaltar la gratitud y alegría que deberíamos sentir todos por disfrutar de este admirable sacramento.

En el tratado latino base del *Sacrificio*, encontramos una situación similar, tanto en la cantidad como en el empleo que se hace del homeotéleuton. Así, de un total de nueve muestras, la mayor parte pertenece a la variedad nominal, mientras que sólo dos constituyen un homeotéleuton verbal. De igual forma, no hemos registrado ningún caso de convivencia de estas dos variedades. Dada la escasez de ejemplos, sólo desarrollaremos uno de cada clase, tal y como hicimos con la obra berceana. Todas las muestras de homeotéleuton nominal se componen de dos miembros. Para ilustrar su uso hemos elegido un doble ejemplo del párrafo V, folio 34v:

Omnes prophete que fuerunt in ueteri testamento significauerunt misterium nostre misse et nunciauerunt Christum in suis *dictis* et in suis *factis*. Et persuspirauerunt hunc desiderii et eleuauerunt *laudibus* et pecierunt multis *precibus* (V, 34v, 8–11)<sup>1059</sup>.

<sup>1058</sup> Las muestras restantes de homeotéleuton verbal del texto berceano son éstas: 19bc y 38abc.

<sup>1059</sup> En el texto latino se pueden ver otros casos de homeotéleuton nominal, como los siguientes: III, 34r, 8–10: “Super archam erat propiciatorium aureum et in propiciatorio duo cherubin respicientes uersis uultibus in archam, sex ale *uni*, sex ale *alteri*”; IV, 34v, 12–13: “ (...) usque ad portas templi et unus foret *mactatus* et *sacrificatus*, alter uiuus iret in desertum”; XI, 36r, 5–6: “ (...) cum suis *discipulis* et cum dormirent auulsus est ab eis quantum iactus est *lapidis* et tribus uicibus orauit ad Patrem”; XIII, 36v, 11–12: “Tunc offerimus *uitulum*, tunc sacrificamus *hircum*, tunc mactamus arietem quando legimus (...)”; etc.

En ambos casos las formas nominales pertenecen al caso ablativo plural: *dictis–factis*, por un lado y *laudibus–precibus*, por otro. Otra de las semejanzas que comparten atañe a la construcción sintáctica en la que se insertan, puesto que forman parte de otro procedimiento estilístico: el *parison*. En el primer homeotéleuton tenemos esta estructura: preposición + frase nominal, desempeñando la función de objeto circunstancial; la otra construcción es la de verbo + frase nominal. Además, la conjunción *et* une los diferentes elementos que estamos analizando, con lo que tenemos un ejemplo de polisíndeton. La lista de figuras y tropos la cierran la antítesis *dictis / factis* y la alegoría. Todos los profetas anunciaron la llegada de Jesús, el verdadero y único Mesías. Además elevaron sus ruegos a Dios Padre para que lo enviase lo antes posible para liberar a su pueblo. Estos personajes y sus vaticinios son, de nuevo, una prefiguración del sacrificio de la Misa.

De los dos ejemplos de homeotéleuton verbal hallados a lo largo de los folios de este tratado latino, hemos seleccionado el primero de ellos, situado en el párrafo III:

Archa Testamenti desuper auratum per totum, quod fuerat facta de lignis sechim et intus in Archa erat urna aurea que erat plena de illa manna unde Deus et quadraginta annos cibavit filios Israel in deserto, sic quod non laboraverunt nec seminaverunt (V, 34r, 2–5)<sup>1060</sup>.

Al igual que su homónimo nominal, el homeotéleuton verbal lo integran dos formas verbales: *laboraverunt* y *seminaverunt*. El párrafo III está dedicado a la descripción del Arca de la Alianza, tanto de su apariencia externa, como de su contenido. Berceo también realizará su propia representación de este objeto tomando como base estas líneas y adaptándolas en las cuadernas 12 y siguientes. Los libros veterotestamentarios del *Éxodo* y de los *Números* nos ofrecen una imagen clara y completa del Arca<sup>1061</sup>. Situada en el *Sancta Sanctorum* y cubierta de oro, albergaba en su interior las tablas de la ley entregadas por el mismo Dios a Moisés, la vara de su hermano Aarón y también una muestra del maná divino con el que se alimentó el pueblo hebreo durante su largo peregrinar por el desierto —una travesía de cuarenta años que los llevaría hasta la tierra prometida de

<sup>1060</sup> Éste es el otro homeotéleuton verbal de la fuente latina: XXI, 40r, 19–20: “Videamus quomodo tria dona priora semper *manebunt* et quomodo altera post die Iudicii non *erunt*”.

<sup>1061</sup> Éx 25, 10–22 y Núm 17, 8.

Canaán. Durante ese período los israelitas no tuvieron que trabajar ni sembrar. Aquí es donde tenemos este homeotéleuton verbal, recurso que se inserta dentro de otro, la antítesis. Las formas verbales están unidas mediante la conjunción de signo negativo *nec*. A su lado tenemos otro nexos, *et*. Juntos forman un polisíndeton. La riqueza estilística no se termina aquí, puesto que podemos añadir al menos otros dos procedimientos: la epanalepsis y el políptoton verbal.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

Políptoton

El políptoton nominal cuenta con un gran desarrollo en el *Sacrificio de la Misa*. Buena prueba de ello son los numerosos casos que se han registrado. En líneas generales, el uso del políptoton en esta obra es similar al que ya se ha señalado en otros poemas de don Gonzalo: el número de miembros, así como la coexistencia entre las dos variedades de esta figura de dicción. De este modo, las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres integrantes de un mismo paradigma, siendo excepcional el ejemplo de las estrofas 90 y 91, que cuentan con cuatro formas del paradigma de los demostrativos. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una cuaderna, tal y como ocurre en las que acabamos de citar, pero también en las 201–202, ó las 287–288, si bien constituyen una excepción en el empleo de este recurso. La muestra que vamos a analizar a continuación pertenece a una de esas salvedades, concretamente a la de las estrofas 287–288:

Pusieron los domingos, *días* bien señalados,  
que comulgassen todos, viniessen confessados;  
podían en *essi día* venir más acordados,  
fueron en *esta* cosa todos asaborgados.

Fue *esti* uso *bueno* grant tiempo bien tenido,  
las gentes eran *buenas* e Dios era temido;  
pero fue dende a poco cambiado e tollido,  
por comulgar en pascuas fue estonz establecido<sup>1062</sup>.

Estas cuadernas han sido elegidas para ilustrar el uso del políptoton nominal por varios motivos. El principal atañe a las variedades morfológicas que

<sup>1062</sup> En el texto berceano podemos ver otros casos de políptoton nominal como los de las cuadernas 90d–91abd, 201acd–202a, 216abcd ó 245abc.

componen cada uno de los casos: demostrativos, adjetivos y, finalmente, sustantivos. Como en otras composiciones berceanas, la mayoría de las muestras de esta figura de dicción pertenece al ámbito de los demostrativos, posesivos y pronombres personales. Le siguen en orden de importancia los adjetivos y los sustantivos. La segunda razón concierne al mismo número de muestras: dos en la estrofa 287 —lo que es una excepción en cuanto a la cantidad de series— y una en la 288. Por último, el límite de la cuaderna vía se ve superado, al igual que ya ocurría con otros procedimientos como la anáfora o la *traductio*. El primer políptoton nominal es *días-día*, el segundo *essi-esta-esti* y el último *bueno-buenas*. Cada uno desempeña una función sintáctica y gramatical diferente, pero todos se integran en la descripción que Berceo realiza de la comunión dominical. Al principio se había establecido ese día para que los fieles participasen del sacramento de la Eucaristía, puesto que fue un domingo el día en que Jesús resucitó. Para poder recibir apropiadamente el cuerpo y la sangre de Cristo, todos debían estar confesados y bien dispuestos. Pero pronto esta costumbre cambiaría con los tiempos, ya que posteriormente la comunión se pudo recibir cada día. Al margen del políptoton nominal, se pueden registrar otras figuras de dicción como el polisíndeton de la estrofa 288 y el asíndeton de la 287, la epanalepsis, así como el *parison* de los versos 287cd y 288b.

El políptoton verbal, por su parte, tiene un menor empleo en esta obra berceana. Sin embargo, esta aparente deficiencia podría verse compensada por el número de miembros que conforman las muestras. Los integrantes de cada políptoton verbal oscilan entre los dos, los tres y, raramente, los cuatro, tal y como se verá en el ejemplo que analizaremos a continuación. Una de las características que comparte con su homónimo nominal es la posibilidad de que una misma muestra pertenezca a dos cuaternas distintas, como las 46–47, 120–121 ó 140–141. Las estrofas 120 y 121 han sido escogidas por los motivos que acabamos de enunciar, tanto por los elementos que conforman en políptoton verbal, como por superar el límite de la cuaderna vía:

Lo que quemava tanto del incienso molido,  
que non *vedién* del fumo al bispo revestido,  
muestra que es la missa oficio tan cumplido  
que saber no lo *puede* ningún omne nacido.

Quanto *podién* estonces al obispo *veer*,  
 tanto *podrié* nul omne nin asmar nin saber;  
 la virtud de la missa cuánto *puede* valer  
 no lo dio Dios a omne esto a entender<sup>1063</sup>.

Dos son los paradigmas verbales escogidos: el verbo *querer* y el *ver*. El primero de éstos posee tres formas, una de ellas repetida: *puede–podrié–puede*. La primera y la última pertenecen al presente de indicativo y la restante al condicional. En cuanto a la segunda muestra, su primer componente es *uedién* y el segundo forma parte de una perífrasis verbal: *podién ueer*. Como en el caso anterior, una de las series se desarrolla en dos estrofas diferentes. El clérigo riojano nos describe con detenimiento una de las ceremonias que se desarrollaban en el interior del Tabernáculo. El sacerdote de la Antigua Ley entraba al *Sancta Sanctorum* con un incensario. Una vez que lo llenaba de brasas de carbón y de incienso, comenzaba a bendecir el lugar. En palabras del propio Berceo, el humo que despedía el turíbulo era tal que nadie podía ver al oficiante. Ésta es la primera parte de la comparación que establece. Así como sólo podían vislumbrar a esta persona, únicamente podemos interpretar tenuemente los significados y virtudes que emanan del sacrificio de la misa. Dios no ha permitido a los hombres contemplar los sagrados misterios que se encierran en su interior. El políptoton verbal refuerza esta idea, así como también otras figuras registradas en este contexto como la anáfora, la epanalepsis, el polisíndeton —que da origen a una bimetración sinonímica—, el *parison* y la sinonimia.

Como decíamos al iniciar este apartado, en el *Sacrificio* es posible rastrear más de diez ejemplos en los que las dos clases de políptoton conviven. Asimismo, en uno de ellos, el políptoton verbal se desarrolla en dos cuadernas diferentes. Este caso se halla en las cuadernas 184 y 185:

Estas palavras *dichas* que vos he desplanadas,  
 el vicario de Christo de las manos sagradas,  
 sobre el sacrificio sanctigua tres vegadas,  
 tres palavras *diziendo*, todas bien señaladas.

*Dízeli*: «Hostia pura, *sancta*, non manzellada»,  
 ca fue tal Jhesu Christo: no'l falleció nada,  
 puro fue sin pecado, *sancto*, cosa provada,  
 nin mancha nin manziella non fue en Él fallada<sup>1064</sup>.

<sup>1063</sup> Otras muestras de políptoton verbal del *Sacrificio de la Misa*: 40abc, 46d–47ab, 122acd, 265acd, etc.

Es el paradigma de los adjetivos el que sustenta el políptoton nominal. Lo integran dos formas: *sancta* y *sancto*, adjetivos que califican, respectivamente, a *hostia* y a *Jhesu Christo*. Por su parte, el políptoton verbal posee tres representantes: *dichas*, *diziendo* y *Dízeli*. Éste tiene como objetivo resaltar la acción que el sacerdote realiza en el momento en que coge entre sus manos la hostia que ya ha sido consagrada. La última forma verbal precede al contenido de esa oración secreta. Los adjetivos desempeñan su función gramatical, la de calificar a un sustantivo, pero en este caso tienen un valor añadido: definir una de las características más importantes de los elementos modificados, la pureza. La Sagrada Forma no contiene ninguna mancha de pecado, al igual que Cristo. Estas dos estrofas cuentan con otra particularidad que señalaremos en la siguiente sección. En algunos contextos es posible encontrar mezcladas algunas de las variedades que integran la *annominatio*: el políptoton —ya sea el nominal o el verbal— y la *derivatio*. Aquí vemos cómo se integran a la perfección todos los subtipos de esta figura, puesto que también registramos la *derivatio manzellada–manziella*. A la *annominatio* podemos sumar otros recursos como la epanalepsis, el polisíndeton, el *parison*, la sinonimia o la alegoría.

En la fuente latina que manejó Gonzalo de Berceo para redactar su obra, el políptoton nominal es la variedad más utilizada, tal y como ya sucedía con la versión romance. Pero el tratado latino presenta otras similitudes con ésta, como la coexistencia en un mismo fragmento de las dos variedades de políptoton<sup>1065</sup>. Sin embargo, y pese a estas coincidencias, hay una diferencia que los separa. El número de miembros que pueden formar una muestra en esta fuente latina oscila entre los dos y tres, uno menos que en el *Sacrificio de la Misa*. Para ilustrar el uso

<sup>1064</sup> Existen otros casos de convivencia en el *Sacrificio* de las dos variedades de políptoton: 79bcd, 170ac, 186abcd ó 238abcd.

<sup>1065</sup> Pocos son los párrafos que no poseen, al menos un caso de estas características. Son los que llevan los números IV, VI, XI, XIV, XVI, XVIII y XX. Éstos son algunos ejemplos de convivencia de políptoton nominal y verbal del modelo latino: III, 34r, 1–3: “Ista supradicta *erant* in priori ede et in *Sanctis Sanctorum erat* Archa Testamenti (...) in Archa *erat* urna aurea que *erat* plena de illa manna (...)” ; IX, 35v, 11–13: “ (...) est conueniens ut prius euangelium *audiamus*. Deinde alacres facti propter bonum uerbum quod *audiuimus*, offeramus *Deo* de nostris substanciis *ylari* uultu quia *ylarem* datorem diligit *Deus*”; XV, 37r, 4–7: “ (...) *sanguine intrabat* (...) proprium *sanguinem introiuit* in sancta eterna redemptione inuenta. Similiter sacerdos cum *sanguine intrat* ad altare”; XXIII, 40v, 15–18: “Et quia tam magnam *discordiam habent* inter se spiritus et caro (...) de ipsa *discordia et habeant* talem concordiam ut hoc uelit caro quod uult spiritus”; etc.

del políptoton nominal hemos escogido un ejemplo ubicado en el párrafo IX, líneas 2 y siguientes:

*Hec est nostra fides. In hoc cantico monstramus quod bene assentimus dictis sancti euangelii. Et in hoc monstramus qualem fidem apud Deum et quid proficiat nobis nostra fides et quod primum inde habebimus, scilicet, uitam eternam in futuro seculo si Deo placet (IX, 35r, 2–6)<sup>1066</sup>.*

En esta muestra se emplean algunas de las categorías morfológicas que pueden integrar esta figura de dicción: demostrativos, relativos y sustantivos. Así, la primera de las cuatro series de políptoton está representada por *Hec–hoc*; la segunda, por los relativos *quid–quod*, mientras que las dos restantes la conforman los sustantivos *fides–fidem* y *Deum–Deo*. También podemos observar que, salvo en la última pareja, las demás cuentan con un término reiterado en la misma desinencia casual, lo que da lugar a otra figura de repetición, la epanalepsis: *fides*, *hoc* y *quod*. Junto con estos dos recursos podemos ver un tercero, el polisíndeton. El párrafo IX se abre con la entonación del *Credo* por parte del sacerdote. El texto que hemos citado es una explicación de esta oración. El *Credo* es para los fieles una proclamación y afirmación de su fe, del evangelio y de las principales verdades teológicas —la creencia en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, la resurrección de los muertos o la vida eterna. Con la utilización de estas figuras de dicción se busca resaltar los elementos de esta interpretación particular del *Credo*, así como de la fe que debemos a Dios, para que nos permita algún día gozar de su presencia.

El políptoton verbal, al igual que su correlato nominal, se utiliza en todos los párrafos de esta obra, pero de forma menos acusada. Además, coincide con la variedad nominal en lo que atañe al número de componentes que lo integran: dos, aunque en ocasiones podemos hallar muestras de tres miembros. En algunos

---

<sup>1066</sup> Éstos son otros casos de políptoton nominal del texto latino: XIII, 36v, 5–6: “ (...) singularem numerum ostendit nobis quod ille *tres persone unus Deus* est. Sacerdos sacrificat *his tribus personis* et *huic uni Deo* angelis offert sacrificium”; XVI, 37v, 8–10: “ (...) sacerdos quando memorat nomina *sanctorum*, quasi *carbones* gerit intra *Sancta Sanctorum* quia *carbo* ardens splendidus est et calidus, tales fuerunt *sancti* in opere ardentis (...)”; XVII, 38r, 20, 23–25: “ (...) quia *ille* humiliatus toto corde cremat in turibulo mentis (...) escas qui dedit eas et orat ut Deus faciat *illas* adscriptas (...) Deus accipiat et laudat *illam* hostiam”; XXII, 40r, 2–5: “ (...) preteritis *malis* et presentibus et timet uenturum *malum* quod roga ut Deus liberet *illum* ab *illis malis* per preces apostolorum et donet *pacem* in diebus nostris quia aliquis fructus bonus non potest esse sine *pace* (...)”; etc.

fragmentos es posible rastrear más de dos casos, como en el párrafo XXI, que pasamos a examinar:

Alia quatuor post diem Iudicii non erunt, nam post diem Iudicii nullus homo *rogabit* Patrem det sibi panem, dimitta debita, nec erit temptatus nec iusti *rogabunt* Dominum ut *liberet* eos a malo, quia satis *erunt liberati* a malo postquam semel intrauerunt in uitam eternam. «*Libera nos quesemus Domine a omnibus malis*» et cetera (XXI, 40r, 27–31)<sup>1067</sup>.

Dos son las series de políptoton verbal que se pueden leer en estas líneas. La primera la forma la pareja *rogabit–rogabunt*, ambas en el mismo tiempo verbal del perfecto de indicativo. La segunda pertenece a esas excepciones en el número de integrantes: *liberet–erunt*, *liberati* y *Libera*. Tres formas verbales de tiempos y personas gramaticales distintas. Al margen del políptoton verbal, podemos registrar otros procedimientos retóricos, como la epanalepsis, el polisíndeton y el políptoton nominal. En este tratado latino, al igual que en la obra del clérigo riojano, no es nada infrecuente encontrar muestras en las que coexistan las dos variedades de políptoton, como la que estamos examinando. Así, aquí tenemos un doble políptoton nominal: *Dominum–Domine* y *malo–malis*, ambos pertenecientes al paradigma semántico de los sustantivos. Entre otros temas, el párrafo XXI explica los significados que encierra en su interior la oración del *Pater Noster*. Este tratado desgrana una a una las siete peticiones que se le hacen a Dios en ese ruego. Las cuatro últimas se pueden cumplir en este mundo, ya que podemos implorar que nos dé el alimento necesario para vivir, que nos perdone las ofensas cometidas contra su persona, que no nos permita caer en las tentaciones del pecado y, por último, que nos libre de todo mal, tanto terrenal como espiritual. En esta explicación desempeñan un papel importante las dos series de políptoton verbal, puesto que el paradigma verbal empleado se utiliza también en esta oración. De este modo se subrayan y se reiteran estas cuatro súplicas.

<sup>1067</sup> En la fuente latina tenemos otras muestras de políptoton verbal: V, 34v, 1–2, 4: “Igitur o tu lector nunc potes dicere quid *significent* priora sacrificia et quantum prosit nobis nostra missa et quid *significat* (...) missis qui erunt dicte usque ad extremum diem”; VIII, 35r, 8–9: “ (...) uindicare de aliquo ne iuste nec iniuste, et propter hoc stamus erecti ut parati simus *pugnare* diabolum (sic) quem melius *pugnabimus* (...)”; XI, 35r, 1–3: “ (...) sacerdos *facit* secretam orationem et significat illam orationem quam Christus *fecit* (...) discessit ab eo et abiit ad principes sacerdotum et *fecit* pactum cui eis”; XV, 37r, 4–7: “ (...) sanguine *intrabat* (...) proprium sanguinem *introiuit* in sancta eterna redemptione inuenta. Similiter sacerdos cum sanguine *intrat* ad altare” ; etc.



*Derivatio*

En el *Sacrificio de la Misa* la *derivatio* tiene una presencia que no puede pasarse por alto: se utiliza en más de cincuenta ocasiones. El número de miembros de cada una de las *derivationes* la integran, por lo general, dos vocablos, aunque en algunos casos podemos registrar algunas de tres componentes —al igual que el políptoton nominal y el verbal, que oscilaba entre los dos y tres. Sin embargo, la *derivatio* comparte una característica con estos dos recursos. En algunas ocasiones puede suceder que un ejemplo se desarrolle en dos cuadernas diferentes, como en las 278–279, 283–284 y 289–290. Uno de los rasgos que define el uso *derivatio* ya lo indicábamos en el análisis de otros poemas de don Gonzalo. Nos referimos a la posibilidad de que en una misma estrofa coexistan las dos variedades de *annominatio*. Así, se han registrado muestras de políptoton nominal, de políptoton verbal o de ambas clases, combinado con la *derivatio*, tal y como se verá más adelante.

El primer ejemplo de *derivatio* que vamos a examinar se encuentra en la cuaderna 67, en donde registramos una serie de tres miembros:

El cáliz *ofrecido*, la hostia asentada,  
como es de costumbre *ofrecer* la mesnada,  
quisque lo que se treve, bodigo o oblada,  
o candela de cera, *ofrenda* muy ondrada<sup>1068</sup>.

Tres son los términos que conforman la única *derivatio* de esta estrofa: un participio presente, un verbo y un sustantivo, esto es, *ofrecido*–*ofrecer*–*ofrenda*. Estamos ante uno de los cuatro casos que constituyen una excepción a la norma general de los dos miembros por ejemplo. Al margen de esta figura de dicción contamos con otras como el *parison* del verso a —ya que cada hemistiquio tiene una misma estructura sintáctica, un ablativo absoluto—, la sinonimia del verso c —*bodigo o oblada*— y la antítesis de los dos últimos —*bodigo o oblada / candela de cera*. El poeta nos explicaba en los versos anteriores cuál debe ser la posición que han de guardar en el altar el cáliz y la hostia. El cáliz tiene que situarse a la derecha y la hostia a la izquierda. A continuación, el sacerdote debe de presentar las ofrendas de los fieles, ya sean éstas panes de harina especial —el *bodigo*, una

<sup>1068</sup> En el *Sacrificio de la Misa* tenemos otros casos de *derivatio*: 54abcd, 202ad, 239abc ó 283c–284ab.

torta de harina fina con la que se realizan las hostias— o una vela de cera. Todos estos objetos son válidos ante los ojos de Dios. La triple *derivatio* incide en este último significado, en la aceptabilidad de estos elementos ofrecidos en la ceremonia de la Misa.

La segunda muestra de *derivatio* que vamos a estudiar integra en su interior las tres variedades de la *annominatio*: el políptoton nominal, el verbal y la *derivatio*. Sólo tres cuadernas del *Sacrificio* reúnen esta condición: la 142, la 185 y la 211. Nosotros hemos elegido la última:

Las tres cruces que *faze essi* sancto varón,  
*essas* cruces significan la *trina* oración,  
 la que *fizo* don Christo ante de la pasión,  
 quando se apartó de la su criazón<sup>1069</sup>.

El políptoton nominal de esta estrofa se basa en uno de los paradigmas más utilizados a lo largo del *Sacrificio*, los demostrativos: *essi-essa*, términos que desempeñan la función de modificadores de dos sustantivos. El políptoton verbal ha escogido las formas *faze* y *fizo*, la primera en presente y la segunda en perfecto de indicativo. Finalmente, la *derivatio* está formada también por dos términos: el numeral *tres* y su forma adjetivada *trina*. El décimo canon de la Misa se explica a partir de la cuaderna 208. En él, el oficiante se inclina sobre el altar y ruega a Dios que acepte el sacrificio santo de la hostia y del cáliz, y que sean llevados por manos de un ángel hasta su presencia. Gracias a ellos recibiremos toda bendición y gracia celestiales. Sobre este doble sacrificio el sacerdote debe hacer tres cruces. Estas *significan* —verbo que introduce la explicación alegórica— las diferentes oraciones que Jesús realizó durante su estancia en el huerto de Getsemaní, antes de que fuera traicionado por Judas y entregado a las autoridades del Templo. Este episodio está narrado por todos los evangelistas, salvo por san Juan<sup>1070</sup>.

En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en la fuente latina es bastante similar a la que acabamos de exponer para la obra del clérigo riojano. De este modo, la *derivatio* puede combinarse con el políptoton nominal, el verbal o con ambas clases. En un mismo párrafo se registran varias

<sup>1069</sup> He aquí otras muestras de convivencia del políptoton y la *derivatio* del texto berceano: 142abcd, 185abcd, 239abc y 289d–290abd.

<sup>1070</sup> Mt 26, 36–46; Mc 14, 32–42 y Lc 22, 40 y 46.

muestras de esta figura de dicción, como en el VI, el IX, el XII, el XIII ó el XXIII. Sin embargo, hay otros en los que no se registra ni un solo caso, como en el II, el X, el XVI, el XVII o el XVIII. Pese a todo, son más los párrafos que poseen de este recurso que los que carecen de él. Cada serie de *derivatio* la forman dos miembros, aunque es posible señalar alguno con tres, hecho que lo aproxima al texto berceano. La primera muestra que vamos a examinar pertenece al párrafo VI, en donde hallamos varios casos de *derivatio* más o menos próximos entre sí:

Hec *canticum* umquam magis fuit auditum sed quando Christus *natus fuit*, angeli qui nunciauerunt *natiuitatem* eius pastoribus *cantauerunt* illud, et ex illo tempore scierunt pastores et docuerunt alios  
(VI, 34v–35r, 12–15)<sup>1071</sup>.

Dos son las series que se desarrollan en estas pocas líneas. La primera es *canticum–cantauerunt*, mientras que la segunda es *natus fuit–natiuitatem*. En ambas los términos utilizados pertenecen a las categorías gramaticales de los sustantivos y de los verbos. Al margen de la *derivatio* es posible registrar otras figuras de dicción, como el polisíndeton y el políptoton nominal *pastoribus–pastores*. La convivencia de algunas de las variedades de la *annominatio* no es un hecho aislado ni en este texto, ni en la obra berceana. Posiblemente el poeta riojano imitó de su fuente este uso estilístico y lo adaptó para sus propios fines. En el párrafo VI se explican las primeras ceremonias de la *Misa de los Catecúmenos*. Al iniciarse esta ceremonia, el oficiante reza el *Kyrie* y el *Gloria*. Este himno tiene su origen en la noche de la Natividad. Los ángeles anunciaron a los pastores el nacimiento de Jesús entonando este cántico de alabanza. El episodio lo recoge Lucas en su evangelio. En el versículo 14 del capítulo 2 se puede leer lo siguiente: *Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae uoluntatis*. Una vez que los pastores oyeron esto, se lo comunicaron a sus compañeros y fueron hasta el pesebre en donde estaba el hijo de María. La *derivatio* recalca estos dos hechos, el cántico y el nacimiento de Cristo.

<sup>1071</sup> En la fuente tenemos otros ejemplos de *derivatio*, como en los párrafos VI, 34v, 3–4: “Interea sacerdos *uestitur* sacris *uestibus*, uenit ad dexteram partem altaris” ; XV, 37v, 15–17: “*Dona* uocat ideo quoniam Deus *donauit* has dapes ut inde sustentaretur homo. *Munera* sunt quoniam noster Actor qui eas dedit debet inde *munerari*” ; XIX, 39r, 9–11: “(...) non cessant *sacrificare* Deo ; sed tamen ista tria genera *sacrificiorum* (...) nam *sacrificia* que modo (...) priora *sacrificia*” ; XXIII, 41r, 24–25: “(...) ultimis temporibus *conuertentur* ad fidem Christi. Deinde illi *conuersus* salutatur populum (...)” ; etc.

En algunas ocasiones, tal y como ya comentamos anteriormente, es posible que en un mismo contexto coexistan algunas de las variedades de la *annominatio*. Pese a que en el anterior ejemplo ya registramos este uso, hemos escogido otro fragmento en donde se dan todas las modalidades de esta figura de dicción. Aparece en las líneas 20 y siguientes del párrafo IX:

Et nos *tenemus* ipsum morem *sacrificandi* quam ipsi *tenuerunt*. Melchisedech *sacrificauit Domino panem* et uinum in figura *nostris sacrificii*. Similiter Redemptor *noster* quando cenauit cum suis discipulis accepit *panem* et uinum et *benedixit*. Facta *benedictione panis* muttatus (*sic*) est in corpore *Domini* et uinum in sanguine (IX, 35v, 20–24)<sup>1072</sup>.

Tres son las series de políptoton nominal: *Domino–Domini*, *panem–panis* y *nostris–noster*, dos sustantivos —el primero conforma otro recurso, una antonomasia lexicalizada— y un posesivo. Por el contrario, sólo se registra un políptoton verbal: *tenemus–tenuerunt*. Finalmente tenemos dos representantes de la *derivatio*. La primera consta de tres miembros (*sacrificandi–sacrificauit–sacrificii*), mientras que la segunda la integran dos (*benedixit–benedictione*). Comprobamos cómo de nuevo se han elegido las formas verbales y los sustantivos como base de la *derivatio*. La *annominatio* se utiliza aquí con un propósito: confrontar los sacrificios veterotestamentarios a los instaurados por Jesús. Los primeros son una prefiguración de la Nueva Ley. En el Antiguo Testamento se nos cuenta cómo Melchisedec ofreció pan y vino a Dios. Cristo, en la Última Cena, hizo lo propio e instituyó el sacramento de la Eucaristía. A partir de entonces, cada vez que el sacerdote bendice el pan y el vino en memoria de este hecho, el pan se convierte en el cuerpo de Jesucristo y el vino en su sangre.

<sup>1072</sup> He aquí algunas muestras de convivencia del políptoton nominal y la *derivatio*: I, 34r, 4–5: “adimpleuit *ueterem* legem et totam illam significationem *ueteris sacrificii* quando fuit oblatus pro nobis et *sacrificatus* in ara crucis”; IX, 35r, 6–7: “Post *hec* sacerdos monet nos ut oremus Deum ut *fideli* mente faciat nos perseuerare in *hac fide*”; XIII, 36v, 5–6: “ (...) singularem numerum ostendit nobis quod ille *tres persone unus Deus* est. Sacerdos *sacrificat his tribus personis* et *huic uni Deo* angelis offert *sacrificium*”; XX, 39v, 27–28: “«Honor et *gloria*» est *Patri* per Christum per quem *Pater glorificat* et cetera, quia *Pater* et *Filius* (...)”; etc. Con respecto a la coexistencia del políptoton verbal y la *derivatio*: III, 34r, 1–3: “Ista supradicta *erant* in priori ede et in *Sanctis Sanctorum erat* Archa Testamenti desuper *auratum* per totum (...) in Archa erat urna *aurea* que *erat* plena de illa manna (...)”; V, 34v, 1–2, 4: “Igitur o *tu* lector nunc potes dicere quid *significant* priora sacrificia et quantum prosit *nobis* nostra *missa* et quid *significat* (...) *missis* qui erunt dicte usque ad extremum diem”; VIII, 35r, 8–9: “(...) uindicare de aliquo ne *iuste* nec *iniuste*, et propter hoc stamus erecti ut parati simus *pugnare* diabolum (*sic*) quem melius *pugnabimus* (...)”; XII, 36r, 3–4: “(...) ab *oratione* et inuenit discipulos suos *dormientes*. Primum dixit eis : «Uigilate», et postea : «*Orate*». Deinde dixit eis : «*Dormite iam*»”.

*Parison*

En el *Sacrificio* el paralelismo tiene un desarrollo sobresaliente, puesto que casi todas las 297 cuadernas que lo componen lo utilizan. El *parison* puede abarcar uno, dos —en la mayoría de las ocasiones—, tres o incluso los cuatro versos de una estrofa, si bien únicamente hemos registrado dos muestras de la última clase en toda esta composición, en las cuadernas 19 y 270. Uno de los rasgos que comparte con otras figuras de dicción es su posibilidad de figurar en más de una estrofa, como sucede en 230d–231a, 261d–262a ó en 290a–291a. El primer ejemplo que vamos a analizar se sitúa en la cuaderna 131:

Vicario es el clérigo del Señor spiritual,  
 la hostia que ofrece toda es general;  
 la palabra que dize toda fabla plural:  
 ca él por todos ufre, ella a todos val.

Tres de los versos que conforman esta estrofa emplean el *parison*. El primero se desarrolla en los versos b y c, mientras que el otro lo hace en los dos hemistiquios del d. La construcción sintáctica del primer paralelismo es la siguiente: frase nominal + oración subordinada sustantiva en función de sujeto. En su interior nos encontramos con los mismos elementos gramaticales. Los dos hemistiquios del último verso también tienen una misma estructura: pronombre personal sujeto + complemento circunstancial + verbo. El paralelismo es utilizado para cohesionar el contenido y la construcción de esta estrofa, pero también para marcar el ritmo narrativo, finalidad en la que también desempeña un lugar destacado el asíndeton en los mismos versos que el *parison*. De esta forma, el lector debe pararse en cada uno de los miembros de esta descripción de los valores que encierran las palabras y la ofrenda que el sacerdote dirige a Dios por todos nosotros. Al margen del *parison* y del asíndeton, se registran otros procedimientos retóricos como la anáfora, la epanalepsis —que tiene la misma finalidad—, el políptoton nominal o la antonomasia lexicalizada del verso a.

El siguiente caso es uno de los pocos en los que un mismo paralelismo puede desarrollarse en dos cuadernas distintas. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en las estrofas 223 y 224:

En el otro capítulo cámbiase la razón,  
 el que la missa canta faze petición:

*ruega al Rey de Gloria de todo corazón,  
por las almas fideles que de nos menos son.*

*Ruega al Rey de Gloria de toda voluntad,  
por las almas fideles que son en pobreza,  
que Él haga sobr' ellas alguna piedad,  
que las cambie al regno de la su claridad<sup>1073</sup>.*

De nuevo nos encontramos con dos paralelismos, como en la muestra anterior. La novedad con respecto a la cuaderna 131 concierne a su desarrollo, más dilatado y extenso. Los versos con *parison* son, por un lado, los 223c–224a, y, por otro, los 223d–224b. La primera construcción sintáctica paralelística es verbo + complemento indirecto, que, a su vez, tiene en su interior una frase preposicional. Sin embargo, este primer paralelismo no nos debería extrañar, puesto que los vocablos son idénticos, salvo en el vértice del verso: *corazón–voluntad*, dos sinónimos. Por consiguiente, podemos hablar en este contexto no sólo de *parison*, sino también de *leixaprén*.

Esta misma etiqueta podemos aplicarla al siguiente paralelismo, que es una continuación del anterior. Los versos 223d y 224b forman un complemento circunstancial de los 223c y 224a. Este complemento, al igual que el indirecto, lo acompaña una oración subordinada introducida por la conjunción *que*. Al final de estos versos la estructura sintáctica varía un poco, puesto que se emplean términos distintos, si bien éstos desempeñan una misma función: *de nos menos son / son en pobreza*. La finalidad del paralelismo es, nuevamente, cohesionar temática y estructuralmente estas dos estrofas. Con este mismo fin se utilizan otros procedimientos estilísticos, como la anáfora o la epanalepsis; pero también registramos otros como el políptoton nominal, la *derivatio* o la antonomasia lexicalizada *Rey de Gloria*. El undécimo canon de la misa está dedicado a la conmemoración de los fieles difuntos. El oficiante le pide a Dios, ese *Rey de Gloria*, que se acuerde de las almas de aquéllos que partieron a la otra vida, para que, libres de sus culpas, puedan gozar de su presencia.

En la fuente latina el *parison* también tiene un papel destacado. La mayor parte de los párrafos que hemos analizado presentan por lo menos un ejemplo de paralelismo. Pese a todo, algunos no lo utilizan, como en I, IV, VII, VIII, IX y,

<sup>1073</sup> Éstos son otros ejemplos de *parison* del *Sacrificio de la Misa*: 33abc, 117bcd, 261d–262a, 270abcd, etc.

por último, XIX. Como vemos, sólo seis de los veintitrés que conforman nuestro estudio, dejan de recurrir al *parison*. Al igual que hicimos con el *Sacrificio de la Misa*, examinaremos dos muestras de este tratado con el fin de ilustrar el empleo de este recurso estilístico. El primer ejemplo lo hemos extraído del párrafo XII:

Tunc requiescimus quando non peccamus *in cogitatione neque in locutione neque in opere*. Quando «*Maiestatem tuam laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates, celi celorum usque celebrant*», ostendit quia angeli et dominationes cotidie laudant Deum in celis. Quando dicit: «*Cum quibus et nostras uoces ut admitti iubeas deprecamur*», orat ut *illa superna laus angelorum beneplacet Deo in celis ita nostra laus placeat Deo in terris* (XII, 36r, 9-15).

Tres son los paralelismos en este párrafo, cada uno desarrollado en frases distintas. El primero lo conforman tres complementos circunstanciales unidos mediante la conjunción *nec*: *in cogitatione neque in locutione neque in opere*, que también da lugar a otra figura, esta vez de pensamiento, la antítesis. Otra de las estructuras sintácticas idéntica es la de cuatro breves frases formadas por un sustantivo o una frase nominal y su respectiva forma verbal: *laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates, celi celorum usque celebrant*. El último *parison* se sitúa en las líneas finales de este fragmento. La construcción es similar a la anterior, pero se inserta en una estructura comparativa: *illa superna laus angelorum beneplacet Deo in celis ita nostra laus placeat Deo in terris*. Tenemos aquí una frase nominal a la que siguen un verbo, un complemento directo y uno circunstancial. Éstos dos dan lugar a una antítesis, mientras que las formas verbales *beneplacet* y *placeat*, originan a una sinonimia. La finalidad del *parison* es, al igual que en la composición berceana, dar cohesión temática y estructural al fragmento en el que se inserta. A este mismo fin van encaminados otros recursos de estas líneas: el polisíndeton, la epanalepsis, o el políptoton nominal. Antes de entonar el *Sanctus*, el sacerdote pronuncia unas palabras en las que ruega a Dios que nos permita asociarnos a las voces de los ángeles, dominaciones y potestates celestiales que lo adoran sin cesar.

El siguiente caso que vamos a examinar se ubica en el párrafo XX, concretamente en las líneas 22 y siguientes:

Sanctificas et uiuificas. *Sanctificas quoniam tanta uirtus datur his dapibus ut qui digne summit eas totus sit sanctificatus per ipsas. Uiuificas quoniam tanta*

*igitur descendit super has dapes ut qui monitur in uiciis sit uiuificatus per istas dapes* (XX, 39v, 22–25)<sup>1074</sup>.

Si bien estamos ante una muestra más breve que la anterior, el paralelismo registrado ahora abarca un mayor número de componentes. En esta ocasión sólo se utiliza un *parison*. La frase *Sanctificas et uiuificas* se desdobra y se desarrolla en las líneas siguientes, en una especie de *amplificatio* de contenidos. La similitud estructural y sintáctica de las dos oraciones siguientes es clara. La forma verbal *Sanctificas* abre la primera de las dos. A ésta le sigue la conjunción *quoniam* y una construcción comparativa de igualdad: *tanta... ut*. La primera parte de esta construcción la conforma un verbo + complemento indirecto, mientras que la segunda se abre con un pronombre relativo (*qui*) seguido de un verbo + complemento directo + verbo + complemento circunstancial. La oración que comienza con el verbo *uiuificas* también posee una primera estructura *quoniam* + oración comparativa, pero esta última presenta algunas ligeras variaciones en el orden de sus elementos, ya que en lugar de un complemento directo, tiene dos circunstanciales. Pese a estas ligeras diferencias, las palabras en una y otra oración son casi las mismas, al igual que los recursos estilísticos, como el políptoton nominal y el verbal. La cohesión interna de estas líneas está salvaguardada por estos procedimientos. Los sacrificios o *dapes* que el sacerdote ofrece a la Divinidad tienen una doble propiedad: santificar y dar vida. A continuación se explican por separado ambas virtudes. Gracias al pan y al vino, convertidos en el cuerpo y la sangre de Cristo, no sólo somos santificados, sino que también nos vemos libres de todo pecado.

<sup>1074</sup> En la fuente latina tenemos otros casos de *parison*, como en los párrafos X, 35v, 3–7: “Quando aqua iuncta est cum sanguine significat quia Deus est iunctus cum homine. Ipse qui tantummodo ministrat uinum uel tantummodo aquam, malum facit qui diuidit Deum (...) Propterea nil prodest aqua sine sanguine et nil prodest sanguis sine fonte”; XIV, 37r, 14–16: “Pontifex significat Christum, sanguis quem ferebat passionem Christi, carbones caritatem, turibulum carnem, thura cremata preces, tabula que superstat Patrem, altare angelicas cohortes”; XVII, 38r, 13–17: “Tam magna est uirtus et tam magna est habundantia uerborum sacerdotis et tam magnum est misterium crucis super altare (...) nec mens potest cogitare nec lingua potest loqui nec homo scit nec angeli sciunt uerba sacerdotis (...)”; XXIII, 40v, 11–12 y 14–15: “Hoc significat quia homo ieiunando, penitendo, gemendo, debet plorare sua peccata (...) Magna discordia est inter spiritum et carnem quia caro concupiscit aduersus spiritum, spiritus autem aduersus carnem”; etc.



## Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton juega un papel tan importante en el *Sacrificio* como el polisíndeton. Pese a las apariencias, don Gonzalo lo emplea en una función similar al polisíndeton. De esta forma, nos encontraremos con cuadernas en las que el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión va desde los dos a los cuatro. Dos son los ejemplos que hemos seleccionado del texto castellano para ilustrar los diferentes empleos del asíndeton. El primero de ellos se sitúa en la estrofa 155:

*La carne del primero fue en fuego assada,  
la carne del segundo en la cruz martiriada;  
por la primera sangre fue Egipto domada,  
al infierno la otra dio'l mala pezcoçada.*

La omisión de conjunciones coordinantes en esta cuaderna es total. El asíndeton sirve para unir diferentes frases, pero también para dotar de una mayor expresividad al ritmo narrativo, haciendo que el lector se detenga en la esencia de cada uno de los versos. La simetría y el paralelismo también contribuyen a este fin. De hecho, podemos registrar un caso de *parison* en los versos a y b, puesto que presentan la misma construcción sintáctica: frase nominal + verbo + complemento circunstancial, si bien en el verso b se omite la forma verbal *fue*. Otro de los recursos que colaboran en este fin es la anáfora, pero también podemos registrar un políptoton nominal y una alegoría. La estrofa 155 debe leerse en clave simbólica. A partir de la cuaderna 143 se inserta una explicación del significado que encierra el cordero pascual. De este modo, el poeta riojano nos cuenta cómo los judíos lo sacrificaban antiguamente, tal y como lo relata el libro del *Éxodo*, historia de la que ya hemos hablado anteriormente. El cordero que se preparaba por la festividad de la Pascua debía de ser asado en el fuego. Gracias a la sangre de este animal los hebreos se libraron del ángel vengador y del yugo del Faraón. Como si fuese un segundo cordero, Jesús fue crucificado por nosotros y con su sangre fue derrotado el mal. Él es el nuevo Cordero Pascual que se ofrece todos los días en la misa.

La siguiente muestra, situada en las estrofas 11 y 12 del *Sacrificio*, emplea el asíndeton para ligar los diferentes integrantes de una descripción:

*En la secunda casa, que tras el velo era,  
sedién grandes reliquias, cosa bien verdadera;  
una archa preciosa, de preciosa madera,  
dentro ricas reliquias, de preciosa manera.*

*La archa toda era de oro bien cubierta,  
de oro bien lavrada de mano bien espierta;  
tabla tenié de suso, non estava abierta,  
tabla maravellosa, non de obra desierta<sup>1075</sup>.*

El ritmo narrativo de estos versos se intensifica y se acelera al recurrir al asíndeton. Por otro lado, y al igual que en el ejemplo anterior, don Gonzalo se vale de este procedimiento para cohesionar los distintos componentes que conforman la descripción del Arca de la Alianza. El *Sacrificio* se abre con una detallada relación de los diferentes elementos que formaban parte del culto veterotestamentario: el altar de piedra, los sacrificios de animales, el templo y la primera casa, la segunda casa y las reliquias, etc. Para ello empleó su fuente latina, pero también pudo inspirarse en los libros del *Éxodo*, *Levítico* y *Números*. Las cuadernas que estamos analizando se incluyen dentro de esta descripción. En ellas se nos cuenta cómo era uno de los principales tesoros del *Sancta Sanctorum*, el Arca de la Alianza. Los materiales con los que estaba construida ésta eran nobles, tanto la madera como el oro. Además todo estaba profusamente adornado y decorado por las manos de los mejores artífices. Para que el lector repare en estos detalles, el autor se sirve de varios recursos, entre los que destacan el asíndeton, pero también la anáfora, la epanalepsis, la *traductio* y el paralelismo, representado por el *parison* y el *leixaprén* de los versos 11cd y 12ab. Casi todos estos procedimientos pertenecen al ámbito de las figuras de dicción por repetición. Al reiterarse de diversa forma algunos de los elementos que integran estos versos, se refuerza la unidad temática de estos ocho versos.

En la obra latina el asíndeton se emplea en menor medida que en el poema de Gonzalo de Berceo, puesto que en sus XXIII párrafos sólo hemos registrado diez ejemplos, oscilando su extensión entre las dos y las tres líneas. Sin embargo, los usos y fines de esta figura de omisión son los mismos que en la versión romance. Dada la escasa relevancia estilística de esta figura de omisión, hemos

---

<sup>1075</sup> En el texto berceano tenemos otros casos de asíndeton, como el de las estrofas 42cd, 142abc, 208abcd ó 272abcd.

seleccionado un único caso para ilustrar su empleo. Se trata de las líneas 14 a 16 del párrafo XIV:

*Pontifex significat Christum, sanguis quem ferebat passionem Christi, carbones caritatem, turibulum carnem, thura cremata preces, tabula que superstat Patrem, altare angelicas cohortes (XIV, 37r, 14-16)<sup>1076</sup>.*

El asíndeton se sitúa en este fragmento al inicio de varias frases, hecho que ya observábamos en el *Sacrificio*. Al igual que en el tratado romance, el asíndeton tiene una misma finalidad: enlazar los diferentes elementos de una enumeración y acelerar el ritmo narrativo, de manera que debamos detenernos en cada uno de los integrantes de esta figura. A su lado podemos registrar un doble paralelismo, encaminado hacia el mismo objetivo, la cohesión temática y estructural de este pasaje. Otro de los recursos que podemos destacar es la alegoría. El texto debe leerse en clave simbólica. Los objetos del culto veterotestamentario tienen su correlato en los que encontramos en la misa. Son, nuevamente, una prefiguración. El altar simboliza la iglesia: el *Sancta Sanctorum*, el cielo. El sacerdote es una imagen de Jesús; la sangre que se arrojaba en el ara, su pasión; los carbones, la caridad; el incensario, la carne; el incienso, las plegarias dirigidas a Dios; la mesa, el Padre; finalmente, el altar, los coros angélicos. La alegoría todavía se prolonga un poco más, pero para nuestros propósitos esta explicación es suficiente.

#### *Figuras de pensamiento*

##### Figuras de acumulación: epíteto

En el *Sacrificio* el epíteto tiene escaso desarrollo, si lo comparamos con la situación de otras composiciones anteriormente analizadas. El número de casos a los que asciende este recurso estilístico es once. Ocho de ellos tienen como último referente a Dios, ya sea Dios Padre o Dios Hijo. El apelativo que más veces recibe es *Rei*. Así, el poeta lo describe como el [*Rey*] *divino* (62c), [*Rei*] *perennial* (81d) y [*Rei*] *verdadero* (128c). Otro de los calificativos que puede recibir Dios es

<sup>1076</sup> En el texto latino tenemos otras muestras de asíndeton, como en el párrafo VI, 34v, 1-3: “*Ante mittis suspiria, postea, laudes, deinde preces. Officium significat suspiria, Gloria laudes, Kyrieleison preces*”; XII, 36r, 11-13: “*(...) laudant angeli, adorant dominationes, tremunt potestates, celi celorum usque celebrant*», *ostendit quia angeli (...)*”; XIII, 36v, 11-12: “*Tunc offerimus vitulum, tunc sacrificamus hircum, tunc mactamus arietem quando legimus uel cantamus hoc quod facit nos abstinere a malo (...)*”; XVI, 37v, 2-3: “*Christo quia primum orat pro tota ecclesia, deinde pro episcopo, deinde pro rege, deinde pro salute aliorum sicut oportet (...)*”; etc.

[*Padre*] *sancto* (252c). A Cristo se le puede conocer como [*Jhesu*] *nazareno* (47c) o también [*alcalde*] *derechero* (128d). El bloque minoritario y más heterogéneo lo conforman otros personajes que figuran en el *Sacrificio*, como los apóstoles (29b), Abel (195d) o Judas (209c). El número de epítetos que solemos encontrar en una estrofa es uno, con la excepción de la cuaderna 128, que pasamos a analizar:

La hostia que ofrece el sacerdot señero  
 todo es el su pueblo en ella parçonero;  
 él ofrece por todos al Reï *verdadero*,  
 ca assí fizo Christo, alcalde *derechero*<sup>1077</sup>.

Dos son los epítetos que se utilizan en esta estrofa: [*Reï*] *verdadero* en el verso c y [*alcalde*] *derechero* en el d. Ambos tienen como referente externo a Jesús. El primero de los dos apelativos es el mayoritario en esta obra, el de *Reï*. Éste, a su vez puede formar en otros contextos una antonomasia lexicalizada. Lo mismo puede decirse de [*alcalde*] *derechero*, que en otras composiciones lo hemos etiquetado como una metáfora. Sea como fuere, Gonzalo de Berceo emplea aquí estos dos títulos con los que suele calificar a la segunda persona de la Santísima Trinidad: *Reï* y *alcalde derechero*, dos epítetos que remiten, en definitiva, a dos máximas autoridades, una local y otra nacional, pero que simbolizan en esta ocasión el poder supraterrrenal y eterno de Jesucristo. Otras figuras que podemos registrar son la epanalepsis y el políptoton nominal. En el cuarto canon de la misa el oficiante extiende los brazos y le pide a Dios que se digne recibir el pan y el vino como ofrendas de todo el pueblo, pero también que le conceda la paz, le perdone sus pecados y lo libre de la muerte eterna, para que algún día podamos contarnos entre sus elegidos. Esto mismo fue lo que hizo Cristo en la cruz por todos nosotros, los pecadores, para que su Padre volviera a abrirnos las puertas del cielo.

En un segundo bloque podemos situar aquellos epítetos que no tienen como referente a la Divinidad, sino que califican a otros personajes presentes en esta composición berceana. Son, como ya dijimos, tres en total. El caso que hemos escogido se ubica en la estrofa 29:

Quando tornó al Cielo, onde era venido,  
 dexó a sus apóstolos, *buen convierto complido*;

---

<sup>1077</sup> Otros epítetos referidos a la Divinidad registrados en el *Sacrificio*: 47c, 62c 92c y 252c.

ordenaron iglesias, do fuesse Dios servido,  
como omnes perfectos de perfecto sentido<sup>1078</sup>.

El epíteto empleado en estos versos es el de *buen conuiento complido*, cualidad que se predica de los *apóstolos*, presentes también en ese mismo verso b. Varios son los significados que posee el sustantivo *conuiento*. El *Diccionario de la Real Academia* nos da algunos. Un *convento* puede ser una comunidad de religiosos o religiosas que habitan en una misma casa, pero también el concurso, concurrencia o junta de muchas personas. Sin duda alguna, don Gonzalo combinó en esta ocasión estos dos sentidos. Así, los apóstoles no sólo son una especie de congregación religiosa, sino también un grupo de personas. El primero de los dos significados se aproxima al campo de la metáfora, mientras que el segundo no. El clérigo riojano podría haber actualizado y medievalizado la figura de los doce discípulos principales de Jesús otorgándoles este título de *conuiento*. Creemos que este es uno de los objetivos del epíteto. Una vez que Cristo resucitó, se le apareció a sus apóstoles. Antes de ascender y regresar definitivamente a los cielos —episodio narrado por los evangelistas Mateo y Marcos<sup>1079</sup>—, les encargó que predicasen el evangelio y que bautizasen en nombre de la Trinidad a todos los pueblos. Así lo relata también el texto romance, en donde se alude a esta misión pastoral en el verso c: *ordenaron iglesias, do fuesse Dios servido*.

En el tratado latino no hemos registrado ni una sola muestra de epíteto en los párrafos y folios que conforman nuestro objeto de análisis (folios 34r–41r). El epíteto no será el último procedimiento ausente en estos fragmentos del modelo latino, tal y como se comprobará a lo largo de este trabajo.

#### Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

La antítesis en el *Sacrificio* juega un papel muy importante, puesto que se registran numerosas muestras. Buena prueba de ello son los casos literales con los que cuenta, ya analizados con anterioridad (*vid. supra* apdo. 4.1.1). El número de

<sup>1078</sup> Los restantes epítetos de esta clase se hallan en las cuadernas 195d y 209c.

<sup>1079</sup> Éstos son los textos evangélicos: “*Et accedens Iesus locutus est eis, dicens: Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra: eutes ergo docete omnes gentes: baptizantes eos in nomine Patris, et Filii, et Spiritus sancti: docentes eos seruare omnia quaecumque mandauit uobis: et ecce ego uobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem seculi*” (Mt, 28, 18–20). “*Et dixit eis: Euntes in mundum uniuersum praedicate Euangelium omni creature. Qui crediderit, et baptizatus fuerit, salus erit: qui uero non crediderit, condemnabitur*” (Mc 16, 15–16).

oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una cuaderna oscila entre los dos y las tres, siendo excepcionales estos últimos casos. Por norma general, la antítesis no sobrepasa los límites estrechos de la estrofa, aunque hemos encontrado al menos un ejemplo en que esta norma no se cumple, en las cuadernas 221 y 222. Las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, lo que se conoce por ‘parejas inclusivas’. Tal es el caso de las estrofas 7bc, 132cd, 237cd ó 254ab. Otra de las características que presenta el uso de esta figura lógica atañe al lugar en el que se ubican los términos contrapuestos. En algunas ocasiones, como en las cuadernas 133cd, 214bd ó 230ab, éstos se hallan en el vértice del verso, conformando una solución para la rima. La antítesis se utiliza en esta obra para adoctrinar y explicar de forma más sencilla algunos de los elementos que conforman las verdades de la fe, entre las que destacan el sacramento de la Eucaristía, pero también el significado que encierran en su interior algunos de los ritos de la misa. En otras ocasiones esta figura de pensamiento se emplea a para retratar personajes, ambientes y situaciones. En la estrofa 156, podemos comprobar algunos de los rasgos que acabamos de señalar:

La virtud de *la sangne*, *la que fue postremera*,  
 éssa la fizo sancta a *la sangne primera*;  
 ésta era *señora*, éssa otra *portera*,  
 éssa fue el *rostrojo*, ésta fue la *civera*.

Tres son las parejas de antítesis que se emplean en estos versos. En la primera, los elementos que se oponen se ubican al final de los versos a y b, con lo que constituyen una solución para la rima de esta cuaderna. Nos referimos a los adjetivos *postremera* y *primera*, que califican y acompañan al sustantivo *sangne*. En el verso c nos encontramos con otros dos términos contrapuestos: *señora* y *portera*. Éstos podrían pertenecer al ámbito de la variedad semántica que hemos registrado en otras composiciones berceanas, las antítesis que recurren a términos propios de la vida del campo o cotidiana. Pero si se dudase de esta filiación, no debe poner en tela de juicio la procedencia de la última antítesis: *rostrojo* / *civera*. El *rostrojo* es la paja, mientras que la *civera* es el grano. Éstos eran elementos cotidianos para los habitantes de La Rioja del siglo XIII en la que vivió don Gonzalo, como para esos postulantes al sacerdocio a los que iba se dirige el

*Sacrificio*. Las parejas contrapuestas de los versos c y d tienen como referente esas dos sangres citadas al principio de esta estrofa. Además, cuentan con un sentido metafórico añadido, puesto que deben leerse en clave simbólica. Dejando a un lado los diferentes juegos antitéticos, la cuaderna 156 es rica en figuras y tropos retóricos, como la anáfora, la epanalepsis, el *parison*, el asíndeton y la metáfora. ¿Cuál es esa *sangne primera*? La del cordero que los hebreos sacrificaron la primera vez que celebraron la Pascua. ¿Cuál es la segunda, la *postremera*? Es la de Jesús, el nuevo Cordero Pascual, que con su sangre derramada en la cruz nos redimió de nuestras faltas. El valor que posee es mucho mayor que el primer cordero, tal y como pretenden poner de manifiesto las antítesis del verso c —en que se emplean distintos estratos sociales— y del verso d —en que se oponen calidades de dos elementos naturales. La finalidad de esta figura de pensamiento es, por consiguiente, catequística.

El mismo propósito tiene la antítesis de las estrofas 221 y 222:

Los que eran por *fijos* de la diestra *contados*,  
trastornósse la rueda, *tornaron en añadidos*;  
los que *añados* eran, que andavan errados,  
passaron a la diestra e *foron porfijados*.

Esta razón singífica los braços trascambiados,  
que *cayeron los fijos*, *subieron los añadidos*;  
*los que estaoan dentro fueron fuera echados*,  
*los que fuera estaoan fueron dentro guiados*<sup>1080</sup>.

Éste es el único caso del *Sacrificio* en el que una misma oposición se mantiene y desarrolla superando los límites impuestos por la cuaderna vía. La imagen que nos describe el poeta riojano en estos versos nos recuerda a otras estrofas de esta misma composición, como la 49 y siguientes, en donde nos explica por qué la *Epístola* se lee en el lado derecho y el *Evangelio* en el izquierdo. Todo se relaciona con la oposición *derecha e izquierda*, que en este contexto simboliza la posición que tienen dos pueblos diferentes en la Historia de la Salvación: los judíos y los gentiles. Los hebreos fueron aquéllos con los que Dios estableció su primera alianza. A ellos les prometió que mandaría al Mesías para librarles del yugo opresor, pero, al llegar Jesús, no creyeron en él como el enviado divino esperado. Por este motivo, el mismo Cristo antes de su ascensión

<sup>1080</sup> Otros casos de antítesis del texto berceano son los siguientes: 93ab, 122abd, 182ac ó 230ab.

les encargó a los apóstoles que predicasen el evangelio a los gentiles y no a los israelitas. Los pueblos que hasta entonces no creían en Dios se convirtieron a la nueva fe y por eso merecen ocupar el puesto dejado por los incrédulos. Esta misma explicación la emplea el clérigo riojano a partir de la cuaderna 218 y siguientes, a la que pertenecen también las 221 y 222. Los primeros términos contrapuestos son *fijos / añadidos / porfijados*. Todos son sustantivos relacionados con los grados de parentesco: hijos, hijastros e hijos adoptivos. Los primeros hijos de Dios fueron los hebreos, pero pronto se convirtieron en hijastros. Los gentiles fueron adoptados gracias a la mediación de Jesucristo. La *rueda* de la fortuna aludida en el verso 221b nos aclara este significado, que se prolonga en la alegoría de los versos siguientes<sup>1081</sup>. Los *fijos* —los judíos— *cayeron* y los *añados* —que ahora vuelven a estar representados en los gentiles— *subieron*. Estas acciones que designan movimiento prosiguen en los versos 222cd, en los que juega un papel importante el paralelismo, puesto que se utiliza el *parison* y el quiasmo:  *fueron fuera echados / fueron dentro guiados*. De nuevo la antítesis cuenta con un valor catequístico, puesto que explica de forma diáfana un contenido doctrinal que, en principio, podría presentar problemas de interpretación y de significado.

Una situación muy similar a la del texto berceano es la que podemos observar en su fuente latina. El número de antítesis empleadas en este modelo es bastante elevado. Casi todos los párrafos poseen, al menos, una muestra de esta figura de pensamiento. El número de miembros que conforman la antítesis suele ser, al igual que en el *Sacrificio*, dos, pero también es posible rastrear casos de tres o más términos contrapuestos. Otra de las similitudes que guarda este texto con la obra del clérigo riojano es la siguiente. Algunos ejemplos de antítesis están unidos por las conjunciones copulativas *et* y *nec*. La finalidad de este procedimiento retórico es idéntica que en la versión romance. De este modo, se podrán ver muestras en las que se emplee con un valor doctrinal, pero también para la descripción de situaciones, hechos y personajes. En el primer ejemplo que vamos a examinar, ubicado en el párrafo XIII, la antítesis tiene un sentido catequístico:

Tunc offerimus *uitulum*, tunc sacrificamus *hircum*, tunc mactamus *arietem*  
quando legimus uel cantamus hoc quod facit nos abstinere a malo, et

<sup>1081</sup> Berceo emplea esta misma imagen de la rueda de la Fortuna en la estrofa 24 del *Martirio de San Lorenzo*.



quod uocat *populum* et *principem* et nos ad meliora opera. Tunc etiam *sacrificas uitulum premis fastum superbie*, tunc *hircum cum premis luxuriam*. Illi *sacrificant arietem qui contracurrunt uiciis cum armis uirtutum*. *Agnum offerunt qui sunt innocentes, columbas qui sunt simplices; turturem offerunt illi qui agunt contemplatiuam uitam in deserto* (XIII, 36v, 11–18).

Los tres primeros elementos sobre los que gira esta antítesis son *uitulum*, *hircum* y *arietem*. A cada uno de ellos le corresponde un grupo de personas y una situación determinada. Estos tres animales eran los que solían ofrecerse en los sacrificios veterotestamentarios. En los párrafos anteriores se informa de que el macho cabrío se sacrificaba por el pueblo, el ternero por el príncipe —que también figuran en el texto latino y conforman una pareja inclusiva: *populum* et *principem*— y el carnero por el sacerdote. Pero podían presentarse otros animales como ofrendas al Templo, como el cordero, la paloma y la tórtola, que forman asimismo aquí parte de esta oposición: *Agnum*, *columbas* y *turturem*. En el texto que estamos analizando cada uno de estos elementos tiene un valor doctrinal con el que no contaba hasta ahora. Cada animal simboliza una situación personal. El ternero lo presentan aquéllos que están bajo el peso de la soberbia y el macho cabrío los que padecen lujuria. Frente a éstos se sitúan los que luchan contra los vicios. A ellos les corresponde el carnero. Los inocentes inmolan corderos; los simples, palomas; y los que llevan una vida eremítica dedicada a la oración, tórtolas. Todas estas criaturas se oponen tanto en su especie como en los vicios y virtudes de los individuos que los sacrifican. Al lado de la antítesis podemos señalar la presencia de otros recursos como la anáfora, la epanalepsis o el *parison*, en donde se incluye este juego antitético.

El pasaje que alberga la siguiente muestra de antítesis ya ha sido examinado con anterioridad. Nos referimos a las líneas 14 y siguientes del párrafo XVII:

Tam magna est uirtus et tam magna est habundantia uerborum sacerdotis et tam magnum est misterium crucis super altare, quod *nec mens potest cogitare nec lingua potest loqui nec homo scit nec angeli sciunt uerba sacerdotis et misterium crucis quantum in altum locum faciant ascendere dapes* (XVII, 38r, 14–17)<sup>1082</sup>.

<sup>1082</sup> En este tratado latino existen otras muestras de antítesis, como las de los párrafos IV, 34v, 12–15: “(...) usque ad portas templi et *unus foret mactatus et sacrificatus, alter uiuus iret in desertum. Christus fuit unus et alterus hircus, secundum significationem caro eius fuit mortua et oblata pro nobis sed diuinitas euasit*”; XII, 36r, 11–13: “(...) *laudant angeli, adorant dominationes, tremunt*”

En algunas ocasiones, como sucede aquí, los términos de la antítesis pueden estar unidos por una o varias conjunciones copulativas, ya sean de signo afirmativo o negativo. La negación la marca en este fragmento el nexos *nec*, empleado en cuatro ocasiones. En cuanto a la otra conjunción del fragmento, *et*, ésta no forma parte del caso. Varios son los conceptos que se oponen, todos ellos pertenecientes a la variedad morfológica de los sustantivos: *mens*, *lingua*, *homo* y *angeli*. En nuestra opinión, éstos originan dos parejas inclusivas: *mens–lingua* y *homo–angeli*. A la vez que se oponen, se complementan entre sí, puesto que forman parte de un mismo *continuum*. La lengua y la mente son dos potencias del cuerpo humano y a cada una le corresponde una actividad distinta. Los hombres y los ángeles son los dos seres creados por Dios. Sin embargo, ninguno de ellos puede comprender el misterio y la importancia de las palabras que el sacerdote pronuncia en la misa referidas al *mysterium crucis*, a la Redención.

En el *Sacrificio* la sinonimia cuenta con un menor desarrollo que la antítesis. Sin embargo, se emplea para similar propósito: la descripción de ambientes y tipos, pero también posee una finalidad catequística. Los sinónimos, por lo general, van en parejas unidos a través de la conjunción *e* y en alguna ocasión por *nin* (bimembración sinonímica). A veces los vocablos que guardan una relación de sinonimia no van unidos por una conjunción coordinante, sino que se hallan separados uno del otro, incluso en estrofas distintas, como ocurría también con la antítesis. El número de miembros que componen cada muestra de sinonimia oscila entre los dos —que engloba la mayoría de los casos— y excepcionalmente los tres, como en las cuadernas 216 y 259. Otra de las particularidades que presenta el uso de esta figura de dicción ya lo señalamos en la antítesis. Algunos términos sinónimos pueden aparecer en el vértice de un verso y servir como un recurso más para la rima, como en la estrofa 53:

Lo que torna a diestro por la missa *acabar*,  
muestra que, quando fuere el mundo a *finar*,

---

*potestates, celi celorum usque celebrant», ostendit quia angeli et dominationes cotidie laudant (...)*; XXII, 40r–40v 12–14: “*Vna pars ecclesie sunt christiani uiuentes in seculo, altera pars sunt illi sancti qui iam requiescunt in pace. Altera pars sunt qui sunt in tormentis et postquam fuerint purgati, transibunt ad requiem*”; XXIII, 40v, 3–9: “*Sicut lex mandabat nos non debemus comedere istum agnum crudum aut coctus aqua sed assum tantum igni. Illi comedunt coctum in aqua qui credunt quod Ihesus tantum fuisset Deus et non homo, sed assum debemus comedere. Sicut caro assa constringit se ad ossa, sic Deus coniunxit nostram humanitatem sue diuinitati*”; etc.

entendrán los judíos todo su malestar,  
creerán en don Christo que los vino salvar.

Los vocablos elegidos para formar la sinonimia son los verbos *acabar* y *finar*, ubicados en el verso a y b, respectivamente. Ambos poseen un mismo significado, tal y como lo recoge el *Diccionario de la Real Academia*: dar fin a una cosa, terminarla, concluirla, pero también consumir. Varios son los valores con los que el poeta riojano utilizó esta pareja de sinónimos, como el comparativo, puesto que se equiparan el término de la misa con el del mundo; pero también el metafórico y el alegórico, al señalar que con el final de los tiempos los judíos serán juzgados y por fin comprenderán la verdadera naturaleza de Cristo. Esta cuaderna debe relacionarse con las anteriores y las posteriores, puesto que se halla en un mismo contexto temático. En ellas se explica el motivo por el que el sacerdote lee la *Epístola* en el lado derecho del altar y el *Evangelio* en el izquierdo. Para explicar de forma más diáfana esta costumbre, don Gonzalo emplea en estos versos la sinonimia que, al igual que la antítesis *judíos / Christo* de los versos c y d, tiene un sentido catequístico indudable. Al lado de estas figuras de pensamiento hallamos otras como la *traductio* y el asíndeton, lo que demuestra una vez más la maestría retórica del clérigo riojano.

La estrofa 216 es una de las excepciones a la norma general de dos términos sinónimos:

A éssos deziá fijos el nuestro Salvador,  
aquessa grey buscava como leal pastor;  
Elli le fizo *gracia, mercet e grant honor*,  
ella tornólas coces e fizo lo peor<sup>1083</sup>.

Tres son los miembros que integran esta sinonimia, todos ellos pertenecientes al ámbito morfológico de los sustantivos: *gracia–mercet–honor*. Los dos últimos vocablos están unidos por la conjunción *e*, formando una bimetración sinonímica. En esta estrofa, a diferencia de la anterior, la sinonimia está desprovista de un significado doctrinal. Su funcionalidad es meramente descriptiva y enumerativa, puesto que define un hecho. El contenido de estos versos es similar al de los anteriores. Dios estableció con el pueblo hebreo una alianza con el patriarca Abraham, fortalecida en la época de Moisés. Al llegar

<sup>1083</sup> Otros ejemplos de sinonimia del *Sacrificio*: 20ac, 235c–236a, 259cd y 281c–282a.

Jesús, no creyeron en él como el Mesías que realmente era. Este *Salvador*—antonomasia lexicalizada tras la que se esconde la segunda persona de la Trinidad— los había favorecido en todo, idea expresada mediante la sinonimia del verso c. Como contraposición de esta realidad está el verso d: *ella tornólas coces e fizo lo peor*. ¿Qué realidad se oculta tras esta expresión? La condena y crucifixión de Cristo. Los versos c y d son antitéticos, puesto que presentan dos situaciones contrarias: el amor de Dios y el odio de su pueblo. Junto con las figuras lógicas, desempeñan también un papel importante el doble políptoton nominal, la antonomasia y la doble metáfora, una de ellas popular. Éstos son sólo algunos de los recursos empleados aquí.

En el tratado latino en prosa la situación de la sinonimia es un tanto diferente a la que acabamos de examinar. Lo que más separa la versión latina de la romance concierne al número de casos registrados en una y otra. La fuente latina sólo utiliza esta figura de pensamiento en dieciséis ocasiones, menos de la mitad de los ejemplos que presenta el *Sacrificio de la Misa*. Por otra parte, el número de miembros que forman cada muestra siempre es dos, sin ninguna salvedad. Por añadidura, no todos párrafos cuentan con un ejemplo de sinonimia, como los que van del I al V, el VIII, el XVI ó el XXI. Sólo doce párrafos utilizan esta figura de pensamiento, siendo normal rastrear uno o, a lo sumo, dos casos, como sucede en el párrafo XV. Una de las pocas semejanzas que guarda con el texto berceano atañe al modo en que los términos sinónimos se presentan, ya que, en dos ocasiones, éstos se unen mediante la conjunción *et*. En lo que concierne a los valores de la sinonimia, sólo se utiliza para la descripción de ambientes y situaciones; por lo tanto, está desprovista del sentido doctrinal o catequístico que sí poseía la antítesis. El primer caso que vamos a analizar se sitúa en el párrafo XV:

Et tali modo *sacerdos* simulat *sacrificium pontificium* prioris legis et Christum. In ipso uersu ter facit signa super *dapes* quas tenet ante se. Et in hec ille recordans mortis Ihesu appellat *dapes* ipsas trino nomine  
(XV, 37r, 11-14).

Tal y como acabamos de indicar, este fragmento es una excepción a varias normas que rigen el empleo de la sinonimia en el modelo berceano. En primer lugar por que utiliza esta figura y, en segundo lugar, porque registramos más de

una muestra. Los términos elegidos para formar las parejas de sinónimos son los sustantivos *sacerdos–pontificium* y *sacrificium–dapes*. Tanto la palabra *sacerdos* como *pontificium* remiten a una misma realidad: una persona que desempeña un cargo religioso. La pareja formada por *sacrificium* y *dapes* aluden a los sacrificios y ofrendas presentados en el Templo según el rito de la Antigua Ley. Por consiguiente, la función de la sinonimia es describir dos realidades de la época veterotestamentaria. Junto con la sinonimia tenemos un polisíndeton, una epanalepsis, así como también una *derivatio*, cuya funcionalidad es resaltar el contenido de estas líneas en que se describe por qué el oficiante hace tres cruces sobre la hostia. Éstas son un recuerdo de la muerte de Jesús en la cruz.

En otras ocasiones, los sinónimos pueden aparecer unidos por una conjunción, tal y como Gonzalo de Berceo en el *Sacrificio*. En el modelo latino esto ocurre sólo en dos ocasiones, una de ellas en el párrafo XX:

Iste angelus de quo sacerdos orat ut portet sua dona ante Deum de illis angelis est qui adsunt in Missa. Tunc portatur dona ante Deum quando *gaudent et delectantur* propter misterium crucis et misse (XX, 39r, 1–3)<sup>1084</sup>.

En esta ocasión, los términos elegidos para formar el recurso son las formas verbales *gaudent* y *delectantur*, fusionadas a través de la conjunción *et*. Otra vez debemos señalar el valor plástico y enumerativo que posee la sinonimia: con ella se describe el modo en que Dios recibe las ofrendas en el oficio divino. El texto alude al décimo canon de la misa, en el que ruega que los dones del pan y del vino sean llevados por un ángel hasta el cielo y que a través de éstos seamos colmados de todo bien y gracia celestial. Los verbos *gaudent* y *delectantur* pretenden dibujar el agrado con el que el Padre recoge el santo sacrificio. El significado de alegría y gratitud está plasmado en estas líneas merced a la sinonimia. Al lado de esta figura nos encontramos con un políptoton nominal —el *angelus* y los *angeli* que habitan en el Cielo junto a Dios— y otro de naturaleza

<sup>1084</sup> En la fuente latina se registran otros casos de sinonimia, como en los párrafos VI, 34v, 3–5: “ (...) *sacris uestibus*, uenit ad dexteram partem altaris. *Sacra uestimenta* altaris significant gloriosam carnem Christi que semper fuit *sancta* et *immaculata*”; XII, 36r, 11–15: “ (...) *laudant angeli, adorant* dominationes, tremunt potestates, celi celorum usque celebrant», ostendit quia angeli (...) orat ut illa superna laus angelorum *beneplacet* Deo in celis ita nostra laus *placeat* Deo in terris”; XVII, 38r, 4–5: “ (...) nobis apud Patrem quod etiam ipsi angeli non possunt *agnoscere* quia ullus non potest *scire* gratum (sic) ipsa sancta caro (...)”; XXII, 40v, 17–18: “Altera pars est oblata pro sanctis ideo ut Deus crescat *gloriam* et *honorem* illorum, et dans grantias Deo qui dedit illis uitam eternam”, etc.

verbal —*portet* y *portatur*, la acción que emprende el santo ángel citado en el texto—, pero también con un polisíndeton del que forma parte la sinonimia.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

La repercusión y el uso que adquiere la exclamación en el *Sacrificio* es mucho menor que el que hemos registrado en otras de las obras del poeta riojano. Sólo hemos localizado cuatro muestras en un total de 297 cuadernas, muy por debajo de la incidencia de otras figuras como la antítesis o la sinonimia. La exclamación otorga en esta ocasión a los versos y a la estrofa que la contienen un determinado sentido, puesto que puede expresar sentimientos tan diversos como la súplica (84d), la admiración (138a), la gratitud y alabanza (160d) y, por último, juramentos y amenazas (210d). Dada la escasa importancia de este recurso, únicamente ilustraremos su uso analizando el ejemplo de la cuaderna 210:

El falso descreído fizo mala lazada,  
ayudó'l el diablo a prender la soldada;  
colgóse en un árbol, quebró por la corada.  
*¡Si non fuesse nascido, él non perdíra nada!*<sup>1085</sup>

La exclamación situada en el verso d confiere al conjunto de esta estrofa un valor concreto: la repulsa y desprecio hacia el *falso descreído*. ¿Quién es este personaje al que se califica tan duramente? La respuesta nos la brindan los versos anteriores. Se trata de Judas Iscariote, a quien don Gonzalo bautiza con el epíteto de *malapreso*, esto es, el desgraciado. Según los relatos evangélicos, Jesús sabía de antemano que Judas lo iba a vender; por eso lo exhortó a que cumpliera lo antes posible esta felonía. Estando con sus discípulos en el lugar de Getsemaní, Judas apareció acompañado de unos soldados para apresar a Cristo. Sin embargo, pronto se daría cuenta que había cometido el peor de los crímenes. Lleno de remordimientos decidió acabar con su vida colgándose de un árbol, tal y como refiere el evangelio de san Mateo<sup>1086</sup>. El clérigo riojano maldice a Judas Iscariote

<sup>1085</sup> Éstas son las restantes exclamaciones del *Sacrificio*: 84d, 138a y 160d.

<sup>1086</sup> Varios son los fragmentos evangélicos que recogen la traición de Judas. Mateo nos habla del beso que le dio a Jesús: “*Qui autem tradidit eum, dedi illis signum, dicens: Quemcumque osculatus fuero, ispes est, tenete eum. Et confestim accedens ad Iesum, dixit: Ave Rabbi. Et osculatus est eum. Dixitque illi Iesus: Amice, ad quid uenisti?*” (Mt 26, 48–50). También nos cuenta su posterior suicidio: “*Et proiectis argenteis in templo, recessit: et abiens laqueo se suspendit*” (Mt 27, 5). Marcos también relata lo mismo en su evangelio: “*Dederat autem traditor eius signum eis, dicens: Quemcumque osculatus fuero, ispe est, tenete eum, et ducite caute. Et cum*

a través de la exclamación *¡Si non fuisse nacido, él non perdira nada!* Si esto hubiese sido así, todo habría ocurrido de forma diferente. Pero este apóstol no fue el único culpable, sino que fue ayudado por el diablo, quien lo tentó y obligó a *prender la soldada*, el precio convenido por los Fariseos. La cuaderna contiene otros dos procedimientos retóricos: el asíndeton de los tres primeros versos y la metáfora de los versos a y b.

En el tratado latino que sirvió de modelo para el *Sacrificio de la Misa*, la exclamación sólo se emplea en dos ocasiones, una en el párrafo V y otra en el XIV. A la escasez de muestras, debemos sumar la pobreza de valores del recurso, puesto que la exclamación sólo se utiliza como medio de captar la atención del lector sobre determinados contenidos del texto, tal y como ocurre en el párrafo XIV:

Per hec scripta, o tu lector possis cognoscere quid significant sacrificia que  
fiebant in templo non ita penitus sed in domo foris ante hostium  
(XIV, 37r, 19–21)<sup>1087</sup>.

La similitud de esta exclamación con la registrada en el párrafo V es muy estrecha, tanto en lo que concierne a las palabras que la conforman, como a su significado y extensión. El autor del tratado latino intercala en su obra una llamada de atención a sus posibles lectores. El motivo rector en todo momento es una actitud didáctica y explicativa. Para comprender mejor el significado otorgado a este procedimiento retórico, debemos tener en cuenta el contexto narrativo. En las líneas anteriores se nos habla del valor simbólico de algunos elementos de los ritos del Antiguo Testamento, como el Sumo Sacerdote, la sangre de los animales sacrificados, el incensario, etc. Cada uno constituye una imagen alegórica y una prefiguración del nuevo rito establecido por Jesús en la Última Cena. Gracias a esta larga y detallada ilustración, este *lector* puede comprender ahora con mayor claridad qué utilidad y valor tenían los *sacrificia* veterotestamentarios.

En el *Sacrificio* se recurre a la comparación casi tan poco como a la exclamación, ya que sólo hemos contabilizado un total de cinco ejemplos. A

---

*uenisset, statim accedens ad eum, ait: Ave Rabbi: et osculatus est eum*” (Mc 14, 44–45). El último en referir este episodio es Lucas : “*Adhuc eo loquente ecce turba et qui uocabatur Iudas, unus de duodecim, antecedebat eos, et appropinquavit Iesu ut oscularetur eum*” (Lc 22, 47).

<sup>1087</sup> La otra exclamación del texto latino está en el párrafo V, 34v, 1–2: “*Igitur o tu lector nunc potes dicere quid significant priora sacrificia et quantum prosit nobis nostra missa et quid significat sacerdos qui cantat eam*”.

diferencia de otras obras del clérigo riojano, los grupos en que podemos dividir este recurso son dos: comparaciones rústico–populares —estrofas 122d y 227d— y comparaciones en donde no se utilizan estos elementos. Al igual que hicimos con la exclamación, hemos elegido un solo caso para analizar el uso de la comparación. La cuaderna que hemos seleccionado es la 227:

En el otro capítulo, el qual es postremero,  
ca doze son cabdales, sueldo bien cabdalero,  
delant el crucifixo párase muy fazero,  
*da golpe en sus pechos como en un tablero*<sup>1088</sup>.

La única comparación está en el verso d, al igual que en el resto de las cuatro estrofas que la emplean. Los términos que se equiparan son dos: los *pechos* del oficiante y un *tablero*. Con esta comparación se pretende confrontar los golpes del sacerdote en su pecho, con los que se pueda dar en una mesa o tablero. El sentido de esta frase debemos ponerla en contacto con el contenido de estos cuatro versos. Gonzalo de Berceo habla en esta ocasión del último de los doce cánones de la misa. En él, el oficiante se golpea el pecho y, levantando un poco la voz, dice una oración en la que pide a Dios que nos perdone todas nuestras culpas, pero también que los pecados no sean un obstáculo para que podamos gozar algún día de su presencia y de la de sus santos. En nuestra opinión, el golpe al que se refiere nuestro autor debe ser proporcional a nuestros pecados. Cuantos más sean éstos, mayor debe ser aquél. Para que su auditorio pueda comprender esta realidad, recurre a un elemento de la vida cotidiana, una mesa. Cuando estamos enfadados, solemos dar un manotazo para expresar nuestros sentimientos: esto mismo nos quiere decir con la comparación del verso d. Por consiguiente, podemos otorgarle la etiqueta de ‘comparación rústico–popular’. El valor plástico y descriptivo que transmite esta figura también debemos ponerlo de manifiesto.

Por su parte, la fuente latina sólo emplea esta figura en una única ocasión, en el párrafo XVI. Estamos ante una comparación de igualdad:

Lex mandabat quod pontifex acciperet turibulum et impleret illud de uiuis carbonibus qui erant in eleo altari et superponeret incensum et sic intraret in Sancta Sanctorum. *Similiter Christus quando ascendit in celum leuauit illuc carnem suam plenam uirtutibus sicut turibulum plenum carbonibus* (XVI, 37v, 4–8).

<sup>1088</sup> Las exclamaciones restantes del texto berceano son las siguientes: 35d, 122d, 199d y 265b.



La clave para identificar la comparación en este fragmento nos la brinda el adverbio de modo *sicut*, que se sitúa en el medio de la frase. Dos son los términos que se cotejan: el cuerpo de Jesús y el *turibulum*. De nuevo debemos leer las líneas anteriores para poder interpretar correctamente el significado que encierra este recurso. En el Antiguo Testamento el sacerdote entraba en el *Sancta Sanctorum* llevando consigo varios paramentos, entre los que destaca el incensario. Éste debía estar lleno de brasas de carbón y de incienso. Así como el oficiante debía penetrar de este modo en el santuario, así ascendió Cristo a los cielos. Su carne inmolada por nosotros está llena de virtudes —*plenam uirtutibus*, dice el texto— como está el incensario lleno de carbones —*plenum carbonibus*. De este modo se pretende facilitar al lector el significado que tienen estos dos elementos textuales. Por lo tanto, podemos otorgarle a esta comparación no sólo una finalidad meramente expositiva y descriptiva, sino también doctrinal y catequística, de la que también estaban provistas algunas antítesis.

#### Sufijos diminutivos

En el *Sacrificio* los sufijos diminutivos se presentan, al igual que la exclamación y la comparación, como un recurso estilístico al que se recurre con poca frecuencia. La variedad de estos sufijos es, igualmente, escasa: el sufijo *iello* (89c) y *uelo* (199a), con sus respectivas variedades morfológicas de género y número. El morfema derivativo *iello* es el mayoritario —con un total de siete ejemplos—, frente al minoritario *uelo*, con sólo cuatro de un total de once. Uno de los valores que aportan los sufijos diminutivos es la intimidad afectiva (202c), pero también puede emplearse como un recurso en la rima, solución que sólo adopta en la estrofa 76a. Uno de los rasgos que comparte con las dos figuras anteriores atañe al número de sufijos diminutivos que podemos encontrar por cuaderna, uno cada cuatro versos, como sucede en la estrofa 265:

Una cláusula finca, éssa es postremera,  
que encierra las otras como buena clavera;  
son pocas las palabras, sanctas de grant manera,  
es chica *espiguiella* bien plena de cevera.

El sustantivo elegido para formar este recurso es *espiguiella*, en el último verso. Éste forma parte de un recurso mayor, una metáfora de naturaleza rústico-

popular, puesto que recurre a dos elementos propios de la vida de los campesinos, la espiga y el grano —*cevera*. El valor del diminutivo no sólo es el de mero empequeñecedor, sino que también podemos otorgarle un sentido simbólico acorde con su contexto. Las palabras que el sacerdote entona al final del *Padre Nuestro*, y *no nos dejes caer en la tentación*, son un resumen de todas las peticiones que en esta oración se le dirigen a Dios. Ésta es la clave con la que debemos leer el verso d. A pesar de que es una frase breve, los contenidos que se ocultan detrás son diversos como los granos de una espiga de trigo. La frase final del *Padre Nuestro* incluye también todas las súplicas precedentes, idea expresada a través de la comparación del verso c, una de las cinco registradas en el *Sacrificio: que encierra las otras como buena clavera*, es decir, como una buena ama de llaves. Al lado de estos recursos podemos citar otros como la epanalepsis, el políptoton verbal, el asíndeton y la comparación, una de las cinco del texto berceano.

El segundo ejemplo que vamos a estudiar emplea la variedad morfológica minoritaria, el sufijo diminutivo *uelo*. Aparece en la estrofa 202:

Lo que Abrahám fizo, esso fue grant fazaña,  
si non de Jhesú Christo non sabemos calaña,  
que levó su *fijuelo* a una grant montaña,  
por fer d'él sacrificio, que fue cosa estraña<sup>1089</sup>.

La diferencia principal que separa este ejemplo del anterior concierne al valor que el poeta concede al sufijo diminutivo *fijuelo*. Frente al significado metafórico del término *espiguiella*, tenemos ahora un matiz completamente opuesto. Estamos ante un valor psicológico de afectividad y de conmiseración con uno de los personajes de esta cuaderna, Isaac, el hijo del patriarca Abraham. Según nos relata el libro del Génesis<sup>1090</sup>, Dios le pidió a Abraham que sacrificara a su hijo como prueba de su fidelidad y fe inquebrantables. A pesar del dolor que esto le suponía, obedeció sin poner en duda la autoridad divina. Si hubiera que buscar un ejemplo similar en la Historia de la Salvación, sólo se podría mencionar el caso de Jesús. De nuevo, el clérigo riojano utiliza la analogía bíblica explicar uno de los muchos sentidos de la misa. En los versos anteriores se citan otras dos

<sup>1089</sup> En el texto berceano tenemos otros diminutivos como los registrados en las estrofas 20a, 76a, 175c y 277c.

<sup>1090</sup> Gén 22, 1–13.

prefiguraciones veterotestamentarias: Abel y Melquisedec. El primero le ofreció una oveja de su rebaño y el segundo pan y vino. Sin embargo, Abel e Isaac comparten una particularidad estilística, puesto que ambos están acompañados por un diminutivo afectivo similar. A Abel lo bautiza Berceo como un *ninuello* (199a) que siempre amó al Señor, quien lo correspondió aceptando su sacrificio. Envidioso de su situación, su hermano Caín lo mató.

Por su parte, el tratado latino no emplea ni una sola vez los sufijos diminutivos como recurso estilístico en los folios que conforman nuestro objeto de análisis (folios 34r–41r). Esta situación no es nueva, puesto que ya señalamos esta misma ausencia en el caso del epíteto.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

La antonomasia es uno de los tropos literarios con un gran desarrollo en el *Sacrificio*. Las clases en las que se puede dividir este recurso literario son las siguientes: antonomasias referidas a Dios–Cristo y a la Virgen, antonomasias referidas al demonio —que desempeñan un papel secundario, pues los nombres del diablo son sólo dos: *mortal enemigo* y *Príncipe infernal*<sup>1091</sup>— y antonomasias varias, en las que se inscriben otra serie de personajes de este tratado doctrinal. Todas las antonomasias se hallan lexicalizadas.

Los apelativos que recibe Dios son tres: *Criador*, *Padre* y *Señor*, los dos primeros con ocho muestras y el último con cuatro. En lo referente al grado de incidencia de las antonomasias atribuidas a Jesús, el mayor uso lo registra *Rey* —que en ocasiones también puede ser aplicado a Dios Padre—, seguido de cerca por *Salvador*, *Fijo*, *Mesías* y *Sacerdote*, acompañados por diversos sintagmas o adjetivos. En algunas ocasiones, las antonomasias divinas aparecen acompañadas por otras que aluden a otros personajes de esta obra, como la Virgen. Esto sucede, por ejemplo, en la estrofa 27. Los nombres con los que se bautiza a María son sólo dos: *Gloriosa* y *Reína*. El número de antonomasias por cuaderna suele oscilar entre uno y dos, siendo raro que superen esta cantidad, como en la ya mencionada estrofa 27:

<sup>1091</sup> Éstas son las antonomasias referidas al diablo en el *Sacrificio*: 20d, 100d, 248b y 266c.

El *Sacerdot legítimo* que nunca descamina,  
*Fijo del alto Reï e de alta Reína,*  
 vino de Summo Celo en esta luz mesquina,  
 sacrificó su cuerpo e rompió la cortina<sup>1092</sup>.

Esta cuaderna la hemos seleccionado por varios motivos. El primero de ellos atañe al número de antonomasias que se emplean, cuatro, algo excepcional en todo el *Sacrificio*. Además, los apelativos se aplican a tres personajes distintos: Dios, su hijo Jesús y la madre de éste, María. Cristo es quien recibe un mayor número de antonomasias: *Sacerdot legítimo*, en el verso a y *Fijo*, en el b. Ambos nombres se encuentran lexicalizados, como el resto de las antonomasias de esta estrofa. Jesús es *Sacerdote*, puesto que Él fue quien instituyó la Eucaristía y celebró la primera misa. Otro de los títulos que recibe es *Fijo*, la segunda persona de la Trinidad. Él es el único hijo de Dios y de la Virgen, personas que aparecen unidas mediante la conjunción *e* del verso b. En este contexto, el sustantivo *Reï* se lo aplica el poeta a Dios Padre, mientras que en otros lugares puede designar a Cristo. Incluso a veces es difícil establecer esta distinción. Si Dios es el rey del cielo, el título de *Reína* le corresponde a María. *Reína* es otra antonomasia lexicalizada. Muchas son las oraciones en las que se designa a la Virgen bajo esta designación como, por ejemplo, en la *Salve Regina*. Jesucristo quiso adoptar la naturaleza humana y padecer el martirio por todos nosotros. Por eso abandonó el *Summo Celo* en donde habitaba, lugar que se contrapone abiertamente con la *luz mesquina*, metáfora *in absentia* tras la que se oculta el mundo. En el monte Calvario fue crucificado como un vulgar malhechor. La *cortina* a la que alude el clérigo riojano es la del Templo de Salomón, que se rasgó por la mitad justo en el momento en el que Cristo expiró, de acuerdo con los tres evangelios sinópticos<sup>1093</sup>.

<sup>1092</sup> En el texto berceano existen otros casos de antonomasias referidas a Dios, como en las estrofas 143ab, 228ab, 229d–230a, 278bc, etc. En cuanto a los apelativos que recibe Jesús, éstos son algunos ejemplos: 24d, 158a, 160b, 223c–224a, etc. Las restantes antonomasias marianas se hallan en las cuadernas 45c, 62d y 90b.

<sup>1093</sup> Los textos neotestamentarios son los siguientes: “*Iesus autem iterum clamans uoce magna, emisit spiritum. Ecce uelum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum*” (Mt 27, 50–51); “*Iesus autem emissa uoce magna expirauit. Et uelum templi scissum est in duo, a summo usque deorsum*” (Mc 15, 37–38); “*Et obscuratus est sol et uelum templi scissum est medium. Et clamans uoce magna Iesus ait: Pater in manus tuas commendo spiritum meum. Et haec dicens, expirauit*” (Lc 23, 45–46).

Un último apartado dentro del ámbito de la antonomasia es un tanto heterogéneo, puesto que lo conforman cuatro apelativos aplicados a tres personajes distintos del *Sacrificio*: Judas Iscariote, el gigante Goliat y el profeta David. El primero recibe dos antonomasias, en tanto que los dos siguientes sólo una. De todos los ejemplos hemos seleccionado el que hace referencia a Goliat, en la cuaderna 36:

Escripto lo tenemos e cosa es usada,  
la buena oración encienso es clamada;  
David lo firma esto, la su boca ondrada,  
el que al *philisteo* dio la mala pedrada<sup>1094</sup>.

El sustantivo que forma este tropo es *philisteo*, gentilicio en el último verso de esta estrofa. Estamos de nuevo ante una antonomasia lexicalizada, puesto que es el nombre con el que se designa a Goliat, en el primer libro de Samuel (Sam I, 32–54). David, siendo sólo un muchacho, le pidió al rey Saúl que le dejase combatir contra Goliat. Este filisteo había retado a uno de los israelitas para luchar contra él. El vencedor decidiría cuál de los bandos ganaría la batalla. David, únicamente provisto de su cayado y su honda, se dirigió hacia el campamento de los filisteos. Al verlo, el gigante Goliat se burló de él, pero David, gracias a la ayuda de Dios, logró derrotar a su enemigo. Este episodio es una apostilla al verso anterior, en donde se cita a este rey salmista. David fue quien compuso los salmos según la tradición bíblica, pero el episodio más conocido de su vida es, sin duda, su lucha contra el *philisteo*. David también asegura que las oraciones que el justo le dirige a Dios son como *incienso*, idea expresada a través de una metáfora *in praesentia*. Esta imagen simbólica procede del libro de los *Salmos*, concretamente del número 140<sup>1095</sup>.

En la fuente latina el uso de la antonomasia difiere en gran parte con respecto al texto berceano. Pese a ser un recurso que se emplea en todos los párrafos analizados, su variedad no va pareja con este hecho. De este modo, los subtipos en los que podemos dividir este tropo son únicamente dos: antonomasias referidas a Dios y a Jesús. Del resto de los grupos registrados en el *Sacrificio* no

<sup>1094</sup> Esta clase de antonomasias presenta tres casos más: 32d, 71b y 153d.

<sup>1095</sup> Éste es el texto bíblico: “*Domine, clamaui ad te, exaudi me; Intende uoci meae, cum clamauero ad te. Dirigitur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo*” (Sal 140, 1–2).

hay huella en este tratado en prosa: antonomasias aplicadas a la Virgen, al diablo y, por último, antonomasias varias. Por norma general, el fragmento que incluye este tropo suele presentarse de forma individual, siendo poco frecuentes los ejemplos con más de una antonomasia. Al contrario que en la versión romance, en el texto latino no es posible hallar un caso en donde figuren dos antonomasias distintas, quizá debido a su escasa variedad de formas.

Los nombres por los que se menciona a Dios Padre son tres: *Dominus*, *Pater* y *Actor*. Los sustantivos a los que más recurre la fuente latina son *Dominus* —en sus diferentes formas casuales—, seguido muy de cerca por *Pater*. Como se puede comprobar, todas son antonomasias lexicalizadas, algo que volverá a repetirse en la composición romance. El primer ejemplo que hemos escogido utiliza el apelativo de *Pater* y se ubica en el párrafo XV:

Per se orauit quando dixit: «*Pater* clarifica filium tuum». Pro nobis orauit qui sumus populi eius cum dixit: «*Pater* sancte, serua eos quos dedisti mihi». Et quando dixit: «*Pater*, dimitte illis quia nesciunt quid faciunt», tunc orauit pro principe, quia ipse iussit eum crucifigi (XI, 36r, 13-16)  
1096.

Tres son las ocasiones en las que se emplea el sustantivo *Pater*, que conforma no sólo una antonomasia, sino también una *traductio*. Este apelativo lo hemos registrado en catorce ocasiones y ocupa el segundo lugar en el ámbito de este tropo. Al igual que *Dominus*, *Pater* es una antonomasia lexicalizada. Dios es el Padre de nosotros, pero también de Cristo. Cuando Jesús hablaba con Él lo hacía de esta manera. El texto alude a tres momentos de la Pasión en los que Cristo oró a Dios. Los dos primeros tuvieron lugar durante la agonía en el Huerto de los Olivos. La fuente latina tomó sin duda alguna estas palabras del capítulo 17 del evangelio de Juan: *Pater uenit hora, clarifica Filium tuum, ut Filius tuus clarificet te* (Jn 17, 1) y también *Ego pro eis rogo; non pro mundo, sed pro his quos dedisti mihi: quia tui sunt* (Jn 17, 9). Tres son las ocasiones en las que, según la Sagrada Escritura, rezó Jesús en Getsemaní, la primera por sí mismo —para

<sup>1096</sup> En el texto latino tenemos otros casos de antonomasia que tiene como referente a Dios Padre, como en los párrafos III, 34r, 5-6: “Et ibi erat uirga Aaron que fronderat et tabule Moysi lapidee in quibus *Dominus* manu sua scripsit legem (...)”; XI, 35r, 2-3: “Christus fecit ad *Patrem* quando Iudas traditor discessit ab eo et abiit ad principes sacerdotum (...)”; XX, 39v, 27-28: “«Honor et gloria» est *Patri* per Christum per quem *Pater* glorificat et cetera, quia *Pater* et *Filius* unus sunt cum Sancto Spiritu”; XXI, 40r, 28-30: “(...) nullus homo rogabit *Patrem* det sibi panem, dimittit debita, nec erit temptatus nec iusti rogabunt *Dominum* (...)”; etc.

que, si fuera posible, no tuviese que morir— y la segunda por sus discípulos —para que nada malo les ocurriese. Pero durante su crucifixión también hizo lo mismo. Siete fueron las frases pronunciadas, entre las que se encuentra la tercera antonomasia del texto: *Iesus autem dicebat: Pater, dimitte illis: non enim sciunt quid faciunt*. La cita procede en esta ocasión del texto de san Lucas (Lc 23, 34). Esta vez la oración la hizo por sus enemigos, para que Dios les perdonase su crimen.

El otro bloque de este tropo concierne a los apelativos que recibe Jesús. Sólo son tres, profundamente lexicalizados. El primero es *Dominus* —apelativo que recibe también Dios—, el segundo *Filius* y el último *Redemptor*, antonomasia que se puede leer en el párrafo XXII:

In uetere lege quando sacerdos offerebat similagine frangebatur eas et alter non sacrificabat nisi fractas. Similiter *noster Redemptor* in sua cena aliter non distribuit discipulis panem nisi fractum. Et sacerdos, uolens simulare sacerdotes legis et Christum, frangit hostiam in tribus partibus  
(XXII, 39v, 7-11)<sup>1097</sup>.

Jesús es para nosotros el *Redemptor*, puesto que fue Él quien nos redimió de todos nuestros pecados y nos abrió de nuevo las puertas del cielo, que habían cerrado Adán y Eva tras el pecado original. Estamos, como en el resto de las antonomasias de este tratado latino, ante una muestra lexicalizada. El título de *Redemptor* para Cristo es tan común como lo eran los de la versión romance. Los panes de harina que ofrecían los antiguos sacerdotes en el templo —*similagine*— debían ser partidos para que fuesen aptos para el sacrificio. De forma similar, Jesús hizo lo mismo en la Última Cena. Según nos cuentan los evangelistas, primero cogió el pan, luego lo partió y se lo dio a los apóstoles<sup>1098</sup>. A partir de ese momento, el pan se convirtió en su cuerpo y el vino en su sangre. Estas mismas frases y gestos los reproducen los oficiantes cada vez que celebran la Misa, durante la Consagración.

### *Metáfora*

<sup>1097</sup> Los otros ejemplos de antonomasia cristológica están en los párrafos X, 35v, 9-11: “Quando *Dominus* noster est eleuatus in cruce, unus miles aperuit latus eius cum lancea. Sicut sanguis et aqua simul fluxerunt de latere *Domini*, ita debes simul offerre (...)” y XIX, 39r, 25-26: “Et cum erigit se rogat ut quicumque gustauerit corpus et sanguinem *Filii* Dei replentur benedictione et gratia Sancti Spiritus”.

<sup>1098</sup> Mt 26, 26-29; Mc 14, 22-25 y Lc 22, 19-20.

La metáfora, al igual que la antonomasia, desempeña un papel importante en el *Sacrificio*, tal y como atestiguan los más de cuarenta ejemplos registrados. Berceo utiliza las dos principales variedades de metáfora que establece la retórica clásica, la metáfora *in praesentia* y la metáfora *in absentia*, si bien recurre a esta última en un mayor número de ocasiones. Pese a todo, ambas clases pueden figurar en un mismo contexto, tal y como sucede en la estrofa 218:

Quando don Jhesu Christo, *el pastor natural*,  
vino quitar el mundo de la premia mortal,  
*non quiso la su grei comer de la su sal*,  
mas quanto más podió buscóli todo mal<sup>1099</sup>.

La primera de las dos metáforas de esta cuaderna se sitúa en el verso a. Para don Gonzalo Cristo es el *pastor natural*. Estamos ante una metáfora que se formula *in praesentia*, puesto que el término metaforizado está explícito. El siguiente representante de este tropo lo conforma todo el verso c: la *grei* a la que se alude simbólicamente es el pueblo judío, que no sólo rechazó la *sal* —el *Evangelio*— que le ofrecía el *pastor*, sino que le *buscaron todo mal* hasta lograr conducirlo a la muerte. Esta segunda metáfora, al contrario que la primera, pertenece al ámbito de las metáforas propiamente dichas, las metáforas *in absentia*. Sea como fuere, ambas comparten un rasgo, su origen bíblico. En el evangelio de Juan, Jesús afirma ser el buen pastor que conoce a sus ovejas y al que su rebaño reconoce: se trata de la parábola del buen pastor<sup>1100</sup>. En ella nos habla de dos clases de pastores: el mal y el buen pastor. El mal pastor es aquél que abandona su rebaño cuando llegan los ladrones o el peligro. Por el contrario, el buen pastor da la vida por sus ovejas. Jesús es el único y verdadero pastor. Él se hizo hombre para salvar al *mundo de la premia mortal*, de la esclavitud del pecado. Si creemos en él y seguimos sus mandatos como las ovejas con su pastor, nos salvaremos y ganaremos la vida eterna.

En el *Sacrificio* sólo recurre al subtipo de metáfora bélica en dos ocasiones, una de ellas en la estrofa 153:

Jhesú fue est *cordero*, bien parece por vista,

<sup>1099</sup> En la composición berceana hay otras metáforas *in praesentia*, como en las estrofas 52d, 173cd, 252ab ó 273c. En cuanto a las metáforas *in absentia*, éstos son sólo algunos ejemplos: 74cd, 143ab, 183ab y 238d.

<sup>1100</sup> Jn 10, 1–16.



mostrólo con su dedo san Johán el Baptista;  
*la su sangre preciosa fizo esta conquista,*  
 algo entendió d'esto el rei citarista<sup>1101</sup>.

Dos vuelven a ser las analogías empleadas en estos cuatro versos. La primera de ellas tiene una procedencia similar a la de la anterior muestra, puesto que también se registra en la Sagrada Escritura. Cristo es, según Juan Bautista, el cordero de Dios que quita el pecado del mundo. La cita es evangélica. Los tres evangelios sinópticos recogen el momento en el que Juan bautizó a Cristo, pero allí sólo se nos dice que el Bautista afirma que llegará alguien más poderoso que él y que bautizará con el Espíritu Santo. Se trata, claro está, de Jesús. Sin embargo, es en el texto de Juan en donde el hijo de Zacarías afirma lo siguiente: *Altera die uidit Ioannes Iesum uenientem ad se et ait: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* (Jn 1, 29). Así dice también el texto romance: *Jhesú fue est cordero*, una metáfora *in praesentia*. La influencia de la Biblia en el clérigo riojano se pone aquí de manifiesto. Pero lo que queremos destacar de esta cuaderna es el verso c: *la su sangne preciosa fizo est conquista*. En un primer nivel de análisis debemos aclarar que estamos ante una metáfora *in absentia*. A este grado debemos superponer otro desde un punto de vista semántico. Estamos ante una metáfora bélica, ya que emplea términos procedentes de ese campo léxico. ¿Cuál fue esa *conquista* lograda a través de la sangre de este *cordero*? A la luz del contexto en el que se inserta esta imagen, ésta parece significar que Jesús hará desaparecer los pecados del mundo a través del sacrificio expiatorio del Calvario. Su sangre es pura, porque su vida también lo es: puesto que no tiene pecado alguno, Él puede redimir la culpa de todos nosotros.

Al contrario que la metáfora bélica, la variante rústico–popular tiene más casos. Ésta guarda relación con la comparación análoga, puesto que se vale de los mismos elementos procedentes del campo y de la vida propia de los campesinos. De los más de diez ejemplos repartidos por toda la obra, Berceo utiliza diversos vocablos procedentes de estos campos semánticos, como la paja (156d), la masa (77d), la simiente y la cosecha (132d) o las espigas (191d). Como se ve, hay una clara preferencia por los términos que designan labores y materiales propios de la

---

<sup>1101</sup> La otra metáfora bélica del *Sacrificio* está en la cuaderna 210abc.

cosecha y la elaboración del pan, hecho motivado por el contenido del *Sacrificio*, en el que se habla en numerosas ocasiones de los panes ofrecidos en el Antiguo Testamento y del pan eucarístico. El ejemplo que hemos seleccionado se encuentra en las estrofas 250 y 251, que desarrollan una misma imagen:

El santo *Pater noster* oración es divina,  
de vivos e de muertos *es sancta medicina*;  
non devemos nós ende passarnos tan aína,  
*ca yaz so esti grano provechosa farina.*

Quando pedir devemos en esta pobre vida,  
siquier para la otra, de todo bien cumplida,  
*en esta lección yaze con la quilma cosida*  
*que de buena farina es toda bien farsida*<sup>1102</sup>.

Estas dos cuadernas son el inicio de una larga explicación sobre el origen y los significados de la oración del *Padre Nuestro*, un excursus que ocupa más de doce estrofas. Esta oración es, en palabras del poeta, una de las más importantes para los creyentes, puesto que fue el mismo Cristo quien la pronunció. Los favores que se pueden extraer de ella son beneficiosos no sólo para los vivos, sino también para los fieles difuntos —idea expresada a través de la pareja inclusiva del verso 250b. Es una *sancta medicina* para el alma, la primera de las tres metáforas *in praesentia* de estos versos. Por otra parte, don Gonzalo considera que le debe dedicar un espacio suficiente para que reparemos en cada una de las siete peticiones que hacemos a Dios en esta oración. En muchas ocasiones rezamos sin saber lo que estamos diciendo y no reparamos en los valores que pueden ocultar las palabras. Éste es el sentido que posee la imagen metafórica *yaz sobre esti grano provechosa farina*. Con un elemento tan simple y de tan poco valor como el grano se forma la harina del pan, un alimento esencial para nuestra subsistencia, como lo debería ser también esta plegaria. Esta misma finalidad es la que tienen los dos últimos versos de la cuaderna 251. Así como la buena harina se guarda en un saco o *quilma*, así es el *Padre Nuestro*, una oración cumplida de peticiones dirigidas a la Divinidad. El objetivo de esta imagen metafórica es catequístico, puesto que se pretende aclarar de forma sencilla al auditorio los diversos matices y sutilezas doctrinales que puede contener un elemento litúrgico.

---

<sup>1102</sup> En el texto berceano hay otras metáforas rústico–populares: 132d, 191d, 216d ó 264d.

¿Cuál es la situación de la metáfora en la fuente latina? Podemos decir que, en líneas generales, su uso es mucho menor que en la obra berceana. En total hemos registrado trece muestras. Muy pocos párrafos poseen, al menos, un ejemplo de este tropo, como el I, el IX, el X, el XV ó el XXI, en donde se emplea hasta en tres ocasiones. En el texto latino predominan las metáforas *sensu stricto*, las metáforas *in absentia* sobre las formuladas *in praesentia*. Por otra parte, hemos localizado un caso que estudiaremos con detalle más adelante, puesto que podría pertenecer a lo que hemos denominado ‘metáfora bélica’.

Iniciamos nuestro repaso por la metáfora *in praesentia*. El caso que hemos escogido se ubica en el párrafo XVIII, concretamente entre las líneas 6 y 11:

Si nos uolumus credere sanctis patribus qui fuerunt in hoc seculo, panis qui modo erat cibus corporis, *hic fit cibus anime* his uerbis et panis et uinum adquirunt nouas uires quia natura illorum renouatur, /panis/ in carnem et uinum in sanguine (XVIII, 38v, 6–11)<sup>1103</sup>.

Los términos empleados para sustentar la metáfora son *cibus anime*, alimento del alma. Se trata del *panis* que figura un poco antes, con lo que estamos ante una metáfora *in praesentia*. El pan nos sirve para alimentarnos físicamente, pero según este tratado también puede servir como sustento del alma. El sacerdote presenta pan y vino en el altar como ofrendas. En la Consagración, el oficiante pronuncia unas oraciones que hacen que el pan se convierta en el cuerpo de Cristo y el vino en su sangre. Es la Transubstanciación. Por si no creemos este dogma, el texto aduce una autoridad, la de los Santos Padres, quienes se ocuparon de explicar el significado de tal transformación. Al lado de la metáfora, podemos señalar aquí la incidencia de otros recursos, como el polisíndeton, la epanalepsis, el políptoton verbal y la antítesis.

El número de metáforas *in absentia* en la fuente berceana es, como se ha dicho, mayor que las metáforas *in praesentia*. De sus siete muestras, hemos elegido una situada en el párrafo XV:

---

<sup>1103</sup> Las restantes metáforas *in praesentia* de la fuente latina se hallan en los párrafos siguientes: I, 34r, 2, 4–5: “Dominus noster Ihesus Christus (...) adimpleuit ueterem legem et totam illam significationem ueteris sacrificii quando *fuit oblatus pro nobis et sacrificatus in ara crucis*”; X, 35v, 6–7: “Propterea nil prodest aqua sine sanguine et *nil prodest sanguis sine fonte*”; X, 35r, 13–14: “Et tale *sacrificium lauat nostra peccata* et talis usus debet esse in ecclesia” y XVIII, 38v, 22–23: “Inmaculatam hostiam offert qui *ipse Christus fuit nostra hostia immaculata*”.

Summus pontifex quando intrabat in Sancta Sanctorum orabat pro se e pro populo et pro principe et pro domo. Christus fecit similiter ante passionem suam. Orauit se clarificari et orauit ut Deus Pater custodiret illos dederat illi et etiam ille sacerdos in celis semper orat pro plebe et *Dominus pro seruo, pastor pro grege* (XV, 37v, 22–27)<sup>1104</sup>.

Dos son las imágenes metafóricas empleadas en este contexto y ambas pertenecen al ámbito de la metáfora *in absentia*. La primera la forman las palabras *Dominus pro seruo*. El sustantivo *Dominus*, que en algunos casos puede ser una antonomasia, desempeña aquí otra función distinta. El referente externo de ese término está presente. Nos referimos a *Deus Pater*, el Señor de todos nosotros, los fieles. Si Él es el amo, los cristianos somos sus siervos y criados, representados por el vocablo *seruo*. La otra metáfora es *pastor pro grege*. En una de las muestras berceanas anteriormente analizadas se recurría a unos términos similares, puesto que a Jesús se lo denominaba *cordero* y al pueblo judío *grey*. El origen de estos términos metafóricos era evangélico. El sentido de las palabras de este modelo literario es el mismo. De esta forma Cristo, el *pastor*, ruega por sus ovejas, por su *grege*. En el Antiguo Testamento el sacerdote rezaba en el *Sancta Sanctorum* por el pueblo, por el príncipe y por sí mismo. Jesús hizo lo propio durante su estancia en Getsemaní: rezó por sí mismo —para que el Padre lo glorificara— y por sus discípulos.

Por último quisiéramos detenernos en un posible caso de metáfora bélica, lo que podría aclararnos el origen de los ejemplos que se utilizan en el *Sacrificio*. La muestra en cuestión se encuentra en el párrafo VIII:

Ideo debemus deponere baculos ut non uelimus nos uindicare de aliquo ne iuste nec iniuste, et propter hoc stamus erecti ut *parati simus pugnare diabbolum (sic) quem melius pugnabimus stantes quam sedentes*  
(VIII, 35r, 7–10).

En un primer nivel de análisis podemos decir que nos hallamos ante una metáfora *in absentia*, como otras de este tratado. Sin embargo, los términos elegidos en esta ocasión tienen un cierto sentido bélico y guerrero, puesto que

<sup>1104</sup> Éstas son otras metáforas *in absentia* de este tratado latino: IX, 35r, 5–6: “(...) fides et quod primum inde habebimus, scilicet, *uitam eternam in futuro seculo* si Deo placet”; XVII, 38r-38v, 30–31: “Certe magna est benedictio istius dapis, maior est gratia, *melior est fructus qui dat uitam sine fine*”; XXI, 40r, 29–30: “(...) quia satis erunt liberati a malo postquam semel *intrauerunt in uitam eternam*”; XXII, 40v, 17–18: “Altera pars est oblata pro sanctis ideo ut Deus crescat gloriam et honorem illorum, et dans grantias Deo *qui dedit illis uitam eternam*”; etc.

utiliza dos formas verbales de un mismo paradigma verbal: *pugnare* y *pugnabimus*, lo que conforma también un políptoton verbal. El párrafo VIII versa sobre los lugares en donde se lee la epístola y el evangelio, así como su origen y simbolismo. Las líneas finales se ocupan de explicarnos la forma correcta en que el pueblo cristiano debe oír las palabras del evangelio. En primer lugar y como una prueba de respeto, se debe descubrir la cabeza. Después es preciso dejar a un lado los bastones, para que no pensar en ninguna clase de venganza contra nuestros semejantes. Otra de las normas es permanecer de pie durante la lectura neotestamentaria. Según el texto, esto se debe a que de esta forma se lucha mejor y de forma más efectiva contra el demonio. El autor podría haber escogido un verbo con menos resonancias bélicas, pero no ha sido así. El *diabbolum* es nuestro enemigo natural, puesto que nos hace caer en la tentación y apartarnos de Dios. Por este motivo debemos estar continuamente atentos, incluso durante la Misa. Por todos estos motivos que acabamos de exponer, creemos que la etiqueta de ‘metáfora bélica’ para este ejemplo es la más adecuada.

#### *Alegoría*

En el *Sacrificio* la alegoría ocupa un lugar destacado, puesto que, en las 297 cuadernas que componen esta obra, don Gonzalo la utiliza en más de treinta ocasiones, ocho de las cuales son ejemplos literales (*vid. supra* apdo. 4.1.1). ¿Hay algún motivo que pueda justificar el amplio uso de este tropo? En nuestra opinión, ello obedece a diversos factores relacionados con el sentido, finalidad y orientación de esta obra. Varios estudiosos han señalado el fuerte simbolismo con el que está construido el *Sacrificio*, estrategia con la que se pretende destacar los orígenes de los ritos del Antiguo Testamento y de la Misa. El uso de la tipología bíblica también está presente en la mente del poeta riojano. Tampoco podemos pasar por alto la labor pastoral de Gonzalo de Berceo, ni sus preocupaciones litúrgico–doctrinales, orientadas a un determinado público: este tratado en verso sobre la Misa iba destinado principalmente a los eclesiásticos y a quienes se estaban preparando para el sacerdocio, para los que el latín había dejado de ser comprensible. La alegoría tiene, por consiguiente, un propósito evidente: aclarar y explicar el significado oculto tras algunos de los elementos que configuran el *Sacrificio de la Misa*.

Al igual que la metáfora, la alegoría puede dividirse en alegoría *in praesentia* y alegoría *in absentia*. El mayor número de ejemplos corresponden a la primera de las dos variedades, puesto que sólo hemos registrado dos casos de alegoría *in absentia*. En algunas ocasiones este tropo supera los límites estróficos, pudiendo desarrollarse en dos o incluso en tres cuadernas distintas, como en las 244, 245 y 246:

*Las tres cruces que faze el preste ordenado,  
sobre la sancta hostia e el vino sagrado,  
los pueblos representan del pueblo denondado,  
que lo querién dañar de todo el su grado.*

*Las tres cruces tras éstas retraen otra gesta:  
las tres otras que fueron de tercia hasta sexta,  
quando en cruz fue puesta la persona honesta,  
onde omnes e ángeles celebran rica fiesta.*

*Las dos cruces caberas que en la orellada  
faz el preste del cáliz con la hostia sagrada,  
la sangne representan e la agua colada  
que exió de don Christo quand priso la lanzada<sup>1105</sup>.*

Dos son los elementos esenciales sobre los que se construye esta alegoría: las cruces que el oficiante hace sobre la hostia y el cáliz, y la forma verbal *representan*. Esta última nos da la clave para poder interpretar el simbolismo que encierra este gesto. En otros contextos, el clérigo riojano emplea otros paradigmas verbales, como *significar* o el menos usado *demonstrar*. Uno de los rituales del duodécimo canon de la Misa es la elevación menor. El sacerdote descubre el cáliz, hace la genuflexión y toma en su mano derecha la ofrenda. Seguidamente, hace tres cruces sobre el pan y el vino. Dos son los sentidos del gesto: el primero simboliza el pueblo judío, que quería que crucificasen a Cristo. Instigados por los Fariseos y Sacerdotes, la turba prefirió la libertad de Barrabás en lugar de la de Jesús. Tres fueron las veces que pidieron su crucifixión, según los evangelios de Lucas y de Juan<sup>1106</sup>. Tres también fueron las horas que Jesucristo pasó en la cruz, *de tercia hasta sexta* (245b), si bien murió a la hora de nona, según la tradición. A

<sup>1105</sup> Éstos son otros ejemplos de alegoría *in praesentia* del *Sacrificio*: 22abcd, 57d–58abcd, 177abc–178abc, 270abcd, etc.

<sup>1106</sup> Éstos son los textos: “*At illi succlamabant, dicentes : Crucifige, crucifige eum. Ille autem tertio dixit eos : Quid enim mali fecit iste ? nullam causam mortis inuenio in eo: corripiam ergo illum et dimittam. At illi instabant uocibus magnis postulantes ut crucifigeretur*” (Lc 23, 21–23). “*Cum ergo uidissent eum pontifices et ministri, clamabant dicentes: Crucifige, crucifigi eum [...]* Illi autem clamabant: *Tolle, tolle, crucifige eum*” (Jn 19, 6 y 15).

estas tres señales, se le deben sumar otras dos más, cuyo significado nos desvela la estrofa 246. Según Gonzalo de Berceo, las dos cruces restantes representan la sangre y el agua que salieron del costado de Cristo. Para conocer el origen de esta imagen debemos acudir de nuevo a la Sagrada Escritura. En el relato de Juan figura este episodio de la Pasión. Uno de los soldados de guardia en el lugar del Calvario, atravesó el costado de Jesús con su lanza, para comprobar si éste ya había muerto. De la herida abierta brotaron agua y sangre a la vez<sup>1107</sup>.

Al contrario que lo que sucedía con la metáfora, en donde la variante *in absentia* era mayoritaria, la alegoría de estas características casi no se emplea en esta obra. Los tres ejemplos que hemos hallado se ubican en las cuadernas 151–152 y 155. Todos estos pasajes ya han sido examinados con anterioridad para ilustrar otros procedimientos retóricos, como la epanalepsis, la *traductio* y el asíndeton. A pesar de este hecho, estudiaremos de nuevo las estrofas 151–152, centrándonos en esta ocasión únicamente en la alegoría:

Blago es el täü en toda su manera,  
cruz serié se oviesse la cabeza somera;  
täü salvó a éssos, porque menguado era,  
nós por la cruz cobramos la vida verdadera.  
  
Sangne salvó a éssos de muerte temporal,  
nós por sangne cobramos la vida spirital;  
por sangne de cordero finó todo el mal,  
válenos oy en día mucho essa señal<sup>1108</sup>.

Al igual que en el anterior caso, la alegoría se desarrolla en cuadernas distintas. La primera parte se presenta en la estrofa 151 y tiene como elementos fundamentales los sustantivos *taü* y *cruz*. El primero de ellos es una prefiguración o antecedente del segundo: estamos ante una tipología bíblica de signo binario. El sustantivo *sangne*, ubicado en los versos 152abc, es el segundo componente de este tropo. Dos son las sangres a las que se alude: la del cordero pascual y la de Jesús. Mediante este recurso y las diferentes repeticiones —epanalepsis y *traductio*—, Berceo quiere que el lector repare en determinados objetos y acciones. En estos ocho versos el poeta resume el episodio de la última plaga que

<sup>1107</sup> El fragmento al que hacemos referencia es éste: “*Ad Ihesum autem cum uenisset, ut uiderunt eum iam mortuum, non fregerunt eius crura, sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exiuit sanguis et aqua*” (Jn 19, 33–34).

<sup>1108</sup> La restante alegoría *in absentia* de la obra berceana se halla en la cuaderna 155abcd.

Dios envió a los egipcios para que dejaran libres a los israelitas<sup>1109</sup>. Un ángel pasaría durante la noche para matar a todos los primogénitos de Egipto, incluido el hijo del Faraón. Para salir indemnes de esta matanza, debían comer un cordero y marcar con su sangre una señal en su puerta, la letra *tau*. Merced a ésta, se salvaron esa noche. La *tau* es una especie de cruz imperfecta, puesto que le falta el trazo en su parte alta. Sin embargo, una y otra salvaron las vidas de quienes se acogieron a ellas: los hebreos y los cristianos. La *tau* evitó la muerte temporal, pero la cruz, más poderosa, puede ahorrar el sufrimiento de una muerte eterna apartada de Dios. La sangre de uno y otro cordero también son diferentes, tal y como nos pretende demostrar el clérigo riojano. La *sangne* por la que *cobramos la vida spirital* es la de Cristo. Al derramarla y ofrecerla en el Calvario por nosotros, nos ha abierto las puertas del cielo.

Al igual que en el *Sacrificio*, en la fuente latina la alegoría desempeña un papel importante, si bien su uso es un tanto menor. Algunos de los rasgos que presenta los comparte con la composición berceana, como los fines para los que se emplea. El propósito de este tratado latino es ilustrar y aclarar el ritual de la Misa recurriendo tanto al simbolismo como a la tipología bíblica. A diferencia de la versión romance, todas las alegorías se formulan *in praesentia*, como en el párrafo VI:

*Dextera altaris ad quam sacerdos primum uadit significat gentem Iudeorum ad quam Dominus primum ire dignatus es. Sacerdos, quando uadit ad altare de secreta domo debet exire. Hoc significat quod Deus sic est natus in mundum secreta natiuitate quod non potuerunt cognoscere Iudei nec diabolus*  
(VI, 34v, 6-10).

Dos son los juegos simbólicos que hallamos. El primero se refiere a la posición del sacerdote en el altar al inicio de la Misa. Nada más salir revestido de la sacristía, se dirige a la derecha. Este lugar privilegiado era el que ocupaban los judíos antes de la llegada de Jesús. Dios escogió a este pueblo entre todos los que habitaban la tierra. El verbo que introduce esta alegoría es *significat*, característica que comparte con la obra berceana. Los fieles no saben de dónde sale el oficiante. Éste hecho esconde en su interior otra realidad simbólica. Cuando Jesucristo nació, nadie sabía dónde lo había hecho, ni los *Iudei nec diabolus*. Tampoco eran

---

<sup>1109</sup> Éx 8, 9; 12, 1-11 y 29-30.



conscientes de que Él era el Mesías esperado. Sin embargo, los coros angélicos anunciaron su nacimiento a los pastores, gentes humildes que tuvieron el privilegio de ser los primeros en contemplar y adorar al hijo de Dios recostado en un humilde pesebre. Observamos, pues, cómo dos gestos tan sencillos dos pueden encerrar un sentido más profundo, una realidad doctrinal.

La otra muestra de alegoría seleccionada pertenece al párrafo XX, en donde este tropo se utiliza en varias ocasiones, como entre las líneas 10 a 15:

*Cum orat ut sacrificia sursum ascendant ad Dominum significat hircum unum de duobus quos lex iubebat adducere ad portas templi, unus moriebatur et alter ibat in desertum. Isti ambo hirci significant Christum. Iam ipse mortuus fuit secundum humanitatem sed diuinitas eius euasit in deserto, idest in celo ubi ipse portauit perditam ouem in humeris (XX, 39r-39v, 10-15)<sup>1110</sup>.*

Al igual que el ejemplo anterior, son las formas verbales *significat-significant* —un políptoton verbal— las que abren este juego de simbolismos. En las líneas que preceden a este fragmento se puede leer cómo el oficiante le pide a Dios que acepte los dones del pan y del vino, convertidos ya en el cuerpo y la sangre de Cristo. El Padre envía en ese momento a un ángel para que recoja este sacrificio. En el Antiguo Testamento ocurría algo parecido. El sacerdote entraba en el *Sancta Sanctorum* con dos machos cabríos. Uno de ellos era sacrificado, mientras que al otro se le dejaba libre. Este ritual pasó a la Misa, pero los animales fueron sustituidos por la hostia y por el cáliz. Son, por consiguiente, una nueva prefiguración. Hasta aquí llega esta primera parte de la alegoría. La segunda toma de nuevo como elemento sustentador a esos *ambo hirci*. Estos animales son una imagen de las dos naturalezas de Cristo: la humana y la divina. Como si fuese el primer cordero, Jesús murió sacrificado en la cruz. Pero como hijo de Dios y Dios mismo, resucitó de entre los muertos y ascendió a los cielos, cuyas puertas

<sup>1110</sup> Otros casos de alegoría de la fuente latina pueden leerse en los párrafos X, 35v, 2-4: “*Aqua fluens significat hominem qui cito transit de mundo quando moritur. Quando aqua iuncta est cum sanguine significat quia Deus est iunctus cum homine*”; XIV, 37r, 14-19: “*Prior edes significat ecclesiam, Sancta Sanctorum celum. Pontifex significat Christum, sanguis quem ferebat passionem Christi, carbones caritatem, thura cremata preces, tabula que superstat Patrem, altare angelicas cohortes. Vestes quas pontifex lauabat significant hominem (...) Cum sacerdos stat super altare expansis manibus, significat duos angelos que stant super archam extensis alis*”; XXI, 40r, 24-26: “*Terrum significat carnem, celum spiritum, sed caro et spiritus tunc faciunt Dei quando caro ea que pertinent ad spiritum operatur*”; XXII, 40r, 11-14: “*Videamus quid significant tres partes. Vna pars ecclesie sunt christiani uiuentes in seculo, altera pars sunt illi sancti qui iam requiescunt in pace. Altera pars sunt qui sunt in tormentis et postquam fuerint purgati, transibunt ad requiem*”.

nos dejó abiertas. Ésta es la idea que transmiten las palabras del texto: *mortuus fuit secundum humanitatem sed diuinitas eius euasit in deserto, ides in celo*. La equivalencia que se establece en el texto es, en ambas alegorías, doble: el primer cordero y su sacrificio equivalen a la naturaleza humana de Jesús y su muerte; el segundo cordero y el desierto se corresponden con la Divinidad de Cristo y su ascensión a los cielos.

#### *Sinédoque*

A diferencia de los anteriores tropos, la sinécdoque no es utilizada ni una sola vez en el *Sacrificio*, como tampoco en el tratado latino que le sirvió como modelo. En el poema de Berceo es éste el primer recurso que está ausente en el ámbito del *ornatus*. En su fuente latina, por el contrario, es el tercer procedimiento que no figura en los veintitrés párrafos que hemos examinado.

#### *Metonimia*

La metonimia, a diferencia de la sinécdoque, sí se emplea en el *Sacrificio*, tal y como atestiguan los ocho ejemplos registrados. Es posible distinguir en el seno de este tropo varias clases de realización: la causa por el efecto y la conexión entre persona–cosa. La variedad semántica podemos dividirla en dos campos diferentes: aquéllos en que se utilizan sustantivos referentes a un órgano del cuerpo humano, como la lengua (56c), la boca (253d) y el corazón (164c), con una clara preferencia por este último; y el sintagma *Corpus Dómini* (171b) o simplemente *Cuerpo* (292a) para designar la hostia.

El primer grupo de metonimias se utiliza para referirse a un acto fónico —ya sea éste la propiedad de hablar o las palabras que se emiten, cuando se emplean los sustantivos *lenguas* o *boca*— o para expresar una confianza, un acto de fe o un mero signo memorístico —cuando se recurre al término *cor*. Para describir este primer uso metonímico hemos elegido la estrofa 242:

Dizen los evangelios, que son bien de creer,  
que el viernes que quiso Christo pasión prender,  
en lenguas de judíos que devién percer  
tres vezes lo pidieron por ferlo espender<sup>1111</sup>.

<sup>1111</sup> Otros ejemplos similares en el *Sacrificio* pueden verse en las cuadernas 56c, 80b, 169c y 253d.

Don Gonzalo utiliza en este contexto la frase *lenguas de judíos* para definir el acto de emitir palabras. La lengua, como órgano de fonación, es la causa de los vocablos que los *judíos* pronunciaron el Viernes Santo cuando pidieron al gobernador romano que condenase a Jesús a la pena capital, la crucifixión. Todos los relatos evangélicos señalan este hecho. Pero sólo los de san Lucas y san Juan indican que fueron tres las veces en las que la multitud solicitó que colgasen en la cruz a Cristo. Mateo y Marcos, por el contrario, afirman que fueron sólo dos<sup>1112</sup>. Sea como fuere, nuestro poeta se basa en la primera de las dos tradiciones bíblicas. La transformación de *lenguas* en palabras no es muy difícil de lograr. La relación de contigüidad entre estos dos conceptos permite el intercambio de sus denominaciones, por lo que estamos ante una clara muestra de metonimia.

Esta misma conexión entre dos elementos podemos verla en la cuaderna 292, muy próxima al final de la obra:

Desque paz es tomada e *el Cuerpo* sumido,  
torna contra su pueblo el preste revestido;  
dízelis «Dios convusco», el mi pueblo querido.  
Oremos a Dios todos, que es, Señor, cumplido<sup>1113</sup>.

El vocablo elegido en esta ocasión para sustentar la metonimia es *Cuerpo*. Éste pertenece, pues, a la segunda clase de metonimias que hemos establecido al inicio de este apartado. Si un órgano del cuerpo humano puede designar un acto físico o mental, el conjunto puede representar otra realidad completamente distinta. Tal es el caso que nos ocupa. El *Cuerpo* aquí mencionado no es otro que la Sagrada Forma que se comulga en todas las misas. La última parte de este tratado doctrinal se centra en la comunión. De este modo, el poeta nos habla de los orígenes de ésta, así como de los diversos cambios que se operaron a lo largo de la historia de la Iglesia. A este breve excursus le siguen las oraciones que dice el sacerdote antes de repartir las hostias a los fieles, así como las disposiciones que éstos deben guardar para recibir de forma adecuada este *Cuerpo*. Gonzalo de Berceo utiliza en otras estrofas otro sintagma con el mismo significado, el *Corpus Domini*, el cuerpo del Señor. Después de la comunión, el oficiante termina la ceremonia de la misa invitando al pueblo cristiano a orar a Dios, el buen Señor.

<sup>1112</sup> Lc 23, 21–23; Jn 19 6 y 15; Mt 27, 20–25; Mc 15, 12–15.

<sup>1113</sup> El *Sacrificio* tenemos otras muestras parecidas, como en las estrofas 171b y 172a.

En la fuente latina no hemos localizado ni una sola muestra de metonimia, como también ocurría con los casos del epíteto, el sufijo diminutivo y la sinécdoque.

## 4.2. *Signos del Juicio Final*

### 4.2.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras lógicas: antítesis

Antes de comenzar con el análisis de las distintas muestras literales incluidas en este apartado, debemos hacer una precisión teórica. Uno de los aspectos formales bajo los que se puede presentar la confrontación de ideas o términos es lo que conocemos como ‘pareja inclusiva’, una pareja de extremos en la que están incluidos todos los puntos intermedios. Es bien cierto que no todas estas parejas son antítesis en un sentido estricto —tal y como sucede en los ejemplos siguientes—, pero su finalidad última no difiere tanto, pues pone de manifiesto la idea de oposición. Por consiguiente, y buscando la coherencia, creemos que el lugar más apropiado para estudiar estos casos es este bloque y no otro.

El primer ejemplo literal se sitúa en la estrofa 5<sup>1114</sup>, que corresponde al primer signo del Juicio Final:

Éste será el uno de los signos dubdados:  
pujará en las nubes *el mar* muchos estados  
más alto que *las sierras* e más que los collados,  
tanto que en sequero fincarán los pescados.

Prima dies seculo tale signum dabit:  
*mare* surgens turgidum sursum se leuabit;  
quadraginta cubitus *montes* superauit,  
terram nec operiet sed ut murus stabit (4).

<sup>1114</sup> La edición que manejamos para los *Signos del Juicio Final* es la de García, en Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992. Para la poesía latina recurrimos a la edición de Dutton, *El duelo de la Virgen (...)*, pp. 139 y ss.

Según la tradición apocalíptica, el fin de los tiempos comenzará cuando los mares y océanos alcancen tanta altura que sean capaces de cubrir las montañas. Los dos elementos que conforman esta antítesis son, por un lado, el mar y por el otro, los montes. Don Gonzalo, a diferencia del poeta latino, recurre al término *sierras* para designar el segundo componente. No obstante esta diferencia no echa por tierra la consideración de este caso como literal, ya que *sierras* podría ser una lectura posible del sustantivo latino *montes*. Nuestro poeta ha elegido un sinónimo para sustentar esta oposición.

El siguiente caso de literalidad, en las cuadernas 8 y 9, nos describe la tercera señal del fin del mundo: los peces, las aves y todos los animales en general prorrumpirán en terribles gritos que espantarán a los hombres:

En el tercero signo non conviene fablar,  
que será grand espanto e un fiero pesar:  
andarán *los pescados* todos sobre la mar  
metiendo grandes vozes, non pudiendo quedar.

*Las aves* esso mismo, menudas e granadas,  
andarán dando gritos todas mal espantadas;  
assín farán *las bestias* por domar e domadas,  
non podrán a la noche tornar a las posadas.

*Pisces* die tertia super fluctus stabunt,  
et mugitus máximos uersus celum dabunt;  
congregate *uolucres* plangent et clamabunt,  
cuncte quoque *bestie* planctu resonabunt (6).

Es curioso comprobar cómo desde la estrofa 8 hasta la 12 se nos presentan ejemplos de estas características, como se verá al hilo de la exposición. Son esas bestias las que nos encontramos en esta muestra. Berceo toma como base para la elaboración de estos ocho versos una única cuaderna del texto latino: la número 7. La oposición supera de este modo los límites estrechos del molde estrófico. En esta ocasión no se da diferencia alguna en lo que a los sustantivos concierne. Los vocablos latinos *Pisces*, *uolucres* y *bestie* son traducidos por *pescados*, *aves* y *bestias*.

De las estrofas 8 y 9, pasamos a la siguiente. El cuarto signo se sitúa bajo la señal del fuego. Los mares y los ríos arderán de un modo tan horrible que hará que la humanidad desee ocultarse en algún rincón de la tierra. En la versión romance la oposición se presenta bajo la forma de una pareja inclusiva, unida por la conjunción *e*, algo que no sucede en el poema latino:

El signo en pos esti mucho es de temer:  
*los mares e los ríos ardrán a gran poder,*  
 dessarrarán los omnes, irán se a perder,  
 querránse, si podieren, so la tierra meter.

Quarta lux horribile signum exhibebit,  
*mare cum fluminibus omnibus ardebit;*  
 omne genus hominum uidens hoc pauebit,  
 ac pre metu nimio quisque flens stupebit (7).

La cuaderna 11 nos ofrece el otro caso de antítesis literal. El quinto indicio que nos advierte que el fin del mundo está próximo no es menos sorprendente que los anteriores. Ahora el protagonista es el reino vegetal:

El quinto de los signos será de grand pavora:  
 de *yervas*, e de *árbores* e de toda verdura,  
 como diz sant Jerónimo, manará sangre pura;  
 los que no lo veyeren serán de grand ventura.

Non his minus horrida quinta lux monstrabit,  
totam terram sanguinis sudor occupabit;  
*omnis herbe species* sanguinem rorabit,  
*omne genus arborum* pariter sudabit (8).

Todo tipo de árboles y plantas desprenderán por sus hojas y ramas sangre. El clérigo riojano únicamente toma de su fuente dos de los miembros contrapuestos: *omnis herbe species*, que se convierte en *yervas* (verso b) —al que podemos añadir el *toda verdura* en la misma línea— y *omnis genus arborum*, que en el texto romance se transforma en *árbores*. La duda que planea sobre esta muestra procede del segundo hemistiquio del verso b. ¿Debería incluirse dentro del ejemplo literal, considerándolo como un sinónimo y una extensión de contenido de *yervas*? Desde nuestra óptica lo más prudente es dejarlo fuera, señalando únicamente que el procedimiento retórico empleado es el mismo. Por lo tanto, la situación de *toda verdura* es análoga a la de *totam terram* del texto latino. De nuevo, se vuelve a recurrir a la conjunción *e* para unir los distintos elementos de este ejemplo.

En el sexto día toda clase de construcción hecha por la mano del hombre será destruida. No quedará piedra sobre piedra. Ésta es la idea que pretenden transmitir tanto el texto romance —estrofa 12— como el latino —cuaderna 9:

Será el día sexto negro e carboriento,  
 non fincará ninguna labor sobre cimientto,  
 nin castiellos, nin *torres*, nin ningún *cerramiento*  
 que non sea destructo todo por fundamento.

Sexta die menia cuncta dirimentur,  
*turres, domos, oppida, castraque* soluentur,  
*nec machinis bellicis* illa destruentur,  
 immo propter proximum finem confundentur (9).

De los variados elementos bajo los que se representan las edificaciones, sólo dos pueden entenderse como una muestra literal. Se trata de la pareja *torres / turres* y *cerramiento / oppida*. En los restantes casos debemos hablar de un mismo proceso estilístico que recurre a unos términos muy semejantes, pero que no pueden ser considerados como traducción totalmente exacta. Existe además otra similitud entre ambas versiones. Tanto nuestro poeta como su fuente utilizan el polisíndeton: la conjunción negativa *nin* en el primer caso y *nec* en el segundo, que configuran una serie de parejas inclusivas.

La octava maravilla que contemplarán los hombres será el mayor terremoto de toda la historia. La consecuencia inmediata de semejante seísmo supondrá que todo ser vivo caiga al suelo. Éste es el contenido de la estrofa 15 de los *Signos*. Si la comparamos con la equivalente del texto latino —la 11—, en seguida comprobamos que la versión romance tiene un poder evocador mucho más logrado. No obstante las dos acciones que se contraponen en ambas obras son las mismas, aunque se expresen en el segundo de los términos de manera un tanto divergente (*caya en tierra* frente a *ad solum prostrabit*):

En el octavo día venrá otra miseria:  
 tremerá todo el mundo de muy fuerte manera,  
*non se tenrá en pedes* ninguna calavera,  
 que non *caya en tierra* non será tan ligera.

Totam terram motui lux octava dabit,  
 qui sic erit ualidus quod cuncta turbabit;  
 non homo non animal *super pedes stabit*,  
 cuncta simul stantia *ad solum prostrabit* (11).

El penúltimo representante de tipo literal dentro de este apartado se halla en la cuaderna siguiente:

En el día noveno venrán otros porteros:  
 aplanar se han *las sierras* e todos *los oteros*,  
 serán de los collados los valles compañeros,  
 todos serán iguales, carreras e senderos.

*Montes, colles, lapides*, in terra uertentur,  
 die nona pariter cuncta ut equentur;  
 in unam planitiem cuncta redigentur,  
 nullaque superflua sub celo linquentur (12).

El elemento natural vuelve a ser el protagonista de un portento. Todos los accidentes geográficos (montes, sierras, valles, etc.) quedarán totalmente reducidos al mismo nivel a ras del suelo. Como ya sucedía con la estrofa 12, Berceo no toma de su fuente todos los vocablos que componen la serie de contrarios. Únicamente adopta los sustantivos *sierras* y *oteros*, que corresponden a los *montes* y *colles* latinos. El resto de los sustantivos contrapuestos de estos versos no conforman un ejemplo literal. Sin embargo, podemos comprobar cómo en este caso y en los anteriores, don Gonzalo traduce casi con total fidelidad la fuente.

Por último, tenemos la muestra de la cuaderna 20, que nos habla de la muerte y posterior resurrección de la carne, tal y como se proclama en el Credo. Ésta será la decimotercera señal de que el fin está próximo. Dos son aquí las acciones que se confrontan: la muerte y la resurrección inmediata que le seguirá. Los dos textos pretenden evocar con acciones verbales totalmente opuestas esa sensación en el destinatario de esta obra catequística y didáctica. Todo ser humano será juzgado según sus obras por el justo juez que es Cristo. Ya lo reza el oficio de difuntos en el *Introitus*, cuando se dice *ad te omnis caro ueniet*:

Del treceno fablemos, los otros terminados:  
*morrán* todos los vivos, menudos e granados,  
*mas, a poco de término, serán resucitados*  
 por venir al Juicio, justos e condepnados.

Die terna decima cuncti *morientur*,  
 qui uiui in seculo tunc reperientur,  
 ut cum ante mortuis *mox resuscitentur*,  
 et tunc secundum opera sua iudicentur (16).

#### Figuras de diálogo y argumentación: comparación

En las veintidós primeras estrofas de este poema berceano hemos rastreado un caso de comparación que se amolda a las características del ejemplo literal, en a la cuaderna 6:

Pero en su derecha será él muy quedado,  
 non podrá estenderse, *será* como helado,  
 como pared enfiesta o *muro bien lavrado*:  
 quiquiere que lo vea será mal espantado.



Prima dies seculo tale signum dabit:  
mare surgens turgidum sursum se leuabit;  
quadraginta cubitus montes superabit,  
terram nec operiet *sed ut murus stabit* (4).

Para su elaboración, nuestro poeta recurrió a un único verso de la fuente latina, el 4d. Por tanto, un motivo temático de un texto puede desarrollarse más ampliamente en otro. Esto es lo que sucede en las estrofas 5 y 6 de los *Signos*. Pero lo que aquí nos interesa es demostrar la existencia de una comparación literal. En la cuaderna 5 se nos describe cómo el mar alcanzará una altura enorme. Pero esto no es todo: en otro lugar tendrá la apariencia de un muro trabajado por la mano del hombre. Pese a que el proceso comparativo es el mismo, la versión romance es un poco más explícita en sus términos por cuanto emplea, entre otros, dos vocablos antitéticos, *pared* y *muro*.

ORNATUS DIFFICILIS

### *Metáfora*

En los *Signos* sólo hay una metáfora de tipo literal. Nos referimos en concreto a la metáfora *in praesentia* de la estrofa 13 del texto romance, que se corresponde con la número 10 del poema latino *De signis ante Iudicium*:

En el día seteno venrá priesa mortal:  
*avrán todas las piedras entre sí lit campal,*  
lidarán como homnes que se quieren fer mal,  
todas se farán piezas menudas como sal.

Die uero septima *lapides pugnabunt,*  
contra se adinuicem collisi crepabunt;  
in cauernis homines metu latitabunt,  
et ut illos obruant montibus clamabunt (10).

El signo que nos describen es el séptimo. Las piedras se levantarán del suelo y chocarán unas con otras hasta deshacerse en añicos. Para desarrollar esta idea, las dos versiones emplean unos términos más o menos idénticos. En el texto latino —verso 10a—, dice *lapides pugnabunt*, esto es, las piedras lucharán. Don Gonzalo —quien dedica ocho versos para dibujar este séptimo portento—, nos habla de que *avrán todas las piedras entre sí lit campal* (verso b), a lo que añade *lidarán como homnes que se quieren fer mal*, en el verso siguiente. La comparación ya se había empleado en la *Vida de San Millán de la Cogolla*, más

concretamente en la cuaderna 383, pero aplicada en ese caso a las estrellas. ¿Podemos incluir esta imagen metafórica en la categoría de ‘metáfora bélica’? Creemos que sí, sobre todo en la versión berceana. Lo que nos interesa ahora no es tanto la clasificación semántica de esta metáfora, sino más bien determinar si, a pesar de la diferencia de vocablos, debemos considerarla como literal. Desde nuestra óptica, el sentido último que persigue este juego metafórico es el mismo. Por consiguiente, éste es el apartado adecuado para tratar esta muestra.

### *Sinécdoque*

En esta sección volvemos a encontrar una única muestra de ejemplo literal. En la estrofa 18 del poema berceano, se nos describe la undécima señal que precederá al día del Juicio Final:

El onceno día, si saber lo queredes,  
será tan bravo signo, que vos espantaredes:  
abriránse las fuessas que cerradas veedes,  
saldrán fuera *los huesos* de entre las paredes.

Post horrorem si quidem talium signorum,  
die sub undecima claustris sepulcrorum  
fractis foris salient *ossa defunctorum*,  
et terrorem facient oculis uiuorum (14).

Ante la vista atónita de los que todavía permanecen vivos después de tantas catástrofes, se abrirán los sepulcros para que puedan salir los muertos. Es necesario hacer una precisión acerca de esta sinécdoque. En los *Signos* no existe duda alguna de que nos hallamos ante este tropo: los *huessos* del verso d designan la totalidad del cuerpo humano. La sustitución opera, por tanto, de la parte al todo. Sin embargo, el poema latino utiliza el sintagma nominal *ossa defunctorum* (14c) con lo que la sinécdoque, en nuestra opinión, está un poco diluida por cuanto añade el segundo sustantivo.

### 4.2.2. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton

Dentro de la anáfora podemos observar cómo es bastante frecuente que dicho recurso se desarrolle en más de una cuaderna<sup>1115</sup>, tal y como sucede en las estrofas 23 y 24:

*Quantos nunca* nasquieron o fueron engendrados,  
*quantos* almas ovieron, fueron vivificados,  
 si los comieron aves o fueron ablentados,  
*todos* en aquel día allí serán juntados.

*uantos nunca* murieron en qualquiera edat,  
 o niños, o eguados o en grand vejedat,  
*todos* de treinta años, cuento de Trinidad,  
*venrán* en essi día ante la Magestat<sup>1116</sup>.

Dos son los vocablos o grupo de palabras que se repiten al inicio del verso. El primero de ellos es *Quantos nunca*, en el verso 23a y 24a, que presenta una variante en el 23b, en donde únicamente aparece el pronombre relativo *quantos*. La otra anáfora la conforma el adjetivo *todos* (23d y 24c). El valor que pretenden transmitir estas dos anáforas viene explicado por el contenido de esos ocho versos. El día decimoquinto del fin del mundo, un ángel hará sonar su trompeta para que todos, vivos y muertos, acudan al Juicio Final. Con el pronombre relativo *Quantos* se catalogan los posibles modos en que se presentarán los hombres. Al final de esas enumeraciones asindéticas de tipo antitético se halla el recopilador *todos*, que recalca la idea de que nadie, sin excepción, podrá faltar a ese *dies irae* y que todos aparecerán con los mismos años, treinta —una edad muy aproximada a la que se viene atribuyendo a Cristo en el momento de su muerte. Al lado de la anáfora existen otras figuras de repetición, como la epanalepsis. También es posible registrar el primer caso de homeotéuton de los *Signos*, pero preferimos dedicarle un espacio a este recurso al final de este apartado.

El polisíndeton es otra figura de repetición que tiene cabida en los *Signos*. A veces las conjunciones copulativas sirven para unir vocablos opuestos configurando lo que conocemos por ‘parejas inclusivas’, así como también para realizar una enumeración. El ejemplo siguiente pertenece a la primera categoría, en la estrofa 9:

Las aves esso mismo, menudas e granadas,  
 andarán dando gritos todas mal espantadas;

<sup>1115</sup> Sólo cuatro estrofas presentan la excepción a esta norma: la 65, la 66, la 68 y la 70.

<sup>1116</sup> Otros casos de anáfora son los que se pueden ver en 27d–28a, 42ab–43abcd, 65bc ó 70ac.

assín farán las bestias por domar e domadas,  
non podrán a la noche tornar a las posadas<sup>1117</sup>.

Dos son las parejas inclusivas que aparecen. En el verso a tenemos *menudas e granadas*, que modifica a *aves*; y *por domar e domadas*, del verso c, que se refiere a *bestias*. Estos dos sintagmas ya habían sido utilizados en otro poema berceano, la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Allí lo encontramos en la cuaderna 452, en el interior de un milagro realizado por el santo de Silos. Los vocablos empleados son idénticos en una y otra composición, por lo que no transcribiremos el fragmento hagiográfico. Pero en los mismos *Signos* se vuelve a utilizar en la estrofa 70, verso a: *Todo quanto que fizo, menudo e granado*. La conjunción sirve, pues, para unir dos términos antitéticos que, lejos de excluirse uno al otro, se complementan para formar un todo. Éste es el valor que le otorga el clérigo riojano al recurso en este contexto apocalíptico. Todos los animales, peces, aves y bestias terrestres, emitirán grandes quejidos.

Sin duda alguna, y dentro del apartado de las figuras de dicción por repetición, son la epanalepsis y, en menor medida, la *traductio*, los procedimientos más usados por Berceo. Lo más habitual es que los casos de estas figuras de dicción no sobrepasen los límites de una estrofa. Al igual que en otras obras de don Gonzalo, en los *Signos* es posible ver alguna que otra muestra en la que estos dos recursos figuren de un modo conjunto, como en las cuadernas 33 y 34:

Quando famne *avía*, andaba muy lazado,  
oír *non me* quisiestes, nin *darne* un bocado,  
si *yo grand set avía*, *non* aviedes cuidado,  
muy bien *vos* aguardastes de *darne* hospedado.

Si *vos* alguna cosa *me* oviéssedes dada,  
*yo* bien *vos* la ternía agora condesada,  
mas fuestes *vos* tan crúos que *non me* diestes nada;  
*yo* la vuestra crüeza *no* la he olvidada<sup>1118</sup>.

Las estrofas 33 y 34 conforman una de las tres salvedades con respecto al uso de la *traductio*, por cuanto dos de las que encontramos en los primeros versos tiene su continuación en los cuatro siguientes. Cinco son los vocablos que

<sup>1117</sup> Otros casos de polisíndeton de este texto berceano son: 12ac, 21bcd, 59bcd ó 65bcd.

<sup>1118</sup> Otras muestras de epanalepsis de los *Signos*: 19bcd, 31d, 57ab ó 74bcd. Otros ejemplos de *traductio*: 1abcd, 23abc, 29bcd, 52cd, etc.

aparecen de forma reiterada. En la cuaderna 33 figuran las formas verbales *avía* y *darne* —que constituyen las dos muestras de epanalepsis—, la partícula negativa *non*, así como los pronombres personales *vos*, *me* y *yo*, que vuelven a presentarse en la estrofa 34. Estas formas pronominales tienen una función antitética añadida, al oponer la figura de Cristo —representado por los distintos casos de primera persona— a los pecadores —la segunda persona de plural. Aquí se recrea el juicio contra los réprobos, a los que se condenará al fuego eterno. La fuente en la que pudo inspirarse Berceo vuelve a ser la Biblia. Los versículos 31 a 45 del capítulo 25 del evangelio según san Mateo suministrarían al texto romance la materia para un bloque que abarca hasta once cuadernas (25 a 36). Los fragmentos correspondientes a la estrofa 33 son los versículos 42 y 43 de este evangelio<sup>1119</sup>, en los que Cristo, en el día del Juicio, recrimina a los pecadores su falta de caridad con el prójimo. Comparando ambos textos se comprueba su estrecha semejanza, lo que apunta a que Berceo pudo haber manejado este capítulo de san Mateo. Podemos añadir a la *tractio* otras figuras de dicción, como las anáforas *si* y *yo* o también el políptoton nominal conformado por los diferentes casos pronominales.

La situación de la anáfora en el poema latino es bastante similar. Su número es comparativamente menor, pero el modo en el que se emplea es prácticamente idéntico. De este modo, la anáfora vuelve a superar los límites métricos de la cuaderna. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en las estrofas 5 y 6:

Prima dies seculo tale signum dabit:  
*mare* surgens turgidum sursum se leuabit;  
 quadraginta cubitus montes superabit,  
 terram nec operiet sed ut murus stabit.

Signum die postera tale subsequetur:  
*mare* petet infima et sic abscondetur,  
 quod vix ipsum oculis hominum cernetur,  
 et ad statum pristinum statim reuertetur<sup>1120</sup>.

La base anafórica la conforma el sustantivo neutro *mare*. La anáfora presenta, además, una cierta simetría por cuanto se sitúa en el mismo verso de

<sup>1119</sup> Éste es el pasaje que enumera las obras de misericordia: “*esuriui enim, et non dedistis mihi manducare: sitiui, et non dedistis mihi potum: hospes eram, et non collegistis me (...)*”.

<sup>1120</sup> Otros ejemplos de anáfora en el texto latino: 12c–13a : *in unam / In cauernis*; 13c–14d–15d y 16d: *et*; 14b–15b–16a: *die sub / die duodecima / die* terna decima y 16c–17b: *ut cum / ut quod*. En otras ocasiones, la forma elegida para elaborar la anáfora es la conjunción coordinante *et*. El resultado es un doble recurso: anáfora y polisíndeton. Ocurre lo mismo en los versos 13c, 14d, 15d, 16d y 18cd.

ambas cuadernas: el b. Como en el caso de Berceo, la anáfora puede combinarse con el recurso del polisíndeton, tal y como ocurre en la cuaderna 5, en donde figura la conjunción *et*. En esa misma estrofa se registra otro recurso: la *derivatio* de *statum–statim*. En esos ocho versos el texto nos describe los dos primeros signos que precederán al día del Juicio. El mar se encrespará de una manera nunca vista, para luego volver a su primitivo estado de calma.

Si excluimos los casos de anáfora–polisíndeton ya mencionados en la nota anterior, sólo restan cuatro muestras de polisíndeton. Pese a que la cantidad es exigua, los valores que manifiestan son los mismos que en la versión romance. Así, las conjunciones copulativas vinculan los hechos narrados en un determinado momento. En la cuaderna 9 el polisíndeton funciona como un elemento cohesivo de conceptos opuestos, que forman una pareja inclusiva:

Sexta die menia cuncta dirimentur,  
turre, domos, oppida, castra<sup>que</sup> soluentur,  
*nec* machinis bellicis illa destruentur,  
immo propter proximum finem confundentur<sup>1121</sup>.

El sexto signo traerá como consecuencia la destrucción de todos los edificios de la tierra. Nada quedará en pie, ni torres ni ciudades, ni siquiera las máquinas para hacer la guerra —las *machinis bellicis* de las que no nos habla don Gonzalo. Es muy llamativo este ejemplo, por cuanto presenta dos figuras estilísticas de signo contrario. Queda claro que los términos empleados en esta enumeración son antitéticos. En el vértice de los cuatro versos se ubican unas formas verbales. Pues bien, las tres primeras son formas sinonímicas. Todas encierran en significado de ‘destrucción’ entre sus posibles sentidos. Las conjunciones utilizadas en esta ocasión son la forma enclítica *que* y *nec*.

La escasez de muestras vuelve a ser la tónica general del poema latino en lo que atañe a la epanalepsis y la *traductio*. En las dieciocho estrofas que componen el *corpus* que estamos analizando, sólo hemos registrado cinco ejemplos. Al igual que en el texto berceano, una *traductio* puede desarrollarse en una o más cuadernas, como las ya citadas 11 y 12:

Totam terram motui lux octava dabit,  
qui sic erit ualidus quod *cuncta* turbabit;

---

<sup>1121</sup> Otros casos de polisíndeton del poema latino: 5bd (*et*) y 18bcd (*atque / et*).

*non* homo *non* animal super pedes stabit,  
*cuncta* simul stantia ad solum prostrabit.

Montes, colles, lapides, in terra uertentur,  
 die nona pariter *cuncta* ut equentur;  
 in unam plainitiem *cuncta* redigentur,  
 nulla que superflua sub cello linquentur<sup>1122</sup>.

Dos son los vocablos que se repiten: *non* —una epanalepsis— y *cuncta* —que da lugar a la *traductio*—, en este orden de aparición. Es el adjetivo *cuncta* el que se repite más veces, hasta cuatro, a lo largo de estas dos estrofas. En estos ocho versos se nos relatan las señales octava y novena, esto es, el gran terremoto que conmoverá al mundo y la nivelación de todo tipo de accidentes montañosos.

El homeotéleuton es la figura de dicción menos utilizada de todas las que aquí se reseñan. Es en la cuaderna 55 de los *Signos del Juicio Final* en donde se registra el segundo y último ejemplo de homeotéleuton aplicado a formas nominales:

Serán mucho sotiles, en veer muy certeros,  
 non lis farán embargo nin sierras nin oteros,  
 nin nieblas, nin colinas, ni leguas, ni migueros:  
 verán del mundo todo los cabos postremeros<sup>1123</sup>.

Estos versos ya han sido citados a la hora de estudiar el polisíndeton. Tres son los sustantivos que configuran el homeotéleuton nominal, inscritos en el seno de la enumeración antitética del verso c: *nieblas*, *colinas* y *leguas*, unidos por la conjunción negativa *nin*. El catálogo de recursos estilísticos de esta estrofa lo cierra la pareja de sinónimos del verso c —*leguas* y *migueros*. La posibilidad de contemplar los confines de la tierra sin ningún obstáculo es una de las recompensas que alcanzarán los justos una vez que lleguen al paraíso celestial.

De los tres casos de homeotéleuton registrados en este poema doctrinal, sólo uno recurre al paradigma verbal, el de la cuaderna 23:

Quantos nunca *nasquieron* o fueron engendrados,  
 quantos almas *ovieron*, fueron vivificados,  
 si los comieron aves o fueron ablentados,  
 todos en aquel día allí serán juntados.

<sup>1122</sup> Los restantes ejemplos de epanalepsis son éstos: 3ad (*mundi*), 16bd (*tunc*) y 17d–18b (*terre*). Por su parte la *traductio* cuenta con una muestra más: 1d–2b (*signa*),

<sup>1123</sup> El tercer caso de homeotéleuton (nominal) está en 24bc.

El homeotéleuton verbal está formado por dos formas verbales en tercera persona de plural, *nasquieron* y *ovieron*. El referente de ambos pretéritos es el pronombre relativo plural *Quantos*, que conforma a su vez una anáfora. Ésta es, como se puede comprobar, una estrofa que abunda en figuras de dicción de índole repetitiva. Toda la humanidad, sin excepción, tendrá que asistir ante el tribunal de Dios para ser juzgado según sus obras.

En cambio, en las dieciocho cuadernas del texto latino en las que se basó Gonzalo de Berceo, no se emplea ni una sola vez el recurso estilístico del homeotéleuton.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y derivatio)

Políptoton

En los *Signos del Juicio Final*, la presencia de las clases de políptoton se halla nivelada. La muestra de políptoton nominal que vamos a analizar a continuación está en la cuaderna 30, en donde encontramos un par de series compuestas por tres y dos miembros. Ésta será la tónica general de este poema berceano, en donde no se registra ni un solo caso de políptoton nominal conformado por más de tres términos. Por otra parte, son excepcionales los ejemplos como el de esta estrofa, que cuenta con más de un políptoton de estas características:

De lo que *me* serviestes buen gualardón avredes,  
por *seculorum secula* conmigo regnaredes,  
vivredes en grand gloria, pesar nunca veredes,  
siempre laudes angélicas ante *mí* cantaredes.»<sup>1124</sup>

El primer políptoton empleado recurre al paradigma de los pronombres personales de tercera persona en función de objeto directo y circunstancial: *me*, *comigo* y *mí*. Para el segundo, se escogen las formas del sustantivo latino *seculorum secula*. La lista de recursos no acaba con el políptoton. En el verso a se emplea una metáfora, *buen gualardón*, esto es, el reino celestial prometido a los justos. Finalmente, tenemos el asíndeton que afecta a toda esta cuaderna. El políptoton, el asíndeton y la metáfora, están dirigidas a una misma finalidad: describir lo mejor posible los premios de los que cumplieron la ley de Dios. La

---

<sup>1124</sup> Otros ejemplos de políptoton nominal del texto castellano: 8bd, 33bcd, 64acd ó 69cd.



muerte ya no tendrá poder sobre ellos, puesto que vivirán eternamente —*por seculorum secula*— junto a Cristo cantando sus alabanzas.

Las peculiaridades que presenta el políptoton verbal en esta obra, son muy similares a las de su correlato nominal, tanto en uso como en el número de componentes. Así, son raras las cuadernas que cuentan con más de un caso. La cuaderna 46 es una de las excepciones a la tónica general por cuanto emplea dos series de dos paradigmas verbales distintos:

Los que *son* envidiosos, éssos son malfadados,  
que por el bien del próximo andan desconsolados;  
*serán* en el infierno de todos cozeados,  
*fer* lis han lo que *fazen* madrastras a añados<sup>1125</sup>.

El primero de éstos es el del verbo *ser*, con una forma verbal en presente de indicativo —*son*— y otra en futuro —*serán*. El segundo paradigma es el del verbo *fer*, cuyas formas se encuentran en el verso d. Ahora se escoge el infinitivo —*fer*— y la tercera persona del plural del presente de indicativo —*fazen*. Aparte del políptoton, se recurre a la antítesis en el cuarto verso para exponer de forma sencilla y clara a su público qué tipos de castigos recibirán los envidiosos. Esta estrofa 46 se incluye dentro de la denuncia de los vicios de la época, así como de los grupos sociales que los cometían. El repaso se inicia con el pecado capital de la gula, para continuar con la codicia, la soberbia y la envidia, la última de todas y objeto de estos versos. Las cuadernas dedicadas a cada vicio tienen el mismo esquema: cita de la impiedad, descripción y castigo reservado. Así, esta estrofa 46 se inicia nombrando a los envidiosos; a continuación se intenta aclarar el origen de este mal, para finalizar en los versos c y d con el tormento que se les tiene reservado en el infierno.

En más de una ocasión, en una misma cuaderna es posible encontrar las dos clases de políptoton, como en la 29:

Quando a vuestras puertas demandaba posada,  
vos luego *me* la *dábades* con voluntat pagada;  
en las cuitas que ovi fallé en vos entrada:  
quiero vos *yo* agora de todo *dar* soldada<sup>1126</sup>.

<sup>1125</sup> Otras muestras de políptoton verbal de los *Signos*: 11ad, 51ab, 68abcd y 76d–77a.

<sup>1126</sup> Otras muestras de convivencia de los dos tipos de políptoton en la versión romance: 12abcd, 34abcd, 51abd ó 65acd.

Las formas nominales escogidas para sustentar el políptoton son los pronombres de primera persona *yo* y *me*, mientras que *dábadēs* y *dar*, configuran el políptoton verbal. La estrofa 29 se inscribe dentro del discurso que Cristo dirigirá a los justos en el día del Juicio. A éstos les dará el premio o la *soldada* por haber practicado distintas obras de misericordia con los pobres, como darles de comer, de beber, de vestir o alojarles en sus hogares. Con esta última acción finaliza el sermón. El texto en el que se pudo basar nuestro poeta para elaborar estos versos ya la hemos citado anteriormente: el capítulo 25 del evangelio según san Mateo, más concretamente el versículo 35<sup>1127</sup>. Berceo cambia el orden con respecto al texto bíblico, puesto que reserva el último lugar para esta virtud, mientras que en la Biblia ocupa el penúltimo puesto.

La situación del políptoton en el poema latino es bien diferente de la descrita en el texto berceano. En primer lugar, el número de ocasiones en que se recurre a este procedimiento no supera los cuatro casos y esto sumando las dos clases de políptoton. Otra clara diferencia concierne al porcentaje de una y otra categoría. El políptoton verbal sólo tiene un representante, mientras que el nominal posee tres. Por último, no existe caso alguno en el que aparezcan de forma conjunta el políptoton nominal y el verbal. En lo único que coinciden texto romance y latino es en el número de miembros que conforman la categoría nominal, dos. El ejemplo de esta variante pertenece a la cuaderna que abre la composición:

Antequam Iudicii *die* metuenda  
ueniat, sunt omnia *mundi* commouenda,  
nam per *dies* quindecim *mundo* sunt uiuenda  
signa nimis aspera, signa perhorrenda<sup>1128</sup>.

El paradigma elegido en ambos casos es el sustantivo. La primera serie la constituyen las formas *die* (ablativo singular) y *dies* (acusativo plural), mientras que la segunda escoge el genitivo y el ablativo singular del vocablo *mundus*, esto es, *mundi* y *mundo*. Al lado del políptoton es posible encontrar otras figuras retóricas, como la epanalepsis del verso d o la pareja de sinónimos *metuenda* y

<sup>1127</sup> Éste es el fragmento en cuestión, perteneciente al versículo 35: “*hospes eram, et collegistis me*”.

<sup>1128</sup> Los restantes ejemplos de políptoton nominal del texto latino están en las estrofas 7bc (*omnibus– omne*) y 8bcd (*sanguinis– sanguinem* y *omnis– omne*).

*perhorrenda*. Esta primera estrofa informa al lector del contenido que va a encontrar en esta obra: los quince signos que precederán al fin del mundo.

La única muestra de políptoton verbal pertenece a la cuaderna 3 y la componen las formas de tercera persona de plural *uenient* (verso a) y *ueniant* (verso c):

Nam in mundi uespere *uenient* portenta  
que possunt hominibus dare documenta,  
prais quam crudelia *ueniant* tormenta  
quí nunc tantum diligunt mundi blandimenta.

La comparación del verso c y la epanalepsis de *mundi* (versos a y c) son otros recursos utilizados en esta estrofa. La línea argumental en la que se inscribe esta cuaderna es la misma del ejemplo anterior, ya que pertenece también a la introducción a este poema de signo apocalíptico. En la parte final del prólogo se señala que estos signos terminarán con los goces y placeres del mundo.

#### *Derivatio*

En las 77 estrofas de los *Signos*, únicamente se utiliza la *derivatio* en diez ocasiones. Para la definición de sus rasgos podemos echar mano de lo ya señalado a propósito del políptoton. De este modo, los miembros de los que se compone este recurso no superan en ningún caso el par. Por otra parte, es posible encontrar algún ejemplo en el que se combinen las dos formas de la *annominatio*: el políptoton y la *derivatio*. La muestra que vamos a estudiar a continuación se ubica en una de las cuadernas finales de los *Signos*, la 73:

Si cataren a suso, *verán* a Dios irado,  
de yuso el infierno, ardient e abivado,  
en derredor de diablos sobejo grand fonsado;  
con *visión* tan brava, ¿quí non serié cuitado?<sup>1129</sup>

La *derivatio* está sustentada por una forma verbal —*verán*— y por un sustantivo —*visión*. En el momento en el que la humanidad vaya a ser juzgada, se contemplarán dos escenas temibles para los hombres: la mirada airada de Cristo y el infierno llameante, que se oponen gracias a las formas adverbiales *suso* y *yuso*. Pero nuestro poeta fija su vista sobre todo en el abismo, en donde el número de diablos es harto numeroso, idea plasmada gracias a la metáfora *grand fonsado*.

<sup>1129</sup> Otros casos de *derivatio* de los *Signos*: 13bc, 28d, 60c–61a ó 75ab.

Tal y como afirmamos anteriormente, la *derivatio* puede convivir en un mismo contexto con el políptoton, como en el siguiente caso perteneciente a la estrofa 47:

Las penas del infierno de dur *seri*én contadas,  
ca éstas *son* más *muchas* e *mucho* más granadas;  
Jesu Christo nos *guarde* de tales pescozadas,  
Él que *guardó* a Peidro en las ondas iradas<sup>1130</sup>.

La *derivatio muchas–mucho* se ubica en el verso b, mientras que las dos series de políptoton verbal se distribuyen por los demás versos. La primera escoge dos formas del verbo *ser*, en tanto que las restantes pertenecen al paradigma de *guardar*. El texto nos habla en una ocasión más de los múltiples y diferentes castigos que esperan a los malvados en el infierno. El poeta suplica a Jesucristo que salve al pueblo cristiano tan terribles suplicios, de modo semejante a cómo libró a su discípulo Pedro de ahogarse en las aguas del lago sobre las que intentaba andar al modo de su maestro<sup>1131</sup>. La escena ya había sido recreada por don Gonzalo en otra de sus obras, los *Milagros de Nuestra Señora*, en la cuaderna 457b. En el poema latino la escasez de muestras vuelve a ser la nota predominante. En las dieciocho estrofas que conforman nuestro objeto de estudio sólo hallamos cuatro casos de *derivatio*, una de ellas combinada con el políptoton nominal. Este primer ejemplo pertenece a la 16:

Die terna decima cuncti *morientur*,  
qui uiui in seculo tunc reperientur,  
ut cum ante *mortuis* mox resuscitentur,  
et tunc secundum opera sua iudicentur<sup>1132</sup>.

Todas las series de *derivatio* registradas se componen de dos miembros, al igual que en el texto berceano. Una forma verbal —*morientur*— y un sustantivo —*mortuis*— son los que conforman esta muestra. Estamos en el decimotercer día del fin del mundo. Todos los hombres morirán para resucitar y comparecer ante el tribunal de Dios.

<sup>1130</sup> Otros casos de combinación de *derivatio* con políptoton: 2bc y 53bcd.

<sup>1131</sup> El pasaje evangélico al que alude Berceo es el de Mateo 14, 29-31.

<sup>1132</sup> Éstos son los restantes ejemplos de *derivatio* del poema latino: 5d (*statum–statim*), 6cd (*planget–planctu*) y 8bd (*sudor–sudabit*).

Como en los *Signos*, aquí también es posible ver, aunque sólo en una ocasión, la convivencia de la *derivatio* con el políptoton. Esto sucede en la cuaderna 8:

Non his mimus horrida quinta lux monstrabit,  
totam terram *sanguinis sudor* occupabit;  
omnis herbe species *sanguinem* rorabit,  
omne genus arborum pariter *sudabit*.

El políptoton nominal se sitúa en los versos b y c, compuesto por los casos de genitivo y acusativo singular del sustantivo *sanguis*. La *derivatio* la conforman la forma verbal *sudabit* y el sustantivo derivado de ésta, *sudor*. En el reino vegetal, como en los restantes, se dejarán percibir una serie de indicios del fin de los tiempos: de los árboles y plantas fluirá sudor y sangre, dos de los vocablos que sustentan esos dos recursos sobre los que gira esta octava estrofa.

#### *Parison*

A diferencia de lo que sucedía en el *Sacrificio de la Misa*, en los *Signos del Juicio Final* el paralelismo tiene un desarrollo menor, puesto que se emplea en veintiuna de sus cuadernas. El *parison* puede abarcar uno —la mayoría de los casos—, dos, tres o incluso los cuatro versos de una estrofa, si bien únicamente hemos registrado dos muestras de esta última clase, en las cuadernas 40 y 66. Para ilustrar el uso del *parison* hemos escogido precisamente la estrofa 40:

Dar les han *malas cenas e perores yantares*,  
*grand fumo a los ojos, grand fedor a las nares*,  
*vinagre a los labros, fiel a los paladares*,  
*fuego a las gargantas, torzón a los ijares*<sup>1133</sup>.

Todos los versos de esta cuaderna presentan un paralelismo de signo sintáctico. Así, en el verso a tenemos dos frases nominales formadas por un adjetivo y un sustantivo. Este esquema se repite con alguna variación en los versos b, c y d. En el b hay una frase nominal a la que se suma una de signo preposicional; en el c y el d la simetría sintáctica es perfecta: sustantivo + frase preposicional. La función que desempeña el paralelismo es bien clara: fusionar los diferentes elementos que integran esta descripción. A este mismo fin va encaminado el asíndeton de los tres últimos versos. La lista de procedimientos

<sup>1133</sup> Éstos son algunos ejemplos más de *parison* en los *Signos*: 21bcd, 36bc, 66abcd y 74d.

retóricos la completan la epanalepsis y los distintos juegos antitéticos. A partir de la estrofa 36 el poeta pinta con toda clase de detalles los castigos a los que los diablos someterán a los pecadores. Los réprobos recibirán malas comidas y bebidas, como el vinagre y la hiel. A las sensaciones gustativas se añaden otras de signo olfativo (el hedor) y táctil (el fuego y los pellizcos).

Si en el caso del clérigo riojano el paralelismo era un procedimiento al que se recurría en escasa medida, en su modelo latino sólo hemos registrado ocho casos en dieciocho cuadernas. Uno de los rasgos que comparten ambos poemas es el número de versos que integran los ejemplos de *parison*, que varían entre uno y tres —con dos muestras cada uno. Aquí no tenemos ningún ejemplo de paralelismo formado por cuatro versos, como en los *Signos*. La estrofa 9 presenta un tipo de *parison* en tres de sus versos:

*Sexta die menia cuncta dirimentur,  
turres, domos, oppida, castraque soluentur,  
nec machinis bellicis illa destruentur,  
immo propter proximum finem confundentur*<sup>1134</sup>.

Dos son los paralelismos que se emplean en esta cuaderna. El primero de ellos ocupa el segundo hemistiquio de los cuatro versos y su esquema es sustantivo + verbo, con la pequeña modificación del verso c, en donde en vez de un sustantivo tenemos un demostrativo. Los versos b y c se configuran en torno a una enumeración de sustantivos, unidos a través de las conjunciones copulativas *que* y *neque*. El paralelismo desempeña la misma función que en la obra de Berceo. De este modo, se otorga una mayor cohesión interna a los integrantes de esta estrofa 9. Al lado del *parison* tenemos el polisíndeton y la antítesis. El sexto signo visible que anuncia el fin de los tiempos será la destrucción masiva de todas las edificaciones realizadas por la mano del hombre, tanto las destinadas para vivienda como aquéllas orientadas a un fin bélico.

Figuras de omisión: asíndeton

El asíndeton juega un papel similar en los *Signos* al polisíndeton, si bien su número es menor. Don Gonzalo utiliza esta figura para la misma finalidad que su recurso contrapuesto. De esta forma, nos encontraremos con cuadernas en las que

<sup>1134</sup> Otras muestras de paralelismo en el texto latino: 1d, 3ac, 8bcd y 16ac.

el asíndeton figure al inicio de varias oraciones, pero también para enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión va desde los dos a los cuatro. Al igual que otros recursos anteriormente analizados, el asíndeton puede desarrollarse en dos estrofas diferentes, algo que sólo sucede en las 23–24 y 28–28. De los diecisiete ejemplos hallados, hemos elegido el de la cuaderna 17:

*El día que viniere, el noveno pasado,  
istrán todos los omnes quisque de su forado,  
andarán estordidos, pueblo mal desarrado,  
mas de fablar ninguno sól non será osado*<sup>1135</sup>.

Como se puede observar, en estos versos no se utiliza ninguna conjunción, por lo que estamos ante una enumeración de tipo asindético. Esta figura de omisión se usa para ensamblar diferentes frases, pero también para dotar de una mayor fluidez y ritmo narrativo. En el noveno día del Apocalipsis, los hombres saldrán de sus escondites. Tanto es el horror que experimentan al contemplar un panorama desolador, que no son capaces de pronunciar ni una sola palabra. Gonzalo de Berceo expresa esta sensación de un modo magistral, transmitiendo la gama de emociones a las que acompañan unas acciones determinadas.

Por su parte, el modelo latino parcial de los *Signos del Juicio Final*, utiliza el asíndeton únicamente en cinco ocasiones, una de ellas en la estrofa 8:

*Non his minus horrida quinta lux monstrabit,  
totam terram sanguinis sudor occupabit;  
omnis herbe species sanguinem rorabit,  
omne genus arborum pariter sudabit*<sup>1136</sup>.

Una vez más se comprueba cómo en estos versos no aparece ni un solo nexos coordinante. El asíndeton ocupa los cuatro versos de esta cuaderna, ya examinada en más de una ocasión. A su lado tenemos un paralelismo en los versos b, c y d. Asíndeton y *parison* van orientados hacia un mismo fin: la cohesión interna de estos versos. Por otro lado, otorgan un marcado ritmo a las sentencias, al individualizar también los elementos que conforman esta descripción enumerativa. En el día quinto que precederá al Juicio Final, la

<sup>1135</sup> Otras muestras de asíndeton de este texto berceano: 3abcd, 19abc, 23abcd–24abcd ó 66abcd.

<sup>1136</sup> En el modelo latino tenemos cuatro casos más de asíndeton: 7abc, 11abcd, 12abc y 16abc.

naturaleza hará patente la destrucción de la tierra. Como si de un ser humano se tratase, el reino vegetal se desangrará poco a poco.

*Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

El epíteto apenas se cultiva en los *Signos*: los ejemplos no llegan a la decena. Los personajes a los que se aplica esta figura son varios, desde Dios–Cristo a la Virgen María y san Jerónimo. Es curioso el hecho de que los epítetos que giran en torno de esta última figura aparezcan en las primeras estrofas de la composición, dedicadas a presentar los contenidos sobre los que va a versar. Por lo general, y excepto una muestra, en cada cuaderna aparece un único caso de este recurso. Comenzaremos nuestro análisis por el ejemplo que constituye esta salvedad, en la estrofa 27:

Tornarás a los justos el Rey *glorioso*,  
fer les ha un sermón *temprado e sabroso*:  
«Venit los benedictos del mi Padre *precioso*,  
recibit el regno largo e delicioso<sup>1137</sup>.

Los dos epítetos aluden a Jesucristo y a Dios, las dos primeras personas de la Trinidad. Los sustantivos a los que se añade un adjetivo, *Rey* y *Padre*, no sólo pueden servir como base de un epíteto, sino que pueden figurar en otros contextos como muestras de antonomasia. En este momento de la composición, se nos dibujan las escenas del Juicio Final. A la derecha del trono de Dios se sentarán los justos; a la izquierda, los pecadores. Cristo dirigirá a los primeros un *sermón temprano e sabroso* (verso b), en el que les promete aquello que tanto desearon alcanzar: el reino celestial. El contenido de esta cuaderna posee, al igual que las que la rodean, un referente evangélico claro. Se trata, de nuevo, del capítulo 25 del evangelio según san Mateo<sup>1138</sup>, con el que presenta grandes similitudes, incluidos los dos sustantivos a los que se aplican estos epítetos. La lista de

---

<sup>1137</sup> El otro epíteto aplicado a Dios en los *Signos* se encuentra en 49d. La situación del epíteto mariano es todavía más grave que la que expusimos en el bloque anterior, ya que únicamente contamos con una muestra, muy próxima al último ejemplo de epíteto alusivo a la Divinidad. Nos estamos refiriendo a la estrofa 50d. A la Virgen María se le llama [*Virgen*] *ondrada*.

<sup>1138</sup> El fragmento es el siguiente: “*Tunc dicet rex his qui a dextris eius erunt; Venite benedicti Patris mei, possidete paratum uobis regnum a constitutione mundi*” (Mt, 25, 34).



procedimientos estilísticos de esta estrofa la cierra el polisíndeton de los versos b y d.

La última categoría de epíteto se centra en un mismo personaje, san Jerónimo, a quien nuestro autor asigna la autoría del poema latino sobre el Juicio Final en el que se basaría para realizar su particular versión. En la cuaderna 1 aparece uno de los tres epítetos:

Señores, si quisiéssedes atender un poquiello,  
querría vos contar un poco de ratiello  
un sermón que fo priso de un santo libriello  
que fizo sant Jerónimo, un *precioso* cabdiello<sup>1139</sup>.

San Jerónimo recibe el calificativo de *precioso* [*cabdiello*]. En nuestra opinión, creemos estar ante un epíteto con cierto regusto a los cantares de gesta, por lo que se puede clasificar dentro de la categoría épico-bélica. San Jerónimo sería un caudillo o jefe que dirige un ejército<sup>1140</sup> en un sentido metafórico, ya que, como Padre de la Iglesia, habría adoctrinado y habría tenido a su cargo a muchos fieles cristianos. La estrofa que inicia esta obra pretende llamar la atención del público para que preste oídos a esa narración. En esa especie de *captatio benevolentiae* tienen especial relevancia las figuras de dicción, como el políptoton verbal *quisiéssedes-querría*. La lista de figuras la completan los tres diminutivos en los vértices de los versos a, b y c.

Como en el caso del homeotéleuton, el poema latino no cultiva ni una sola vez el epíteto. En el bloque III, centrado en las conclusiones, intentaremos ver qué nos puede ofrecer este dato.

#### Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

El fin último que persigue el clérigo riojano con el empleo de antítesis en los *Signos* es explicar de la forma más simple posible a su público las verdades de la fe con respecto al Juicio Final. No debemos perder nunca de vista la función catequística como uno de los rasgos que definen antítesis y sinónimos en esta obra, al igual que su uso en la descripción de escenas y personajes. El juego de

<sup>1139</sup> Los dos epítetos restantes de esta categoría se hallan en 3a y 4a.

<sup>1140</sup> Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*; Gutiérrez Tuñón, *Diccionario del Castellano Antiguo*; Kasten y Nitti, *Diccionario de la prosa castellana ...*; Sas, *Vocabulario del Libro de Alexandre*, s.v.

oposiciones de conceptos y vocablos es bastante frecuente en los *Signos del Juicio Final*, puesto que pocas cuaderñas dejan de recurrir a esta figura de pensamiento. Los términos opuestos pueden aparecer unidos a través de una conjunción afirmativa o negativa, o no. Las antítesis, por norma general, están formadas por dos o tres palabras, siendo excepcionales aquéllas que cuentan con más, como sucede en la estrofa 55. El primer ejemplo que vamos a estudiar está en la cuaderña 21:

El día quarto dézimo será fiera barata:  
ardrá el mundo todo, *el oro e la plata,*  
*baldaquines e púrpuras, xamit e escarlata,*  
non fincará conejo *en cavo ni en mata.*

Las parejas de opuestos que aquí se emplean son cuatro. Todas están unidas por conjunciones, formando lo que conocemos por ‘parejas inclusivas’. En los tres primeros casos es el nexos copulativo *e* el encargado de realizar esta conexión, mientras que la serie restante utiliza la forma negativa *ni*. Existe otro rasgo que diferencia las tres primeras antítesis de la última en lo que concierne a los términos empleados. Todos los campos semánticos del primer bloque remiten a entidades que designan opulencia o riqueza: *oro, plata, baldaquines, púrpuras, xamit y escarlata*. Por el contrario, la oposición restante recurre a términos más populares o conocidos: *non fincará conejo en cavo ni en mata*. Como se puede observar, son dos extremos totalmente opuestos. El texto describe el penúltimo signo del fin de los tiempos, el fuego que consumirá todo el mundo.

Un caso claro del valor catequístico que encierra en su interior la antítesis puede verse, por ejemplo, en la estrofa 25:

Serán puestos *los justos a la diestra* partida,  
*los malos a siniestro,* pueblo grand sin medida,  
*el Rey será en medio* con su az revestida,  
*cerca d'Él la Gloriosa* de caridat complida<sup>1141</sup>.

Las entidades opuestas son, por un lado, los *justos* frente a los *malos*; y por el otro, *diestra / siniestro*. De esta manera se colocarán unos y otros el día en el que serán juzgados por Cristo. Las ideas del bien y del mal se hallan de este modo confrontadas, para explicar al auditorio las diferencias entre unos y otros. Por otra parte, se pretende asociar estas posiciones con cada uno de los grupos. La derecha

<sup>1141</sup> Otros ejemplos de antítesis del texto castellano pueden verse en 16bc, 28bc, 38ab ó 55bc.

es un lugar preferente y, por consiguiente, reservado a los buenos. A los pecadores, por el contrario, se les destina a la izquierda. Pero todavía se podría añadir una oposición más, que afecta tanto a los protagonistas como a su ubicación. Entre la derecha y la izquierda queda un punto intermedio equidistante, el centro, la posición privilegiada que se guarda para la Divinidad: Jesucristo y su madre. Estos dos personajes que se diferencian de los dos primeros bloques, también están presentes en este contexto, aunque figuren bajo las antonomasias *Rey y la Gloriosa*. La escena está extraída, nuevamente, del evangelio de Mateo<sup>1142</sup>.

La situación de la antítesis en el poema latino es muy parecida a la del texto berceano, al menos en lo que al número de muestras se refiere. Estamos ante un procedimiento retórico revestido de considerable importancia. De las catorce antítesis que presenta este texto, ocho tienen su correlato literal en los *Signos*. Por este motivo, y para no extendernos demasiado en nuestra exposición, hemos decidido comentar sólo un ejemplo. Otra similitud con la versión romance concierne al número de miembros que integran la antítesis, que también oscila entre dos y tres. Sin embargo, el poema latino recurre en menor medida al uso de las conjunciones para ensamblar los términos contrarios. Precisamente el caso siguiente pertenece a esta última categoría. La cuaderna 9 es un ejemplo peculiar:

Sexta die menia cuncta dirimentur,  
turres, domos, oppida, castraque soluentur,  
nec machinis bellicis illa destruentur,  
immo propter proximum finem confundentur<sup>1143</sup>.

Por una parte, dos de los cinco vocablos que componen la antítesis tienen una correspondencia exacta con el poema de don Gonzalo, aspecto que ya ha sido tratado. Sin embargo, el texto latino es más rico que el romance, ya que posee un mayor número de elementos contrapuestos. El argumento de esta estrofa ya lo conocemos. El día sexto del fin del mundo vendrá marcado por la destrucción de los edificios construidos por los hombres: *turres, domos, oppida, castra* y

<sup>1142</sup> “Cum autem uenerit Filius hominis in maiestate sua, et omnes angeli cum eo, tunc sedebit super sedem maiestatis suae; et congregabuntur ante eum omnes gentes, et separati eos ad iniuicem, sicut pastor segregat oues ab haedis; et statuet oues quidem a dextris suis, haedos autem a sinistris” (Mt, 25, 31–33).

<sup>1143</sup> Otros casos de antítesis del texto latino: 4bcd (*mare / montes / terram*), 11c (*homo / animal*), 14cd (*defunctorum / uiuorum*) y 17cd (*celo / terre*).

*machinis bellicis*, que configuran la antítesis de esta cuaderna. Los dos últimos sustantivos están unidos por dos nexos copulativos. La primera es la forma enclítica *que* y la segunda la conjunción negativa *nec*.

La sinonimia cuenta con un desarrollo menor que la antítesis, puesto que su número no alcanza la decena. Los miembros de los que consta esta figura de dicción no superan el par por estrofa, a excepción de la cuaderna 16 en donde encontramos dos series de sinónimos. En ocasiones, los sinónimos suelen ir unidos mediante la conjunción coordinante *nin* o, como en este caso, por *e*. El significado de la sinonimia en esta obra berceana es parcialmente distinto al sentido de la antítesis: si esta última poseía un valor catequístico, la sinonimia está totalmente desprovista de este significado. Lo que sí comparten una y otra figura es una función descriptiva de ambientes y situaciones. Dada la parquedad de muestras de este recurso, únicamente analizaremos un ejemplo, en la estrofa 16:

En el día noveno venrán otros porteros:  
aplanar se han las sierras e todos *los oteros*,  
serán de *los collados* los valles compañeros,  
todos serán iguales, *carreras e senderos*<sup>1144</sup>.

Ésta es una cuaderna que presenta una serie de peculiaridades que la hacen especial. En primer lugar, hallamos una de las varias antítesis literales ya comentadas en el apartado 4.2.1. Nos referimos a la oposición entre *sierras* y *oteros*, correlato exacto del texto latino. Estos dos términos se incluyen dentro de otra antítesis mayor que engloba otros sustantivos, como *collados* y *valles* (verso c). Pero dentro de esa antítesis se incluyen dos casos de sinonimia. Este último dato es lo que convierte a esta estrofa en una excepción doble a las reglas formuladas para esta figura de pensamiento. Tenemos dos parejas de sinónimos, no una sola: *oteros–collados* y *carreras–senderos*. Los miembros de esta última se encuentran unidos por la conjunción *e*, la única vez en la que se emplea para unir dos sinónimos. En el día noveno se producirá un hecho extraordinario, la igualación en altura de toda clase de formación geográfica.

La situación de la sinonimia en el modelo latino de los *Signos* no es muy distinta. Su empleo, como en su correlato romance, es mucho menor que el uso de la antítesis: sólo cinco casos. Tres de las muestras presentan una particularidad:

<sup>1144</sup> Otros casos de sinonimia en el texto berceano: 27bd, 38ab, 59c y 62b.

los sinónimos se hallan en vértice de verso. Los términos que configuran una sinonimia suelen ser dos, a excepción de la cuaderna 9, en donde nos encontramos con tres formas verbales sinónimas. Como ese ejemplo ya ha sido citado en numerosas ocasiones, hemos preferido transcribir otro diferente. Al igual que hicimos con el texto berceano, sólo comentamos una única muestra, ubicada en dos estrofas distintas (2–3):

Perlegens Jeronimus libros Hebreorum,  
ista *signa* reperit et ad posterorum  
scripsit in memoriam, ut suppliciorum  
conuertatur impii metu futurorum.

Nam in mundi uespere uenient *portenta*  
que possunt hominibus dare documenta,  
prauis quam crudelia ueniant tormenta  
qui nunc tantum diligent mundi blandimenta<sup>1145</sup>.

A pesar de que los términos sinónimos se encuentran separados por dos versos, el procedimiento tiene igualmente validez. Nos encontramos en los preliminares de los *Signos*, donde se nos informa, entre otras cuestiones, sobre el narrador y los contenidos. Los sinónimos apuntan en esta última dirección argumental. El poema trata de los quince signos que precederán al fin de los tiempos. Estas señales se denominan de dos modos distintos en esta versión latina: *signa* (2b) y *portenta* (3a), sustantivos que comparten el significado de señal milagrosa infrecuente. Frente a estos dos términos, don Gonzalo prefiere utilizar únicamente *signos* (3c). El texto latino en este sentido es, por lo tanto, más rico que la versión romance.

#### Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

En los *Signos* la exclamación cuenta con una serie de valores semánticos que ya registrábamos en otras obras berceanas, como la manifestación de alegría o la súplica, así como otro no empleado hasta el momento, la desesperación, tal y como sucede en la cuaderna 14. Por otro lado, y al igual que el paralelismo o el asíndeton, la exclamación es una figura secundaria. El ejemplo que vamos a estudiar pertenece a la estrofa 14, que desarrolla el séptimo signo del fin de los tiempos, al igual que la cuaderna que le precede:

<sup>1145</sup> Los restantes ejemplos de sinonimia del poema latino se hallan en 1ad (*metuenda–perhorrenda*), 8cd (*species–genus, rorabit–sudabit*) y 9abc (*dirimentur–soluentur–destruentur*).

Los homnes con la cuita e con esta presura,  
 con estos tales signos de tan fiera figura,  
 buscarán do se metan alguna angostura.  
 Dirán: «Montes, cobritnos, que somos en adrura»<sup>1146</sup>.

Ante el horrendo espectáculo que están contemplando, los hombres profieren un grito desolador, pidiendo a los montes que los oculten y protejan. La exclamación del verso d no está marcada topográficamente por los editores modernos de esta composición berceana, pero no cabe duda alguna de que nos encontramos ante un claro ejemplo de este recurso estilístico. La imagen que nos transmite el clérigo riojano figura en su modelo literario —*montibus clamabunt* (10d) —, pero no con la intensidad con la que se pone de manifiesto en el texto romance, gracias al discurso directo. También existen otros lugares en las Sagradas Escrituras que podrían haber inspirado a Gonzalo de Berceo, como el *Apocalipsis*, capítulo 6, versículo 16: *et dicunt montibus et petris: Cadite super nos et abscondite nos*, más cercana a la versión castellana que la propia fuente latina, u otros similares<sup>1147</sup>.

El texto latino no recurre a este procedimiento discursivo, al igual que ocurría con otras figuras como el homeotéleuton o el epíteto.

Los procedimientos comparativos que pueden rastrearse en los *Signos* se emplean, por lo general y como en otras obras berceanas, para hacer más cercanos algunos conceptos doctrinales a las gentes que escuchan este relato o para dotar de fuerza expresiva y plasticidad a esta composición. Al analizar la comparación, hemos encontrado al menos tres categorías semánticas: una que tiene como base elementos conocidos por los campesinos, otra que se apoya en los términos de luz y de color y una tercera que engloba todas aquellas comparaciones pertenecientes a otros ámbitos.

El primer y tercer tipo de comparación se puede rastrear en la estrofa 13:

En el día seteno venrá priesa mortal:  
 avrán todas las piedras entre sí lit campal,

<sup>1146</sup> Los restantes ejemplos de exclamación de los *Signos* se encuentran en las cuadernas 27cd, 31cd, 32ab y 36d.

<sup>1147</sup> Dutton, ed., *Los Signos del Juicio Final*, p. 133, señala, al margen del *Apocalipsis*, otros escritos como los del profeta Isaías (Is 2, 19: “*Et introibunt in spenculas petrarum, Et in vorágines térrea, A facie formidis Domini Et a gloria maiestatis eius, Cum surrexerit percutere terram*”), Oseas (Os 10, 8: “*Et dicent montibus: Operite nos; Et collibus cadite super nos*”) y Lucas (Lc 23, 30: “*Tunc incipient dicere montibus: Cadite super nos, et collibus: Operite nos*”).

*lidiarán como homnes que se quieren fer mal,  
todas se farán piezas menudas como sal*<sup>1148</sup>.

La metáfora bélica de esta cuaderna ya ha sido estudiada en el apartado dedicado al estudio de los ejemplos literales (*vid. supra* apdo. 4.2.1). La imagen metafórica está tomada del texto latino, pero se completa con la comparación *como homnes que se quieren fer mal*. Ésta es la primera de las dos comparaciones de esta cuaderna. La segunda utiliza un elemento propio de la vida cotidiana, la sal. Estas piedras se reducirán a la nada, al polvo, a algo tan insignificante como ese condimento. Éste es el sentido que le quiere otorgar Berceo a este proceso analógico. Gracias a estas dos comparaciones se hace más comprensible el contenido metafórico del que está dotada esta estrofa.

La única comparación que emplea términos de luz se encuentra en la cuaderna 54:

De la primera gracia vos queremos decir:  
avrán vida sin término, nunca han de morir;  
demás, *serán tan claros* —non vos cuido mentir—,  
*non podríen siete soles tan fuertmiente luzir*.

El proceso comparativo se desarrolla en los versos c y d: *demás, serán más claros (...) non podríen siete soles tan fuertmiente luzir*. ¿De quién se predica esta cualidad? El poeta nos está hablando de las recompensas de las que podrán gozar los bienaventurados. La primera de ellas figura en estos versos. Los que hayan muerto en la gracia de Dios no volverán a morir (verso b), pero además, su aspecto será más resplandeciente que cualquier astro (versos c y d). Esta imagen la utiliza también nuestro poeta en sus *Loores de Nuestra Señora*, más concretamente en su estrofa 192b (*claridad más de sol*), en el apartado dedicado al Juicio Final. Las fuentes posibles para este fragmento pueden ser una vez más de índole bíblica. Los distintos editores de los *Signos* han apuntado dos pasajes de las sagradas escrituras. Por una parte el versículo 3 del capítulo 12 del profeta Daniel y por otra el 43 del capítulo 13 de Mateo<sup>1149</sup>. En nuestra opinión, don

<sup>1148</sup> Otros ejemplos de comparación rústico-popular lo podemos ver en 19d (comparación rústico-popular de raíz bíblica que figura en el Apocalipsis, 6, 13), 45c (*cf.* cuaderna 468 de la *VSD*) ó 56b. Otras comparaciones del tercer bloque en el texto romance: 5c, 6b, 61b ó 71cd.

<sup>1149</sup> Éstos son los textos en cuestión: “*Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad iustitiam erudiunt multos, quasi stellae in perpetuas aeternitas*” (Dn 12, 3); “*Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum*” (Mt 13, 43).

Gonzalo se halla más próximo al texto evangélico que al veterotestamentario, ya que escoge la figura del sol para sustentar la comparación.

El procedimiento de la comparación casi no tiene relevancia en el poema latino de los signos del Juicio Final. Tres son las ocasiones en que se emplea, una de ellas de raíz literal. El caso que vamos a estudiar pertenece a la cuaderna 13:

In cauernis homines prius delitentes  
ibunt die decima per campos pantentes,  
et errabunt undique sicuti dementes,  
pre timore nimio loqui non ualentes<sup>1150</sup>.

La comparación se establece en términos de igualdad: *errabunt sicuti dementes*. En la estrofa equivalente de la versión romance lo más parecido que encontramos es el *andarán estordidos*: en ningún caso se establece una relación comparativa. En el día décimo del fin del mundo, los hombres que se habían ocultado al ver semejantes prodigios saldrán de sus escondites y vagabundearán como locos, sin pronunciar palabra.

#### Sufijos diminutivos

La única clase de sufijo con la que nos encontramos en los *Signos* es la variedad *iello*. Esto es así en los cuatro ejemplos del poema. Los tres primeros se registran en la cuaderna 1:

Señores, si quisiéssedes atender un *poquiello*,  
querría vos contar un poco de *ratiello*  
un sermón que fo priso de un santo *libriello*  
que fizo sant Jerónimo, un precioso *cabdiello*<sup>1151</sup>.

Los sufijos diminutivos se emplean aquí como solución para el vértice de verso o rima. Las palabras a las que se le aplica este sufijo son *poquiello* (verso a), *ratiello* (verso b) y *libriello* (verso c); todas con el mismo valor empequeñecedor. Sin embargo, es posible añadir otro significado para el sustantivo *libriello*, que posee un sentido afectivo añadido. El poeta sentiría cariño hacia esta obra atribuida a san Jerónimo, a quien le otorga el calificativo de *precioso* [*cabdiello*], epíteto de resonancias bélicas.

<sup>1150</sup> Las dos comparaciones restantes del texto latino son las siguientes: “*prauis quam crudelia uenient tormenta*” (3c) y “*terram nec operiet sed ut murus stabit*” (4d).

<sup>1151</sup> El restante sufijo diminutivo de la obra berceana se encuentra en 35a: *pobreziello*. El valor que posee éste es claramente afectivo. La fuente de esa cuaderna es Mt 25, 45: “*Amen dico uobis: Quamdiu non fecistis uni de minoribus his, nec mihi fecistis*”.



La inexistencia de muestras vuelve a ser la tónica del texto latino. A las ausencias del homeotéleuton, epíteto y exclamación, debemos sumar ahora la de los sufijos diminutivos.

ORNATUS DIFFICILIS

*Antonomasia*

De los diez casos que presenta este tropo en los *Signos*, todos tienen como referente a la Divinidad, repartidos entre las figuras de Dios, Cristo y la Virgen María. Como se ve, en esta obra vuelven a repetirse casi los mismos bloques en que dividíamos la antonomasia en otras composiciones berceanas. El texto de los *Signos* presenta una particularidad: las antonomasias comienzan a emplearse a partir de la estrofa 25 y no antes. El motivo debemos buscarlo sin duda alguna en la fuente latina en la que se basó Gonzalo de Berceo para componer su poema: en las cuadernas que sirvieron de base —las dieciocho primeras— no se utiliza ni una sola vez este tropo.

Los apelativos que recibe Dios / Jesucristo van desde el mayoritario *Rey*, pasando por *Padre*, *Fijo* o *Señor* —antonomasias lexicalizadas—, en este orden de importancia. Es frecuente que las dos primeras personas de la santísima Trinidad figuren en un mismo contexto, como en el caso que vamos a analizar a continuación, en la estrofa 49:

*El Rej de los reyes, alcalde derecho,  
que ordena las cosas sin ningún consejero,  
con su procesión rica, pero Él delantero,  
entrará en la gloria del Padre verdadero*<sup>1152</sup>.

Aquí hallamos las dos antonomasias mayoritarias: *Rej* y *Padre*. Cristo recibe el primer calificativo. Él es el *Rej de los reyes* (verso a), pero además es *alcalde derecho* (*ibid.*), metáfora *in praesentia* ya empleada en la cuaderna 90d de los *Milagros* (*Madre eres de Fijo, alcalde derecho*) o en la 62d de los *Signos*. A Dios se le conoce ante todo como un *Padre verdadero* (verso d). En este último caso nos encontramos con un doble recurso. Por una parte tenemos la antonomasia, a la que se añade un adjetivo en función de epíteto. Tras el Juicio

---

<sup>1152</sup> Otras antonomasias referidas a la Divinidad en los *Signos*: 27ac, 59a, 61a y 77ad.

Final, Jesucristo será el encargado de guiar a los justos al reino de los cielos, en donde les espera Dios Padre.

La Virgen María también tiene un lugar reservado en el campo de la antonomasia. Ella es la *Gloriosa*. Ésta es la única antonomasia que recibe en el poema de los *Signos*. La ubicación de este apelativo se halla en la estrofa 25:

Serán puestos los justos a la diestra partida,  
los malos a siniestro, pueblo grand sin medida,  
*el Rey* será en medio con su az revestida,  
cerca d'Él *la Gloriosa* de caridat complida.

El contexto argumental nos describe los preliminares del día del Juicio Final. La humanidad se encuentra dividida en dos facciones: los justos a la derecha y los pecadores a la izquierda. El juicio lo preside Cristo, quien se presenta bajo la apariencia de *Rey*, sobrenombre que ya recibía en el caso anterior. Pero su madre no podía estar ausente. Ella es una espectadora privilegiada y como tal merece compartir protagonismo con su hijo. Ambos aparecerán cubiertos de gloria y majestad para infundir el mayor respeto y temor posible.

El fragmento que configura nuestro objeto de estudio del poema latino *De signis ante Iudicium* no utiliza ni una sola antonomasia. La ausencia de recursos es, como ya dijimos en más de una ocasión, la nota dominante en el texto latino. En esta ocasión, Sin embargo, este hecho nos puede explicar por qué don Gonzalo no empleó el tropo de la antonomasia en sus veintidós primeras cuaternas de su poema. Pudo ser que por imitación de la fuente hubiese preferido no emplearla hasta la estrofa 25.

### *Metáfora*

La metáfora constituye el tropo mayoritario de cuantos se registran en los *Signos*. Al igual que en las obras anteriormente estudiadas, es posible dividir este recurso en dos grupos formales: metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia*. De las dos modalidades semánticas superpuestas por el clérigo riojano, únicamente se cultiva un caso de la llamada ‘metáfora bélica’; de la ‘metáfora rústico–popular’ no se documenta ni un solo ejemplo. Una muestra de los dos primeros tipos es la que tenemos en la cuaterna 31, versos c y d:

Tornará a siniestro, sañoso e irado,  
dezir lis ha por nuevas un esquivo mandado:

«Id vos, los maledictos, *ministros del pecado*,  
id con vuestro maestro, vuestro adelantado<sup>1153</sup>.

La primera metáfora pertenece a la modalidad *in praesentia* —la categoría minoritaria en los *Signos*—, ya que el vocablo metaforizado se halla explícito junto al término impropio que lo sustituye. De este modo, los malvados son llamados *ministros del pecado*, esto es, representantes del mal. La segunda metáfora se plantea en términos de *in absentia*. Esos *ministros del pecado* tienen como jefe supremo al diablo, a quien se conoce como *maestro* o *adelantado*. En esta estrofa asistimos al discurso que Cristo dirige a aquéllos situados a su izquierda, los que han elegido la senda del mal. A éstos les condena a penar eternamente en el infierno, el lugar en donde habita el que va a ser su señor, el diablo. El modelo de esta escena es nuevamente el capítulo 25 del evangelio según san Mateo<sup>1154</sup>.

El único ejemplo de metáfora que emplea vocablos procedentes del campo de los cantares de gesta o de la realidad de la guerra es la que se registra en la cuaderna 29d:

Quando a vuestras puertas demandaba posada,  
vos luego me la dábades con voluntat pagada;  
en las cuitas que ovi fallé en vos entrada:  
quiero vos yo agora de todo *dar soldada*.

El proceso metafórico se formula *in absentia*. Nos referimos a la expresión *dar soldada* empleada, al menos en dos ocasiones más: en la estrofa 144d de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y en la 136d de los *Milagros de Nuestra Señora*. El significado último de esta expresión ya lo conocemos: el de recompensa o premio. En este sentido, existe otro vocablo con un sentido muy parecido, el *gualardón* de 28a o el de 75d, el primero con un valor positivo y el segundo entendido en términos negativos. En el caso que nos ocupa debemos otorgar al sustantivo *soldada* una acepción positiva, ya que el contexto así nos lo sugiere. Jesucristo promete a los justos una recompensa por haber obrado con rectitud.

<sup>1153</sup> Otros ejemplos de metáfora *in praesentia* de los *Signos*: 49a, 60d y 63bd. Otras muestras de metáfora *in absentia*: 24d, 27d, 75d y 77d.

<sup>1154</sup> “*Tunc dice et his qui a sinistris erunt: Discedite a me maledictis in ignem aeternum, qui paratus est diabolo, et angelis eius*” (Mt 25, 41).

En el poema latino en cuaderna vía únicamente hemos registrado una metáfora, que tiene su correlato literal en el texto berceano. Como ya ha sido estudiada con suficiente profundidad (*vid. supra* apdo. 4.2.1), no la incluiremos en este apartado.

### *Alegoría*

En las dos versiones de los quince signos del Juicio Final, la alegoría tiene una presencia importante. En nuestra opinión, el poema berceano —sobre todo en la primera mitad, estrofas 1–22— y su fuente literaria deben ser leídos e interpretados en clave alegórica. Así, cada señal producida durante esos quince días tiene un mismo referente: el fin del mundo y el Juicio Final, con lo que el proceso analógico no se ve afectado. A lo largo de la exposición de las distintas figuras y tropos, hemos desentrañado el significado último de estas cuadernas, con lo que no creemos necesario reiterar ninguna muestra de alegoría.

### *Sinécdoque*

A diferencia de los dos tropos anteriores, la sinécdoque es más bien un recurso minoritario en los *Signos*. De las tres muestras halladas, una es un ejemplo literal (*vid. supra ibid.*). Por otro lado, la variedad de los términos empleados es mínima, ya que se circunscriben al campo semántico del cuerpo humano. En todas las sinécdoques, la categoría que se manifiesta es el tipo de la parte por el todo.

En la estrofa 15, verso c, hallamos el sustantivo *calavera*. La relación de inclusión es, en efecto, la parte por el todo. De esta manera, *calavera* equivale a ‘hombre’ o ‘persona’. Según el texto, nadie resistirá el fuerte temblor de tierra que se producirá en día octavo del Apocalipsis. Jesucristo ya había advertido que el fin del los tiempos estaría precedido de grandes terremotos<sup>1155</sup>. La oposición *terná en pïedes / caya en tierra*, que completa la lista de recursos retóricos, está tomada del texto latino:

En el octavo día venrá otra miseria:  
tremerá todo el mundo de muy fuerte manera,  
non se tenrá en pïedes *ninguna calavera*,

<sup>1155</sup> Mt 24,7 (“*consurget enim gens in gentem, et regnum in regnum, et erum pestilentiae, et fames, et terraemotus per loca*”); Mc 13, 8 (“*Exsurget enim gens contra gentem, et regnum super regnum, et erunt terraemotus per loca, et fames. Initium dolorum haec*”) y Lc 21,11 (“*Et terraemotus magni erunt per loca, et pestilentiae, et fames, terroresque de caelo, et signa magna erunt*”).

que non caya en tierra non será tan ligera<sup>1156</sup>.

En el poema latino la escasez de ejemplos vuelve a dominar en el campo de la sinécdoque. Sólo hemos registrado dos casos, uno de ellos literal. El otro se encuentra en la cuaderna 11, que tiene su equivalente en la estrofa 15 del texto berceano:

Totam terram motui lux octaua dabit,  
qui sic erit ualidus quod cuncta turbabit;  
*non homo non animal* super pedes stabit,  
cuncta simul stantia ad solum prostrabit.

En vez de emplear el sustantivo *calavera*, la fuente latina prefiere recurrir a dos términos, *homo* y *animal*, para el mismo fin. En esta versión se unen dos entidades distintas para designar la globalidad de los seres vivos que sufrirán las consecuencias de este gran seísmo, a excepción de las plantas. La elección de dos elementos sustituye a la totalidad, nueva sinécdoque de la parte por el todo.

#### *Metonimia*

Los campos semánticos de los que proceden las metonimias empleadas en los *Signos* coinciden en variedad con los de la sinécdoque. En el ámbito de la metonimia únicamente encontramos un sustantivo referido a una clase de alojamiento (*posadas*, 9d). Como se ha podido comprobar, la parquedad es la nota predominante en el seno de estos dos últimos tropos.

La única metonimia de los *Signos* se halla en la cuaderna 9, que ya ha sido estudiada en otras ocasiones:

Las aves esso mismo, menudas e granadas,  
andarán dando gritos todas mal espantadas;  
assín farán las bestias por domar e domadas,  
non podrán a la noche tornar a *las posadas*.

El tercer signo del fin del mundo tiene como protagonista al mundo animal: peces, bestias terrestres y aves. Ninguna podrá escapar o salvarse del Apocalipsis. Tanto es así, que no podrán retornar a sus respectivas guaridas o nidos en los que viven. Esta última idea está transmitida y contenida en el sustantivo *posadas* (verso d), término más apropiado para designar un tipo de

---

<sup>1156</sup> Los ejemplos de sinécdoque del texto berceano que faltan están en 18d (literal) y 38c.

vivienda humana. Con *posadas*, don Gonzalo engloba a todas estas clases de alojamientos propios de los animales.

A la lista de ausencias de recursos del poema latino de los quince signos debemos sumar finalmente el caso de la metonimia. Ésta constituye el sexto procedimiento retórico que no es utilizado ni una sola vez en el modelo, tras las omisiones de figuras y tropos tan importantes como el homeotéleuton, el epíteto, la exclamación, los sufijos diminutivos y la antonomasia.

### 4.3. *Himnos*

#### 4.3.1. *Ejemplos literales*

ORNATUS FACILIS

#### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora y epanalepsis

Los *Himnos* presentan un único ejemplo de anáfora literal, que se registra en la estrofa 3 del himno I, el *Veni Creator Spiritus*<sup>1157</sup>:

De la tu sancta gracia, de la tu caridad,  
manan los siete donos de grant actoridad.  
*Tú* eres dicho dedo del Rey de magestad,  
*Tú* faces a los bárbaros fablar latinidad.

*Tu* septiforme munere, Dei tu digitus dexteræ,  
*tu* rite promissus Patris, sermone ditans guttura.

El término utilizado para sustentar este recurso es el pronombre personal de segunda persona de singular *Tú*. La anáfora es empleada en las dos versiones para la enumeración de dos de las cualidades del Espíritu Santo. La primera de ellas es su faceta de ser el ‘dedo’ o instrumento de Dios, metáfora de índole literal que estudiaremos más adelante. El segundo rasgo de esta tercera persona de la Santísima Trinidad es una de las siete gracias con las que puede dotar a los fieles, el don de lenguas, tal y como otorgó a los apóstoles el día de Pentecostés.

<sup>1157</sup> La edición manejada, tanto para la obra berceana como para su modelo, es la de García, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 1065–1075.

La epanalepsis es el otro recurso de dicción que presenta una de muestra de estas características, ubicada en el himno III *Christe, qui lux es et dies*, cuaderna 1:

Tú Christe, que *lux* eres, que alumna el día,  
que tuelles las tiniebras, faces las ir su vía,  
bien creo que *lux* eres, lumne del alma mía,  
e que prodigas lumne e toda bienfetría.

Christe, qui *lux* es et dies, noctis tenebras detege,  
*lux* ipse lucem praeferens, lumen beatum prodigans.

El sustantivo que sirve de base para conformar esta figura es *lux / luz*. Pero no sólo estamos ante un ejemplo de epanalepsis literal, sino también ante una metáfora de la misma índole. A Cristo se le llama luz que disipa las tinieblas de la noche. Para subrayar y recalcar esta idea ambos textos recurren a la repetición de ese término. Ésta es una estrofa rica en recursos literales, puesto que todavía es posible anotar un caso de antítesis y de sinonimia literal del que nos ocuparemos en otro apartado.

#### *Figuras de pensamiento*

Figuras de acumulación: epíteto

En el himno II, el *Aue Maris stella*, cabe señalar un epíteto aplicado a la Virgen María, figura sobre la que gira todo este poema:

Virgo, Madre gloriosa, *singular e señera*,  
plena de mansedumne, plus simple que cordera,  
Tú nos acabda Madre, la vida verdadera,  
Tú nos abri los cielos, como buena clavera.

Virgo *singularis* inter omnes mitis,  
nos, culpis solutos, mites fac et castos.

A María se le describe en la cuaderna 5 del himno berceano como *Virgo singular*, traducción exacta del *Virgo singularis* del poema latino que sirvió de modelo a nuestro poeta. El adjetivo *singular* no añade una cualidad novedosa a *Virgo*, sino que realza un rasgo connatural del sustantivo. Lo que, en definitiva, pretende transmitir este epíteto es la idea de que sólo María pudo ser elegida entre todas las mujeres para ser la madre del hijo de Dios. A pesar de que estamos ante una muestra clara de literalidad, hay una diferencia entre ambas versiones: don Gonzalo, al contrario que su fuente latina, extiende el epíteto mariano recurriendo

al procedimiento de la bimetración sinonímica —*singular e señera*—, que redundaba en el mismo sentido.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

Es en los procedimientos de la antítesis y de la sinonimia en donde el número de ejemplos literales comienza a superar la parquedad constatada hasta el momento. El primer caso de antítesis literal pertenece al himno *Aue Maris stella* y se encuentra en la estrofa 2:

A Ti fue dicho «*Ave*» del ángel Gabriel,  
 vierbo dulç e suave, plus dulce que la mel.  
 Tú nos cabtén en paç, Madre siempre fiel,  
 tornó en *Ave Eva*, la madre de Abel.

Sumens illud «*Aue*» Gabrielis ore,  
 funda nos in pace mutans *Heuae* nomen.

Los términos que se contraponen son, por una parte, *Ave* y, por otra, *Eva*. El primero representa el saludo que dirigió el arcángel san Gabriel a la Virgen; en cuanto a *Eva*, según el texto bíblico del Génesis, fue la causante principal del pecado original. Sólo una mujer nació sin esa mácula, la Virgen María. Todavía es posible establecer más oposiciones entre estos dos vocablos con tantos valores de significado, como distinguir el Antiguo Testamento —representado por *Eva*— del Nuevo —con *María* como ejemplo. En la versión romance de este himno, el término *Ave* se repite en más de una ocasión, con lo que estamos ante una epanalepsis, que no se registra en el modelo.

En la cuaderna siguiente encontramos una nueva antítesis literal. Ahora se oponen otras realidades diferentes:

Solvi los pecadores que yacen enredados,  
 da lumne a los ciegos, los que andan errados,  
 tuelli de nos *los males* que nos tienen travados,  
 e gánanos *los bienes* de qui somos menguados.

Solue uincola reis, profer lumen caecis,  
*mala* nostra pelle, *bona* cuncta posce.

Tanto el clérigo riojano como su fuente latina suplican a la Virgen María— que aparte a los creyentes de los males que padecen y les otorgue todos y cuantos bienes sean posibles. En esta ocasión no se da la más mínima diferencia



entre uno y otro texto, con lo que la literalidad queda salvaguardada. Ambas estrofas cuentan, además, con un fuerte paralelismo y simetría en lo que a las estructuras sintácticas se refiere.

El resto de las muestras de antítesis literal pertenecen al himno *Christe, qui lux es et dies*. La primera de ellas se sitúa en la cuaderna que abre este texto, que ya hemos citado al estudiar la única epanalepsis literal de los *Himnos*:

Tú, Christe, que *lux* eres, que alumna el día,  
que tuelles *las tiniebras*, faces las ir su vía,  
bien creo que *lux* eres, *lumne* del alma mía,  
e que prodigas *lumne* e toda bienfetría.

Christe, qui *lux* es et dies, noctis *tenebras* detege,  
*lux* ipse lucem praeferens, *lumen* beatum praedicans.

Jesucristo, a quien se conoce como luz, se opone a las tinieblas y oscuridad de la noche. Él es el único capaz de retenerlas para que no invadan nuestra vida. Para comprender esta antítesis, es preciso leerla en clave metafórica: la luz representa el bien, mientras que las tinieblas son una clara manifestación del mal.

Al margen de esta oposición literal existe otra de índole contraria: una sinonimia. Nos referimos a los sustantivos de los versos a, c y d, *lux* y *lumne*, trasunto de los latinos *lux* y *lumen*. Comprobamos de este modo la importancia de las figuras de pensamiento en el seno de estas dos estrofas repletas de ejemplos literales, como transmisoras de ideas religiosas.

En la cuaderna 4, la antítesis *prendan sueño / velen* conforman otro ejemplo literal:

Los ojos *prendan sueño* como es su natura,  
los coraçones *velen*, esto es derecha,  
defienda la tu diestra sancta de grant mesura,  
los siervos que te aman, oran la tu figura.

Oculi *somnum capiant*, cor ad Te semper *uigilet*.  
dextera tua protegat famulos qui Te diligunt.

Aunque los hombres durmamos plácidamente, nunca debemos apartar nuestro sentido —los *coraçones*— de Cristo, la única realidad que debe presidir nuestra existencia. Creemos que este es el sentido último de esta oposición teñida de un sentido metafórico.

La estrofa 5 acoge en su interior la siguiente oposición de estas características:

*Torna a nos tus ojos, Tú, nuestro defensor,  
refieri al diablo, un mal envaidor,  
gobierna los tos siervos, Tú, buen gobernador,  
los que con la tu sangre comprest con grant dolor.*

*Defensor noster, aspice, insidiantem reprime,  
guberna tuos famulos quos sanguine mercatus es.*

Tres son los personajes que se diferencian en ese contexto: la Divinidad, el diablo y los fieles cristianos. En lo que concierne al primero y al tercero de éstos no hay diferencia entre la versión romance y la latina. Para ambas Dios es el *nuestro defensor*, el *Defensor noster* y los creyentes son los *siervos / famulos* de ese protector. Pero en lo que no coincide Berceo con su modelo es en el apelativo aplicado a la personificación del mal: frente al *insidiantem* del texto latino, nuestro poeta prefiere emplear el sustantivo *diablo*. Esto no significa que la etiqueta de antítesis literal no puede mantenerse para este caso. En nuestra opinión creemos que, pese a esta divergencia, el sentido último de la antítesis es el mismo, la oposición del bien frente al mal.

Finalmente tenemos la antítesis de la cuaderna siguiente, la 6:

*Señor, de nos te miembre, déñanos defender,  
que non pueda la carne la alma confonder,  
Señor, que por las almas quisist pasión prender,  
Tú non nos desampares nin nos deseas perder.*

*Memento nostri, Domine, in graui isto corpore.  
Qui es defensor animae, adesto nobis, Domine.*

Los vocablos que la conforman son dos: *carne* y *alma*. En el texto latino los términos son similares: *corpore* y *anime*. De nuevo nos vemos obligados a justificar la inserción de este ejemplo en el interior de los casos de literalidad. Es obvio que existe una diferencia entre la *carne* del himno berceano y el *corpore* del latino, pero ambas remiten a una misma realidad: la parte tangible y real del ser humano, opuesta a la etérea y eterna, el alma. Aquí se ruega a Dios que los pecados y culpas que hayamos cometido a lo largo de nuestra existencia no impidan que el alma pueda alcanzar algún día la recompensa del cielo.

En lo que a los sinónimos se refiere, si exceptuamos el caso de la estrofa 1 del himno III, dos son las muestras literales que restan. La primera de ellas

pertenece al himno *Veni Creator Spiritus*, el primero de los tres que traduce don Gonzalo. Los sinónimos literales se sitúan en la cuaderna 6:

Danos sen que sepamos al Padre *entender*,  
 abueltas con el Padre al Fijo *coñocer*,  
 de Ti cómo tengamos creencia e saber  
 cómo eres con ambos un Dios y un poder.

Per te *sciamus*, da, Patrem, *noscamus* atque Filium;  
 te utriusque Spiritum credamus omni tempore.

El contexto vuelve a ser una oración dirigida ahora al Espíritu Santo, Al que se ruega que por su intercesión e inspiración podamos comprender las dos restantes personas de la Trinidad, el Padre y el Hijo, apelativos lexicalizados también en las dos versiones y que configuran una de las primeras antonomasias literales de esta obra. Los términos empleados en esta sinonimia son dos formas verbales con las mismas desinencias de tiempo y de persona: *sciamus* y *noscamus* en el himno latino, y *entender-coñocer* en el castellano.

El último ejemplo de sinonimia pertenece al himno mariano *Aue Maris stella*, en la estrofa 7 y final de este poema:

*Loor* sea al Padre, al Fijo reverencia,  
*onor* al Sancto Spíritu, non de menor potencia,  
 un Dios e tres Personas, ésta es la creencia,  
 un Regno, un Imperio, un Rey, una Esencia. Amen.

Sit laus Deo Patri, summo Christo *decus*,  
 Spiritui sancto, tribus *honor* unus.

Dos son los sustantivos literales, *Loor* y *onor*, traducciones del *decus* y *honor* latinos. Todavía hay en esa enumeración un sinónimo más, pero no es literal; nos referimos al *laus* de la fuente latina y al *reverencia* del verso a del himno berceano. En cualquier caso, el procedimiento retórico empleado es el mismo. Todos debemos honrar y adorar a la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, dogma que se formula en estos versos finales con el que se cierra el himno mariano.

ORNATUS DIFFICILIS

### *Antonomasia*

La antonomasia es el procedimiento retórico que presenta la mayor cantidad de casos literales.

El primer apartado de antonomasias literales no lexicalizadas de los *Himnos* tiene como protagonista a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo. Los dos calificativos que recibe se desarrollan en un mismo texto, el himno *Veni Creator Spiritus*. El primero acabamos de mencionarlo al citar el título por el que se conoce esta oración. Así es como figura en el verso inicial, tanto en el modelo latino como en la poesía de don Gonzalo, quien respeta fielmente el apelativo latino. En la petición inicial del himno se le pide al Espíritu Santo que se digne a reparar en los fieles y llenarlos de las múltiples gracias que puede otorgar:

*Veni Creator Spiritus, pleno de dulcedumne,  
visita nuestras mentes de la tu sancta lumne,  
purga los nuestros pechos de la mala calumne,  
ímplilos de tu gravia como es tu costumne.*

*Veni Creator Spiritus mentes tuorum uisita,  
imple superna gratia quae tu creasti pectora.*

La cuaderna siguiente cuenta con la segunda antonomasia aplicada al santo Espíritu:

Tú eres con derecho dicho *Confortador*,  
dono dulç e precioso de Dios Nuestro Señor,  
fuent viva, fuego vivo, caridad e amor,  
uncióon con que sana la alma pecador.

*Qui Paraclitus diceris donum Dei altissimi,  
fons uiuus, ignis, caritas, et spiritualis unctio.*

Uno de los títulos que recibe es el de *Paraclitus*, como el himno latino en esta estrofa y en la 7, que nuestro poeta traduce literalmente por *Confortador*. San Isidoro recoge en el libro VII ('Acerca de Dios, los ángeles y los fieles') de sus *Etimologías* algunos de los nombres que recibe el Espíritu Santo, entre los que está el de *Paraclitus*<sup>1158</sup>. En esta misma cuaderna y como veremos un poco más adelante, tenemos el único caso de alegoría literal de todos los *Himnos*. Los poetas bautizan al Espíritu Santo con una lista de sobrenombres con que intentan describir su esencia y sus múltiples rasgos definidores.

Otro de los bloques de antonomasia gira en torno a la personificación del mal, el diablo. Los dos casos literales recurren al mismo término: el sustantivo

<sup>1158</sup> San Isidoro, *Etimologías*, VII, 3, 10, p 640. Éste es el fragmento: "Spiritus sanctus, quod dicitur *Paraclitus*, a consolatione dicitur; παράκλησις enim Latine consolatio appellatur" (la letra cursiva es nuestra).

*enemigo / hostis*. Ambas muestras se insertan en dos himnos distintos, el I y el III. En el himno *Veni Creator Spiritus* se emplea esta clase de antonomasia en la estrofa 5a (*enemigo / Hostem*). En el himno III (*Christe, qui lux es*), el ejemplo que vamos a desarrollar, el apelativo se ubica en la cuaderna 3:

De sueño, de part mala nos seamos tentados,  
del *enemigo* malo non seamos hollados;  
non consienta la carne al rey de los pecados,  
que da malos consejos, sucios y enconados.  
  
Ne grauis somnus irruat, *hostis* nobis surripiat,  
caro illi consentiens nos tibi reos statuat.

En la versión del clérigo riojano se describe al demonio como el *enemigo malo*, mientras que en el poema latino se utiliza el sintagma *hostis nobis*. El diablo es, en cualquier caso, un adversario contra el que luchar para no caer en sus garras. Con la ayuda de Jesucristo, esta batalla contra el *rey de los pecados* (antonomasia que también alude a Satanás) puede ganarse con menor dificultad.

Por último, se puede establecer un tercer grupo de antonomasias que conciernen a Dios y a su hijo Jesucristo. Las antonomasias más comunes en el campo de los ejemplos literales son *Padre* y *Hijo*, dos sobrenombres lexicalizados. Así figuran en el himno I, 6b y 7c; y III, 7a. Como son varias las muestras y todas similares, únicamente transcribiremos un caso en el que se emplean conjuntamente estas dos antonomasias. Aparece en la estrofa 7 del himno *Veni Creator Spiritus*:

Loor sea al Padre e al su Engendrado,  
a Ti, Creator Spíritus, de ambos aspirado,  
el *Hijo* que por nos fo en cruz martiriado,  
envíenos la gracia del Spíritu Sagrado. Amen.  
  
Deo Patri sit Gloria et *Filio*, qui a mortuis  
surrexit, ac Paraclito in saecula saeculorum.

En Berceo, el sustantivo que alude a Dios se halla en el verso a, mientras que el que referido a Cristo está en el verso c. Ambos son traducciones de los términos latinos *Patri* y *Filio*. El poema dedicado al Espíritu Santo se cierra con una alabanza a la Santísima Trinidad, al igual que en los himnos restantes.

Las restantes antonomasias que se refieren a Dios Padre emplean un mismo término: *Señor / Domine* —igualmente lexicalizado— y ambas se incluyen en el himno III, centrado en la persona de Cristo. Como en el caso anterior,

únicamente presentamos una muestra, en la cuaderna 6, estudiada al analizar el último ejemplo de antítesis literal. El poeta ruega a Dios para que nos defienda de todo mal y no nos abandone para que no caigamos en el pecado:

*Señor, de nos Te miembre, déñanos defender,  
que non pueda la carne la alma confonder;  
Señor, que por las almas quisist pasión prender,  
Tú non nos desampares nin nos desses perder.*

Memento nostri, *Domine*, in graui isto corpore.  
Qui es defensor animae, adesto nobis, *Domine*<sup>1159</sup>.

### *Metáfora*

Al igual que en el tropo anterior, es posible dividir la metáfora en varios grupos de contenidos. Así, en un primer momento nos centraremos en aquellas metáforas que tienen como referente a Dios o a Cristo. Las tres metáforas literales que aluden a Jesucristo se ubican en el himno III. La primera de ellas ya la hemos citado en más de una ocasión, ya que configura otro recurso estilístico literal, la epanalepsis. Nos estamos refiriendo a la estrofa 1:

Tú, *Christe*, que *lux* eres, que alumnas el día,  
que tuelles las tiniebras, faces las ir su vía,  
bien creo que *lux* eres, lumne del alma mía,  
e que prodigas lumne e toda bienfetría.

*Christe*, qui *lux* es et dies, noctis tenebras detege,  
*lux* ipse lucem praefrens, lumen beatum praedicans.

Como ya explicamos, estamos ante una cuaderna rica en muestras literales. En cuatro versos tenemos una epanalepsis, una antítesis, un sinónimo y una metáfora de estas características. La metáfora fuertemente lexicalizada *lux / lux* —que ya había sido usada por Isidoro<sup>1160</sup>— se formula *in praesentia*, puesto que el vocablo metaforizado está explícito junto con el término impropio que lo sustituye.

En la estrofa 4 de este mismo himno, nos encontramos con dos casos de metáfora literal:

Los ojos prendan sueño como es su natura,

<sup>1159</sup> La otra antonomasia literal que alude a Dios con el apelativo *Señor / Domine* se encuentra en la cuaderna 2a del himno III de las dos versiones.

<sup>1160</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII ('Acerca de Dios, los ángeles y los fieles'), 2, 26, p. 634. Éste es el texto isidoriano: "*Lux*, quia ad ueritatem contemplandam cordis oculos reserat. *Sol*, quia inluminator" (la cursiva es nuestra)

los coraçones velen, esto es derecha,  
 defienda la *tu diestra sancta* de grant mesura  
 los *siervos* que te aman, oran la tu figura.

Oculi somnus capiant, cor ad Te semper uigilet.  
*Dextera tua protegat famulos* qui Te diligunt.

La primera, expresada *in absentia*, la conforman los sintagmas *la tu diestra sancta* y *dextera tua*, que simbolizan el poder de Dios / Cristo. La metáfora literal del verso d, *siervos* / *famulos*, es uno de los representantes de otro apartado de metáforas, aquéllas que no tienen como referente a la Divinidad o a la Virgen. Con el sustantivo *siervos* se pretende designar a todos los creyentes: todos somos fieles servidores de Dios. Por otro lado, y al igual que en el caso anterior, se desarrolla en esta cuaderna más de una muestra literal. Sin contar con esa doble metáfora, en los versos a y b tenemos un ejemplo de antítesis literal y un posible caso de sinécdoque de las mismas características. Entre otros favores que se piden a Cristo, se le suplica que su poder, metaforizado bajo la fórmula *la tu diestra sancta*, nos ayude a los *siervos* a perseverar en la fe.

La última metáfora literal referida a Cristo se ubica en la estrofa siguiente, la número 5:

Torna a nos tus ojos, Tú, *nuestro defensor*,  
 refieri al diablo, un mal envaidor,  
 gobierna los *tos siervos*, Tú, buen governador,  
 los que con la tu sangre comprest con grant dolor.

*Defensor noster*, aspice, insidiantem reprime,  
 guberna *tuos faumulos* quos sanguine mercatus es.

A Jesucristo se le llama en el verso a del texto romance *nuestro defensor*, metáfora expresada *in absentia*, al igual que en su fuente. En el verso c aparece otra metáfora literal, *siervos*, que ya figuraba en la cuaderna anterior. Ésta es la segunda y última metáfora que compone el último bloque de este tropo. Junto a la metáfora y como viene siendo habitual, en un mismo contexto se registra más de un ejemplo literal. La estrofa 5 ya la hemos estudiado en el apartado dedicado a la antítesis. En este himno dedicado a la persona de Jesucristo, los creyentes le rogamos que nos defienda del *mal envaidor*, esto es, del demonio.

Las metáforas literales que tienen como referente al Espíritu Santo se engloban en el himno I, el *Veni Creator Spiritus*. La primera de éstas se sitúa en la

cuaderna 3, la misma en la que registrábamos el único caso de anáfora literal de los *Himnos*:

De la tu sancta gracia, de la tu caridad,  
manan los siete donos de grant actoridad.  
Tú eres dicho *dedo* del Rey de magestad,  
Tú faces a los bárbaros fablar latinidad.

Tu septiforme munere, Dei tu *digitus* dexterae,  
tu rite promissus Patris, sermone ditans guttura.

En las dos versiones se califica al Espíritu Santo como ‘dedo de Dios’, imagen que emplea igualmente san Isidoro<sup>1161</sup>. El dedo simboliza el poder que posee junto con Dios Padre y Jesucristo. Por consiguiente, la tercera persona de la Trinidad es un instrumento que emana de Dios Padre y que otorga los *siete donos* (verso b) a cada uno de los creyentes. En lo que difieren ambas versiones es en el sintagma que acompaña a esta metáfora. Don Gonzalo emplea el sintagma *Rey de magestad*, una antonomasia, mientras que su fuente latina utiliza la expresión *Dei (...) dexterae*.

La segunda y última metáfora que alude al santo Espíritu pertenece a la estrofa 5 de este himno, ya mencionada en el apartado dedicado a la antonomasia. Si antes el Espíritu Santo era el dedo de Dios, en esta ocasión es la persona que debe guiarnos para alcanzar algún día a la vida eterna. La metáfora *guión*, traducción del *ductore* latino, se formula *in absentia*, como en la poesía originaria:

Del mortal enemigo tu gracia nos defienda.  
Danos como vivamos en paç e sin contienda.  
Tú sei *guión* nuestro: cúbranos la tu tienda,  
que escusar podamos toda mala facienda.

Hostem repellas longius, pacemque dones protinus,  
*ductore* sic te praeuio uitemus omne noxius.

A la Virgen María también corresponden tres casos de metáfora literal. Como en los dos bloques anteriores, los ejemplos se sitúan en un único himno, en esta ocasión el *Aue Maris stella*. Las dos primeras metáforas se encuentran en la cuaderna que abre este poema:

<sup>1161</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII (‘Acerca de Dios, los ángeles y los fieles’), 3, 22, p 642. Éste es el texto: “Ideo autem *digitus Dei* dicitur, ut eius operatoria uirtus cum Patre et Filio significetur” (la cursiva es nuestra).



Ave Sancta María, *estrella de la mar*,  
 Madre del Rey de Gloria que nunca ovist par,  
 Virgo todas saçones ca non quisist pecar,  
*puerta de pecadores por al cielo entrar.*

Aue *Maris stella*, Dei Mater alma  
 atque semper Virgo, *felix caeli porta*.

A María se le conoce popularmente como la *estrella de la mar*, sobre todo en su advocación de la Virgen del Carmen. Ya san Isidoro y san Bernardo —en su sermón *De aquaeductu*<sup>1162</sup>— llamaron a la Virgen *hac maris stellam*. Ésta es la primera metáfora de carácter literal. Además, la Virgen María representa la única manera de entrar en el reino de los cielos. Los dos textos la bautizan como puerta del cielo, tal y como figurará en las posteriores letanías del rosario —*Janua caeli*. Gracias a esa *felix caeli porta* —segunda metáfora de estas características—, los pecadores alcanzaremos algún día la vida eterna.

El tercer y último ejemplo de metáfora literal pertenece a la estrofa 6 del himno II:

Tú guía nuestra vida que no la enconemos,  
 Tú seï nuestra *vía* que non entrepecemos;  
 Tú nos guía, Señora, quando daquí iremos,  
 como a Dios veamos, con Él nos alegremos.

Vitam praesta puram, *iter* para tutum,  
 ut uidentes Jesum semper collaetemur.

Si en la muestra anterior la Virgen era puerta del cielo, ahora es el verdadero y único camino para lograr el mismo fin, la felicidad en la otra vida. En Berceo, el *iter para tutum* latino se convierte en *vía*, un sinónimo del término latino. Si Jesucristo es el verdadero camino hacia el Reino de los Cielos, su madre, como intercesora, puede llevarnos hasta él. El ejemplo literal se mantiene, a pesar de esta ligera diferencia. La última petición del fiel a la Madre de Dios es que guíe en todo momento su vida y lo conduzca hasta el reino de su amado hijo.

### *Alegoría*

<sup>1162</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII ('Acerca de Dios, los ángeles y los fieles'), 10, 1, p. 676. Éste es el texto isidoriano: "Maria inluminatrix, siue *stella maris*. Genuit enim lumen mundi". El texto del sermón del santo de Claraval es el siguiente: "Tolle Mariam, *hanc maris stellam*, maris utique magni et spatiosi" (la letra cursiva es nuestra); San Bernardo, *Obras completas* (vol. IV), p. 424.

Frente a figuras y tropos como la antítesis, la sinonimia, la antonomasia o la metáfora, la alegoría sólo posee una muestra literal en los tres himnos. Nos referimos a la alegoría de la cuaderna 2 del *Veni Creator Spiritus*:

Tú eres con derecho dicho Confortador,  
*don* dulç e precioso de Dios Nuestro Señor,  
*fuent viva, fuego vivo, caridad e amor,*  
*unción con que sana la alma pecador.*

Qui Paraclitus diceris *donum Dei altissimi,*  
*fons uiuus, ignis, caritas, et spiritualis unctio.*

En los versos b, c y d se desarrollan las diferentes imágenes que conforman este tropo. Todas tienen un mismo referente, el Espíritu Santo, por lo que el proceso analógico no se ve afectado. El primer sobrenombre es don o *donum* de Dios. Don Gonzalo, a diferencia de su modelo, añade dos adjetivos calificativos al sustantivo *don*. Ésta no será la única divergencia con respecto a su fuente. El Espíritu Santo es igualmente fuente, fuego y caridad (verso c). Estas imágenes, a excepción de la de ‘fuente’, ya se registran en las *Etimologías* isidorianas<sup>1163</sup>. En cuanto al segundo de los términos, no debemos olvidar que esta tercera persona de la Divinidad descendió en forma de lenguas de fuego sobre los apóstoles y la Virgen el día de Pentecostés. El clérigo riojano emplea en dos ocasiones el adjetivo latino *uiuus*, que el modelo aplicaba únicamente al sustantivo *fons*; además, el vocablo *caridad* está acompañado por el sinónimo *amor*, configurando una bimetración sinonímica en la versión romance. Por último, el Espíritu santo es una *unción* o *unctio* para que el alma pueda sanar de los pecados. Aunque existen algunas diferencias dentro de este recurso debidas al proceso de *amplificatio* de Berceo, la etiqueta de ejemplo literal debe mantenerse por encima de todo, ya que el sentido último no se ve afectado.

### *Sinécdoque*

En páginas anteriores hemos aludido a un posible caso de sinécdoque literal, en la cuaderna 4 del himno *Christe, qui lux es*:

<sup>1163</sup> San Isidoro, *Etimologías*, libro VII (‘Acerca de Dios, los ángeles y los fieles’), 3, 15, 18 y 23, pp. 640–642: “Spiritus sanctus ideo *donum* dicitur, eo quod datur; Spiritus sanctus inde proprie *caritas* nuncupatur, uel quia naturaliter eos, a quibus procedit; Spiritus sanctus inde nomine *ignis* appellatur, pro eo quod in *Apostolorum Actibus* per diuisionem linguarum ut ignis apparuit, qui et insedit super unumquemque eorum” (la cursiva es nuestra).

*Los ojos prendan sueño como es su natura,  
los coraçones velen, esto es derecha,  
defienda la tu diestra sancta de grant mesura  
los siervos que te aman, oran la tu figura.*

*Oculi somnus capiant, cor ad Te semper uigilet.  
Dextera tua protegat famulos qui Te diligunt.*

Sin contar con esta muestra, el texto berceano es bastante rico en recursos literales, como ya se tuvo la oportunidad de demostrar. Ahora debemos argumentar las razones por las que creemos que existe una sinécdoque literal. Los sustantivos escogidos para sustentarla son los mismos en las dos versiones de este himno, *ojos / Oculi* y *coraçones / cor*, con la salvedad de que en el segundo Berceo elige la forma del plural. Ojos y corazón representan la totalidad del individuo: por consiguiente, se produce la sustitución de la parte por el todo.

#### 4.3.2. *Ejemplos originales o imitativos*

ORNATUS FACILIS

##### *Figuras de dicción*

Figuras de repetición: anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton

En los *Himnos* no hallamos numerosas nuestras de estos cuatro tipos de figuras repetitivas, si exceptuamos el caso de la epanalepsis. De las ocho anáforas de los *Himnos*, una de ellas es literal (*vid. supra* apdo. 4.3.1). El ejemplo que sigue pertenece a la cuaderna 6 del himno *Aue Maris stella*:

*Tú guía nuestra vida que no la enconemos,  
Tú seï nuestra vía que non entrepecemos;  
Tú nos guía, Señora, quando daquí iremos,  
como a Dios veamos, con Él nos alegremos<sup>1164</sup>.*

El motivo por el que lo hemos elegido es el siguiente. La anáfora de la estrofa 6 se combina con otra figura de repetición, la epanalepsis. Hasta un total de seis vocablos —incluyendo la anáfora— son los que se repiten en este contexto. Tres de los cuatro versos de esta cuaderna se inician con el pronombre personal de segunda persona del singular *Tú*. El resto de los términos que se reiteran son la forma verbal *guía*, el adjetivo posesivo *nuestra*, el pronombre

<sup>1164</sup> Otros casos de anáfora de los *Himnos*: II, 5cd y 7cd y III, 4ab y 6ac.

personal *nos* y finalmente *que* y *non*. El valor expresivo que posee tanto la anáfora como la epanalepsis viene determinado por el contexto en el que se insertan, una oración, de ahí las diversas repeticiones. El poeta ruega a la Virgen María que nos conduzca hacia el reino de Dios a través de ese camino que es ella, metáfora tomada tal cual de la fuente latina.

Sólo los himnos I y III cuentan con algún que otro ejemplo de polisíndeton. El nexa copulativo empleado en todas las ocasiones es la conjunción afirmativa *e*. Las funciones que posee son varias: incidir en la suma de los miembros de una enumeración o en la conexión de sinónimos, como en la muestra siguiente, perteneciente a la estrofa 6 del himno I:

Danos sen que sepamos al Padre entender,  
abuelas con el Padre al Fijo conocer,  
de Ti cómo tengamos creencia *e* saber  
cómo eres con ambos un Dios *e* un poder<sup>1165</sup>.

La partícula *e* figura en los versos c y d. En el primero de ellos la conjunción une dos sustantivos sinónimos, *creencia* y *saber*, formando una bimetración sinonímica. En el segundo, *e* únicamente se emplea en una enumeración. En este mismo contexto encontramos otras figuras de dicción, como la epanalepsis, pero también un par de casos de sinonimia —una de ellas de raíz literal— y una antonomasia literal. El poeta suplica al Espíritu Santo que inspire su entendimiento para que pueda conocer y comprender la verdadera naturaleza de la Santísima Trinidad.

Según se ha adelantado, la epanalepsis es la única figura de dicción de los *Himnos* que alcanza un cierto nivel de importancia. En ocasiones se combina con otras figuras de repetición, como la anáfora o el polisíndeton, según acabamos de comprobar. La muestra que vamos a analizar se inscribe en el himno *Aue Maris stella* y que ya ha sido tratada anteriormente. Nos referimos a la cuaderna 2:

A Ti fue dicho «*Ave*» del ángel Gabriel,  
biervo *dulç e süave*, plus *dulce* que la mel.  
Tú nos cabtén en paç, *Madre* siempre fiel,  
tornó en *Ave* Eva, la *madre* de Abel<sup>1166</sup>.

<sup>1165</sup> Los restantes ejemplos de polisíndeton del texto romance se encuentran en I, 2bc y III, 1d.

<sup>1166</sup> Otros casos de epanalepsis del texto romance: I, 4ad, 6abcd; II, 6abc y III, 1acd.

Precisamente uno de los dos términos que conforman esa oposición, *Ave*, también es utilizado para sustentar un caso de epanalepsis. Los dos nombres restantes son el adjetivo *dulç*, con la variante *dulce* y el sustantivo *Madre*, que también es una antonomasia. Al igual que en casos anteriores, la acumulación de recursos retóricos es habitual: antítesis, sinonimia y comparación son sólo algunos de ellos. La madre de Dios, María, fue y es un personaje totalmente opuesto y distinto a la primera mujer que existió, Eva. Ésta es la idea que pretende transmitir el clérigo riojano en esta estrofa.

A diferencia de la epanalepsis, la *traductio* tiene un desarrollo menor. De las cinco muestras registradas, cuatro se hallan en el himno III y otra en el II. De éstas, tres concurren con la epanalepsis, como por ejemplo, la cuaderna 2 del *Tú Christe, que luz eres*:

Señor e Padre santo, a *Ti* merced pedimos  
por *Ti* en esta *noche* seamos defendidos,  
que folguemos seguros de nuestros enemigos,  
ayamos *noche* buena los de *Ti* redemidos<sup>1167</sup>.

La epanalepsis de estos versos se ubica en los versos b y d, formada por el sustantivo femenino *noche*. La *traductio* la conforma el pronombre personal *Ti*, tras el que se oculta la persona de Cristo, a quien el poeta se dirige para pedirle que durante la noche no nos asalten los enemigos. Al lado de estas dos figuras de signo reiterativo, tenemos una antonomasia lexicalizada, *Señor e Padre santo*. Jesús es nuestro Padre y Señor, el único que puede defendernos de las asechanzas del demonio, pero también de los hombres, nuestros hermanos.

En lo que respecta a los modelos latinos, se registra una sola muestra de anáfora en los tres himnos: la anáfora literal *Tu* de la estrofa 3 del himno *Veni Creator Spiritus*, que ya sido estudiada. La escasez de muestras va a ser la tónica general en todas las figuras de dicción, al igual que en la versión romance de estas composiciones.

De un modo similar al de los textos del clérigo riojano, el polisíndeton tiene poco uso en la fuente latina. De los tres himnos, sólo el I emplea esta figura de repetición. Dos son los casos, el segundo de ellos en la estrofa 7:

<sup>1167</sup> Éstas son las restantes muestras de *traductio* de los himnos berceanos: II, 3abc; III, 1abcd, 3ab y 7acd. Los casos de convivencia de epanalepsis y *traductio* se hallan en el himno III: 1abcd y 3abc .

Deo Patri sit gloria *et* Filio, qui a mortuis  
surrexit, *ac* Paraclito in saecula saeculorum<sup>1168</sup>.

A diferencia de la versión romance, las conjunciones utilizadas por el texto latino presentan una mayor variedad morfológica. En el caso que nos ocupa, las conjunciones son dos, *et* y *ac*. La función del polisíndeton en el modelo latino es recalcar la enumeración de entidades o realidades. En los versos finales del himno, se citan las tres personas de la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo. La lista de recursos estilísticos se completa con dos antonomasias referidas a la Divinidad, una antítesis (*mortuis / surrexit*) y un políptoton nominal (*saecula saeculorum*)

Frente a Berceo, su modelo casi no cultiva el recurso de la epanalepsis y mucho menos la *tractio*, que sólo se utiliza en la cuaderna 3 del primer himno, en donde se repite el pronombre personal de segunda persona *Tu*<sup>1169</sup>. De las cuatro muestras de epanalepsis empleadas, una de ellas es de raíz literal (*vid. supra* apdo. 4.3.1). Al igual que en el ejemplo anterior, el caso se inserta en el himno mariano, estrofa 4:

Monstra *te esse* Matrem, sumat per *te* preces  
qui pro nobis natus tulit *esse* tuus<sup>1170</sup>.

Las formas elegidas para formar este recurso son dos, el pronombre personal átono *te* y la forma verbal en infinitivo *esse*. Una de las plegarias que se le dirige a la Virgen es que, por su intercesión, nuestras indignas plegarias puedan llegar hasta su hijo Jesucristo.

En los *Himnos* de Berceo no encontramos ni un solo caso de homeotéleuton, dato éste que deberemos tener en cuenta en el apartado de las conclusiones. Frente a la versión romance, en los modelos latinos sí es posible rastrear alguna que otra muestra de homeotéleuton, tanto de índole nominal como verbal. De los cuatro ejemplos de esta figura de dicción, dos utilizan el homeotéleuton nominal. Uno de éstos pertenece al himno *Veni Creator Spiritus*, en cuya estrofa 4 tenemos las dos formas nominales que componen este recurso:

<sup>1168</sup> El polisíndeton que resta de la fuente latina de los *Himnos* es éste: “(...) noscamus *atque* Filium; / *te utriusque* Spiritum (...)” (I, 6).

<sup>1169</sup> Himno I, estrofa 3: “*Tu* septiforme (...) Dei *tu* digitus (...) *tu* rite promissus (...)”.

<sup>1170</sup> Éstas son las otras epanalepsis de los textos latinos: “Per *te* sciamus, da, Patrem / *te* utriusque Spiritum (...)” (I, 6) y “(...) cor ad *Te* semper (...) famulos qui *Te* diligunt” (III, 4).

Accende lumen *sensibus*, infunde amorem *cordibus*,  
infirma nostri corporis uirtute firmans perpeti<sup>1171</sup>.

Se trata de los sustantivos *sensibus* y *cordibus* al final de dos miembros consecutivos de una enumeración. Los fieles esperan del Espíritu de Dios que suscite en nuestros corazones y sentido el valor suficiente para poder amarlo con todas nuestras fuerzas.

Los miembros de cada serie de homeotéleuton verbal, como en el caso de su correlato nominal, no superan la pareja, como en el siguiente caso extraído del himno *Christe, qui lux es*, estrofa 3:

Ne grauis somnus *irruat*, hostis nobis surripiat,  
caro illi consentiens nos tibi reos *statuat*<sup>1172</sup>.

Las formas verbales elegidas son *irruat* en el primer verso y *statuat* en el segundo. En esta misma estrofa tenemos una de las antonomasias literales de esta obra: *hostis*, así como un políptoton nominal y una metáfora. Los fieles, al rezar o cantar este himno, suplicamos a Cristo que nos defienda de la tentación de la carne instigada por los malos consejos del diablo.

Por combinación: *annominatio* (políptoton y *derivatio*)

Políptoton

En los *Himnos* el políptoton nominal es la variante mayoritaria, con un total de siete muestras. Los miembros de cada serie oscilan entre dos y tres por cada caso, siendo excepcionales aquéllas que cuentan con más de un políptoton nominal, como en la estrofa 5 del himno III:

Torna a *nos* tus ojos, *Tú*, nuestro defensor,  
refieri al diablo, un mal envaidor,  
*govierna* los *tos* siervos, *Tú*, buen *governador*,  
los que con la *tu* sangre compest con grant dolor<sup>1173</sup>.

<sup>1171</sup> Éste es el restante caso de homeotéleuton nominal del texto latino: II, 5: “nos, culpis *solutos*, mites fac et *castos*” .

<sup>1172</sup> El otro homeotéleuton nominal se encuentra en el himno I, cuaderna 6: “Per te *sciamus*, da, Patrem, *noscamus* atque Filium;”.

<sup>1173</sup> Otros casos de políptoton nominal de los *Himnos*: I, 2c; II, 2ac; III, 3abd y 6ad.

Éste es el único ejemplo que se aparta de la norma que acabamos de formular. Pero todavía presenta otra particularidad, ya que en su interior se encuentra uno de los ejemplos de *derivatio* de esta obra. La primera serie de políptoton recurre al paradigma de los pronombres personales, se trata de las formas *nos* y *Tú* de los versos a y c. La segunda emplea los posesivos *tus*, su variante *tos* y el singular *tu*. Por su parte, la *derivatio* está representada por la forma verbal *goviérnalos* y el sustantivo *governador*, ambos en el verso c. Cristo es el defensor y el dirigente que puede proteger a sus *siervos*, es decir, a nosotros, de las acometidas del diablo.

Del total de 21 cuadernas que componen esta obra berceana, sólo hemos podido registrar un caso de políptoton verbal en la estrofa 7 del himno *Aue Maris stella*:

Loor *sea* al Padre, al Fijo reverencia,  
onor al Santo Spíritu, non de menor potencia,  
un Dios e tres Personas, ésta *es* la creencia,  
un *Regno*, un Imperio, un *Rey*, una Essencia. Amen.

El paradigma verbal elegido es la conjugación de *ser*. La serie se compone de dos miembros, *sea* y *es*, en los versos a y c respectivamente. Además del recurso del políptoton, es posible ver otros como la *derivatio* *Regno / Rey* o la sinonimia literal *Loor–onor*. Todo creyente debe honrar y venerar a la Santísima Trinidad, compuesta por tres personas dotadas de la misma importancia.

En la fuente latina de nuestro poeta, la situación de la *annominatio* es muy distinta. En primer lugar, no se da ni un solo caso de políptoton verbal, algo que conviene señalar. Como representante del políptoton nominal, infrecuente como en las versiones de Berceo, vamos a aducir un caso del himno III. Por norma general, el número de miembros que componen esta figura no supera el par, siendo raros aquéllos que están formados por más de dos. Una de las excepciones a esta norma la constituye la cuaderna 2 de ese himno III:

Precamur, sancte Domine, defende *nos* in hac nocte,  
sit *nobis* in *Te* requies, quietam *noctem* tribue<sup>1174</sup>.

<sup>1174</sup> Otros ejemplos de políptoton nominal del texto latino: I, 7: “surrexit, ac Paraclito in *saecula saeculorum*”; II, 5: “(...) inter omnes *mittis*, / (...) *mites* fac et castos” (*mitis–mites*); III, 1: “Christe, qui *lux* es et dies (...) / *lux* ipse *lucem* praeferens (...)”, y 3–4: “Ne grauis *somnus* irruat (...) / Oculi *somnum* capiant (...)”.



Otro detalle relevante de este ejemplo es que hay dos ejemplos diferentes de esta figura de dicción. El primero escoge el paradigma de los pronombres personales de primera y segunda persona, *nos*, *nobis* y *te*. La otra serie está compuesta por el sustantivo *nocte–noctem*. Si tenemos fe en Jesucristo, él nos puede salvar de nuestros enemigos para que podamos descansar seguros y sin peligro alguno.

#### *Derivatio*

En lo que concierne a la *derivatio* en los *Himnos* berceanos, acabamos de analizar los dos únicos ejemplos. En ambos casos esta figura aparece conviviendo con el políptoton, algo normal en Berceo: sucede lo mismo en otras obras anteriormente estudiadas, como la *Vida de Santo Domingo de Silos*, los *Milagros de Nuestra Señora* o los *Signos del Juicio Final*.

En el modelo latino, únicamente el himno I manifiesta alguna muestra de *derivatio*, concretamente dos. Uno de los ejemplos de *derivatio* está en la cuaderna 1 del *Veni Creator Spiritus*:

Veni Creator Spiritus mentes tuorum uisita,  
imple superna gratia quae tu creasti pectora<sup>1175</sup>.

Los términos que configuran este recurso son dos, el sustantivo *Creator* —que constituye el primer caso de antonomasia literal de esta obra— y la forma verbal *creasti*. Este poema se inicia con la invocación al Espíritu Santo para que visite a sus fieles devotos y los llene de toda clase de bienes y bendiciones.

#### *Parison*

El paralelismo es un procedimiento al que se recurre en once ocasiones a lo largo de estas tres breves composiciones de Berceo. Los versos afectados por el *parison* pueden ser uno, dos, tres y cuatro, si bien esta última opción sólo se da en las estrofas 6 y 7 del himno II. Para ilustrar el uso del paralelismo hemos seleccionado la cuaderna 7:

Loor sea al Padre, al Fijo reverencia,  
onor al Sancto Spíritu, non de menor potencia,  
un Dios e tres Personas, ésta es la creencia,

<sup>1175</sup> Éste es el otro caso de *derivatio* de la fuente latina, que también pertenece al himno I, estrofas 1–2: “Veni Creator Spiritus / fos uiuus, ignis, caritas, et spiritualis unctio”.

*un Regno, un Imperio, un Rey, una Essencia. Amen*<sup>1176</sup>.

La simetría estructural de algunos de estos alejandrinos es indiscutible. Así, en los versos a y primer hemistiquio del b tenemos el siguiente esquema: sujeto + verbo + complemento indirecto de persona, si bien el verbo se omite en el segundo hemistiquio del verso a y en primero del b. En el verso c tenemos el segundo caso de *parison*, en donde la conjunción une dos frases nominales. En el verso que cierra esta cuaderna tenemos una enumeración asindética compuesta por cuatro frases nominales. En esta estrofa abundan los procedimientos retóricos: anáfora, políptoton nominal, sinonimia, antonomasia y metáfora, algunos de ellos de signo literal. Como los dos himnos restantes, el clérigo riojano finaliza este poema mariano con una alabanza a la Trinidad.

De los tres himnos latinos, sólo el primero y el segundo presentan un ejemplo de *parison*. De otros casos registrados, hemos escogido el pasaje de la cuaderna 3 del himno *Aue maris stella*:

*Solue uincola reis, profer lumen caecis,  
mala nostra pelle, bona cuncta posce*<sup>1177</sup>.

Cada uno de estos versos presenta un esquema sintáctico diferente. Así, en el primero tenemos verbo + complemento directo + complemento indirecto, en tanto que en el segundo sólo se mantiene el verbo y el complemento directo. El paralelismo se utiliza para vincular formalmente las diferentes frases que integran esta estrofa. A este mismo fin se orienta otro de los procedimientos retóricos presentes aquí: el asíndeton, que une esta serie de elementos opuestos. A la Virgen se le pide que libere a los presos de sus cadenas, que sane a los ciegos, que nos aparte del mal y que nos otorgue todos los bienes.

Figuras de omisión: asíndeton

Hay ocho casos de asíndeton en los *Himnos* de Berceo, repartidos de un modo similar por estos tres breves poemas. La función de esta figura de omisión es similar al polisíndeton: realizar la enumeración de los diferentes constituyentes

<sup>1176</sup> En los *Himnos* pueden verse otros ejemplos de paralelismo: I, 1abc; II, 1abd, 6abcd; III, 3ad; etc.

<sup>1177</sup> Los otros ejemplos de *parison* de los textos latinos son los siguientes: “*fons uiuus, ignis, caritas, et spiritualis unctio*” (I, 2); “*Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus*” (I, 4).

de una serie, dotándola de una mayor cohesión interna. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la cuaderna 5 del tercer himno berceano:

*Torna a nos tus ojos, Tú, nuestro defensor,  
refieri al diablo, un mal envaïdor,  
gobierna los tos siervos, Tú, buen gobernador,  
los que con la tu sangre comprest con grant dolor*<sup>1178</sup>.

Como se puede comprobar, la ausencia de conjunciones copulativas es total. Todos los períodos oracionales se unen mediante este procedimiento retórico. De esta forma se logra una mayor fluidez y ligazón interna, en la que también intervienen de una forma muy especial los distintos paralelismos utilizados. Las figuras de signo reiterativo —como la epanalepsis— o contrastivo —como la antítesis literal— subrayan la importancia del mensaje contenido en estos cuatro versos. El poeta riojano implora a Jesús, ese *buen defensor* y *buen gobernador* —metáforas *in absentia*—, que nos libere de las garras del diablo. Él se entregó por nosotros en la cruz, nos compró con su sangre, imagen que don Gonzalo toma directamente de su fuente latina: *quos sanguine mercatus est* (III, 5).

En los modelos latinos, sólo el himno II emplea el asíndeton, concretamente en la estrofa 3. Su presencia y su funcionalidad ya han sido señaladas en el examen del paralelismo.

### *Figuras de pensamiento*

#### Figuras de acumulación: epíteto

El número total de casos de esta figura de pensamiento en esta obra berceana no llega a la decena. Al igual que en otras composiciones del clérigo riojano, podemos dividir este recurso en varios conjuntos, según el personaje al que se aplique. En esta ocasión se hallan bien diferenciados ya que cada uno de los tres bloques se corresponde con un himno. Así, en el himno I los epítetos giran en torno al Espíritu Santo, en el II la protagonista es la Virgen María y en el III Jesucristo.

---

<sup>1178</sup> Otros ejemplos de asíndeton en el clérigo riojano: I, 1abcd; II, 5bcd, 6abcd o III, 4abcd.

Dada la escasa relevancia de este recurso estilístico, sólo estudiaremos un ejemplo, extraído del himno *Tú Christe, que luz eres*. En la cuaderna 5 nos encontramos con el epíteto *buen* [*governador*], aplicado a la figura de Jesús:

Torna a nos tus ojos, Tú, nuestro defensor,  
refieri al diablo, un mal envaïdor,  
gobierna los tos siervos, Tú, *buen* governador,  
los que con la tu sangre comprest con grant dolor<sup>1179</sup>.

Éste no es el único apelativo que recibe Cristo en este contexto, ya que en el verso a registramos una metáfora literal, *nuestro defensor*. La lista de recursos, como en otras ocasiones, podemos extenderla a la epanalepsis, el políptoton nominal o la *derivatio*. Cristo es el *buen* [*governador*] que nos puede defender de las asechanzas del maligno, ese *mal envaïdor* del verso b.

La situación del epíteto en la fuente latina es muy semejante a la que acabamos de constatar: el número de epítetos por estrofa no supera la unidad y las categorías semánticas de este recurso son las mismas que en la versión castellana. En lo que sí difieren es en la cantidad de epítetos: frente a los nueve ejemplos berceanos, el texto latino sólo nos ofrece cinco, uno de ellos de carácter literal. La muestra que vamos a analizar a continuación pertenece al himno I:

Qui Paraclitus diceris donum Dei *altissimi*,  
fons uiuus, ignis, caritas, et spiritualis unctio<sup>1180</sup>.

El personaje al que se asigna el epíteto es Dios. El adjetivo que desempeña esta función es *altissimi*. Esta figura de pensamiento se encuentra inmersa dentro de otro recurso mayor, la alegoría literal que se desarrolla en estos versos. La imagen alegórica en la que se halla el epíteto es la primera de toda esa lista. El Espíritu Santo es un *donum* o don de Dios Padre, ese *Dei altissimi* que lo envía sobre todos nosotros.

Figuras lógicas: antítesis y sinónimos

Al igual que en los *Milagros de Nuestra Señora*, los *Loores de Nuestra Señora* o el *Sacrificio de la Misa*, Berceo utiliza estos dos procedimientos

<sup>1179</sup> Otras muestras de epíteto en Berceo: I, 1b y 4d; II, 5a y III, 2a.

<sup>1180</sup> Éstos son los restantes epítetos del texto latino: I, 1: “imple *superna* [*gratia*] (...)” ; II, 5: “[*Virgo*] *singularis* inter omnes mitis” (caso literal); III, 1: “ (...) *lumen* [*beatum*] *praedicans*” y 2: “Precamur, *sancte* [*Domine*] (...)”.

retóricos para una finalidad concreta: la función catequística. A través de antítesis y sinónimos se determinan las características de la Divinidad, así como las diferencias entre ésta y el diablo.

El juego de palabras con vocablos y conceptos opuestos es más frecuente que las figuras anteriormente analizadas, dado a que ninguno de los tres himnos carece de al menos una antítesis. Por otra parte, y tal como hemos constatado, la antítesis es otro recurso que presenta un número importante de ejemplos literales, que constituyen la mayoría de casos de esta figura de pensamiento. Una de las pocas muestras originales o imitativas está en la cuaderna 5 del himno I:

Del mortal enemigo tu gracia nos defienda.  
Danos como vivamos en *paç e sin contienda*.  
Tú sei guión nuestro: cúbranos la tu tienda,  
que escusar podamos toda mala hacienda<sup>1181</sup>.

Ésta es la única ocasión en la que don Gonzalo emplea una conjunción para unir los dos miembros de la antítesis, que da como resultado una pareja inclusiva. Los términos contrapuestos son *paç* y *contienda*. Aparte de la antítesis, contamos con otros procedimientos estilísticos como la epanalepsis, la antonomasia y la metáfora, esta última de índole literal. La fe en el Espíritu Santo puede lograr que vivamos libres de todo peligro, tanto espiritual —representado por el diablo— como terrenal —las guerras.

La situación de la antítesis en el texto latino es muy parecida a la de Berceo, tanto por número de casos y de miembros que la componen —dos por norma general— como por sus valores. El caso que sigue pertenece al himno I. Las acciones que se oponen son dos: *mortuis* y *surrexit*, predicadas de la persona de Jesucristo. Por la salvación del mundo, Cristo quiso encarnarse en María, padecer una muerte de cruz y luego resucitar, tal y como se proclama en el Credo:

Deo Patri sit gloria et Filio, qui a *mortuis*  
*surrexit*, ac Paraclito in saecula saeculorum<sup>1182</sup>.

La sinonimia encuentra en los *Himnos* berceanos un desarrollo menor que la antítesis. Sin embargo, su finalidad es la misma, la doctrinal. En alguna ocasión, los sinónimos —como en otras obras del clérigo riojano— van unidos de

<sup>1181</sup> Los otros ejemplos originales o imitativos de antítesis de los *Himnos* están en I, 4bc y II, 2cd.

<sup>1182</sup> Éstas son las restantes antítesis de los himnos latinos: II, 5 (*Virgo singularis / nos culpīs solutos*) y III, 7 (*Taetrae noctis insidias / tuae lucis*)

dos en dos, mediante la conjunción coordinante *e*, originándose la bimetración sinonímica.

Precisamente la muestra que se analiza a continuación pertenece a uno de esos casos. La estrofa elegida es la número 3 del himno III citada en más de una ocasión. Los sinónimos se encuentran en el verso d. Los términos elegidos son dos adjetivos: *sucios* y *enconados*. De esta forma se describen las acciones propias del diablo, el *rey de los pecados*, antonomasia del verso b por la que se le conoce. A Cristo le rogamos que nos libre de ese personaje tan molesto que hace todo lo posible para que nos apartemos del camino correcto:

De sueño, de part mala non seamos tentados,  
del enemigo malo non seamos hollados;  
non consienta la carne al rey de los pecados,  
que da malos consejos, *sucios ealconados*<sup>1183</sup>.

El texto latino, por su parte, únicamente presenta tres parejas de sinónimos, todas ellas de carácter literal, que ya han sido estudiadas en el apartado 4.3.1, por lo que remitimos al lector a este epígrafe.

Figuras de diálogo y argumentación: exclamación y comparación

Aparentemente, en los *Himnos* no se utiliza ni una sola vez la figura de la exclamación, hecho bastante curioso si comparamos esta obra con la *Vida de Santo Domingo de Silos* o los *Loores de Nuestra Señora*, en donde la exclamación jugaba un papel importante por su variedad de evocaciones: la emoción de la gracia divina, la amenaza o los juramentos, la alabanza o gratitud, e incluso la súplica. No obstante no cabe duda alguna de que nos hallamos ante tres himnos en los que se hace una serie de peticiones a la Divinidad, que podrían enunciarse en un tono exclamativo. De este modo, los tres himnos del clérigo riojano podrían interpretarse como una exclamación global.

Las comparaciones de los *Himnos* se emplean, por lo común, para dotar de una mayor fuerza expresiva y plasticidad las estrofas que las contienen. Al estudiar este recurso estilístico, hemos encontrado ya dos clases: una que tiene como base elementos conocidos por los campesinos —la comparación ‘rústico–popular’— y otra modalidad heterogénea al margen de estos elementos. A

---

<sup>1183</sup> Otros sinónimos de los *Himnos*: I, 3ab y 6c; II, 2b y 7d.

diferencia de otras obras de Gonzalo de Berceo, no encontramos aquí ni un solo caso de comparación que utilice términos relacionados con la luz o el color.

Las tres comparaciones de los *Himnos* se encuentran en el poema del *Aue Maris stella*. La muestra que vamos a insertar aquí cuenta con dos procesos comparativos, en la cuaderna 5:

Virgo, Madre gloriosa, singular e señera,  
plena de mansedumne, *plus simple que cordera*,  
Tú nos acabda, Madre, la vida verdadera,  
Tú nos abri los cielos *como buena clavera*<sup>1184</sup>.

La primera analogía pertenece al ámbito de la vida cotidiana, aunque su raíz directa puede estar en el lenguaje bíblico o religioso. Maria es *plus simple que cordera* (verso b), es decir, mansa y dulce. La segunda comparación, en el último verso, pertenece al segundo de los grupos. La Virgen, esa puerta del cielo (estrofa 1), es la única que nos la puede abrir *como buena clavera* y la única que posee la llave del reino de su hijo.

En la fuente latina que empleó Berceo para elaborar estas composiciones no hemos podido rastrear ni una sola muestra de exclamación ni de comparación. Al igual que en el texto berceano, éstos no serán los últimos procedimientos ausentes.

#### Sufijos diminutivos

Esta figura de pensamiento tampoco se cultiva en ninguna de la dos versiones de estos tres himnos. En el caso del clérigo riojano este hecho nos llama poderosamente la atención, ya que en otras composiciones el sufijo diminutivo tenía un cierto estatus de importancia en el campo de los recursos retóricos.

#### ORNATUS DIFFICILIS

##### *Antonomasia*

La antonomasia en los *Himnos* de Berceo demuestra un grado de uso destacable. Al igual que en los ejemplos literales —que constituyen la mayoría de

---

<sup>1184</sup> El ejemplo restante de comparación del texto berceano está en II, 2b y es de raíz rústico-popular.

los casos—, las antonomasias pueden aplicarse a varios personajes, como Cristo, la Virgen, el Espíritu Santo —los protagonistas de cada uno de los himnos— o el mismísimo diablo. Los apelativos ya han sido empleados por nuestro poeta en otras de sus composiciones— así, *Rey de majestad* (II, 4b), *Fijo* (III, 7b) o *Madre* (II, 2c). Como ya tenemos suficientes muestras de estas antonomasias en el análisis de otras composiciones del poeta riojano, transcribiremos un caso referido al Espíritu Santo, en la cuaderna 7 del himno I, con dos antonomasias de tipo original o imitativo:

Loor sea al *Padre* e al su *Engendrado*,  
a Ti, *Creator Spíritus*, de ambos aspirado,  
el *Fijo* que por nos fo en cruç martiriado,  
envíenos la gracia del Spíritu Sagrado<sup>1185</sup>.

El primer apelativo, *Creator Spíritus*, ya utilizado al inicio de este poema, es una antonomasia traducida tal cual del modelo latino. El Espíritu de Dios nos ha creado y nos inspira constantemente. Por este motivo debemos adorarlo y venerarlo junto a Dios Padre y a Jesucristo. La segunda antonomasia es *Engendrado*, apelativo propio de Jesucristo, ya que él fue engendrado por el Espíritu Santo en el seno virginal de María. Al lado de estas antonomasias, encontramos otra de índole literal: nos referimos al *Fijo* del verso c. La lista de recursos se amplía con el epíteto referido a esa misma tercera persona de la Trinidad, el [*Spíritu*] *sagrado*.

La situación de la antonomasia en el texto latino es semejante a la que acabamos de analizar en la versión romance. En primer lugar, el cultivo que adquiere es superior al del resto de procedimientos hasta ahora estudiados. Por otra parte, los personajes a los que se aplica la antonomasia son los mismos que en el caso de Berceo. Como estas antonomasias ya han sido utilizadas y comentadas en otras fuentes berceanas, como *Pater* (I, 6), *Filius* (I, 7), *Dominus* (III, 8) o *hostis* (I,5), aquí únicamente vamos a desarrollar un ejemplo.

El caso es similar al analizado en la versión romance, puesto que la persona a la que se le asigna es el Espíritu Santo. El contexto en que se encuentra es la estrofa 7 del himno *Veni Creator Spíritus*. Si en el poema romance el Espíritu recibía el sobrenombre de *Creator*, el texto latino prefiere recurrir a otro

<sup>1185</sup> Otras antonomasias de la obra berceana: II, 5ac y 6c; III, 2a y 3c.



título ya empleado: *Paraclito*. Padre, Hijo y Espíritu Santo deben ser glorificados por todos los fieles cristianos:

Deo Patri sit gloria et *Filio*, qui a mortuis  
surrexit, ac *Paraclito* in saecula saeculorum<sup>1186</sup>.

### *Metáfora*

Como en otras obras analizadas, don Gonzalo vuelve a utilizar en sus *Himnos* las dos clases formales de metáfora: metáfora *in praesentia* y metáfora *in absentia*. Por influjo de la fuente, no se emplea ni una sola vez las variantes semánticas de la ‘metáfora bélica’ ni de la ‘metáfora rústico–popular’. La metáfora alcanza en estos tres himnos un uso semejante al de la antonomasia, aunque la mayoría de los casos son literales. De las dos categorías, casi todas las metáforas se formulan *in absentia*, como en el caso siguiente. En la cuaderna 7 del himno II, verso d, tenemos dos metáforas:

Loor sea al Padre, al Fijo reverencia,  
onor al Sancto Spíritu, non de menor potencia,  
un Dios e tres Personas, ésta es la creencia,  
*un Regno, un Imperio, un Rey, una Essencia. Amen*<sup>1187</sup>.

Ambas guardan entre sí una relación de sinonimia, ya que su significado es muy similar, tanto el primario como el metafórico: nos referimos a *Regno* y a *Imperio*. El cielo es un reino, un imperio en el que algún día podremos habitar. En él se hallará la Santísima Trinidad, que, pese a ser tres personas, constituyen una única *Essencia* (verso d). En ese reino hay un monarca, Dios / Cristo, aludido a través de la antonomasia *Rey*. La estrofa 7, como algunas de las que componen esta obra berceana, tiene un nivel de elaboración elevado por el número de procedimientos retóricos empleados. Sin contar con las metáforas, tenemos una anáfora, el único ejemplo de políptoton verbal, un políptoton nominal, así como una sinonimia literal.

Las metáforas del texto latino presentan grandes similitudes con las del texto castellano, tanto en variedad como en uso. Además, el número de metáforas coincidentes entre la versión romance y la latina hacen que este tropo sea uno de

<sup>1186</sup> La antonomasia del texto latino no literal que resta es la siguiente: “et Christo regi *Domino*” (III, 8).

<sup>1187</sup> Otras metáforas del texto berceano: I, 5c (*in absentia*); II, 5c (*in absentia*); III 5bc (*in praesentia* / *in absentia*) y 7d (*in absentia*).

los recursos más importantes de esta obra. Una de las pocas metáforas no literales de los himnos latinos es la cultivada en el *Aue Maris stella*:

*Solue uincula reis, profer lumen caecis,  
mala nostra pelle, bona cuncta posce*<sup>1188</sup>.

En el primero de los dos versos podemos leer *Solue uincula reis*. El proceso metafórico es doble. El sustantivo *uincula* hace referencia a las ligaduras o cadenas que nos atan al pecado, lo que nos da la clave para entender la segunda metáfora *in absentia: reis*. Esta palabra podría leerse en un sentido literal, con relación a los presos que yacen encarcelados; pero nuestra interpretación va más allá: esos cautivos son los fieles que se sienten atrapados por las numerosas faltas cometidas contra Dios. María es la única persona que puede librarnos de todo mal, incluidos esos *uincula*.

#### *Alegoría*

En todas las cuaternas que componen las versiones romance y latina de estos himnos, únicamente hemos rastreado un ejemplo de alegoría. Nos referimos a la estrofa 2 del *Veni Creator Spiritus*. Este caso ya ha sido estudiado detenidamente en el apartado 4.3.1 referido a los ejemplos literales, adonde remitimos al lector.

#### *Sinécdoque*

La situación de este tropo en los *Himnos* es similar a la de la alegoría, puesto que sólo contamos con una única muestra, de tipo literal. Como en la alegoría, ya hemos dedicado un apartado a analizar este ejemplo (*vid. supra* apdo. 4.3.1). En ninguno de los himnos restantes (I y II) se emplea ni una sola vez.

#### *Metonimia*

De nuevo se documenta una única muestra de metonimia en todos los *Himnos* berceanos, en el interior del himno III. El término utilizado para sustentar la metonimia es *figura*, en el verso 4d:

Los ojos prendan sueño como es su natura,

---

<sup>1188</sup> Éstas son las restantes metáforas de la obra latina: III, 5: “Defensor noster, aspice, *insidiantem reprime*” (*in absentia*); III, 6: “*Qui es defensor animae, adesto nobis, Domine*” (*in praesentia*) y III, 7: “*Taetrae noctis insidias hius timore libera*” (*in praesentia*).

los coraçones velen, esto es derecha,  
 defienda la tu diestra sancta de grant mesura  
 los siervos que te aman, oran *la tu figura*.

Mediante este sustantivo se alude tal vez a una representación de Cristo a la que dirigirse a la hora de rezar o cantar este himno. Este ejemplo podemos relacionarlo con varios ejemplos de los *Milagros de Nuestra Señora*, como los casos de las cuadernas 76d y 77a (*statua*), 691d (*los maderos*) o mucho mejor con la cuaderna 116b, que utiliza el mismo sustantivo, *figura*. Todas éstas son formas diferentes de aludir a una misma realidad, acaso una estatua o escultura, por lo cual nos inclinamos a pensar que estamos ante un caso de metonimia. Éste no es el único recurso en aquellos cuatro versos, ya que en su interior alberga una triple muestra de ejemplo literal: una antítesis, una metáfora y la única sinécdoque de los *Himnos*.

Por su parte, la fuente latina no cultiva ni una sola metonimia, situación que no es nueva: a lo largo de esta exposición se ha señalado la ausencia de diversos recursos estilísticos.

#### 4.4. *Recapitulación*

Una vez analizado el uso de las figuras y tropos retóricos en los poemas doctrinales de don Gonzalo, veremos qué síntesis podemos extraer para nuestro análisis del estilo berceano.

En el *Sacrificio de la Misa*, dentro de las figuras de dicción por repetición son dos los procedimientos que poseen algún ejemplo literal. En total hemos registrado tres casos, uno en el ámbito de la *traductio* y dos en el dominio de la *derivatio*. El siguiente uso pertenece a las figuras de pensamiento; se trata de la antítesis, que posee nueve casos literales. El *ornatus facilis* cuenta, por consiguiente, con catorce muestras literales. La situación en el *ornatus difficilis* varía un poco. Tres son los tropos que presentan muestras literales: la antonomasia, la metáfora y la alegoría. La antonomasia y la metáfora, al igual que la mayoría de los procedimientos retóricos literales examinados, poseen un único

caso, en tanto que la alegoría alcanza un empleo mayor, puesto que se utiliza hasta ocho veces, trascendiendo el límite estrófico en más de una ocasión.

En el marco de los recursos originales o imitativos, la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis son las tres figuras de dicción que más se emplean en el *Sacrificio de la Misa*. Al igual que en otros poemas del *corpus* berceano, éstos pueden aparecer en un mismo contexto. Por otro lado, la anáfora, la epanalepsis y la *trductio* pueden sobrepasar el límite estrófico que impone la cuaderna vía, si bien el mayor número de muestras corresponde a los casos en los que estos recursos se circunscriben a una única estrofa. En el tratado latino el uso de la anáfora es similar al de don Gonzalo, como también la mezcla de estos tres procedimientos. El polisíndeton se emplea a menudo tanto en la obra romance como en su fuente latina. Las funciones que desempeñan los nexos —*e* y *nin* en Berceo; *et*, *atque*, *ac*, la forma enclítica *que* y *nec* en el modelo latino— van desde la simple marca de enumeración de elementos a la unión de términos sinónimos u opuestos. En el *Sacrificio* la epanalepsis es mucho más utilizada que la *trductio*, si bien en algunos casos es posible que aparezcan de forma conjunta. La fuente latina vuelve a compartir con el tratado romance algunas de estas características, como la proporción y la coexistencia de epanalepsis y *trductio*. El homeotéleuton desempeña un papel secundario en el seno de las figuras de dicción por repetición. En la composición berceana sólo hemos registrado trece casos, diez de los cuales pertenecen a la variante nominal. El modelo latino presenta nueve muestras, de las que únicamente dos son ejemplos de homeotéleuton verbal.

La *annominatio* —políptoton y *derivatio*— es otro de los recursos con una gran presencia en el *Sacrificio*. Las series de políptoton nominal están formadas por dos o tres miembros de un mismo paradigma, aunque existe una excepción con cuatro en las cuadernas 90 y 91. En algunas ocasiones, el políptoton nominal puede desarrollarse en más de una estrofa. El políptoton verbal, por su parte, adquiere un menor uso en esta obra berceana. La cantidad de muestras no va asociada a la de sus integrantes, que pueden oscilar entre los dos y los cuatro. En diez cuadernas coexisten las dos variedades de esta figura de dicción. En la fuente el políptoton nominal es de nuevo la variedad más utilizada. Aquí tampoco es extraño que convivan políptoton nominal y verbal. Como en otras figuras de

dicción ya analizadas, puede suceder que un ejemplo de *derivatio* se desarrolle en dos estrofas diferentes. En otras situaciones existe la posibilidad de que figuren las dos variedades de *annominatio*. En líneas generales, podemos afirmar que el uso de la *derivatio* en el modelo latino es bastante similar al que acabamos de exponer para la obra del clérigo riojano.

El paralelismo, representado por el *parison*, cuenta igualmente con una presencia apreciable, puesto que casi todas las cuadernas del *Sacrificio* presentan, al menos, una muestra. El número de versos afectados por este recurso oscila entre los dos y los cuatro. En la fuente latina vuelve a suceder algo semejante, aunque hemos visto que algunos párrafos no utilizan ni una sola vez el *parison*. La finalidad estilística de este procedimiento es idéntico en ambos textos: otorgar una mayor cohesión temática y estructural. Si en el *Sacrificio de la Misa* el asíndeton posee un lugar destacado, no ocurre lo mismo con su modelo, debido a que únicamente hemos contabilizado un total de diez casos.

El epíteto tiene un escaso desarrollo, si lo comparamos con otras figuras de pensamiento. En primer lugar, sólo se utiliza en once ocasiones a lo largo de 297 estrofas. En ocho de estos casos se aplica a Dios Padre e Hijo, mientras que sólo tres tienen como referente a otros personajes. Por norma general hallamos un epíteto por cuaderna, con la salvedad de la estrofa 128. En los folios del modelo latino que constituyen nuestro objeto de análisis no se registra ni una sola muestra de epíteto.

Antítesis y sinónimos se emplean en el *Sacrificio* para un mismo propósito: la descripción de ambientes, tipos y situaciones, pero tampoco podemos obviar su valor catequístico y doctrinal. En la fuente latina sólo la antítesis comparte este significado. En algunas ocasiones, los integrantes pueden estar unidos por conjunciones copulativas afirmativas o negativas. Finalmente, estas dos figuras lógicas pueden aparecer en el vértice del verso, conformando un recurso para la rima. En el modelo latino encontramos estos mismos rasgos definitorios, con la excepción del número de sinónimos —menos de la mitad que en el caso berceano— y de su valores, puesto que la sinonimia está desprovista de una funcionalidad doctrinal.

La exclamación presenta cuatro ejemplos. Con este procedimiento se pueden expresar sentimientos tan opuestos como la alegría o el enfado. Las dos exclamaciones de la fuente latina, por el contrario, sólo buscan llamar la atención del lector sobre determinados contenidos temáticos. De todas las variedades semánticas de la comparación registradas en otras composiciones berceanas, en el *Sacrificio de la Misa* sólo se recogen dos. La primera es la ‘comparación rústico–popular’; la otra no emplea términos que guardan relación con aquélla. En su modelo tenemos una única comparación, formulada en términos de igualdad.

La diversidad morfológica y de sentido con la que el poeta tiñe a los sufijos diminutivos es escasa. Únicamente las variantes *iello* y *uelo* están presentes. Tras el epíteto, el sufijo diminutivo es otro recurso ausente en los párrafos examinados del tratado latino.

En el interior del *ornatus difficilis*, la antonomasia es un recurso bastante importante, sobre todo en lo que atañe a su cantidad. Las categorías en las que se divide este recurso literario vuelven a ser las mismas que ya se registraban en los poemas hagiográficos y marianos, al igual que los apelativos empleados. Todas estas antonomasias poseen un alto grado de lexicalización. En la obra latina el empleo de este tropo difiere en gran medida del realizado por Gonzalo de Berceo. Los bloques en los que podemos dividir las antonomasias son solo dos: antonomasias referidas a la Dios y a Jesús.

La metáfora desempeña un papel fundamental en el *Sacrificio de la Misa*, con más de cuarenta muestras. Las metáforas *in absentia* conforman el grupo mayoritario, frente al de las metáforas *in praesentia*, que se plasman en las variantes semánticas de la ‘metáfora bélica’ y ‘rústico–popular’. En el texto latino hemos localizado un posible caso de ‘metáfora bélica’.

Los papeles y funciones que desempeñan las más de treinta alegorías demuestran su importancia en el *Sacrificio*. Al igual que la antítesis y la sinonimia, la alegoría se utiliza con una finalidad doctrinal y catequística acorde con los temas y el público al que iba orientada la obra, destinada, ante todo, a los sacerdotes y a quienes se preparaban para desempeñar una función pastoral. En el contexto del siglo XIII, la aparición de nuevas herejías, la inmoralidad dominante, la fundación de nuevas órdenes religiosas o la reforma impulsada desde el IV

Concilio de Letrán influyeron sin duda alguna en la redacción de esta obra berceana. En la fuente latina la alegoría se emplea para los mismos propósitos educativos.

La sinécdoque es el primer procedimiento al que no recurre Gonzalo de Berceo en el *Sacrificio*, hecho menos llamativo sin consideramos la ausencia de este tropo en su fuente. La metonimia, al contrario que la antonomasia o la metáfora, es un tropo secundario. La diversidad semántica que presenta es también escasa. A un lado podemos situar los vocablos que designan partes del cuerpo humano, como la lengua o el corazón, términos que describen un acto fónico o de fe; en otro, están los sustantivos *cuerpo* o *Corpus Dómini*, que simbolizan la Eucaristía. En el modelo latino, en contraste, no se emplea la metonimia.

En los *Signos del Juicio Final* sólo las figuras de pensamiento presentan muestras literales. La antítesis es el recurso con mayor número de casos literales, ocho ejemplos. En la comparación sólo se ha rastreado una muestra. En el *ornatus difficilis* sucede algo muy parecido en la cantidad de tropos, ya que sólo dos se toman como base para sustentar un caso literal, la metáfora y la sinécdoque, con un caso cada uno.

En los ejemplos originales o imitativos, la anáfora suele desarrollarse en más de una cuaderna, a excepción de cuatro muestras. La combinación de la anáfora con el polisíndeton o la epanalepsis no es nada extraña, tanto en Berceo como en la fuente latina. El polisíndeton es empleado, como en otras obras berceanas, para unir dos o más términos antitéticos en ‘parejas inclusivas’ y también para las enumeraciones. La epanalepsis y en menor medida la *trductio*, cuentan con el mayor número de muestras de todas las figuras de repetición, pero raramente superan los límites estróficos. El homeotéleuton apenas se cultiva: de los tres ejemplos registrados, dos emplean el paradigma nominal y uno el verbal. Frente al texto romance, el poema latino presenta un panorama bastante distinto, en el que brilla por su ausencia el homeotéleuton.

Los ejemplos de políptoton de los *Signos* se reparten casi a partes iguales entre el políptoton nominal y el verbal. Además, es posible encontrarlos conviviendo en un mismo contexto. Los miembros que componen cada serie no

sobrepasan los tres. En el texto latino sólo hemos encontrado cuatro casos, tres de los cuales utilizan formas verbales. Por otra parte, las dos clases de políptoton no se combinan ni una sola vez. La *derivatio* es menos utilizada que el políptoton, tanto en don Gonzalo como en el poema *De signis ante Iudicium*. En ambas versiones es posible rastrear algún que otro caso en que la *derivatio* puede aparecer al lado del políptoton, sea éste nominal o verbal. *Parison* y asíndeton corren parejos en lo que se refiere a su uso, puesto que pueden figurar unidos en una misma cuaderna. En la fuente latina, estas dos figuras tienen una presencia mucho menor.

El epíteto solo tiene presencia en los *Signos* y el número de casos no llega a la decena. Los personajes a los que se aplica son los mismos que en otras composiciones del clérigo riojano. Algunos sustantivos a los que acompaña un epíteto pueden aparecer formando otro recurso, como la antonomasia —así, *Rey* o *Padre*.

La antítesis es empleada en el texto castellano para la descripción, si bien en algunos casos la finalidad es explicar las verdades de la fe, en consonancia con la función catequística subyacente a los *Signos*. Los miembros antitéticos pueden aparecer unidos por una conjunción o no. En el poema latino que sirvió de base a Berceo, la antítesis se configura como el procedimiento estilístico más utilizado, con un total de catorce muestras, ocho de ellas literales. Por lo demás, el empleo de este procedimiento es similar al de su correlato romance. En cuanto a la sinonimia posee un desarrollo menor que la antítesis, tanto en Berceo como en su modelo. En algunas ocasiones, en el texto romance los miembros de la sinonimia están conectados por las conjunciones copulativas *nin* y *e*. A diferencia de la antítesis, la sinonimia no posee un sentido catequístico, sino más bien descriptivo.

La exclamación tiene una importancia mucho menor, ya que don Gonzalo la emplea una sola vez, mientras que en la fuente latina no tenemos ni un solo caso. La comparación, al igual que la antítesis, manifiesta un valor didáctico en la versión romance de los signos. Las modalidades en que podemos dividir este procedimiento son tres: comparaciones rústico–populares, comparaciones lumínicas y otras comparaciones. En el texto latino, de las tres comparaciones registradas, una es de signo literal.



Los sufijos diminutivos no tienen en esta obra de Gonzalo de Berceo una variedad morfológica tan rica como en otras de sus composiciones. Los cuatro ejemplos recurren a la misma variedad *iello*. Ello se debe en buena parte a que en el modelo latino ni siquiera se emplean.

Sólo Berceo usa la antonomasia, a partir de la estrofa 25 de los *Signos*. Hemos intentado explicar este hecho aduciendo que, como en su modelo no se utiliza, Berceo tampoco lo hace en la primera sección de su poema (cuadernas 1–22). Los diez ejemplos que hemos documentado hacen referencia a la Divinidad.

La metáfora es el tropo mayoritario en esta obra berceana, si bien en los *Signos* sólo nos encontramos con la modalidad semántica de la ‘metáfora bélica’. El texto latino sólo cuenta con una metáfora, en el dominio de los ejemplos literales.

En lo que concierne a la alegoría, estas dos obras de signo apocalíptico hay que leerlas en clave alegórica, por lo que este tropo tiene una gran importancia en la configuración del *ornatus*.

Finalmente, la sinécdoque y la metonimia también tienen su lugar reservado en la obra berceana, si bien son —como viene siendo habitual en el *corpus* de nuestro poeta— recursos minoritarios. El poema latino utiliza una sola sinécdoque, que pertenece al ámbito de los ejemplos literales. La metonimia cierra el número de recursos estilísticos que no son empleados ni una sola vez en la fuente.

En los *Himnos* sólo la anáfora y la epanalepsis tienen algún representante en el campo de las muestras literales. En el ámbito de las figuras de pensamiento esta situación varía ligeramente. Así, en el epíteto hay un único ejemplo, pero en la antítesis y en los sinónimos presentan una cantidad mayor. Seis son las antítesis literales, mientras que los sinónimos son tres. Por su parte, en el *ornatus difficilis*, cuatro son los tropos que recurren a la literalidad. La antonomasia y la metáfora destacan por encima de cualquier recurso en lo que concierne a su empleo. Las antonomasias literales de los *Himnos* son seis, repartidas entre las tres personas de la Santísima Trinidad y Satanás. La metáfora posee una muestra más que la antonomasia, pero los personajes a los que se aplica son similares, a excepción de

que ahora el cuarto lugar lo ocupa ahora la Virgen. La alegoría y la sinécdoque también tienen su puesto reservado, pero volvemos a la unidad por tropo.

En el ámbito de las figuras de dicción de signo original o imitativo no registramos numerosas muestras. Por lo general, unas se combinan con otras. De las ocho anáforas utilizadas por don Gonzalo, una es de raíz literal. Por su parte, el polisíndeton sólo es empleado en los himnos I y III. La conjunción en los tres ejemplos es *e*. En las versiones latinas sucede algo semejante, puesto que ninguna figura repetitiva alcanza la decena de casos. El único dato que difiere del uso que hace del polisíndeton la versión romance concierne a la variedad de conjunciones, mucho mayor. La epanalepsis y la *traductio* tienen una presencia mayor en Berceo que en sus modelos, ya que la primera sólo aparece cuatro veces y la segunda una. A diferencia de otras composiciones berceanas, los *Himnos* no cultivan el homeotéleuton, mientras que en su modelo sí es posible rastrear cuatro casos.

Con la *annominatio* las cosas no difieren mucho. La clase mayoritaria del políptoton en la obra romance es el políptoton nominal. El número de miembros que componen esta variedad oscila entre dos y tres por estrofa. Por el contrario, el políptoton verbal únicamente cuenta con una muestra de dos componentes. Los dos ejemplos de *derivatio* berceanos conviven con el políptoton. El modelo latino que sirvió de base al clérigo riojano no recurre al políptoton verbal, mientras que sí se documenta alguno de signo nominal, formado por norma general por dos unidades. Las dos muestras de *derivatio* latinas pertenecen a un mismo himno, el I. El paralelismo y el asíndeton, al igual que otras figuras de dicción tienen una importancia menor, tanto en la obra de don Gonzalo como en su modelo, en donde sólo hemos registrado tres muestras de *parison* y una de asíndeton.

Las figuras de pensamiento nos ofrecen unos resultados parecidos a los de las figuras de dicción. El epíteto tiene una presencia similar en Berceo y en sus fuentes. Si allí únicamente computamos un total de cinco casos, uno de ellos literal, en la versión romance la cantidad no supera la decena. Los personajes a los que se aplica el epíteto son los mismos en ambas obras; así, tenemos epítetos alusivos al Espíritu Santo en el himno I, a la Virgen en el II y a Cristo en el III. Las antítesis y los sinónimos de los *Himnos* comparten una misma finalidad:

aproximar expresivamente los contenidos doctrinales y morales a un auditorio por lo común iletrado. La antítesis se presenta como uno de los recursos de mayor relevancia. Ninguno de los tres himnos deja de usarla; Sin embargo, la mayoría de los casos son literales. La sinonimia cuenta con un menor desarrollo que su figura opuesta. En algunas ocasiones, los miembros que componen la sinonimia van unidos por la conjunción *e*, en la bimetración sinonímica. En los modelos latinos, el número, los valores y el uso son similares.

La exclamación no se utiliza *sensu stricto* —exceptuándose la posible entonación de los himnos y su significado subyacente— ni en la versión romance ni en la latina, al igual que el sufijo diminutivo. Es un hecho que llama nuestra atención, ya que éstos eran dos procedimientos retóricos con cierta importancia en otras composiciones berceanas anteriormente analizadas: el peso de la fuente es una explicación posible. La comparación únicamente se emplea en el himno II. Los procesos comparativos sirven para dotar de mayor fuerza expresiva y plasticidad a estos poemas. Los ámbitos de donde proceden las comparaciones son dos: el mundo rural o campesino y otro que no guarda ninguna relación con el anterior.

En el *ornatus difficilis*, la presencia de la antonomasia y de la metáfora se encuentra casi equilibrada. Las distintas antonomasias empleadas en una y otra versión son prácticamente iguales, ya que los personajes a los que se les asigna son los mismos: Dios, Cristo, la Virgen, el Espíritu Santo y el demonio. Como en la antítesis, la mayoría de las antonomasias berceanas y latinas son de índole literal. Las metáforas con las que nos encontramos en los himnos berceanos son de dos clases formales, *in praesentia e in absentia*. De las variantes semánticas de ‘metáfora bélica’ y ‘metáfora rústico–popular’ no hay rastro alguno. Los procesos metafóricos de los textos latinos son similares a los de la versión castellana. La metáfora constituye uno de los procedimientos con mayor cultivo en las fuentes latinas.

En la alegoría y en la sinécdoque no hemos registrado ni un solo caso fuera de los ejemplos literales. Únicamente el himno III de nuestro poeta cultiva la metonimia. El sustantivo empleado para sustentarla es *figura*, término que hace referencia a Jesucristo. El modelo latino no emplea, en cambio, este recurso.

### 5. *El estilo de Gonzalo de Berceo y otros poemas del siglo XIII*

Después de haber examinado con detenimiento el estilo de las obras de don Gonzalo y antes de pasar a las conclusiones generales, conviene añadir un último apartado en el que se analizarán las conexiones de estilo entre la producción literaria de nuestro poeta y tres destacadas composiciones romances del siglo XIII: el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipciaca*. En las páginas siguientes se ofrecerá un breve bosquejo de los principales aspectos que atañen a estos poemas. Esto nos ayudará a considerar las obras berceanas dentro del panorama literario peninsular del XIII y a determinar cómo Berceo, al igual que los anónimos autores de estas tres composiciones, participa de una misma formación gramatical, retórica, didáctica y moral. Con este objetivo se examinarán algunos pasajes afines a la obra de don Gonzalo en estos textos, confrontados con sus fuentes, tal y como se ha hecho con el *corpus* del clérigo riojano.

La elección de estos poemas obedece a claros criterios estéticos. El *Alexandre* y el *Apolonio* son dos composiciones del mester de clerecía, al igual que los diferentes textos de Gonzalo de Berceo<sup>1189</sup>. La *Vida de Santa María Egipciaca*, a pesar de no estar escrita en cuaderna vía, guarda numerosas similitudes estructurales y de contenido con las vidas de santos berceanas, puesto que pertenece al mismo género literario y es un producto de la hagiografía en lengua castellana del siglo XIII.

#### 5.1. *El Libro de Alexandre*

El primer problema que plantea el *Libro de Alexandre* a la crítica literaria es el autor. Las teorías acerca de su probable autoría son diversas, desde aquéllas que la consideran una composición anónima, las que la atribuyen a un escritor concreto, como Juan Lorenzo de Astorga o Gonzalo de Berceo —cuyo nombre aparece en el *explicit* del manuscrito P—, e incluso las que defienden que el *Alexandre* salió de la pluma de un equipo de colaboradores.

---

<sup>1189</sup> Otro de los poemas de clerecía del siglo XIII, el *Poema de Fernán González*, queda fuera de nuestro particular análisis, por cuanto presenta varios problemas derivados de sus imprecisas fuentes y no cuenta con fragmentos comparables por su enfoque a las obras de Berceo, frente a los tres textos que hemos incluido en este epígrafe.

La hipótesis berceana ha tenido diversos defensores desde que Morel-Fatio descubrió en 1888 el manuscrito de París<sup>1190</sup>. Las razones que se aducen en favor de la autoría berceana van desde las semejanzas métricas, de estilo y de lengua, hasta las coincidencias textuales. Remontándonos a épocas más o menos cercanas, esta tesis ha sido defendida, entre otros, por Nelson, quien en 1979 publicó una edición del *Alexandre* atribuida a don Gonzalo<sup>1191</sup>. En esta edición crítica, este investigador utiliza argumentos comparativos, contrastando los rasgos estilísticos del clérigo riojano con los del texto del *Libro de Alexandre*. Su edición fue censurada y refutada por otros estudiosos, que rechazaron esta autoría<sup>1192</sup>. Pese a todo, insistió en otros trabajos en los que volvía a retomar la hipótesis, en donde aclara las decisiones que lo llevaron a incluir el nombre de Berceo como autor del *Alexandre*, entre las que destacan los detallados análisis fonológicos, morfológicos, léxicos y estilísticos. Más recientemente, Nelson ha modificado en parte su opinión a este respecto. Actualmente, en la línea de Uría Maqua, sostiene que nuestro poeta intervino en la redacción del *Alexandre* junto con otros escolares del *Studium* palentino<sup>1193</sup>. Así, cree que Berceo participó de la labor creadora a partir de la cuaderna 1549 y que es el autor de un total 1127 estrofas del *Alexandre*<sup>1194</sup>.

Uría Maqua había intentado igualmente explicar cuáles fueron las conexiones entre el clérigo riojano y el *Libro de Alexandre*. En su opinión, no se puede descartar la participación de don Gonzalo en la redacción de este poema medieval. Para ella, el *Alexandre* es una obra colectiva en la que participaron diversos escolares de la universidad Palentina, entre los que acaso estuvo Berceo<sup>1195</sup>. Este equipo de estudiantes trabajaría bajo la tutela de un maestro encargado de coordinar esta tarea redactora. Pese a todo, Uría cree que la composición del *Libro de Alexandre* no se debe atribuir en exclusiva a la pluma

<sup>1190</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 184.

<sup>1191</sup> Nelson, ed., Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alixandre*, Madrid, Gredos, 1979.

<sup>1192</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 191.

<sup>1193</sup> Nelson, *Gonzalo de Berceo y el "Alixandre"*. *Vindicación de un estilo*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, p. IX; —, «El *Libro de Alixandre*: notas al margen de tres ediciones», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXI, 2001, pp. 321–377; —, «El *Libro de Alixandre*: en marcha hacia el original», *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1–2, 2003, pp. 63–92.

<sup>1194</sup> Nelson, «El *Libro de Alixandre* y Gonzalo de Berceo», pp. 135–136.

<sup>1195</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 193.

de nuestro poeta, puesto que su estilo y su formación no coinciden plenamente con las de esta amplia composición literaria. Entre las diferencias, señala la erudición, el manejo de muy diversas fuentes literarias, las innovaciones métricas, el registro culto y latinizante, y la envergadura misma del *Alexandre*<sup>1196</sup>.

Such, en un interesante trabajo sobre el *Alexandre*, se ocupa, entre otros temas, de las conexiones estilísticas entre este poema y las coincidencias con las obras berceanas<sup>1197</sup>. Así, señala cómo ambos emplean figuras de dicción y de pensamiento como la *annominatio*, la *traductio*, la *sententia*, etc. Estas concomitancias pueden deberse a una imitación poética, pero también proceder de la formación gramatical y retórica que ambos autores recibieron, así como del uso de un mismo molde estrófico<sup>1198</sup>.

Amaia Arizaleta, en su volumen dedicado a la adaptación del *Alexandre*, abordó igualmente la cuestión de la autoría de este poema castellano<sup>1199</sup>. Esta estudiosa examina dos de las posibilidades formuladas por la crítica: la de Nelson y la de Uría Maqua. Para Arizaleta, la tesis de Nelson “manque absolument de preuves; elle est trop belle pour être vraie”; la otra hipótesis tampoco le parece convincente: “Je ne suis pas d’accord, non plus, avec l’hypothèse défendue par Isabel Uría Maqua”. En su opinión, el *Alexandre* “est l’œuvre d’un seule auteur qui a mis en pratique son savoir pour construire un texte complexe”, si bien en la actualidad se desconoce su nombre<sup>1200</sup>.

Finalmente, Lappin descarta la posibilidad de que Gonzalo de Berceo sea el autor de esta composición romance, si bien cree que el clérigo riojano conoció el *Libro de Alexandre*, tal y como demuestran algunas imitaciones directas registradas en la *Vida de Santo Domingo de Silos* o la de *Santa Oria*. Este crítico

<sup>1196</sup> Such,, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, p. 37; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, *ibid.*

<sup>1197</sup> Such,, *The Origins and Use of School Rhetoric...*

<sup>1198</sup> Such,, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, pp. 140–141 y 201–202.

<sup>1199</sup> A. Arizaleta, *La translation d’Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 17–19 y 79.

<sup>1200</sup> Arizaleta, *La translation d’Alexandre...*, p. 19; Uría Maqua, «El *Libro de Alexandre* y la Universidad de Palencia», en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, Diputación Provincial, 1986, pp. 431–442, —, «Gonzalo de Berceo y el mester de clerecía en la nueva perspectiva de la crítica», *Berceo*, CX–CXI (1986), pp. 7–20, 20; —, *Panorama crítico del mester de clerecía*, pp. 63–64, 193–194 y 196.

atribuye estas coincidencias a que don Gonzalo era poseedor de una copia del poema alejandrino<sup>1201</sup>.

Desde nuestro punto de vista, las similitudes de lengua y estilo entre el *corpus* berceano y el *Libro de Alexandre* no se pueden pasar por alto, pero tampoco demuestran que Berceo fuera su autor, sino que se deben más bien a que tanto el *Libro de Alexandre* como los poemas del clérigo riojano se compusieron en una misma época y ambos son frutos de lo que algunos engloban bajo el marbete de *mester de clerecía*. La unidad formal, lingüística, estilística y retórica de los poemas de esta tradición literaria son indiscutibles. Gracias a estos aspectos, se pueden explicar las coincidencias de algunos hemistiquios, frases y versos comunes<sup>1202</sup>.

Los estudiosos fijan la fecha de redacción del *Alexandre* entre finales del siglo XII y la primera mitad del XIII. El primero en ofrecernos una cronología concreta fue Raymond S. Willis, quien señala los años 1201 y 1202 como los más probables para la composición del poema castellano<sup>1203</sup>. A partir de entonces se sucedieron todo un abanico de posibilidades y de fechas, que abarcan los primeros cincuenta años del siglo XIII: 1204, 1207 1220–1229, 1228, etc<sup>1204</sup>. En un artículo, Jorge García López se ocupó de demostrar la prioridad cronológica del *Alexandre* con respecto al *Libro de Apolonio* y los poemas berceanos, recurriendo a giros formularios, cruces y préstamos del *Libro de Alexandre* registrados en el *Apolonio* y en Berceo<sup>1205</sup>. Arizaleta vuelve a presentarnos un completo panorama del estado actual de esta cuestión. Para ella el *terminus a quo* debe situarse entre los años 1176 a 1182 —intervalo en el que se compuso el poema de Gautier de Châtillon—, en tanto que el *terminus ad quem* en torno a 1250, fecha en la que se redactó el *Poema de Fernán González*, que emplea el *Libro de Alexandre* como una de sus fuentes<sup>1206</sup>.

<sup>1201</sup> Lappin, «Problems in the attribution ...», p. 11.

<sup>1202</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 188 y 192.

<sup>1203</sup> R. S., Willis, *The relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965 (1ª ed. 1934), pp. 73–74.

<sup>1204</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, pp. 197–198.

<sup>1205</sup> J. García López, «De la prioridad cronológica del *Libro de Alexandre*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 341–354, 2 vols.

<sup>1206</sup> Arizaleta, «La jerarquía de las fuentes del *Libro de Alexandre*», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Alcalá de Henares,

En lo que atañe a los modelos literarios del *Libro de Alexandre*, éste ha sido ampliamente tratado por la crítica. Los primeros estudios se remontan al siglo XVIII, aunque la mayor parte se concentra en el XX. Dos son las fuentes básicas señaladas: la *Alexandreis* (redactada entre 1178 y 1182) y el *Roman d'Alexandre* (poema francés del XII)<sup>1207</sup>. A éstas se añadieron otras, cuya influencia es menor: la *Historia de Proeliis*, las *Etimologías* isidorianas, la *Ilias Latina* y el *Excidium Troiae*<sup>1208</sup>. Entre los diferentes estudios que se han ocupado de los modelos literarios y de cómo éstos fueron utilizados por el anónimo autor del *Alexandre*, quisiéramos destacar los de Willis e Ian Michael<sup>1209</sup>. La primera monografía de Willis examina la relación entre el *Alexandre* y la obra de Gautier de Châtillon, en tanto que la segunda se centra en la deuda del poema castellano con respecto al *Roman d'Alexandre* francés. En ambos trabajos se precisan los lugares exactos en los que la composición castellana utilizó una u otra obra. Por su parte, Michael analiza la procedencia y naturaleza de la materia clásica empleada en el *Libro de Alexandre*, dilucidando cuáles fueron sus fuentes y cuáles no. A ello debemos añadir otro aspecto no menos importante: los cambios que experimentaron los materiales clásicos y paganos al ser utilizados en un poema del siglo XIII como el nuestro.

A los trabajos clásicos de Willis y Michael, debemos añadir, entre otros, los de Cañas Murillo y Arizaleta, quienes han destacado numerosos aspectos originales que posee el *Libro de Alexandre* con respecto a sus fuentes<sup>1210</sup>. Éstos pertenecen a diferentes niveles: estilístico, formal y estructural, a los que hay que sumar la inclusión de capítulos y episodios que no figuran en los modelos

---

Universidad de Alcalá de Henares, 1997, pp. 183–189, 2 vols.; —, *La translation d'Alexandre...*, pp. 19–20. Posteriormente, en la página 213 esta investigadora retoma el estudio de la cronología del *Alexandre* ubicándolo en los primeros años del siglo XIII.

<sup>1207</sup> Arizaleta, *La translation d'Alexandre...*, pp. 51, 58–60 y 60–62, respectivamente; Casas Rigall, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, p. 44; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 199.

<sup>1208</sup> Arizaleta, *La translation d'Alexandre...*, pp. 51–80; Casas Rigall, *La materia de Troya...*, pp. 47–48, 60 y ss., 91 y ss.; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, *ibid.*

<sup>1209</sup> Willis, *The relationship of the Spanish Libro ...*; —, *The debt of the Spanish Libro de Alexandre to the french Roman d'Alexandre*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965 (1ª ed. 1935); I. Michael, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, University of Manchester, 1970.

<sup>1210</sup> J. Cañas Murillo, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1988; Arizaleta, «El Imaginario infernal del autor del *Libro de Alexandre*», *Atalaya*, IV (1993), pp. 69–92, p. 70; —, *La translation d'Alexandre...*, pp. 88 y ss.



alejandrinos, que deben considerarse como originales del poema castellano. Así, estos investigadores llegan a la conclusión de que el *Alexandre* no fue una simple traducción de unas fuentes adaptadas al molde métrico de la cuaderna-vía, sino que su anónimo autor las empleó y las adecuó a sus fines merced a procedimientos retóricos diversos, entre los que destaca el empleo de las técnicas de la *amplificatio* y de la *abbreviatio*, así como también de las figuras y tropos retóricos<sup>1211</sup>.

Una vez que se han analizado los principales aspectos que componen el *Libro de Alexandre*, examinaremos desde el punto de vista del *ornatus* retórico algunas estrofas de la descripción del infierno (cuadernas 2324 a 2457) y las cotejaremos con su modelo, la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. De este modo veremos cómo el anónimo autor del *Alexandre* trató la materia poética que le brindaba esta fuente latina. La elección de este episodio responde a un doble motivo, temático y estilístico, puesto que presenta algunos fragmentos afines a los *Signos del Juicio Final* de Berceo. Las estrofas de esta *digressio* pudieron servir de fuente de inspiración a nuestro poeta, por cuanto le brindaban un modelo literario vernáculo.

#### *Descripción del infierno* (cuadernas 2324–2457)

Según Willis y Michael, estas cuadernas del *Libro de Alexandre* tienen como fuente los versos 1 a 167 del libro X de la *Alexandreis*<sup>1212</sup>. Los versos 10 a 15 del poema de Gautier de Châtillon sirvieron de base a las estrofas 2333 a 2344<sup>1213</sup>, en las que se nos introduce en el reino infernal, lugar al que acude Natura para castigar la soberbia del monarca macedonio. Sin embargo, hay voces como la de la profesora Arizaleta que discrepan en este sentir. Así, en su opinión, el anónimo autor del *Alexandre* se aparta de la *Alexandreis* configurando esta descripción a partir de la lectura de diversas obras teológicas, doctrinales y

<sup>1211</sup> Arizaleta, «El Imaginario infernal ...», *ibid.*; Such, *The Origins and Use of School Rhetoric...*, pp. 101 y ss.; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 207.

<sup>1212</sup> Willis, *The relationship of the Spanish Libro ...*, p. 67; Michael, *The Treatment of Classical Material...*, p. 292; —, «The description of Hell in the Spanish *Libro de Alexandre*», en *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*, 1965, pp. 220–229.

<sup>1213</sup> La edición que manejamos del *Libro de Alexandre* es la de Cañas Murillo, *op. cit.* Para el texto de Gautier de Châtillon seguimos la edición de Marvin L. Colker, Padua, Antenore, 1978.

literarias<sup>1214</sup>. Lacarra cree que, en la actualidad, se desconoce la fuente exacta de la alegoría de los pecados capitales. Desde su punto de vista es difícil de determinar el origen de este episodio, en el que pudo influir igualmente algún tratado de confesión de la época o incluso alguna representación escultórica o artística<sup>1215</sup>.

Veamos algunos fragmentos:

Gentibus armatis, subito turbata uerendos  
 Canicie uultus, ylen irata nouumque  
 Intermittit opus et quas formare figuras  
 Ceperat, et uariis animas infundere membris  
 Turbida deseruit, uelataque nubis amictu  
 Ad Stigia tendit iter mundique archana secundi  
 (*Alexandreis*, X, 10–15).

Pospuso sus labores, las que solíe usar  
 por nuevas criaturas las almas guerrear,  
 deçendió al infierno su pleito recabdar,  
 pora'l rey Alexandre mala carrera dar.

De la cort del infierno, un fambriento lugar,  
 —la materia lo manda—, quiero ende hablar:  
 mal suelo, mal poblado, mal trecho, mal lugar,  
 es dubdo e espanto sólo de començar.  
 (*Alexandre*, 2333–2334).

En el texto latino se nos presenta uno de los personajes alegóricos que pueblan el paisaje infernal, la Naturaleza. Ante el temor que causan las campañas y las acciones de Alejandro, Natura decide que ya es hora de que la vida del héroe termine. Para ello acude al diablo y a todos sus acólitos. Los versos 10 a 15 nos dibujan la Naturaleza como una anciana venerable afanada en su labor creadora. Estamos en un pasaje de signo narrativo y descriptivo a la vez. Gautier de Châtillon ha elegido los nexos copulativos *et* y el enclítico *que* para unir las diferentes frases que integran estos versos. El polisíndeton no es la única figura de dición que se emplea aquí. Así, destacan el homeotéleuton nominal (*uultus–opus*) y la *derivatio* (*turbata–turbida*). Los miembros de la *derivatio* configuran, a

<sup>1214</sup> Arizaleta, «El Imaginario infernal ...», pp. 71 y ss. Al hilo del análisis de determinadas cuadernas de la descripción del infierno, esta investigadora señala los posibles antecendentes literarios de las mismas. La lista que ofrece es amplia, desde la Biblia, la Patrística a diferentes obras medievales.

<sup>1215</sup> Lacarra Ducay, «Los vicios capitales en el arrabal del infierno: *Libro de Alexandre*, 2345–2411», *La Corónica*, XXVIII, 1, 1999, pp. 71–81, pp. 71 y 72–75.

su vez, un claro ejemplo de sinonimia. La Naturaleza se encuentra en un estado de ánimo alterado y airado. La gravedad de los hechos provoca que tenga que deba abandonar sus ocupaciones. Esta idea viene expresada por la pareja antitética *figuras–animas*, que el anónimo autor del *Libro de Alexandre* tradujo por *criaturas–almas* en el verso 2333b. Estamos pues, ante un ejemplo de tipo literal.

Las cuadernas 2333 y 2334 cultivan diversos procedimientos retóricos, al igual que su modelo, pero en número mayor. El argumento de estos versos es idéntico al de la *Alexandreis*. En la estrofa 2333 hemos hallado un políptoton nominal, un asíndeton —que afecta a los cuatro versos—, una antítesis literal y una metáfora. Una diferencia que hemos observado entre la *Alexandreis* y el *Alexandre* atañe al modo en el que se unen las frases. Mientras que en Gautier se elige el polisíndeton, en la obra romance este mismo papel lo desempeña el asíndeton. Aunque la finalidad de ambos recursos es semejante, sus resultados difieren. Con el empleo del asíndeton se logra un efecto cortado y abrupto al fluir de las oraciones. La consecuencia es una intensificación y una mayor fuerza expresiva de los fragmentos en los que se utiliza. El verso 2333b (*por nuevas criaturas las almas guerrear*) contiene una metáfora de signo bélico. La Naturaleza, una diosa guerrera, crea nuevos seres para combatir a las almas de los hombres. La cuaderna siguiente presenta un mayor grado de elaboración estilística: anáfora, epífora, *parison*, asíndeton y sinonimia (*dubdo e espanto*, una bimetración sinonímica). Todos estos recursos se incluyen en la estrofa que introducirá la descripción del infierno. El poeta se siente obligado a tratar este tema puesto que *la materia lo manda* —en una clara alusión a su fuente. El mundo subterráneo es un lugar sombrío y tétrico, en el que habitan criaturas horribles. En este sentido, el verso c es elocuente y significativo. La anáfora, el *parison* y el asíndeton se unen aquí para un mismo propósito: el descriptivo. Tanto terror inspira el infierno, que el mismo poeta siente temor.

Un poco más adelante se nos describe el infierno, que se halla en un lugar bajo, carente de luz y poblado de serpientes, tal y como se dirá a partir de la cuaderna 2340. Tras una primera descripción del reino infernal, el *Libro de Alexandre* nos presenta cada uno de los pecados capitales, *los siet viçios cabdales que guardan el portal* (2345d). El primero en aparecer es el personaje de la

Avaricia, en la estrofa 2346, acompañado de la Codicia, a la que sigue en todo momento:

Ante fores Herebi Stigiae sub menibus urbis  
 Liuentes habitant terrarum monstra sorores,  
 Inter quas antris aliarum mater opacis  
 Abscondit loculos et coctum mille caminis  
 Faucibus infusum siccis ingutturat aurum,  
 Explerique nequit sitis insatiabilis ardor  
 (*Alexandreis*, X, 31–36).

Dexemos de las islas, digamos del raval,  
 aún después iremos entrando al real;  
 vién población suzia fuera al mercadad,  
 los siet viçios cabdales que guardan el portal.

*Morava Avariçia luego en la frontera,*  
 esta es de los viçios madrona cabdellera;  
 quant' allega Cobdiçia que es su compañera,  
 estálo escondiendo dentro en la puchera.

Quanto doña Cobdiçia, podié ir aporgando,  
 ívalo Avariçia en tierra condesando;  
 quand' algo le pidién querié quebrar jurando;  
 muchos son en est sieglo que tienen de su vando  
 (*Alexandre*, 2345–2347)<sup>1216</sup>.

Los versos 31 a 36 de la *Alexandreis* tienen un indiscutible significado alegórico, como la mayor parte del libro X. A las puertas del infierno nos esperan diversos personajes simbólicos, como las Furias. Ellas son las hermanas cárdenas de las que nos habla Gautier de Châtillon. La reina indiscutible de todas es la Avaricia, sedienta de riquezas y oro. Los tesoros que consigue los esconde en cuevas recónditas, en las que funde el oro que después bebe. A diferencia del pasaje anterior, ahora serán los tropos los que desempeñen un papel fundamental. La única figura que encontramos es el políptoton, que une las diferentes oraciones. Alecto, Tisífone y Mergera, las tres Furias de la mitología clásica, aparecen aquí como las *terrarum monstra sorores*, metáfora formulada *in absentia*, al igual que la Avaricia, oculta tras la frase *aliarum mater*, esto es, madre de todas las demás. En el *Libro de Alexandre* la Avaricia recibe un título similar: *de los viçios madrona cabdellera* (2346b), si bien el término metaforizado se halla presente. Sin embargo, esto no debe modificar la etiqueta de ejemplo

<sup>1216</sup> Entre los vicios citados en los *Signos del Jucio Final* hay una referencia expresa a la avaricia, dentro de un fragmento textual en el que Gonzalo de Berceo hace una denuncia de ciertos vicios existentes en su época. La alusión a la avaricia se encuentra en la cuaderna 42.

literal para esta imagen. Por otro lado, hemos observado que en ésta y otras metáforas se utilizan vocablos relacionados con los grados de parentesco, algo que mantiene el autor del *Alexandre*. Así, las Furias son hermanas y la Avaricia, su madre. Por último, en los versos 35 y 36 tenemos otra metáfora, en la que se describe gráficamente cómo la Avaricia traga todas las riquezas que logra acaparar.

Las cuadernas del *Libro de Alexandre* correspondientes a este fragmento son bastante respetuosas con su modelo literario, si bien se modifican algunos elementos, como el cambio de las Furias por los siete pecados capitales o la aparición de la Codicia como compañera inseparable de la Avaricia. La estrofa 2345 es una cuaderna de transición, en la que se nos pretende introducir en el campamento de los vicios mortales. Esta idea ya viene sugerida en el verso a mediante el *parison* y el asíndeton, figura de omisión que abarca toda esta estrofa. La antítesis también aparece aquí, concretamente en los vértices de los versos a y b (*raval–real*). Con este juego antitético se pretende diferenciar las afueras del reino infernal de la ciudad o fuerte en donde mora la Avaricia y la *población suzia* (verso d), metáfora *in absentia* tras la que se ocultan los pecados. La cuaderna 2346 incluye diversos recursos como la epanalepsis, el políptoton verbal y la metáfora. La epanalepsis *Avariçia* se desarrolla en dos versos pertenecientes a dos estrofas distintas, la 2345 y la 2346, con lo que se sobrepasan los límites estrechos del molde métrico. En el párrafo anterior mencionábamos la metáfora literal *aliarum mater–madrone cabdellera*. Aunque el significado elemental es el mismo, el poeta del *Alexandre* añade una nueva nota a este sintagma. El adjetivo *cabdellera* podría contar con un significado bélico, con lo que la Avaricia no sólo sería la madre de los vicios, sino también su caudillo o jefe de filas. Por último, la cuaderna 2346 vuelve a utilizar algunas figuras y tropos ya señalados, como el asíndeton y la metáfora, esta última ubicada en el verso d. La Avaricia y la Codicia son dos pecados comunes entre los hombres, idea sugerida en el verso 2346d.

Entre las estrofas 2350 y 2355 del *Alexandre* aparece el siguiente personaje alegórico, la Envidia, a la que se describe como una mala vecina, puesto que siempre se alegra de las desgracias ajenas. El poeta nos advierte que contra

este vicio no existe un remedio natural. El texto de Gautier de Châtillon es, de nuevo, mucho más breve que el castellano:

Prodicioque, Doli comes, et Detractio, macri  
 Filia Liuoris, que cum bene facta negare  
 Non possit, quocumque modo peruertere temptat  
 Et minuit laudes quas non abscondere fas es  
 (*Alexandreis*, X, 45–48).

Ovo por contosina una mala vezina,  
 Enbidia, la que fue e siempre será mesquina;  
 un viçio que non sana por nulla melezina,  
 ques prende con quisquiere por cabellos aína.

Quando veyé al próximo bien aver o letiçia,  
 matarse quiere toda con derecha maliçia;  
 mas si vee algunos que caen en tristiçia,  
 esto ave por gozo, ca nunca ál cobdizia.

Toda cosa derecha razona ella mal;  
 delante dize bien, de çaga dize al;  
 pesal con puerco grueso en ageno corral,  
 si matarlo quisiesse, non les menguarié sal  
 (*Alexandre*, 2350–2352)<sup>1217</sup>.

En este fragmento de la *Alexandreis* aparecen cuatro nuevos personajes alegóricos: la Traición, el Engaño, la Difamación y la Envidia. Las figuras de dición son dos: el polisíndeton y la epanalepsis. Por otro lado, contamos con un caso de paralelismo, en los versos 45 y 46, que confiere una mayor cohesión temática y estructural. Esos mismos versos contienen dos nuevas metáforas, esta vez formuladas *in praesentia*. Al igual que en los versos 32 y 33, se vuelve a recurrir a términos relacionados con el parentesco o con las relaciones humanas. Así, la Traición es el acompañante (*comes*) del Engaño y la Difamación es hija (*Filia*) de la Envidia. Esta última siente enojo por todo lo bueno que le pueda ocurrir a los demás. Por este motivo desvirtúa las buenas acciones y elude las alabanzas.

Las cuadernas 2350 a 2352 del *Alexandre* contienen la presentación de la Envidia. Aquí nos encontramos ante una nueva diferencia de contenido con respecto a la *Alexandreis*. Así, la Envidia no aparecerá acompañada de la Traición, el Engaño y la Difamación. Sin embargo, los rasgos que la definen son parecidos. El anónimo autor de este poema romance nos presenta a la Envidia

<sup>1217</sup> La envidia también hace su aparición en la obra del clérigo riojano, concretamente en la cuaderna 46 de los *Signos*.

como una mala vecina que se alegra de las desgracias ajenas y sufre por los éxitos de los demás. La estrofa 2350 cuenta con diversos recursos estilísticos, como el políptoton nominal y el verbal, el asíndeton y la metáfora. De nuevo se puede constatar cómo en estas cuadernas del *Alexandre* se prefiere el asíndeton para la enumeración de acciones o la descripción de ambientes y personajes. El ritmo narrativo se acelera, haciendo que los hechos se sucedan de un modo más inmediato. El verso d pertenece al subtipo de metáfora cotidiana, puesto que es una expresión muy cercana al refranero y al dicho popular: *ques prende con quisquiere por cabellos aína*. El políptoton verbal y el asíndeton vuelven a tener cabida en la estrofa siguiente, la 2351. A su lado tenemos un ejemplo de *derivatio*, así como una antítesis y una sinonimia. Algunos de los términos que configuran estas dos últimas se ubican en el vértice de verso formando una solución para la rima. Nos referimos a los sustantivos *letiçia* y *tristiçia*. La epanalepsis, el asíndeton, el *parison* y la metáfora son las figuras y tropos que hemos hallado en la cuaderna 2352. Las tres primeras tienen un mismo fin: resaltar y unificar los elementos descriptivos presentes en estos versos, que nos recuerdan a los 47 y 48 de la *Alexandreis*. La Envidia tiene dos caras y se comporta de un modo hipócrita. Finalmente, los versos 2352cd conforman una nueva metáfora rústico–popular.

Unas estrofas más adelante, el *Libro de Alexandre* vuelve a retomar las penas del infierno, mencionando una vez más el calor que se desprende del fuego eterno. A pesar de las llamas, los pecadores tendrán una sensación de frío, ya que temblarán al sentir esta calentura incesante. Sin embargo, al estar en la nieve, sentirán calor. Todo este terrible panorama se nos describe a partir de la cuaderna 2412:

Est locus extremum baratri deuexus in antrum,  
 Perpetua fornace calens ubi crimina punit  
 Et sontes animas ultricis flamma Iehennae.  
 Et licet unus eas atque idem torreat ignis,  
 Non tamen infligunt equas icendia penas  
 Omnibus. Hii leuius torquentur, seuius illi.  
 Sic se conformat meritis cuiusque Iehenna  
 Vt qui deliquit leuius, leuioribus ille  
 Subiaceat penis, et qui grauiore reatu  
 Excessit grauius, grauiorem sentiat ignem  
 (*Alexandreis*, X, 61–67).

En medio del infierno fumea el fornaz,  
 arde días e noches, nunca flama non faz;

allí está el rey enemigo de paz,  
faziendo a las almas juegos que non les plaz.

Allí arden las almas por el mal que fizieron,  
unas más, otras menos, segunt que mereçieron;  
sienten menos de pena las que menos fallieron,  
sufren mayor lazerio las que peor bivieron  
(*Alexandre*, 2412–2413)<sup>1218</sup>.

El poema latino de Gautier de Châtillon nos dibuja un infierno en el que se castiga sin ninguna clase de piedad a los pecadores. Este lugar tan terrorífico se encuentra en una cueva, en el abismo más profundo. En un horno arden las llamas sin cesar. El calor es insoportable y asfixiante. Si bien el fuego es en apariencia el mismo, la intensidad y el daño que causa a los réprobos es diferente. La proporción del calor va asociada a los crímenes que han cometido en sus vidas. Los versos 61 a 67 contienen numerosos procedimientos retóricos, como la anáfora, el polisíndeton, la epanalepsis, el políptoton nominal, la antítesis, la sinonimia y la metáfora. Como se ve, predominan las figuras de dicción por repetición y por combinación. Hay, pues, una cierta intención por describir con detalle el reino infernal y las penas a las que someten a los pecadores. La insistencia también afecta a la antítesis de los versos 65 a 67: *Vt qui deliquit leuius, leuioribus ille / Subiaceat penis, et qui grauiore reatu / Excessit grauius, grauiorem sentiat ignem*. El autor del *Libro de Alexandre* emplea este mismo juego antitético en los versos 2413cd: *sienten menos de pena las que menos fallieron, / sufren mayor lazerio las que peor bivieron*. En nuestra opinión, estamos ante una muestra de carácter literal, la tercera que hemos hallado en este breve análisis. A esta antítesis literal debemos sumar la metáfora del verso 62, *Perpetua fornace calens ubi crimina punit*, que tiene su correlato en el 2412a: *En medio del infierno fumea el fornaz*.

Dejando a un lado esta metáfora literal *in absentia*, en la estrofa 2142 tenemos un políptoton verbal, un asíndeton —que vuelve a ocupar todos los versos de la cuaderna—, una pareja inclusiva (*días e noches*, 2412b), una antonomasia y otra metáfora. La antonomasia del verso c se halla lexicalizada. Detrás del sintagma *el rey enemigo de paz* se oculta el diablo. Ya vimos cómo en

<sup>1218</sup> En los *Signos del Juicio Final* también encontramos un eco de estas estrofas, en la 38 del poema berceano.



los poemas de Berceo el demonio era calificado frecuentemente con este mismo título de enemigo del género humano. Él es el encargado de castigar a los malvados. Los correctivos que inflige a las almas no son agradables, tal y como pone de manifiesto la metáfora del verso d: *faziendo a las almas juegos que non les plaz*. La anáfora *Alli* se ubica en dos versos pertenecientes a dos estrofas distintas, la 2412 y 2413. Es la segunda vez que un recurso excede los límites de la cuaderna vía. La otra figura de dicción por repetición hallada es la *traductio menos*. El asíndeton y el *parison* vuelven a darse la mano en un mismo contexto, puesto que comparten una misma finalidad, la cohesión temático–estructural. Las figuras lógicas cierran el apartado del *ornatus*. La antítesis literal ya ha sido citada en el párrafo anterior; la sinonimia está formada por los sustantivos *pena* y *lazerio* de los versos 2413cd.

## 5.2. *El Libro de Apolonio*

Si en el caso del *Libro de Alexandre* la crítica proponía varias posibilidades en cuanto a su autoría, el *Libro de Apolonio* es considerado como un ejemplo claro de anonimia absoluta. Es más, al final del manuscrito ni siquiera aparece el nombre del copista<sup>1219</sup>. Sin embargo, esto no debe ser óbice para definir a su anónimo creador a través de su obra. De este modo, el poema demuestra a un autor de notable cultura literaria, es decir, formado en las artes del *triuuium*, conocedor de la gramática latina y de las retóricas antiguas y medievales<sup>1220</sup>. Su posible estancia en el Estudio General de Palencia también se ha postulado. Una de las defensoras de esta tesis es la profesora Uría Maqua, quien también opina que allí estudiaron el autor del *Alexandre* y Gonzalo de Berceo<sup>1221</sup>.

La fecha de composición de este poema castellano también se desconoce, aunque existen algunas propuestas al respecto. En líneas generales, los estudiosos lo ubican en la primera mitad del siglo XIII, aunque discuten si se escribió antes o después del *Libro de Alexandre* y de los textos berceanos. Es de nuevo Uría

<sup>1219</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 227.

<sup>1220</sup> Artiles, *El “Libro de Apolonio”, poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 113 y ss.; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, *ibid.*

<sup>1221</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 228.

Maqua quien nos ofrece una cronología para la redacción del *Apolonio*, situándolo en el arco que va de los años 1235 a 1240<sup>1222</sup>.

En cuanto a las fuentes literarias del anónimo poeta del *Libro de Apolonio*, todos los estudiosos señalan la *Historia Apollonii Regis Tyri*, texto latino ampliamente difundido en el período medieval. Este relato fue redactado en el siglo VI, si bien algunos críticos lo hacen remontar hasta el siglo III<sup>1223</sup>. Actualmente se conservan más de ciento cuarenta manuscritos de la *Historia Apollonii*, clasificados en dos ramas o familias principales, bautizadas como *RA* y *RB*. En su edición del *Apolonio*, Alvar opina que su modelo literario fue uno muy próximo al de *RA*, pero con rasgos de la otra familia de manuscritos, tesis que también comparte Uría Maqua<sup>1224</sup>. El modo como el anónimo autor manejó este texto latino y lo adaptó a sus fines ha sido examinado con interés por parte de la crítica. Al igual que el poeta del *Libro de Alexandre* y que don Gonzalo, el poeta echó mano de las técnicas medievales de la *amplificatio* y de la *abbreviatio*, cortando materiales del original latino o añadiendo otros faltos en él<sup>1225</sup>. Por otro lado, se han señalado algunos rasgos que se consideran originales —ausentes en la fuente—, pero relacionados con el sentido global del poema. Tal es el caso de la moralización, cristianización y medievalización de algunos de los contenidos del *Apolonio*<sup>1226</sup>. Este triple proceso afecta a la definición de los personajes, a su entorno y a sus acciones. Siguiendo la opinión de Alvar, podemos calificar el trabajo realizado por el anónimo autor del *Apolonio* dentro de lo que él denomina *paraphrasis* y el principio de la *aemulatio*<sup>1227</sup>, algo en lo que coincide con Gonzalo de Berceo.

Como en el apartado anterior, examinaremos algunas cuadernas del *Libro de Apolonio* y de su fuente, la *Historia Apollonii Regis Tyri*, para ver cómo el poeta romance trató y adaptó su modelo en el campo del *ornatus* retórico. Dos son

<sup>1222</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 230.

<sup>1223</sup> Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 222.

<sup>1224</sup> Alvar, *Libro de Apolonio*, I, pp. 36–38; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 226.

<sup>1225</sup> Alvar, *Libro de Apolonio*, I, pp. 122 y ss; M. Westphal, «Observations sur la traduction et la création dans le *Libro de Apolonio*», *TILAS*, XVI (1977), pp. 87–106, pp. 89 y ss; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 254 y ss.

<sup>1226</sup> Westphal, «Observations sur la traduction ...», *ibid*; R. Surtz, «The Spanish *Libro de Apolonio* and medieval hagiography», *Medioevo Romanzo*, VII (1980), pp. 328–341, pp. 332 y 336; Uría Maqua, *Panorama crítico...*, p. 259 y ss.

<sup>1227</sup> Alvar, *Libro de Apolonio*, I, p. 119.

los fragmentos que hemos elegido. Se trata de dos etopeyas del poema castellano. La primera comprende las estrofas 30 a 34; la otra, las 350 a 354. Al igual que en el epígrafe anterior, estas cuadernas no han sido escogidas al azar: su elección obedece, de nuevo, a una serie de similitudes temáticas y estilísticas con respecto al *corpus* berceano.

*Sabiduría del rey Apolonio* (cuadernas 30–34)

En el capítulo VI de la *Historia Apollonii* se nos relata, entre otros asuntos, el amor que los súbditos tenían a Apolonio. Este afecto se debía a su carácter y a sus virtudes, como la sabiduría, la perseverancia, la dignidad y la amabilidad. Tras la amenaza del rey Antíoco y su orden de hacer matar a Apolonio, la narración nos conduce de nuevo a Tiro. Entre las líneas 9 y 15, que tienen su equivalente en las estrofas 30 a 34 del *Libro de Apolonio*, vemos a nuestro protagonista consultando diversos libros de enigmas<sup>1228</sup>:

Peruenit innocens tamen Apollonius prior ad patriam suam et introiuit domum et aperto scrinio codicum suorum inquisiuit quaestiones omnium philosophorum omniumque Chaldaeorum. Et dum aliud non inuenisset nisi quod cogitauerat, ad semet ipsum locutus est 'quid agis, Apolloni? Quaestionem regis soluisti, filiam eius non accepisti, sed ideo dilatus es, ut neceris'. Atque ita onerari praecepit naues frumento (HART, VI, 9–15).

E el pueblo fue alegre quando vieron su senyor,  
todos lo querién veyer que huién d'él ssabor;  
rendían grandes τ chicos gracias al Criador,  
la villa τ los pueblos todos en derredor.

Encérrase Apolonio en sus cámaras priuadas,  
do tenié sus escritos τ sus estorias notadas,  
rezó sus argumentos, las fazanyas passadas,  
caldeas τ latines, tres o quatro vegadas.

En cabo, otra cosa non pudo entender  
que al rey Antioco pudiese responder;  
cerró sus argumentos, dexóse de leyer,  
en laçerio sin fruto non quiso contender.

Pero mucho tenía que era mal fallido,  
e non ganar la duenya τ ssallir tan escarnido;  
quanto más comidía qué l'auía conteçido,  
Tanto más se tenía por peyor confondido.

Dixo que non podía la vergüença durar,

<sup>1228</sup> La edición que manejamos del *Libro de Apolonio* es la de Corbella, *op. cit.* Para la *Historia Apollonii* seguimos el texto que nos ofrece Alvar en su edición, II, pp. 237–264.

mas quería yr perdersse o la uentura mudar;  
 de pan τ de tesoro mandó mucho cargar,  
 metióse en auenturas por las ondas del mar  
 (*Apolonio*, 30–34).

Uno de los rasgos que caracterizan al rey Apolonio es su sabiduría y formación cultural, tal y como se destaca en estas líneas del texto latino. En este fragmento se desea subrayar su capacidad para resolver argumentos o adivinanzas, como la que le planteó Antíoco en el capítulo IV. Si bien Apolonio da con la respuesta acertada, el rey sostiene lo contrario. Además le insta a que recapacite y medite su respuesta en el plazo de treinta días. El protagonista decide volver a su país y consultar sus libros, tanto de filosofía (*omnium philosophorum*) como de astrología (*omniumque Chaldaeorum*). Al ver que la solución es la misma que pronunció delante de Antíoco, se pregunta si actuó de forma correcta. Ahora comprende que Antíoco sólo desea su muerte, porque ha descubierto su terrible secreto. Por este motivo, decide abastecer sus naves de dinero y víveres, y partir de Tiro.

Las figuras retóricas que se utilizan en estas líneas de la *Historia Apollonii* tienen como fin enumerar y subrayar todas y cada una de las acciones de Apolonio, desde su llegada hasta su partida. En este fragmento predominan las figuras de dicción (polisíndeton, epanalepsis, homeotéleuton nominal y verbal, y políptoton nominal), pero también encontramos un *parison* y un asíndeton (*Quaestionem regis soluisti, filiam eius non accepisti*), que refuerzan la cohesión temática y estructural.

El anónimo autor del *Libro de Apolonio* mantiene el argumento que le presenta su fuente, aunque, a través del procedimiento retórico de la *amplificatio*, añade nuevos materiales a la escueta descripción del texto latino. De este modo, incluye el recibimiento que le dio a Apolonio el pueblo de Tiro, desarrolla más extensamente su soliloquio, así como su decisión de exiliarse antes que padecer la vergüenza de no conseguir la mano de la hija de Antíoco. Su *dignitas* está por encima de todo. Al igual que en el modelo literario, en el poema castellano abundan las figuras por repetición. Así, en la cuaderna 30 se pueden ver procedimientos como el polisíndeton, la epanalepsis, el políptoton nominal y el verbal. Su función es resaltar la alegría de las gentes de Tiro ante la llegada

inesperada de su monarca. El paralelismo, representado por el *parison*, da a los primeros hemistiquios de los versos c y d una unidad interna a la que se suma la antítesis. Los sintagmas *grandes τ chicos* y *la villa τ los pueblos* son dos juegos de opuestos, aunque sólo el primero conforma una pareja inclusiva. El catálogo de recursos lo cierra la antonomasia lexicalizada *Criador* y la sinécdoque *pueblo–pueblos*. El apelativo *Criador*, aplicado a la Divinidad, también se emplea en todas las obras berceanas, como se pudo ver en nuestro análisis. Dios es el creador del mundo. A él le agradece el *pueblo* la llegada de Apolonio, su *senyor* terrenal.

En las estrofas siguientes volvemos a hallar algunos de los recursos citados en el párrafo anterior, como en la cuaderna 31, en donde tenemos un polisíndeton, un homeotéleuton nominal, un *parison* (versos b y c), una antítesis (*caldeas τ latines*, muy parecida a la de la fuente latina, *omnium philosophorum omniumque Chaldaeorum*) y una sinonimia formada por cuatro sustantivos (*escritos, estorias, argumentos* y *fazanyas*), dos de los cuales están unidos mediante una conjunción (*escritos τ sus estorias*), un claro ejemplo de bimetración sinonímica. Esta enumeración de términos que, en última instancia, remiten a la idea de ‘libro’ o ‘lectura’, da paso a la reflexión de Apolonio sobre su situación actual. En la estrofa 32 y las dos siguientes la lista de figuras es mucho menor. Así, en esa cuaderna 32 tenemos una anáfora, una epanalepsis (*argumentos*) que se inicia en la estrofa anterior —sobrepasando el límite impuesto por el molde estrófico—, un políptoton verbal y un asíndeton que afecta a los dos últimos versos. En la cuaderna 33 sólo hemos registrado un polisíndeton y una epanalepsis, en tanto que en la 34 se emplea el *parison*, el asíndeton y la antítesis. Como se puede ver, en los versos que estamos examinando del *Apolonio*, el *parison* y el asíndeton pueden figurar en un mismo contexto, situación que ya se daba en las obras de don Gonzalo y en las estrofas analizadas del *Libro de Alexandre*. La frase latina *onerari praecepit naues frumento* se transforma en el *Apolonio* en la pareja inclusiva del verso 34c, *de pan τ de tesoro*, mucho más expresiva y completa. Si en el texto latino Apolonio manda cargar las naves con trigo, en la versión romance se habla de alimento y de dinero.

*Educación de Tarsiana* (cuadernas 350–354)

El segundo fragmento pertenece al capítulo XXIX de la *Historia Apollonii*. Las líneas iniciales de este episodio sirvieron de base a las estrofas 350 y siguientes del *Apolonio*. En ambas versiones se puede leer la educación que recibió Tarsiana, la hija de Apolonio, por parte de Estranguilión y Dionisiade, matrimonio bajo cuya custodia la dejó su padre:

Itaque puella Tharsia facta quinquennis traditur studiis artium liberalibus, et filia eorum cum ea docebantur: et ingenio et in auditu et in sermone et in morum honestate docentur (HART, XXIX, 1–3).

Criaron a gran viçio los amos la moçuela,  
quando fue de siete anyos, diéronla al escuela;  
apriso bien gramátiga τ bien tocar viuela,  
aguzó bien, como fierro que aguzan a la muela.

Amáuala el pueblo de Tarso la çibdat,  
ca fiço contra ellos el padre gran bondat;  
si del nombre queredes saber certenidat,  
dízenle Tarsiana, ésta era uerdat.

Quando a xii anyos fue la duenya venida,  
sabía todas las artes, era maestra complida,  
de beldat conpanyera non auyé conosciada,  
auyé de buenas manyas toda Tarso vencida.

Non queryé nengún día su estudio perder,  
ca auyé uoluntat de algo aprender;  
maguer mucho lazraua, cayóle en plaçer,  
ca preçiauase mucho τ querié algo ualer.

Çerqua podié de terçia o a lo menos estar,  
quando los escolanos vinién a almorzar,  
non quiso Tarsiana la costumbre pasar,  
su liçión acordada, vinyé a almorzar

(*Apolonio*, 350–354)<sup>1229</sup>.

Según el relato de la *Historia Apollonii*, la joven Tarsia fue llevada a la escuela cuando apenas contaba con cinco años. Con ella también asistía la hija de sus nuevos tutores. Las líneas 1 a 3 del capítulo XXIX nos ofrecen unos datos muy interesantes sobre la educación de los niños en la Antigüedad y en el Medievo. Así, se mencionan las artes liberales, formadas por el *triuuium* y el

<sup>1229</sup> Los santos berceanos, al igual que Tarsiana, también recibieron una educación, pero en el terreno religioso y doctrinal. Tal es el caso de Millán y de Domingo, quienes destacaron por encima de sus compañeros. Así, el joven Millán será instruido por san Félix en la cueva en donde habitaba este eremita (cuadernas 21 a 23). Allí le enseñará los salmos, los himnos y cantos litúrgicos. El caso de Domingo es bastante similar. Sus padres, concedores de sus aspiraciones religiosas, hicieron que un maestro le enseñase las primeras letras (estrofas 35–37). Las ansias de saber que poseía Domingo lograron que pronto memorizase toda una serie de textos y materias (cuadernas 38–39).

*quadriuium*. En las clases, Tarsia y sus compañeras no sólo aprenden a leer y a hablar con corrección (*et ingenio et in auditu et in sermone*, una alusión al arte gramatical, al retórico y al dialéctico), sino que también son instruidas para comportarse correctamente (*in morum honestate*). La actitud de la hija de Apolonio hacia su aprendizaje no sólo se destaca en el texto latino, sino también en el romance, como veremos a continuación. En esta pequeña pero sugerente descripción se emplean diversos procedimientos retóricos, como la anáfora (*in*), el polisíndeton (representado únicamente por la conjunción *et*), el políptoton nominal (*ea-eorum*), el políptoton verbal (*docebantur-docentur*), que concurre para ambientar al lector en la atmósfera de la escuela. El apartado de figuras se cierra con el *parison* y la antítesis, formada por la pareja inclusiva *in auditu et in sermone*.

Una vez más, el autor del *Apolonio* amplifica y desarrolla los motivos de su fuente latina. De esta forma, en las cuadernas 350 a 354 se nos ofrece un amplio panorama de la educación de Tarsiana. Por otro lado, se modifican algunos puntos de la descripción latina, como la edad a la que ingresa en la escuela, así como sus ansias de sabiduría y gusto por todas las artes. En el poema castellano Tarsiana va al colegio cuando tiene siete años y no cinco como en su modelo. Los *amos* —Estranguilión y Dionisiade— deciden que ya es hora de que esta *moçuela* (sufijo diminutivo que añade una nota de afecto hacia Tarsiana) aprenda a leer y a escribir. Dos son las disciplinas que se mencionan en el verso c: la gramática (dentro del *truium*) y la música (en el *quadriuium*). La maestría que adquiere Tarsiana es tanta, que el poeta la califica con una comparación rústico-popular similar a las registradas en el clérigo riojano: *aguzó bien, como fierro que aguzan a la muela*. La *tractio* de *bien* y el políptoton verbal *aguzó-aguzan* subrayan la importancia de la educación; el *parison* y el asíndeton refuerzan la unidad temático-estructural de la cuaderna.

Un dato que añade el texto romance con respecto a su fuente latina es el comportamiento del pueblo de Tarso hacia Tarsiana. Ésta no sólo demuestra tener una gran erudición, sino que también es poseedora de un carácter amable y bondadoso. Además, los ciudadanos de Tarso saben que ella es la hija de Apolonio, monarca que siempre los favoreció. Dos son los recursos que se

emplean en la estrofa 351, la sinonimia *certenidat–uerdat*, ubicada en los vértices de los versos c y d, y la sinécdoque *pueblo*, ya registrada en la cuaderna 30. Las estrofas siguientes son una ampliación de la actitud de Tarsiana hacia el estudio que nos ofrece el texto latino. Cuando esta joven cumple los doce años no sólo aventaja al resto de sus compañeras, sino que también es capaz de vencer en el terreno intelectual a todos los habitantes de Tarso. El conocimiento que posee de las *artes* liberales (verso 352b) la hace merecedora de la *beldat*, título con la que el anónimo autor la bautiza. El políptoton nominal y el asíndeton son las únicas figuras que hemos hallado en la cuaderna 352. Los versos siguientes son mucho más ricos en el ámbito del *ornatus*: anáfora, epanalepsis, *parison* y asíndeton. Todas estas figuras tienen como finalidad incidir en las ansias de saber de Tarsiana. Ella no desea perder ni un solo día de escuela, porque es consciente de que sólo asistiendo a las lecciones llegará a ser una ciudadana de valor. A diferencia de sus compañeras, las horas de la comida y de descanso las dedica a terminar los ejercicios. Sólo cuando termina va a almorzar. Éste es el argumento de la estrofa 354, en donde hemos hallado una epífora, un políptoton verbal, un caso de paralelismo y otro de asíndeton, con el que vuelve a coincidir de nuevo.

### 5.3. *La Vida de Santa María Egipciaca*

Sin duda, la *Vida de Santa María Egipciaca* es una de las hagiografías más singulares de cuantas se compusieron en lengua romance durante el período medieval. La leyenda de esta santa parece tener su origen en un texto griego atribuido a Sofronio, arzobispo de Jerusalén que murió en el siglo VI de nuestra era. De esta obra derivan tres versiones latinas, dos anglosajonas y varias francesas, escritas en prosa. En cuanto a las adaptaciones en verso, se tiene conocimiento de dos versiones latinas y una en francés, rimada. Una copia perdida de esta vida francesa serviría de modelo al poema castellano del siglo XIII<sup>1230</sup>. Este texto romance se conserva en un único manuscrito, realizado probablemente en un monasterio riojano.

<sup>1230</sup> Alvar, *Vida de Santa María Egipciaca*, estudios, vocabulario, edición, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1970, 2 vols., I, pp. 9–23; Baños Vallejo, *Las Vidas de santos...*, p. 78 y 210; M. F. Schiavone de Cruz-Sáenz, *The Life of Saint Mary of Egypt. An edition and Study of the medieval french and spanish verse redactions*, Barcelona, Puvill–Edition, 1979; pp. 11–19.



La pertenencia o no de la *Vida de Santa María Egipciaca* al género hagiográfico ha dividido a la crítica. Así, para Ruffinatto estamos ante un poema pseudo-hagiográfico, conclusión a la que llega tras haber examinado detenidamente su estructura y contenidos. Según este estudioso, aquí faltan dos de los presupuestos que definen este género literario: el carácter religioso y el propósito didáctico<sup>1231</sup>. En frente se sitúa Baños Vallejo, quien no duda en estudiar este poema dentro de la tradición hagiográfica medieval castellana. Es cierto que esta *Vida* presenta un esquema diferente y más complejo que las hagiografías berceanas, pero la finalidad ejemplar y edificante es innegable. Así, este investigador incluye la *Vida* dentro de lo que denomina ‘variante de la vida licenciosa’. Ésta se caracteriza por presentar un estadio preliminar de vida pecaminosa a la que se contrapone una futura conversión y arrepentimiento del protagonista pecador<sup>1232</sup>.

Como indica Schiavone de Cruz-Sáenz, los estudiosos coinciden a la hora de señalar que el autor de esta *Vida* trabajó sobre un modelo francés actualmente desaparecido<sup>1233</sup>. La traducción que realiza el anónimo no es servil ni literal, sino que recurre a procedimientos retóricos como la *amplificatio*, las figuras y los tropos<sup>1234</sup>. Por esta razón la crítica ha ido revalorizando cada vez más la originalidad de esta obra, sus diferencias con respecto a su modelo francés, así como su carácter clerical y juglaresco. Seguramente la fortuna y difusión de la leyenda de esta santa pecadora se deba, en gran medida, a la mezcla de lo culto —los recursos retóricos— y lo popular —las fórmulas juglarescas, las llamadas de atención al público—, a su tono desenfadado y trascendente, y al contraste entre el pecado y la virtud<sup>1235</sup>.

Las relaciones entre esta *Vida* y las hagiografías escritas por el clérigo riojano no se pueden pasar por alto, debido a la coincidencia de algunos episodios. La mayor parte de los elementos temáticos funcionan por contraste, ya que María

<sup>1231</sup> Ruffinatto, «Hacia una teoría semiológica ...», p. 109.

<sup>1232</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de santos...*, pp. 119–120.

<sup>1233</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de santos...*, p. 79; Schiavone de Cruz-Sáenz, *The Life of Saint Mary of Egypt...*, pp. 63 y ss.

<sup>1234</sup> Alvar, ed., *Vida de Santa María Egipciaca*, pp. 29–43; T. L. Kassier, «The rhetorical devices of the Spanish *Vida de Santa María Egipciaca*», *Anuario de Estudios Medievales*, VII (1972–1973), pp. 467–480.

<sup>1235</sup> Baños Vallejo, *Las Vidas de santos...*, p. 79.

representa al santo pecador, en tanto que Millán, Domingo o la reclusa Oria son ejemplos de una vida ligada desde siempre a la virtud. Gonzalo de Berceo conocía seguramente la leyenda de esta santa, tal y como parecen atestiguar cinco textos que hemos registrado en su producción poética<sup>1236</sup>. En los versos en los que se menciona a la Egipciaca se resume a la perfección la historia de esta santa *pecatriz*: su vida licenciosa, su conversión, su vida eremítica y, finalmente el perdón de sus pecados. Además, ella es el prototipo de mujer pecadora que, gracias a la confesión de sus faltas y su arrepentimiento, logra el perdón divino.

Después de señalar las alusiones a esta santa en el *corpus* berceano, haremos unas pequeñas calas en algunos de los episodios y versos de la *Vida de Santa María Egipciaca* —que guardan afinidad con las hagiografías de nuestro poeta— y los compararemos con su fuente, para ver de qué modo su anónimo autor lo adaptó a sus fines, tal como hemos hecho con del *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*.

#### *Infancia y juventud de Santa María Egipciaca*

En los versos iniciales de la vida francesa se nos presenta a su protagonista. Así, sabemos cuál fue su nombre, su lugar de nacimiento, cuándo fue bautizada y qué educación recibió, tal y como se refiere en los versos 57 a 72 del poema francés, que sirvieron de base para los 79 a 96 del texto romance<sup>1237</sup>:

Ceste dame dont voil conter,  
 Marie l'õi appeler ;  
 egypsiene est por cou dite  
 car ele fu nee d'Egypte.  
 Illuue fu nee e baptiste,  
 mais malement fu enseignie,  
 legiere devint en s'enfance,  
 honte perdit e amaance,  
 tan ert esprise de luxure  
 que d'autre cose n'avoit cure;  
 por ce que tant ert bele e gente,  
 se fioit tant en se jovente

<sup>1236</sup> La primera aparición de santa María Egipciaca figura en la estrofa 57 de la *Vida de Santo Domingo*. Las siguientes referencias las tenemos en los *Milagros de Nuestra Señora*: 521 (milagro de la abadesa preñada), 767 y 783 (milagro de Teófilo). Finalmente, en la cuaderna 201 de los *Loores de Nuestra Señora*, volvemos a encontrarnos con esta santa eremita, concretamente en la parte final de este poema mariano, en donde el clérigo riojano dirige unos loores a la Virgen María.

<sup>1237</sup> La edición que manejamos tanto para la *Vida de Santa María Egipciaca* como para su modelo literario es la de Alvar, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

que tot faisoit le sien plaisir,  
 ne li embroit pas de morir.  
 De dous parens ne se gardoit,  
 a tos homes s'abandonoit  
 (57–72).

Esta de qui quiero falar  
 María la hoi nombrar.  
 El su nombre es en escripto,  
 porque nascio en Egipto.  
 De pequenya fue bautizada,  
 malamientre fue ensenyada.  
 Mientre que fue en mancebía,  
 dexó bondat e priso follía:  
 tanto fue plena de luxuria  
 que non entendí otru curia.  
 Porque era tanto bella e genta,  
 mucho fiaba en su juventa;  
 tanto amaba fer sus plaçeres,  
 que non ha cura d'otros aberes,  
 mas despende e desbaldir,  
 que nol membraba de morir;  
 a sus parientes se daba,  
 a todos homnes se baldonaba  
 (VSME, 79–96)<sup>1238</sup>.

Estos primeros versos del poema francés contienen la presentación de esta santa pecadora: su nombre, su bautismo, su infancia, su educación, las relaciones con sus padres y su inclinación al pecado. El sobrenombre de Egipciaca se debe a que nació en Egipto. Como a otros niños, a María la llevan a la escuela, pero la formación que recibe es escasa y de mala calidad. Ella prefiere jugar y hacer lo que le apetece en el momento y no obedecer los sabios consejos de sus progenitores. Su juventud y su belleza hacen que todos los hombres se fijen en ella y que, a su vez, María sienta el poder y la influencia que ejerce en ellos.

---

<sup>1238</sup> En las cuatro hagiografías compuestas por Gonzalo de Berceo se nos indica igualmente el nombre de sus protagonistas y el lugar de su nacimiento (*VSM* 3, *VSD* 5, *VSO* 4, *MSL* 2). En cuanto al sacramento del bautismo, Berceo cita únicamente los ejemplos de Millán y de Oria. En el caso de *San Millán* se puede leer cómo los padres fueron los encargados de bautizarlo (*VSM* 4); en *Santa Oria* este dato se obvia, si bien se nos da una explicación de por qué recibió este nombre (*VSO* 9). En la *Vida de Santa María Egipciaca* se nos dice que ésta recibió una educación deficiente, algo que contrasta con la situación de los santos berceanos. Así, Millán, siendo plenamente consciente de sus carencias culturales, decide acudir al eremita Félix (*VSM* 21–22). Por su parte, santo Domingo siente desde muy niño un interés especial por aprender, motivo por el que sus padres lo envían al colegio (*VSD* 38–39). Si María apenas presta atención a los estudios y a la vida religiosa, los santos berceanos actúan de forma totalmente opuesta. Ellos no jugaron como los demás niños, como le ocurría a Domingo (*VSD* 11–12). El ejemplo de Oria es más significativo si cabe, puesto que decidió entrar en el cenobio emilianense con pocos años (*VSO* 19–20).

Todos estos hechos se presentan a través de unos recursos estilísticos determinados. La mayoría pertenecen al ámbito de las figuras repetitivas, como la anáfora, el polisíndeton y la epanalepsis. La anáfora *que*, al inicio de los versos 66 y 69 (*que d'autre cose n'avoit cure / que tot faisoit le sien plaisir*), tiene en el poema anónimo castellano una correspondencia exacta en los versos 88 y 92 (*que non entendié otra curia / que non ha cura d'otros aberes*). Estamos ante la primera muestra de carácter literal, a la que seguirán otras que iremos señalando al hilo de nuestra exposición. Todas las figuras de repetición indicadas tienen como finalidad recalcar los aspectos negativos de la vida de esta pecadora. La *annominatio* está representada por las dos variedades de políptoton y por la *derivatio*. En el seno del políptoton tenemos dos nuevos casos literales. El primero es el políptoton verbal *est-ert* (*egyptiene est por cou dite / por ce que tant ert bele e gente*), que se transforma en *es-era* en la versión romance (*El su nombre es en escripto / Porque era tanto bella e genta*); el segundo es el políptoton nominal *se-sien* (*se fioit tant en se jovente / que tot faisoit le sien plaisir*) y *su-sus* (*mucho fiaba en su juventa / tanto amaba fer sus plaçeres*). La *derivatio* *egyptiene-Egypte* cierra el apartado de las figuras de dicción. Los versos 71–72 tienen una misma estructura sintáctica, situación que se vuelve a dar en los versos 95 y 96 del poema castellano. Estamos, por consiguiente, ante otro ejemplo literal. Finalmente, los verbos *gardoit* y *s'abandonoit*, ubicados en los vértices de los versos 71 y 72, forman una antítesis.

La *Vida de Santa María Egipciaca* sigue muy de cerca los versos del poema francés, tal y como se demuestra en el contenido, la estructura y los recursos literales mencionados en el párrafo anterior. De esta forma, volvemos a encontrarnos con una joven María que no obedece a sus padres, que sólo se fija en su belleza exterior y que no piensa en el futuro y mucho menos en la muerte. Además de las figuras que constituyen muestras literales, el texto romance presenta nuevos casos de anáfora (*porque*, *tanto* y *que*), polisíndeton (representado únicamente por la conjunción *e*), epanalepsis (*tanto* y *que*), políptoton nominal (*otra-otros*) y paralelismo (versos 86, 88, 92, 93 y 94). Otros procedimientos retóricos que se emplean en estos versos son la *derivatio* (*nombrar-nombre*), la antítesis (*bondat-follía*) y la sinonimia (*daba-baldonaba*).

La antítesis y la sinonimia se emplean aquí para describir la personalidad de María. Así, sabemos que prefiere escoger el camino del pecado al de la virtud (*dexó bondad e priso follía*) y que se entregaba con facilidad a los hombres (*a sus parientes se daba / a todos homnes se baldonaba*).

*Marcha al Jordán. Vida como anacoreta de Santa María Egipciaca*

Este episodio marca el inicio de la vida ejemplar de María. Tras su arrepentimiento y deseo de santidad, se inicia un proceso de perfeccionamiento. El modo elegido es la ascesis y los métodos que empleará serán la mortificación de su cuerpo, el ayuno y la oración, entre otros. Una voz celestial es la encargada de anunciar a la Egipciaca el lugar en que comenzará su nueva existencia, una zona desértica cercana al río Jordán. Éstos son algunos de los versos que nos hablan de su retiro en el yermo:

Au flum Jordan e vint Marie  
 le nuit i prist herbergerie,  
 bien pres du mostier Saint Jehan  
 sor le rive du flun Jordan  
 se herberga sans nul ati ;  
 un des ses pains manga demi,  
 beut de l'aiue saintifie,  
 quant ot beü molt en fu lie,  
 sen cief lava de le pure onde,  
 de tos ses pecies devint monde.  
 Ele se sent auques lassée,  
 car ele ot faite grant journée ;  
 de terre dure fist sen lit,  
 illueques jut tote le nuit,  
 dormi, mai ce fu molt petit,  
 car li durs lis si li tollit  
 (577–592).

Al flum Jordán vino María,  
 priso aí alberguería,  
 a la ribera del flum Jordán,  
 cabo la iglesia de sant Johan.  
 Yogó María so un alpendio;  
 de los tres panes comió el medio.  
 Bebió del agua que era santa:  
 cuando la bebió, toda fue farta;  
 lava la tiesta en la onda,  
 de sus pecados se sintió monda.  
 Mas abié fecho grant jornada  
 e sintiósse desmayada.  
 En tierra dura su lecho fizo,  
 non a y coçreda nin batedizo.  
 Poco duerme, que non pudié,

que'l lecho duro gelo tollié  
(*VSME*, 654–669)<sup>1239</sup>.

María, una vez que logra el perdón de los pecados, se dirige al desierto del Jordán para iniciar una nueva vida llena de penitencia y privaciones. Ahora ya no la vemos cargada de joyas, perfumada, bien vestida, sino todo lo contrario. Lo que le reste de vida lo dedicará a la oración y al ayuno. La futura santa por fin llega a su punto de destino, la ribera del río Jordán. Allí pasará la noche en un lugar próximo al monasterio de san Juan, en un establo, según nos cuenta el texto romance (verso 58). Cuando descansa su maltrecho cuerpo, come la mitad de uno de los tres panes que le ofrecieron como alimento y también bebe agua bendita. Ahora por fin se siente pura y libre de toda falta. El cansancio hace que necesite acostarse sobre la tierra desnuda, sin colchón ni manta para abrigarse. Dentro de las muestras literales halladas en este fragmento, debemos mencionar en primer lugar la epanalepsis *flum Jordan*, de los versos 577 y 580, frase nominal que en la *Vida* aparece en los versos 654 y 666. El segundo recurso que presenta un posible caso de estas características es el asíndeton de los versos 581–586, que podrían tener su correlato en los 658–663 del poema romance. Decimos que podría ser un caso literal, porque, si bien en ambas versiones se enumeran de un modo asindético las mismas acciones, en la *Vida de Santa María Egipciaca* existe una pausa más larga. La lista de recursos del texto francés se cierra con la anáfora (*de* y *car*), la epanalepsis (*Ele*), el políptoton nominal (*ses–sen*) y el verbal (*beut–ot bëu, ot faite–fist–fu*).

Estos mismos recursos se localizan en la versión romance de la vida de esta santa, si bien son ejemplos imitativos, como la anáfora (*de*), la epanalepsis (*Bebió, se sintió–sintiósse*), el políptoton nominal (*dura–duro*) y el verbal (*abié fecho–fizo*), así como el asíndeton (versos 654–657). Aquí también nos encontramos con una nueva María que nada tiene que ver con la pecadora que conocimos en Alejandría. Ella desea dejar su vida licenciosa y retirarse al desierto, como hicieron otros santos y monjes. Pero pronto se da cuenta de que su

<sup>1239</sup> En las hagiografías del poeta riojano nos encontramos con dos santos que llevaron una vida similar a la de santa María Egipciaca: san Millán (*VSM* 42, 48, 63 ó 68) y santo Domingo (*VSD* 67, 68, 80, etc.). El panorama que nos dibuja don Gonzalo es muy parecido al del poema anónimo. Así, nos describirá los paisajes en los que vivieron, las inclemencias del tiempo, sus viglias, sus ayunos y sus continuas oraciones.

nueva existencia estará plagada de incomodidades y privaciones. El alimento es escaso o nulo (sólo tiene tres panes), la bebida es más asequible (el río Jordán), el lugar es inhóspito y lleno de alimañas, etc. La primera noche tendrá que dormir sobre el suelo del *alpendio* del monasterio de san Juan. El anónimo autor de esta *Vida* recurre a una bimetración sinonímica muy expresiva: *non a y coçreda nin batedizo*, no tenía colchón. Estos sustantivos tienen una procedencia rústico-popular similar a la de las antítesis y metáforas berceanas, puesto que, al igual que en la obra del clérigo riojano, se emplean términos relacionados con la vida cotidiana.

#### *Muerte de Santa María Egipciaca*

Este último fragmento corresponde al episodio de la muerte de esta santa pecadora. La forma en que los dos textos nos presentan este momento trascendente es idéntica. Así, María se dirige a Dios, se acuesta en su lecho, coloca sus brazos contra su pecho, cierra los ojos y su boca y, finalmente entrega su alma al Padre. Los ángeles son los encargados de llevar su alma hasta el cielo, cantando himnos de alabanza:

Dont s'est a le terre estendue,  
 si come ele ert trestote nue ;  
 ses mains croisa sur se poitrine  
 e s'envolepa en se crie  
 e clos ses iex avenament  
 e sen nes e se bouce ensement ;  
 s'en va en paradis durable,  
 onc n'i osent venir diable.  
 En l'angeline compaignie,  
 s'en ala l'ame de Marie  
 (1317-1326).

Cuando ella se tendió en tierra,  
 luego con ella era;  
 cuando en tierra fue echada,  
 a Dios se acomendaba;  
 enbolvió en sus cabellos,  
 echó sus brazos sobre los pechos;  
 premió los ojos bien convinientes,  
 cerró su boca, cubrió sus dientes.  
 El alma es de ella salida,  
 los ángeles la han recibida;  
 los ángeles la van levando  
 tan dulce son que van cantando

(VSME, 1325–1336)<sup>1240</sup>.

Después de vivir durante muchos años en el desierto dedicada a la oración y al ayuno, a María le llega el momento de partir hacia la eternidad. Se siente enferma y fatigada, y desea morir para gozar de la vida eterna. Es plenamente consciente de su muerte y por eso se encomienda a Dios, confiando en la misericordia divina. Todos los movimientos que realiza están bien medidos, como si los hubiera ensayado en más de una ocasión. No hay aspavientos ni gestos bruscos, sino paz y tranquilidad. Se echa en el suelo, envuelve su cuerpo desnudo con sus largos cabellos, cubre sus pechos con sus manos, cierra los ojos, la nariz y la boca, y muere. En ese mismo momento, los ángeles descienden a la tierra para recoger el alma de esta santa mujer. Ellos la llevarán hasta el cielo. Las figuras de dicción vuelven a desempeñar aquí un papel destacado: anáfora (*e y s'en*), polisíndeton (*e*) y políptoton nominal (*se-ses-sen*). Todas se emplean para subrayar cada una de las acciones que se enumeran en este pasaje. El paralelismo se incluye también en la lista de recursos (versos 1320–1321). La antítesis *diable / angeline compaignie* cierra el apartado del *ornatus*. El diablo no puede tocar el cuerpo ni el alma de María, puesto que los ángeles la defienden.

En el texto romance debemos hablar una vez más de fidelidad a la materia literaria que le ofrece su modelo francés. El anónimo autor de esta *Vida* del siglo XIII recoge los mismos gestos y acciones que su fuente. Los recursos que hemos hallado en estos versos finales son figuras de dicción y de pensamiento. Varias son las anáforas (*Cuando y los ángeles*) y las series de epanalepsis (*ella, tierra, van*), a las que debemos sumar un políptoton nominal (*sus-su*). El paralelismo (versos 1330–1332) y el asíndeton (versos 1235–1332 y 1333–136) forman aquí un conjunto indisoluble, ya que comparten el mismo fin, la unidad temática y estructural. La sinonimia *premió-çerró* es la restante figura que nos faltaba por citar.

---

<sup>1240</sup> San Millán, santo Domingo y santa Oria en el momento de su tránsito a la otra vida se comportan de un modo parecido. Los movimientos que realizan son similares a los de santa María Egipciaca. Así, unirán las manos y cerrarán los ojos y la boca (VSM 301, VSD 521, VSO 177). Los santos de Berceo se enfrentan a la muerte de un modo tranquilo y pacífico, sin aspavientos ni temores. Por otro lado el alma de dos de ellos —Millán y Domingo— es recogida por los ángeles, que la conducirán hasta el reino celestial, en donde serán recibidos por los santos y por Dios (VSM 302, VSD 522).



#### 5.4. *Recapitulación y conclusiones específicas*

Antes de entrar en las conclusiones a propósito del estilo de estos tres poemas del siglo XIII —*Libro de Alexandre, Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca*— y de las obras de Berceo, conviene hacer una precisión que ayudará a comprender mejor las ideas que figuran en las páginas siguientes. Las conclusiones que hemos extraído respecto de aquellas tres composiciones sólo se refieren a los fragmentos analizados. Sería un riesgo y una imprudencia extenderlas al conjunto de cada obra, puesto que aquí sólo hemos considerado aquellos contextos más pertinentes para su comparación con el estilo berceano. Aclarado este punto, pasamos a recapitular lo expuesto en los tres epígrafes anteriores.

El número de ejemplos literales registrados en estos tres poemas es mínimo. En el *Libro de Alexandre* hemos señalado la presencia de dos antítesis (*ornatus facilis*) y otras tantas metáforas literales (*ornatus difficilis*). En total tenemos cuatro casos literales.

Los ejemplos originales o imitativos deben ser analizados con un poco más de detenimiento, por la variedad y cantidad de éstos. En el *ornatus facilis*, la anáfora, el polisíndeton, la epanalepsis, la *traductio* y el homeotéleuton, tienen una presencia irregular, si bien en su conjunto su empleo no es nada desdeñable. En una ocasión en el *Libro de Alexandre* la anáfora y el polisíndeton pueden sobrepasar el límite que impone la cuaderña vía, aunque el mayor número de muestras corresponde a los casos en los que estos recursos se ciñen a una estrofa. Las restantes figuras de dicción corren una suerte similar a la de la anáfora, salvo el polisíndeton y el homeotéleuton, que no se utilizan en el texto castellano. La epanalepsis cuenta con cuatro muestras y la *traductio* con una. La situación de estos procedimientos es similar en la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, exceptuando la *traductio*, que no se emplea en los fragmentos analizados. El políptoton es una figura con una presencia importante en las dos versiones de la vida de Alejandro Magno, algo que no ocurre con la *derivatio*, que tiene un único representante en las dos composiciones.

El *parison* y el asíndeton tienen cierta repercusión en el *Libro de Alexandre*, algo que no ocurre con el poema de Gautier de Châtillon, en donde

sólo hallamos un ejemplo de paralelismo. El asíndeton se utiliza para la misma finalidad que su recurso contrapuesto. De esta forma nos encontraremos con cuadernas en las que el asíndeton se manifieste al inicio de varias oraciones, pero también con objeto de enumerar varios miembros de una frase. El número de versos afectados por esta figura de omisión va desde los dos a los cuatro.

En el ámbito de las figuras de pensamiento, sólo se cultiva la antítesis y la sinonimia, que corren una suerte similar en el *Alexandre* y la *Alexandreis*. El número de oposiciones que se suelen encontrar en el interior de una estrofa oscila entre dos y tres, siendo excepcionales estos últimos casos. En la versión romance, las palabras que integran este recurso pueden ir unidas por las conjunciones copulativas *e*, *nin* o su variante *ni*, formando, en algunas ocasiones, ‘parejas inclusivas’. En estas dos obras las antítesis se utilizan para retratar ambientes, tipos y situaciones. La sinonimia tiene un desarrollo similar al de la antítesis y presenta la misma finalidad. En algunas ocasiones, los sinónimos pueden ir en parejas y estar unidos mediante conjunciones copulativas: el resultado es la bimembración sinonímica.

En el *ornatus difficilis* sólo se emplea la antonomasia y la metáfora. La antonomasia del *Alexandre* se encuentra lexicalizada; el referente de este tropo es el diablo (*el rey enemigo de paz*). En ambas obras se cultivan las dos clases de metáfora, *in praesentia* e *in absentia*. Al igual que en la obra de Gonzalo de Berceo, en el *Alexandre* hemos hallado dos de las variedades tipológicas localizadas en los poemas berceanos: la metáfora bélica (con dos casos) y la metáfora rústico–popular (con uno).

Las cuadernas analizadas del *Libro de Apolonio*, a diferencia del *Libro de Alexandre* y la *Vida de Santa María Egipciaca*, no presentan ni una muestra de carácter literal. En el apartado de las figuras de dicción por repetición, podemos repetir lo dicho con respecto al poema alejandrino, tanto en la repercusión de cada recurso como en los fines que se les otorga. Sin embargo, en el *Apolonio* sí hemos hallado una muestra de homeotéleuton, perteneciente a la variedad nominal. El políptoton vuelve a ser la figura de dicción más empleada, al contrario que la *derivatio*, a la que no se recurre en ninguna de las dos versiones de la historia de Apolonio. Como sucede con el políptoton, el *parison* y el asíndeton tienen una

amplia repercusión en el *ornatus* retórico. En ocasiones, puede ocurrir que ambos convivan en una misma estrofa. La finalidad otorgada a estas dos figuras es la misma que señalamos para el *Alexandre*.

Algunos de los elementos antitéticos del *Apolonio* y su modelo pueden ir unidos por conjunciones copulativas, al igual que un ejemplo de sinonimia del *Apolonio*. En el poema romance también contamos con un caso en que los sinónimos se utilizan como solución para la rima. La *Historia Apollonii* no recurre a la sinonimia, al contrario que la versión romance. La comparación y el sufijo diminutivo sólo se presentan en el *Apolonio*, con un ejemplo cada uno. La comparación se vale de términos relacionados con la vida cotidiana.

En el *ornatus difficilis*, la situación varía bastante, puesto que únicamente contamos con dos tropos, todos en el *Libro de Apolonio*: se trata de la antonomasia lexicalizada que tiene como referente a Dios (*Criador*) y las tres sinécdoques que emplean los sustantivos *pueblo* (30a y 351a) y *pueblos* (30d).

En la *Vida de Santa María Egipcíaca* el número de ejemplos literales llega hasta siete. Todos pertenecen al ámbito del *ornatus facilis*. Tres de las figuras tienen una sola muestra: anáfora, *parison* y asíndeton, en tanto que dos presentan un representante doble: epanalepsis y políptoton (uno nominal y otro verbal).

Los casos originales o imitativos no manifiestan grandes diferencias con respecto a los literales, ya que aquí también se cultivan exclusivamente figuras retóricas y no tropos. El mayor número de anáforas y de polisíndeton corresponde al poema francés. El políptoton vuelve a ser el recurso más utilizado tanto en la obra ibérica como en su modelo. El número de miembros que integran las series suele constar de dos o tres miembros; No obstante la mayoría están formados sólo por dos. La *derivatio* vuelve a tener un representante en los dos poemas, hecho que ya constábamos en el *Alexandre* y la *Alexandreis*.

A diferencia del políptoton, el *parison* y el asíndeton tienen una repercusión menor en el *ornatus* retórico de las dos hagiografías. En ocasiones, puede ocurrir que ambos figuren en un mismo contexto, como en el *Libro de Apolonio*. El valor otorgado a ambas figuras vuelve a ser el mismo ya señalado con anterioridad: la cohesión temática y estructural. En el ámbito de las figuras lógicas, la antítesis juega un papel menos importante que en las anteriores obras.

Finalmente, la sinonimia sólo se usa en el poema castellano. Esta última comparte con su figura contrapuesta el uso de los nexos coordinantes como modo de unión de los elementos que la componen. De entre todos los casos analizados, hemos destacado la presencia de una sinonimia de naturaleza rústico–popular en la *Vida de Santa María Egipciaca* (*non a y coçreda nin batedizo*, 667).

Una vez que hemos resumido el uso y los fines de los procedimientos hallados en estas seis obras, debemos hacernos una serie de preguntas. ¿Hay grandes diferencias con respecto a los poemas berceanos en lo que atañe al empleo y los valores de las figuras y tropos retóricos? ¿Qué grado de fidelidad poseen las traducciones romances en relación con la de don Gonzalo? ¿La traslación del estilo de las fuentes sigue los mismos patrones que Berceo? Antes de responder a estas cuestiones, deseamos subrayar, una vez más, que las respuestas a estos interrogantes serán parciales, puesto que únicamente deben ser aplicadas a los pasajes analizados.

En primer lugar, las figuras y tropos retóricos que hemos encontrado en los diferentes poemas castellanos son prácticamente los mismos que los de las obras berceanas. Con mayor o menor presencia, las figuras de dicción, tanto de repetición, como de combinación, omisión y el *parison*, presentan los mismos fines señalados para el *corpus* del clérigo riojano. En cuanto a las figuras de pensamiento, las antítesis y sinónimos guardan bastantes similitudes con las berceanas. Así, los términos opuestos y sinónimos pueden estar unidos mediante alguna conjunción, usarse como un recurso para la rima e incluso derivar de realidades de la vida cotidiana (la sinonimia rústico–popular de la *Vida de Santa María Egipciaca*). Esta misma variante léxica se da en la comparación hallada en el *Libro de Apolonio*. De todos los tropos que forman el *ornatus difficilis*, hemos hallado casos de antonomasia, metáfora y sinécdoque. Al igual que en las composiciones berceanas, se cultivan las dos variedades formales de metáfora: *in praesentia* e *in absentia*. En el *Alexandre* hemos destacado el empleo de dos de las modalidades que Gonzalo de Berceo cultiva también: la metáfora bélica y la rústico–popular.

La mayor o menor fidelidad de estas ‘traducciones’ se debe evaluar teniendo en cuenta, en primer lugar, el número de ejemplos literales, así como

también los usos que las versiones otorgan a las figuras y tropos registrados en sus fuentes. Así, el mayor grado de fidelidad lo presenta *Santa María Egipciaca* —con siete ejemplos literales—, seguido del *Alexandre* —con cuatro—; el *Apolonio* no registra ni una sola muestra literal. Siguiendo con este mismo argumento, hemos observado cómo el anónimo autor de la *Vida* se muestra bastante fiel a la materia, disposición y estilo que le ofrecía el modelo francés. Pocas son las ocasiones en las que añade algún dato o se aparta de la lectura de su fuente. En el caso del *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, si bien sus autores siguen un modelo literario concreto, éste no coarta su libertad creadora ni impide que el *ornatus* retórico se enriquezca con nuevos usos y valores. Aquí actúa sobre todo el principio de la *amplificatio*, una técnica empleada por los traductores del Medievo.

Entonces, ¿es muy diferente el método de translación utilizado por Berceo del que aplicaron estos otros poetas? A la luz de los datos que nos ofrecen los pasajes examinados, la respuesta es no. Pero, por precisar cuál de las tres adaptaciones se asemeja más al sistema berceano, ésta es la de la *Vida de Santa María Egipciaca*, que guarda un mayor respeto por su fuente. El *Alexandre* y el *Apolonio* se aproximan a don Gonzalo en el siguiente aspecto: ambos poemas no son simples translaciones de fuentes, sino que las adecuaron a unos fines concretos a través de la *aemulatio*.

### III. CONCLUSIONES GENERALES

1. El objetivo global de la presente tesis ha sido determinar hasta qué punto en el campo del estilo fue deudor Gonzalo de Berceo con respecto a los modelos que tomó como base para la redacción de sus diez poemas: ¿se limitó el clérigo riojano a calcar el estilo de sus fuentes o más bien se apartó de sus modelos para crear composiciones ‘originales’ en el dominio de la *elocutio*? Para responder a esta cuestión, hemos partido de la distinción tradicional entre *ornatus facilis* y *ornatus difficilis*. En un primer momento, nos ocupamos de rastrear aquellos casos de coincidencia estilística entre Berceo y sus modelos, es decir, los ‘ejemplos

literales'. Frente a éstos situamos los 'ejemplos originales o imitativos', los usos retóricos que don Gonzalo adoptó más libremente de sus fuentes latinas. Éste será, una vez más, el orden que seguiremos en el primer apartado de las conclusiones.

1.1. El número total de muestras literales en el conjunto de la producción de Berceo asciende a ciento veintinueve casos. Visto así, el total representa una cantidad elevada, pero esta afirmación debe ser matizada y tomada con cautela. El clérigo riojano compuso más de tres mil estrofas y trece mil versos —3.325 cuaderñas y 13.300 versos alejandrinos. A la luz de este dato, la importancia relativa de los ejemplos literales disminuye. Además, no todos los recursos tienen el mismo rango de importancia ni alcanzan el mismo grado de uso.

Los datos que brindan los ejemplos literales son los siguientes. En el *ornatus facilis* hemos contabilizado dos anáforas y otros tantos ejemplos de polisíndeton y *tractio*. Por encima del par de muestras se halla la epanalepsis, el políptoton y la *derivatio*, con seis, cuatro y cinco ejemplos, respectivamente. Las figuras de pensamiento arrojan unos datos similares, a excepción de la antítesis, que se convierte en el recurso con más muestras literales, treinta y nueve. La siguiente figura en importancia es la sinonimia, con cuatro ejemplos; el epíteto y la exclamación, con dos; y la comparación, con uno. De los cinco tropos que contemplamos en nuestro trabajo, sólo uno supera los treinta casos, la antonomasia. De sus treinta y una muestras, dos no se hallan lexicalizadas. Las metáforas literales son diecisiete; las alegorías, diez; y las sinécdoques, dos. Como se ve, únicamente cuatro procedimientos —antítesis, antonomasia, metáfora y alegoría— superan la decena de ejemplos; el resto suman uno —comparación—, dos —anáfora, polisíndeton, *tractio*, epíteto, exclamación y sinécdoque—, cuatro —políptoton y sinonimia—, cinco —*derivatio*— y seis casos —epanalepsis. A este carácter irregular de los totales debemos sumar la ausencia de ejemplos literales en el ámbito del homeotéleuton, *parison*, asíndeton, sufijos diminutivos y metonimia.

En cuanto a la distribución de estos ejemplos literales en las diferentes composiciones del clérigo riojano, su reparto es de nuevo irregular y, en ocasiones, el número de estrofas del poema no es proporcional a sus muestras estilísticas. En la *Vida de San Millán* se han registrado cuatro casos de literalidad;

dieciocho en la *Vida de Santo Domingo* y nueve en el *Martirio*. Los dos poemas marianos con fuentes más o menos reconocidas —*Milagros de Nuestra Señora* y *Duelo de la Virgen*— acogen un total de diecinueve casos literales. En el *Sacrificio* éstos son veintidós; once en los *Signos* y veintisiete en los *Himnos*.

Las simetrías de otra clase entre los poemas berceanos y sus modelos —sustantivos, adjetivos y verbos aislados o frases que no integran un recurso de estilo— son más frecuentes, pero no conforman ningún procedimiento literario concreto. Estas similitudes son normales en cualquier proceso de traducción.

1.2. Los datos que arrojan los ejemplos originales o imitativos deben examinarse con mayor detenimiento, por su mayor variedad y grado de uso.

Las figuras de dicción por repetición —anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *trductio* y homeotéleuton— son los procedimientos de mayor incidencia en el *corpus* berceano, aunque no todos tienen el mismo nivel de importancia. Así, el mayor número de ejemplos corresponde a la epanalepsis, seguida de cerca por la anáfora y el polisíndeton. Las repeticiones de otra índole, como la *trductio* y, sobre todo, el homeotéleuton —sin duda, debido a la propia esencia de este recurso y al molde formal de nuestro poeta, el verso alejandrino— adquieren un uso menor que en los respectivos modelos literarios. Sin embargo, todas las figuras por repetición se emplean con una misma finalidad y a menudo aparecen conjuntamente en un mismo verso o cuaterna. Por otro lado, hemos observado otra particularidad que comparten estos cuatro primeros colores retóricos: la posibilidad de que un ejemplo se desarrolle en dos cuaternas consecutivas, superándose de este modo los límites estrechos impuestos por el molde estrófico. Esto ocurre con la anáfora —sobre todo en el *Duelo de la Virgen* y en los *Signos del Juicio Final*—, la epanalepsis —en todos los poemas berceanos, salvo en los *Himnos*— y la *trductio* —*Vida de Santa Oria*, *Milagros*, *Duelo*, *Loores*, *Sacrificio* y *Signos*. Los nexos copulativos utilizados por don Gonzalo —*e*, *nin* o su variante *ni*— desempeñan tres funciones principales: suma enumerativa de elementos, unión de términos opuestos (parejas inclusivas) y vínculo de sinónimos (bimembración sinonímica). La presencia de estos usos no suele pasar inadvertida, salvo en *Santa Oria*, el *Martirio* y los tres *Himnos*.



Las dos figuras que integran el procedimiento estilístico de la *annominatio*, el políptoton y la *derivatio*, son ampliamente usadas en los poemas berceanos. Por norma general, el políptoton nominal y el verbal lo componen series que oscilan entre los dos y los tres miembros, siendo inhabituales los casos que exceden estas cantidades. Ambos recursos pueden figurar en un mismo contexto, a veces en más de una estrofa, salvo en los *Himnos*. En lo que atañe a la clase de palabras que integran el políptoton nominal, se observa una clara preferencia por los pronombres personales, así como por los demostrativos y posesivos. La *derivatio*, al igual que el políptoton, puede desarrollarse en versos pertenecientes a dos cuadernas distintas, exceptuándose el *Martirio de San Lorenzo*, el *Duelo de la Virgen*, el *Sacrificio de la Misa* y los *Himnos*. La convivencia de políptoton y *derivatio* es algo común. Así, hemos registrado muestras en donde la *derivatio* se combina con el políptoton nominal o su homónimo verbal, pero sólo en la *Vida de San Millán* y el *Sacrificio* se puede ver algún ejemplo de todas las clases de *annominatio*.

Otros recursos del *ornatus facilis* con un papel destacado son el *parison* y el asíndeton. Por lo general, figuran en un mismo pasaje, debido quizá a que don Gonzalo les otorga un mismo fin: la cohesión temática y estructural de los versos del contexto. Pero el asíndeton comparte también rasgos con su figura contrapuesta, el polisíndeton. En ocasiones nuestro poeta prefiere el empleo del primero como medio de unir los elementos de una enumeración o descripción, como en *Santa Oria*, *San Lorenzo*, el *Duelo* y los *Loores*, llegando en algunos casos a triplicar su número con respecto al polisíndeton.

Frente a figuras como la anáfora, la epanalepsis o el paralelismo, el epíteto se presenta como un recurso secundario por uso, salvo en las *Vidas* de san Millán y santo Domingo, y los *Milagros*. Los personajes a los que se aplican adjetivos o frases en función adjetiva para poner de relieve una de sus características esenciales son diversos: la Divinidad (Dios y Jesús), la Virgen, los santos (Millán, Domingo y Oria), el diablo y otros sujetos de las composiciones romances. El grado de uso del epíteto en cada uno de estos grupos depende, en gran medida, del género literario y del protagonista del relato. Así, en *San Millán* y *Santo Domingo*, la mayor parte de los epítetos aludirán —salvo una decena, más o menos— a estos

santos. Por el contrario, en los *Milagros* la figura de María será la predominante. Algunos de los términos a los que se asigna una cualidad determinada los adopta el clérigo riojano de sus fuentes literarias: *omne, confessor, varón, cuerpo, Madre, Reina, Señor, Padre*, etc. Muchos de ellos, además, se utilizarán en otros contextos como antonomasias. Una de las variantes semánticas del epíteto berceano procede del ámbito de los cantares de gesta o de la misma guerra; es el conjunto que hemos denominado ‘epítetos épico-bélicos’. Esta clase de apelativos se pueden rastrear en las hagiografías de los santos emilianense (*VSM* 62a, 63d y 412a) y silense (*VSD* 127c, 273b, 309b, 441a y 552d), así como también en los *Loores* (137a) y los *Signos* (1d).

Antítesis y sinónimos son las dos figuras de pensamiento que mayor cultivo adquieren en el *corpus* berceano. Ambas comparten muchos rasgos, aunque se opongan entre sí: el número de constituyentes, su ubicación en el interior de una estrofa —a veces como solución para la rima—, su copresencia y sus fines. En algunos casos, los términos contrapuestos y sinonímicos pueden ir unidos a través de conjunciones copulativas, lo que da lugar a las parejas inclusivas y a la bimetración sinonímica. La finalidad de la antítesis es múltiple: sirve a la descripción de ambientes, personajes y situaciones, pero no podemos obviar su función catequística, fundamental. En algunos poemas —*Santa Oria, San Lorenzo*, las obras marianas y, sobre todo, doctrinales—, Berceo otorga al juego de términos opuestos un significado doctrinal o litúrgico, acorde con su labor de catequista, entendiendo por tal a quien instruye en las verdades de la fe cristiana. Para ello se vale de toda clase de vocablos, entre los que se deben destacar conceptos de la vida cotidiana y del campo —así, en *Santo Domingo, Milagros, Sacrificio* y *Signos*—, que permiten plasmar de un modo sencillo e inmediato las diferencias entre el bien y el mal, así como otras voces relacionadas con la luz y el color —en los *Signos*—, que pueden conectarse con el sentimiento religioso de nuestro poeta. El número de sinonimias empleadas en los poemas berceanos es menor que el conjunto de antítesis, pero coincide con éstas en algunos puntos, como la finalidad catequística —en *Milagros, Duelo, Loores, Sacrificio* e *Himnos*— y las expresiones rústico-populares —especialmente en el *Duelo*.

La exclamación otorga a los versos que la acogen una gama muy amplia de sentimientos, como la alegría, la tristeza, el dolor, la súplica, el agradecimiento, la maldición, los juramentos, etc. El número de exclamaciones registradas en los poemas berceanos no supera la decena, si exceptuamos el caso concreto de los *Loores de Nuestra Señora*, cuya esencia panegírica reclama la *exclamatio*. Por otra parte, estamos ante el primer recurso que deja de emplearse en alguna obra de Berceo: en los tres *Himnos* no se registra ni una sola exclamación *sensu stricto*. Las comparaciones de don Gonzalo pertenecen a campos semánticos diversos, como el bélico —en *San Millán* y *Loores*—, el rústico–popular —en todas las composiciones sin excepción—, el lumínico —en *San Millán*, *Santo Domingo*, *Santa Oria*, poemas marianos y *Signos*— y otro conjunto vario de similitudes que no se integran en los grupos anteriores. En teoría, la comparación comparte con las figuras lógicas el valor catequístico, si bien esta posibilidad sólo se ha verificado en los *Signos del Juicio Final*.

La variedad morfológica de los sufijos diminutivos es amplia en la obra de Berceo. Así, se han hallado muestras de *iello* —el más empleado—, *uelo*, *ez* o *ezno*, *ejo* e incluso el más raro *ino*, registrado sólo en la *Vida de San Millán*. En los *Himnos* excepcionalmente no se utiliza este procedimiento. Al igual que la exclamación y la comparación, los sufijos diminutivos pueden expresar diversos sentimientos y sensaciones, como la intimidad afectiva, el cariño o el vituperio. Si bien en las fuentes latinas la diversidad morfológica es mucho menor, su finalidad y sus significados son los mismos que en el caso del clérigo riojano.

En el seno del *ornatus difficilis*, la antonomasia es el tropo más utilizado tanto por don Gonzalo como por sus modelos. En nuestro análisis hemos registrado dos clases diferentes. La primera la conforman las antonomasias no lexicalizadas; la segunda, las lexicalizadas, como *Padre*, *Señor*, *Fijo*, *Rey*, *Madre*, *Señora*, *Reina* o *Gloriosa*, usos que en la lengua literaria del siglo XIII habían alcanzado ya este grado. Por norma general, la mayor parte de las antonomasias berceanas están lexicalizadas. Al lado de estos apelativos referidos a la Divinidad, en la obra de nuestro poeta se emplean al menos dos grupos más: el conjunto que tiene como referente externo al diablo —antonomasias que también tienen un alto

grado de lexicalización, como *enemigo*, *Pecado*, *bestia*, *guerrero*, etc.— y la serie aplicada a otros personajes.

Berceo, fiel a la tradición retórica, desarrolla dos clases de metáfora: *in praesentia* e *in absentia*. Desde otra perspectiva tipológica, nuestro poeta se vale de variedades semánticas de gran interés por su notable originalidad. Nos referimos a las metáforas bélicas y rústico–populares. La primera podría derivar de la propia realidad militar del tiempo o de los cantares de gesta; Sin embargo, más abajo destacaremos cómo estos usos suelen figurar ya en los modelos latinos, influjo inmediato para Berceo. En párrafos anteriores ya señalamos cómo don Gonzalo recurría a estos mismos referentes para el epíteto y la comparación. Esta variante se utiliza en todos los poemas berceanos, con la salvedad de los *Himnos*. Por su parte, la metáfora rústico–popular guarda relación con las antítesis y comparaciones análogas. Gonzalo de Berceo emplea en este tipo de metáfora diversos términos procedentes de las labores del campo y la vida cotidiana: el vino, los alimentos, los animales, etc. Ejemplos de metáfora rústico–popular los podemos ver en todas las composiciones romances, exceptuando los *Signos* y los *Himnos*. Finalmente, hemos registrado un tercer grupo de metáforas que emplean vocablos y expresiones relacionadas con la luz y el color, como ya ocurría con la comparación, si bien estamos ante la variante minoritaria —en *San Millán*, *Santo Domingo*, *Martirio* y los poemas marianos—: su número no alcanza en ningún caso la decena de muestras. Cabe destacar, por último, que en los *Milagros*, los *Loores* y el *Sacrificio* la metáfora puede presentar una finalidad doctrinal o catequística.

La alegoría es un tropo de uso menor que la antonomasia y la metáfora, con las excepciones destacadas de la *Vida de Santa Oria*, el *Sacrificio* y los *Signos*. Para explicar la razón de ello, debemos apuntar tres factores —que retomaremos más adelante— que pudieron influir a favor de su uso: las fuentes, el género literario y la finalidad particulares de aquellas obras. Por otra parte, en el *Duelo de la Virgen* se ha registrado alguna alegoría que utiliza elementos de signo bélico y rústico–populares.

La sinécdoque y la metonimia son dos recursos de incidencia secundaria en la obra de don Gonzalo. El escaso uso de ambos procedimientos en las fuentes

latinas condiciona su escasa aplicación por parte de Berceo. La sinécdoque no se utiliza en la *Vida de Santa Oria*, el *Martirio de San Lorenzo* ni el *Sacrificio de la Misa* y en los demás poemas berceanos su número no llega a la decena de casos. La mayoría de los ejemplos de sinécdoque se circunscriben al campo semántico del cuerpo humano, aunque también es posible hallar otros como la vida monástica y en *San Millán* (427b) hemos registrado un posible caso de sinécdoque bélica. En cuanto a la metonimia, vuelve a ser un tropo secundario, que ni siquiera se emplea en el *Duelo de la Virgen*. El número de muestras oscila entre una y los dieciséis casos de los *Milagros*, el poema en donde mejor está representado este tropo. Con todo, en conjunto es posible encontrar una mayor variedad semántica que en el caso de la sinécdoque.

2. En las diferentes obras latinas que don Gonzalo empleó como modelo, el uso de las figuras y tropos es bastante similar al caso de sus correlatos romances, según hemos constatado.

Por norma general, las figuras por repetición —anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton— adquieren en los modelos latinos un empleo notable. El mayor número de casos corresponde, una vez más, a la epanalepsis y a la anáfora, sólo inhabituales en las fuentes de los *Signos* y los *Himnos*, así como en el *Liber Miraculorum*. El número de casos de polisíndeton en los modelos latinos es similar al registrado en las obras de don Gonzalo, pero la variedad de conjunciones utilizadas es mucho mayor. La *traductio* y el homeotéleuton poseen, por lo general, una mayor presencia en las fuentes. Por último, la combinación de las figuras repetitivas es un hecho constatado en varios modelos berceanos, como por ejemplo en las fuentes de los *Milagros* y del *Sacrificio de la Misa*.

Una vez más, las dos figuras que componen la *annominatio*, el políptoton y la *derivatio*, tienen un amplio uso en las fuentes latinas, exceptuándose el caso del *Liber Miraculorum*, que no presenta ninguna muestra de políptoton. El número de miembros que integran el políptoton, sus variedades morfológicas y la posibilidad de que en un mismo fragmento aparezcan ambas variantes de *annominatio* es habitual en los modelos de nuestro poeta. Con respecto a la *derivatio*, cabe repetir lo dicho para las obras berceanas en cuanto al número de

componentes de cada serie (entre dos y tres) y a la convivencia de todas las formas de *annominatio*. En alguna fuente, como en el *De lamentatione*, el número de casos es superior a la obra de Berceo.

El *parison* y el asíndeton también tienen reservado un espacio en los modelos literarios. Al igual que en el estilo del clérigo riojano, estos recursos pueden aparecer combinados en un mismo contexto, puesto que ambos se emplean para el mismo fin, la cohesión temática y estructural. Además, el asíndeton comparte algunos rasgos con el polisíndeton.

En el ámbito de las figuras de pensamiento de los modelos latinos, el epíteto desempeña un papel destacado. De nuevo hay que hablar de concordancia con los poemas berceanos, claramente marcadas por la influencia de sus fuentes. Los adjetivos y frases nominales en función de epíteto se aplican a diversos personajes que pueblan las obras latinas, como la Divinidad, la Virgen María o los santos. El grado de uso de cada conjunto de epítetos deriva, en gran medida, del género literario y del protagonista de las obras. De este modo, en las hagiografías de san Millán y de santo Domingo el mayor número de muestras de epíteto corresponderá a estos dos santos, en tanto que, en el *De lamentatione*, el *Liber de passione* y los manuscritos 110 de Madrid y Thott 128, esta función nuclear corresponde a la Virgen. Una de las variantes semánticas utilizadas por Gonzalo de Berceo en algunas de sus obras, el ‘epíteto épico-bélico’, no se emplea en ninguno de sus modelos: estamos ante un rasgo estilístico original, no imitado. Por añadidura, en las fuentes del *Sacrificio de la Misa* y los *Signos* no se recurre al epíteto en ninguna ocasión.

Antítesis y sinonimia son ampliamente utilizadas en los modelos berceanos, tal y como se ha comprobado a lo largo de nuestra exposición. En este dominio, las semejanzas con los poemas romances son numerosas: número de ejemplos, elementos constituyentes, uso de nexos copulativos —que dan como resultado parejas inclusivas, en el caso de la antítesis y bimebraciones sinonímicas, en el de la sinonimia—, así como sus funciones poéticas. De este modo, estas dos figuras sirven para caracterizar situaciones, ambientes y personajes. Pero, además, no se puede pasar por alto la presencia de algunas antítesis de signo catequístico y doctrinal en las fuentes de los *Milagros* y del

*Sacrificio*. Así se explica de nuevo la presencia de esta variedad de antítesis en el *corpus* berceano: por el peso de los modelos. Por el contrario, la sinonimia está totalmente desprovista de esta función catequística. En la misma línea, en ninguna de las trece fuentes latinas analizadas se recurre a vocablos relacionados con la vida cotidiana o rústica para la elaboración de estas dos figuras lógicas.

La exclamación, al igual que en los poemas del clérigo riojano, se emplea en sus modelos para manifestar diversos estados anímicos y actitudes, como la alegría, la tristeza, la súplica, la maldición, etc. Como norma general, el número de exclamaciones es bastante similar al de Berceo, con la excepción del *Privilegio Latino*, los modelos de los *Signos* y de los *Himnos*, que presenta menos ejemplos debido a la brevedad de extensión de estas fuentes. Por su parte, las comparaciones de las fuentes latinas utilizan elementos procedentes de diversos campos semánticos: el rústico–popular —así, *Vita Dominici Siliensis*, *De lamentatione* (folio 40H) y *Liber de passione* (líneas 40–41), imágenes en los dos últimos casos procedentes de la Biblia—, el ámbito lumínico —*Vita Beati Emiliani*— y otro grupo heterogéneo al margen de aquellos dominios semánticos. En el modelo del *Sacrificio de la Misa* algunas comparaciones se utilizan con una finalidad catequística. Como se ve, Berceo adoptó los usos que le ofrecían sus fuentes, salvo las comparaciones de signo bélico, originales. En la *Passio Polycronii* y los modelos literarios de los *Himnos* no hemos registrado ni una sola muestra de comparación.

Los sufijos diminutivos en los modelos, al igual que las exclamaciones, sirven para manifestar múltiples sentimientos, tal y como ocurre en los poemas berceanos. Por lo general, su uso y variedad morfológica es mucho menor que en las obras de don Gonzalo. El *Privilegio Latino*, el *Liber Miraculorum*, los modelos del *Martirio de San Lorenzo*, del *Sacrificio* y de los *Signos* ni siquiera recurren a este procedimiento morfológico. Por lo que respecta a las demás fuentes, Sin embargo, pese al tópico crítico generalmente asumido, no se puede sostener que el empleo de diminutivos sea original de Berceo.

En el *ornatus difficilis*, la antonomasia y la metáfora son los tropos más utilizados.

Al igual que en el caso de Berceo, la mayor parte de los ejemplos de antonomasia se hallan lexicalizados. Otro de los rasgos que comparten los modelos latinos y las versiones del clérigo riojano son las subclases temáticas de este procedimiento: antonomasias referidas a la Divinidad, a la Virgen, al diablo, a los santos y a otros personajes.

Todas las fuentes berceanas utilizan las dos variedades formales de metáfora, *in praesentia e in absentia*. En los trece modelos hemos registrado algunas modalidades semánticas presentes también en el *corpus* de nuestro poeta, como la metáfora bélica, la rústico–popular y la lumínica. Este hecho provocó que nuestra opinión se matizara con respecto a la procedencia de las metáforas bélicas en los versos de don Gonzalo: si inicialmente entendíamos que Berceo se había inspirado en la milicia de su tiempo o en los cantares de gesta, cabe precisar ahora que las fuentes suministran ya estas analogías. De modo similar, para las metáforas rústico–populares se había supuesto también la influencia del entorno vital de Berceo: sin contradecir esta circunstancia, los propios modelos latinos presentaban también esta clase de metáforas.

La alegoría, la sinécdoque y la metonimia son tres tropos con escasa o nula presencia en las fuentes latinas. Por norma general, las alegorías de los modelos son menos que en los poemas berceanos. En contraste, su extensión y la riqueza de sus elementos constitutivos son bastante mayores. Los casos de sinécdoque registrados en las fuentes son, como hemos visto a lo largo de este trabajo, de dudoso etiquetado. Y el único procedimiento que falta en todos los modelos es la metonimia.

En este dominio de las ausencias, ciertos tropos no se cultivan en determinadas fuentes. Así, hemos señalado la falta de la antonomasia en el *Liber Miraculorum* y en el modelo de los *Signos*; la carencia de metáforas en la obra del monje Fernandus, la omisión de alegorías en el *Privilegio Latino* y el *Liber Miraculorum*, y la carencia de sinécdoques en el *Privilegio Latino* y el *Liber Miraculorum*, así como en las fuentes del *Martirio*, *Duelo* y *Sacrificio*. Esta circunstancia se deja notar en el estilo de Berceo, que tiende a no emplear o bien a usar moderadamente los recursos ausentes en sus modelos.



3. Los valores poéticos que confiere Berceo a las distintas figuras y tropos son similares en todas sus obras, al igual que en sus fuentes latinas, con la excepción de algunos usos que se han señalado y se destacarán más adelante.

En general, las figuras de repetición —anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *traductio* y homeotéleuton— manifiestan una finalidad semejante. No en vano, pueden aparecer combinadas en una misma estrofa, según hemos destacado en nuestro análisis. Con su empleo, se desea subrayar una idea esencial en el contexto; además, colaboran a la cohesión temática y formal de la cuaderna que las alberga. El polisíndeton tiene un valor añadido, la marca de acumulación en enumeraciones, series de constituyentes descriptivos y en la suma de elementos antitéticos (pareja inclusiva) y sinonímicos (bimembración sinonímica).

Las figuras que integran la *annominatio* —políptoton y *derivatio*— tienen como objetivo recalcar un determinado lexema, ya de acción verbal, ya léxico o pronominal y, por lo mismo, contribuyen a reforzar la unidad argumental y dispositiva.

En cuanto al *parison*, simetría de tipo sintáctico, sirve para otorgar a los versos afectados una mayor cohesión formal, unidad que trasciende al plano de los contenidos.

Pese a las apariencias, el asíndeton, una figura de omisión, comparte una misma finalidad poética con el recurso contrapuesto, el polisíndeton: la ausencia de conjunciones en una secuencia provoca un ritmo ágil y entrecortado, pero esa misma economía de nexos contribuye a ligar de modo más inmediato los constituyentes de una serie.

El epíteto resalta una nota característica de los protagonistas de los diferentes poemas berceanos —san Millán, santo Domingo, santa Oria, san Lorenzo y la Virgen—, pero también de ciertos personajes secundarios de los textos. Por definición, los adjetivos o frases en función adjetiva que conforman el epíteto no añaden nuevas cualidades al sujeto en cuestión, sino que realzan un rasgo connatural de éste. Así, se logra una caracterización esencial de los personajes a los que se aplica el epíteto. Su finalidad es, por consiguiente, fundamentalmente descriptiva. De entre todos los epítetos del clérigo riojano,

cabe individualizar la variante semántica del ‘epíteto épico–bélico’: una vez más, este elemento de contenido se demuestra particularmente rico en evocaciones.

Las dos figuras lógicas —antítesis y sinonimia— comparten muchos de sus rasgos y valores expresivos. A la finalidad propia de cada recurso —el vínculo de vocablos opuestos y sinónimos coordinados, como en la pareja inclusiva y la bimetración sinonímica—, se deben sumar otros matices, como la posibilidad de formar un apoyo para la rima o, más importante aún, la sutil caracterización de personajes, ambientes y situaciones. Tampoco conviene olvidar el significado catequístico y doctrinal de antítesis y sinonimia en numerosos contextos: la oposición entre el pecado y la virtud, fundamento de la moral cristiana, se hallan en la base de estos usos retóricos.

La exclamación y la comparación, dentro de las figuras de diálogo y argumentación, manifiestan diversas funciones poéticas en el *corpus* de don Gonzalo. La exclamación marca, por lo general, un contraste entre el fluir natural de los hechos —el tono enunciativo o neutro— y la emoción de los personajes o del mismo narrador —la tonalidad exclamativa. Los significados específicos de la emotividad discurren desde la alabanza, la gratitud, el dolor, la amenaza o los juramentos, al humor y la ironía. La comparación permite aproximar la materia literaria a su público, haciéndola más inmediata y comprensible. Pero las comparaciones también se usan en la descripción de acciones, escenas y personajes, en donde aporta una caracterización más plástica y tangible. En este ámbito de la comparación, han sido señaladas algunas variantes semánticas como las analogías rústico–popular, bélica y de luz o color.

Por lo que respecta a los sufijos diminutivos, se emplean para expresar determinados matices y sentimientos a propósito de los personajes que pueblan los poemas berceanos. Por consiguiente, el diminutivo comparte algunos de los valores ya señalados para otras figuras de pensamiento, como el epíteto, la antítesis o la sinonimia. Además, puede utilizarse como solución para la rima.

Dentro del *ornatus difficilis*, la antonomasia guarda muchos paralelismos con el epíteto, si bien formalmente el tropo exige la sustitución del nombre propio. El apelativo por antonomasia designa una cualidad específica del sujeto en

cuestión. Por tanto, este procedimiento destaca la nota esencial en la caracterización de los personajes.

La metáfora desempeña ciertas funciones ya señaladas para otros recursos, como las figuras lógicas o la antonomasia: todos estos procedimientos sirven a la representación oblicua de escenas, situaciones e individuos. Gonzalo de Berceo cultiva los dos tipos formales de metáfora (*in praesentia / in absentia*); y, desde la óptica de los contenidos, se vale de variedades tan fértiles como las metáforas rústico–popular y bélica. Además, en algunos casos otorga al tropo un sentido catequístico. La alegoría, que puede entenderse como una especie de metáfora continuada, presenta muchos puntos en común con este otro tropo, sobre todo en el aspecto funcional descriptivo y catequístico.

La sinécdoque y la metonimia inscriben sus manifestaciones en campos semánticos que pueden variar ligeramente de un poema a otro, como ocurre con las figuras lógicas, la comparación o la metáfora, recursos con los que comparten asimismo las funciones expresivas. En particular, estos dos tropos se utilizan con frecuencia para la caracterización de personajes: la selección de una característica individual permite, además de designar al sujeto, destacar una de sus notas definitorias.

4. ¿Hay grandes diferencias de estilo entre las obras de Gonzalo de Berceo? A la luz del examen previo, a grandes rasgos la respuesta es no. Se advierten, en todo caso, pequeñas divergencias en la aplicación de algunos recursos —el epíteto, la antítesis, la sinonimia, la comparación, el sufijo diminutivo, la antonomasia, la metáfora o la alegoría—, ya sea en el grado de uso, ya en sus distintos valores poéticos. La explicación no se debe buscar en una sola causa, sino en la convergencia de varios agentes: las distintas fechas de composición, el estilo de los modelos latinos, el género literario y la materia, así como la finalidad y el público al que iban dirigidas estas obras.

4.1. De entrada, es lógico pensar que la fecha de redacción determina de algún modo el estilo de una serie de poemas. Teóricamente, puede suponerse que, cuanto más tardía sea una obra, tenderá tal vez a una mayor complejidad estilística, si bien no debemos descartar que, por el contrario, la escritura de un autor evolucione rechazando paulatinamente lo artificioso.

La *Vida de Santo Domingo*, por ejemplo, presenta un grado de elaboración estilística mayor que los *Milagros*, pero la fecha de redacción del segundo poema es posiblemente posterior. Con todo, en el apartado 3.2.2, sobre la cronología de las obras berceanas, se indicaba cómo prevalecen demasiadas dudas con respecto a las fechas de redacción de sus poemas, por más que algunos estudiosos se hayan esforzado por aclarar estos extremos. Dado que las distintas propuestas cronológicas, a menudo contradictorias, deben tomarse con suma precaución, no podemos fundar nuestras conclusiones sobre bases tan inseguras.

4.2. Las fuentes latinas en las que se basó Berceo para componer sus poemas influyeron de forma decisiva en el ámbito de la *elocutio* y éste es un hecho objetivamente verificable: el grado de uso de un determinado recurso retórico en el modelo repercute sin ningún género de dudas en la versión romance. De este modo, podemos explicar, por ejemplo, por qué en la *Vida de San Millán* hay un mayor número de epítetos que en otras obras berceanas o por qué en el *Sacrificio de la Misa* la alegoría tiene una incidencia que no se registra en otros poemas.

4.3. Otro condicionante del estilo es el género literario en que se inscribe cada uno de estos poemas, así como su materia y finalidad.

La *Vidas* berceanas se insertan en el género hagiográfico, obras cuyo propósito era doble: por un lado, la alabanza del santo; por otro, la ejemplaridad. El santo es un modelo de comportamiento: su bondad, que el fiel debe imitar, se pone de manifiesto en los prodigios que realiza. Así, Berceo nos presenta a san Millán, santo Domingo, santa Oria e incluso san Lorenzo como ejemplos de conducta. Los *Milagros de Nuestra Señora*, en cambio, pertenecen al género de las colecciones miraculísticas marianas, orientado a un fin encomiástico que buscaba estimular la devoción a la Virgen. Al exaltar la capacidad de María como intercesora, el poeta inscribe su obra en el campo del dogma religioso y de la divulgación doctrinal derivada, en gran parte, del IV Concilio de Letrán. El fin último de estos poemas es, por lo tanto, la *laudatio* y el culto a la Virgen: son piezas panegíricas.

*Imitatio* frente a *laudatio*: ésta es la diferencia principal entre hagiografía y literatura mariana, puesto que ambos géneros comparten una intención didáctica,

por su contenido piadoso y por la intervención divina que causa prodigios. Sin embargo, la estructura, el protagonismo y algunos temas son propios de cada modalidad. La implicación estilística que se puede derivar de este hecho radica, por caso, en los diferentes valores del epíteto, la exclamación, el sufijo diminutivo o la antonomasia en unas y otras obras, tal y como se ha demostrado a lo largo de esta tesis.

4.4. Muy vinculados al género se encuentran los móviles del autor y el tipo de público al que se dirige la composición.

En líneas generales, se puede afirmar que Gonzalo de Berceo redacta sus cuatro hagiografías para fomentar el culto a san Millán, santo Domingo, santa Oria y san Lorenzo. Sin embargo, algunos críticos como Dutton han visto en su producción unos fines menos altruistas y desinteresados, llegándose a afirmar que la *Vidas* de San Millán y Santo Domingo fueron escritas como propaganda de los monasterios que albergaban sus reliquias, con un objetivo económico. Con todo, en la hagiografía del Medievo no resulta excepcional que devoción y propaganda vayan de la mano. Si examinamos detenidamente el contenido de las *Vidas* berceanas, vemos cómo predominan los propósitos catequísticos y la ejemplaridad del santo en sus facetas moral, ascética y taumátúrgica.

Los poemas marianos, en contraste, tienen como objetivo fundamental potenciar el culto a la Virgen, menos apegado a un cenobio concreto. Aunque Dutton haya querido ver móviles económicos incluso en los *Milagros*, su hipótesis tiene en este caso unos fundamentos poco sólidos. Por el contrario, María es en los *Milagros* la intercesora de los hombres ante Dios, corredentora en el *Duelo* y coprotagonista de la Historia de la Salvación de los *Loores*. El didactismo y los propósitos catequísticos dominan estas tres composiciones, al igual que las obras doctrinales.

Empleando la tipología de Lomax, los tres poemas incluidos en el tercer grupo responden a las líneas de la literatura religiosa emanada de la reforma lateranense: la homilética —*Signos del Juicio Final*— y la doctrinal —*Sacrificio de la Misa* (doctrina eucarística) e *Himnos* (doctrina trinitaria).

Como consecuencia de estos objetivos, el público de las obras berceanas, lejos de ser homogéneo como algunos estudiosos pretenden, estaría integrado por

el pueblo llano y los peregrinos —así, en *Milagros*, *Santo Domingo*, *Martirio de San Lorenzo*—, los monjes y monjas del cenobio emilianense —*Vida de San Millán* y *Vida de Santa Oria*—, sacerdotes y novicios en general —*Sacrificio de la Misa*— e incluso nobles y monarcas —*Vida de Santo Domingo*.

Estos dos factores, móviles y público, contribuyen a explicar, por ejemplo, por qué las antítesis y sinonimias tienen un valor catequístico sólo en determinados poemas —los más apegados al adoctrinamiento—, así como la distribución en el uso de las variedades rústico–popular y bélica de la metáfora —en las obras más ‘populares’— o la amplia incidencia que adquiere la alegoría en el *Sacrificio de la Misa* —un tropo del *ornatus difficilis* para destinatarios teológicamente mejor formados.

5. En lo que atañe al estilo del *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Vida de Santa María Egipciaca* y sus respectivas fuentes literarias, conviene recordar de nuevo que nuestras conclusiones se refieren sólo a ciertos pasajes de tales obras, aquellos que hemos considerado más oportunos para su comparación con los versos de Berceo.

Dos aspectos de estas obras deben ser destacados con relación a la práctica literaria del clérigo riojano: por una parte, las líneas maestras del *ornatus* retórico en cada caso; por otra, el grado de fidelidad de las versiones romances respecto de sus modelos y el modo de traslación del estilo desde las fuentes.

En líneas generales, las figuras y tropos documentados en estas tres obras son prácticamente los mismos que se emplean en las composiciones de Gonzalo de Berceo. Con mayor o menor presencia, las figuras de dicción manifiestan idénticas funciones expresivas que en el *corpus* de nuestro poeta. En cuanto a las figuras de pensamiento, las antítesis y sinónimos presentan también notables similitudes; así, los términos opuestos y sinonímicos, a menudo unidos mediante nexos coordinantes, formalmente pueden ser una solución para la rima y, en la esfera de los contenidos, se valen con frecuencia de conceptos procedentes de la vida cotidiana —la sinonimia rústico–popular resulta especialmente rica en la *Vida de Santa María Egipciaca*. Este mismo campo semántico es destacable en la comparación del *Apolonio*. De todos los tropos del *ornatus difficilis*, hemos registrado en estas obras casos de antonomasia, metáfora y sinécdoque. De este

modo, al igual que en los poemas del riojano, se cultivan las dos variedades formales de metáfora, *in praesentia* e *in absentia*; además, en el dominio semántico, en el *Alexandre* hemos resaltado el uso de dos modalidades que cultiva Berceo: las metáforas bélica y rústico–popular.

La mayor o menor fidelidad estilística de las adaptaciones con respecto a sus modelos se debe examinar en primera instancia a partir del número de ‘ejemplos literales’ y de las funciones de las figuras y tropos en su contexto. Así, la fidelidad máxima corresponde a la *Vida de Santa María Egipciaca* —con siete muestras literales—, seguida del *Alexandre* —con cuatro—; en el *Apolonio*, en cambio, no hemos registrado ni un solo caso de literalidad de estilo. En esta misma línea, hemos comprobado cómo el anónimo poeta de la *Vida* es bastante fiel a la materia, disposición y estilo que le brinda su fuente: pocas son las ocasiones en que añade alguna lectura o artificio al plan de su modelo. En el *Alexandre* y el *Apolonio*, si bien sus autores siguen unas fuentes literarias concretas, el modelo no es óbice para la creatividad flexible ni para que el *ornatus* retórico se enriquezca con nuevos usos y valores. Aquí actúa más decididamente el principio de la *amplificatio*, técnica frecuentemente empleada por los adaptadores literarios en el período medieval.

¿Resulta muy diferente el método de translación estilística empleado por estos autores y Gonzalo de Berceo? En vista de los datos que arrojan los contextos analizados, cabe afirmar que Berceo participa de las mismas técnicas de adaptación estilística, si bien en distinto grado. El sistema de traducción más similar al berceano es el propio de la *Vida de Santa María Egipciaca*, que guarda una mayor fidelidad a su modelo incluso en el *ornatus*. Sin embargo, la versión de Berceo es más flexible: sin llegar a los extremos del *Alexandre* y el *Apolonio*, los poemas del riojano comparten con estas obras el modelado retórico de las fuentes desde el principio de *aemulatio*.

6. A esta altura de las conclusiones, se impone un corolario que debemos reconocer sin ambages. En el apartado 3.3.1 quedó apuntada la posibilidad de que nuestro examen estilístico acaso pudiera iluminar los problemas de autoría señalados por Lappin para algunos poemas que se atribuyen a Gonzalo de Berceo. El modo de versión berceano es, en efecto, notablemente uniforme, con ligeras

variaciones según la fuente, el género literario, los móviles y el público de cada composición. Sin embargo, la técnica de Berceo no difiere en lo fundamental de las estrategias literarias de otros poetas más o menos coetáneos: en la poesía culta del siglo XIII se manifiestan ciertas constantes en la adaptación de modelos foráneos, que dificultan el determinar tendencias individuales. Por consiguiente, pese a la innegable unidad de estilo de los poemas tradicionalmente atribuidos a don Gonzalo no podemos afirmar con rotundidad que nuestro análisis haya aclarado sin lugar a dudas la cuestión de su autoría.

7. Partíamos al comienzo de esta tesis de un interrogante esencial: ¿es el estilo de Gonzalo de Berceo independiente del *ornatus* de sus fuentes latinas? Frente al tópico arraigado en la crítica, es obvio que no: hemos constatado cómo, salvo en el caso de la metonimia —ausente en los trece modelos considerados—, la mayoría de los recursos estilísticos berceanos tiene precedente en las fuentes de nuestro poeta. Y en este legado se incluyen procedimientos como las imágenes rústico–populares, bélicas y lumínicas o incluso el uso expresivo de los diminutivos, a menudo considerados como estandarte de la originalidad elocutiva del clérigo riojano.

Sin embargo, también se ha demostrado que el número de usos de estilo calcados literalmente de los modelos es muy bajo, si tenemos presente la extensión del *corpus* berceano: sólo ciento veintinueve ejemplos en un total de 3.325 cuadernas. Además, hemos comprobado cómo las funciones expresivas de los recursos literarios de Berceo, aun compartiendo una base común, son más ricas que en sus fuentes.

¿Cómo podemos caracterizar, pues, el estilo de los poemas berceanos? A nuestro juicio, la solución se encuentra a medio camino entre la traducción fiel y la adaptación innovadora.

Retomando la categorización de Copeland (*vid. supra* apdo. 5), que distingue entre una traducción ‘primaria’ y otra ‘secundaria’ en el ámbito de la traslación vernácula medieval, consideramos que Gonzalo de Berceo trabaja más próximo al primer modo. Las ‘traducciones primarias’ declaran su deuda con respecto a su modelos, otorgándoles un estatus de *auctoritas*; en el caso de nuestro poeta, esto se manifiesta en el uso recurrente de términos que aluden a las fuentes,



como *escriptura*, *dictado*, *escripto* o *cartelario*. La fidelidad berceana llega al extremo de no afirmar aquello que no figura en sus modelos: el poeta no se siente investido de la autoridad suficiente para incorporar nuevos elementos. Por añadidura, el servicio didáctico y exegético de esta clase de traducciones también está presente en el *corpus* berceano.

Sin embargo, las traslaciones de nuestro poeta no deben calificarse de serviles ni literales (*transductio ad pedem litterae*). Hay un margen de flexibilidad que permite explicar las diferencias de estilo entre sus poemas y los correspondientes modelos, como los renovados usos que confiere a algunos procedimientos retóricos. Cabe hablar, más bien, de un intento de superación, fin y esencia de la *aemulatio*: Gonzalo de Berceo parte de los mismos elementos de estilo que sus fuentes, pero los recrea con sutil libertad.

El clérigo riojano no gesta un discurso descuidado ni al margen del registro de sus modelos: emula el estilo de sus fuentes, procurando que sus versos superen el *ornatus* de partida. En la teoría romana de la traducción —retomada y ampliada en el período medieval—, la *elocutio* forma parte de la praxis de la *exercitatio*. Bajo esta luz debemos interpretar y leer las composiciones de don Gonzalo. En el campo de la adaptación de un modelo literario, en lo que atañe al estilo, la *aemulatio* es un proceso que participa de la gramática y la retórica. Gonzalo de Berceo siguió el patrón que le brindaban sus fuentes no sólo en los asuntos (*inuentio*) y la estructura (*dispositio*), sino también en el dominio de la *elocutio*. En este sentido, la imitación de un estilo no supone una merma en la elaboración del *ornatus* retórico; antes bien, Berceo logró crear, desde de la *aemulatio*, unos poemas estilísticamente muy elaborados.

*Aemulatio* y *exercitatio* gramatical y oratoria permiten, por último, una reflexión final sobre la teoría retórica que fundamenta el estilo de Berceo. En nuestra exposición, hemos recurrido a referentes clásicos —como la *Rhetorica ad Herennium*—, a la gramática tardoantigua —así, el *Ars maior* de Donato— y a la poética medieval —la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf. Es imposible, Sin embargo, determinar qué tradición escolar ha determinado el *ornatus* berceano, porque éste nace de la práctica antes que de la teoría: el registro de Berceo es proyección del estilo de sus fuentes. Y a menudo se olvida que manuales como la

*Rhetorica ad Herennium* (I, 2, 3) destacaron ya esta circunstancia: la retórica no sólo se aprehende del estudio del *ars*, sino también de la *imitatio* de modelos y de la *exercitatio* personal.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *EDICIONES*

#### A) Gonzalo de Berceo

Andrés, Fray Alonso, *Vida de Santo Domingo de Silos*, edición crítico-paleográfica del Códice del siglo XIII, Madrid, Padres Benedictinos, Quiñónez 4, 1958.

Baños Vallejo, Fernando, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Crítica, 1997.

Bolaño e Isla, Amancio, ed., Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Millán de la Cogolla, Vida de Santa Oria, Martirio de San Lorenzo*, México, ed. Porrúa, 9ª ed., 1997 (1ª ed. 1965).

Cátedra, Pedro M., ed., *Del Sacrificio de la Misa*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Clavería, Carlos y Jorge García López, eds., Gonzalo de Berceo, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.

Dutton, Brian, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas I), *La Vida de San Millán de la Cogolla*, Londres, Tamesis Books, 1ªed., 1967 (2ª ed.1984).

—, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas II), *Los Milagros de Nuestra Señora*, Londres, Tamesis Books, 1971 (reed. 1980).

—, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas III), *El duelo de la Virgen, Los Himnos, Los Loores de Nuestra Señora, Los Signos del Juicio Final*, Londres, Tamesis Books, 1975.

—, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas IV), *La Vida de Santo Domingo de Silos*, Londres, Tamesis Books, 1978.

—, ed., Gonzalo de Berceo (Obras Completas V), *El Sacrificio de la Misa. La Vida de Santa Oria. El Martirio de San Lorenzo*, Londres, Tamesis Books, 1981.

—, ed., *Vida de San Millán de la Cogolla*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Fitz-Gerald, John D., *La Vida de Santo Domingo de Silos par Gonzalo de Berceo. Edition critique*, Paris, Bouillon, 1904.

García, Michel, ed., *Los Signos del Juicio Final*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

—, ed., *Himnos*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

García Solalinde, Antonio, ed., Gonzalo de Berceo, *El Sacrificio de la Misa*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1913.

García Turza, Claudio, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, Logroño, Universidad de La Rioja, 1984; reimp. 1997.

—, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

Gerli, Michael, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 6ª ed., 1992 (1ª ed. 1986).

Labarta de Chaves, Teresa, ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Madrid, Castalia, 1973.

Lappin, Anthony, ed., *Berceo's Vida de Santa Oria. Text, Translation and Commentary*, Oxford, Universidad de Oxford, 2000.

Marden, C. Carroll, «Berceo's *Martirio de San Lorenzo* from an unpublished manuscript», *Publications of the Modern Language Association*, XLV (1930), pp. 501–515.

Narbona, Antonio, ed., *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Alce, 1980.

Orduna, Germán, ed., *El Duelo de la Virgen*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

Ramoneda, Arturo M., ed., Gonzalo de Berceo, *Signos que aparecerán antes del Juicio Final, Duelo de la Virgen, Martirio de San Lorenzo*, Madrid, Castalia, 1980.

Rozas López, Juan Manuel, ed., Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

Ruffinatto, Aldo, ed., Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

—, ed., *Vida de Santo Domingo de Silos*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

Salvador Miguel, Nicasio, ed., *Loores de Nuestra Señora*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

Tesauro, Pompilio, ed., Gonzalo de Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, Liguori–Napoli, 1971.

—, ed., *Martirio de San Lorenzo*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

Uría Maqua, Isabel, ed., Gonzalo de Berceo, *El Poema de Santa Oria*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976;

—, ed., *Poema de Santa Oria*, Madrid, Castalia, 1988;

—, ed., *Poema de Santa Oria*, en Gonzalo de Berceo, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992.

B) Otros autores

Alejandro de Villadei, *El Doctrinal*, Madrid, Akal, 1993.

Alvar, Manuel, *Vida de Santa María Egipciaca*, estudios, vocabulario, edición, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1970, 2 vols.

—, *Libro de Apolonio*, estudios, ediciones, concordancias, Valencia, Castalia, Fundación March, 1976, 3 vols.

*Biblia Vulgata*, ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 9ª ed., 1994 (1ª ed. 1946).

Bernardo de Claraval, *Obras Completas*, IV, ed. bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

Brunetto Latini, *Libro del Tesoro* (versión castellana de *Li Livres dou Trésor*), edición y estudio de Spurgeon Baldwin, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.

Cañas Murillo, Jesús, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1988.

Carrera de la Red, Avelina y Fátima Carrera de la Red, *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague) —una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo—*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

Colker, Marvin L., ed., Gautier de Châtillon, *Alexandreis*, Padua, Antenore, 1978.

Corbella, Dolores, ed., *Libro de Apolonio*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1999.

Delehaye, Hippolyte, «Recherches sur le Légendier romain: *Passio Polycronii*», *Analecta Bollandiana*, LI (1933), pp. 80–93.

*Diui Bernardi Clareuallensis Abbatis primi, religiosissimi sane ecclesiae doctoris, suauissimique, et quod pro eximia illius pietate non iniuria dixeris, plane Theodidacti. Opera omnia. Parisiis. Apud Guilielmum Merlin imponte Numularium, et Sebastianum Niuellium sub Ciconiis, uia Iacobeae: e Michaëlam Guillard, uiduam Guilielmi Desbois, sub sile aureo, eadem uia, AN. DO. M. D. LXVI.* (El sermón o *Tractatus Beati Bernardi Abbatis de lamentatione Virginis Mariae* se halla entre los folios 40D a 41M. Seguimos la edición conservada en la

Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela [signatura RSE–7]).

*Evangelios apócrifos*, ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 8ª ed. (reimp.), 1993 (1ªed.1956).

Gautier de Châtillon, *Alejandroia*, Madrid, Akal (Clásicos Latinos Medievales 6), 1998.

Godofredo de Vinsauf, *Poetria Noua*, traducción, introducción y notas de Manuel dos Santos Rodrigues, Lisboa, Instituto Nacional de InvestigaçãO Científica, 1990.

Gregorio Magno, *Dialogues II (Livres I–III)*, texto crítico y notas de Adalbert de Vogüe, trad. de Paul Austin, Paris, Latour–Maubourg, 1979.

Holtz, Louis, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.

Huille, Marie–Imelda y Joël Regnard, eds., Bernardo de Claraval, *A la louange de la Vierge Mère* (Obras Completas XX), París, Les Éditions du Cerf, 1993.

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 3ª ed. (reimp.) (vol. I), 2000 (1ª ed. 1982) y 2ª ed. (vol. II), 1994 (1ª ed.1983), 2 vols.

Marco Fabio Quintiliano, *Institutio Oratoria*, III, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.

Marcos Casquero, Manuel A. y José Oroz Reta, *Lírica latina medieval II. Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

Migne, Jacques Paul, *Patrologia Latina cursus completus*, Turnhout: Brepols, 1956–1988, 74 vols.

—, *Patrologia latina database* (archivo de ordenador), Alexandria, Virginia: Chad Wyck–Healey, cop. 1994–1995, 6 discos compactos, 5 disquetes + 2 manuales.

Montaner, Alberto, ed., *Cantar de mio Cid*, Barcelona, Crítica, 2ª ed. corregida, octubre 1993 (1ª ed. junio 1993).

Mushacke, W., *Altprovenzalische Marienklage des XIII Jahrhunderts*, Ginebra, Slatkine Reprints, reimp. 1975 (1ª ed. 1890, Halle).

Nelson, Dana Arthur, ed., Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alixandre*, Madrid, Gredos, 1979.

Peiper, Rudolf, «Zur Geschichte der mittellateinischen Dichtung, IV: *Quindecim signa ante iudicium*», *Archiv für Literaturgeschichte*, IX (1880), pp. 117–137.

Puche López, María del Carmen, ed., *Historia de Apolonio rey de Tiro*, Madrid, Akal Clásica, 1997.

*Rhetorica ad Herennium*, traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

Smith, Collin, ed., *Poema de mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1ª ed., 1976.

Terencio, *Comedias*, ed. bilingüe de José Ramón Bravo, Madrid, Cátedra, 2001.

Valcárcel, Vitalino, estudio, edición crítica y traducción, *La “Vita Dominici Siliensis” de Grimaldo*, Logroño, CSIC e Instituto de Estudios Riojanos, 1982.

Vázquez de Parga, Luis, ed., San Braulio, *Vita Sancti Emiliani*, Madrid, CSIC, 1943.

Vergara, Sebastián de, *Vida y Milagros de el taumaturgo español, Moyses segundo, Redemptor de cautivos, Abogado de los felices partos, Sto. Domingo manso, Abad Benedictino, Reparador de el Real Monasterio de Silos*, Madrid, Imprenta de los Herederos de Francisco del Hierro, 1736.

Victorio, Juan, ed., *Poema de Fernán González*, Madrid, Cátedra, 1998.

#### ESTUDIOS

Albaladejo Mayordomo, Tomás, «Sobre la textualidad de *res* y *verba* en la retórica medieval: las *Artes Praedicandi*», en *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 637–648.

Alvar, Carlos y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, (reimp.), 1989 (1ª ed. 1985).

Alvar, Manuel, «En torno a *calabrina*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 7–15.

—, «Gonzalo de Berceo como hagiógrafo», en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 29–59.

Andrachuk, Gregory Peter, «Berceo's *Sacrificio de la Misa* and the *Clérigos ignorantes*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. J. S. Miletich, ed., Madison, 1986, pp. 15–30.

—, «*Extra quam nullus omnino saluatur*: the epilogue of the *Vida de Santa Oria*», *La Corónica*, XIX / 1 (1990–1991), pp. 43–56.

Andrés, Fray Alonso, «Notable manuscrito de los tres primeros hagiógrafos de Santo Domingo de Silos (siglo XIII–XIV)», *Boletín de la Real Academia Española*, Año IV, Tomo IV (1917), pp. 172–194 y 445–458.

Ardemagni, Enrica, J., «The role of Translation in Medieval Spanish and Catalan Literature», *Livius*, VI (1994), pp. 71–77.

Arizaleta, Amaia, «El Imaginario infernal del autor del *Libro de Alexandre*», *Atalaya*, IV (1993), pp. 69–92.

—, «La jerarquía de las fuentes del *Libro de Alexandre*», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, pp. 183–189, 2 vols.

—, *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Paris, Klincksieck, 1999.

Artiles, Joaquín, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964.

—, *El "Libro de Apolonio", poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976.

Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

Baños Vallejo, Fernando, *La hagiografía como género literario. Tipología de doce «vidas» individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 1989.



—, «Hagiografía en verso para la catequesis y la propaganda», en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in honor of John K. Walls*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 1–11.

—, *Las Vidas de Santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003.

Bayo, Marcial J., «De Prudencio a Berceo: el tema del martirio de san Lorenzo», *Berceo*, VI (1951), pp. 5–26.

Bernárdez, Francisco Luis, «Gonzalo de Berceo como traductor de himnos litúrgicos», *Criterio* (Arg.), XXVI (1953), pp. 170–171. Er

Biglieri, Aníbal Alejandro, *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y la elaboración artística de las fuentes latinas*, Michigan, University Microfilms International, 1982.

Bizzarri, Hugo O., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

Bravo, Federico, «Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum medieval*», en *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 303–327.

Brea, Mercedes y Elvira Fidalgo Francisco, «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol, Nouvelle Série*, IV, 2000, pp. 111–133.

Bueno García, Antonio, ed., *La Traducción en los monasterios*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Buridant, Claude, «Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, XXI (1) (1983), pp. 81–136.

Burke, James F., «The four “Comings” of Christ in Gonzalo de Berceo’s *Vida de Santa Oria*», *Speculum* XLVIII (1973), pp. 293–312.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1986, pp. 49–66.

Carmona, Fernando, «Traducir en la Edad Media y traducir la Edad Media», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, ed. J. Paredes y E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 153–165.

Casas Rigall, Juan, «*Ad grammaticos pertinent*: la teoría de los vicios, figuras y tropos en diez gramáticas hispanas del s. XV», *La Corónica*, XXIV, 2, 1996, pp. 78–102.

—, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

Catalán, Diego, «La Biblia en la literatura medieval española», *Hispanic Review*, XXXIII (1965), pp. 310–318.

Cherchi, Paolo, «La “Siella” di Santa Oria», *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), pp. 207–216.

Copeland, Rita, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1ª ed., 1991.

Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 3ª reimp. (1ª ed. 1955–1957), 5 vols.

Cortés, José, *El mundo poético de Gonzalo de Berceo en la vida de Santo Domingo de Silos*, Montevideo, I.E.S., 1973.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995 (1ª ed. en español 1955).

Devoto, Daniel, «Sentido y forma de la cántica “Eya velar”», *Bulletin Hispanique*, LXV (1963), pp. 206–237.

Deyermond, Alan, «La estructura tipológica del *Sacrificio de la Misa*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 97–104.

—, «Observaciones sobre las técnicas literarias de los *Loores de Nuestra Señora*», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 57–62.

—, «Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la poesía castellana», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 21–53.

*Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, Epasa–Calpe, 22<sup>a</sup> ed., 2001, 2 vols.

Dutton, Brian, «The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the *Libro de Alexandre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 137–145.

—, «Gonzalo de Berceo: Unos datos biográficos», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce and C. A. Jones, ed., Oxford, Dolphin Book C. Ltd., 1964, pp. 249–254.

—, «Berceo's bad bishop in the *Vida de Santa Oria*», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, ed. B. Dutton, J. Woodrow Hassel y J. E. Keller, Valencia, Castalia, 1973, pp. 95–102.

—, «French Influences in the Spanish Mester de Clerecía», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, eds. B. Dutton, J. Woodrow Hassell, J. E. Keller, Valencia, Castalia, 1973, pp. 73–93.

—, «The Source of Berceo's *Signos del Juicio Final*», *Kentucky Romance Quaterly*, XX (1973) pp. 247–255.

—, «A Chronology of the Works of Gonzalo de Berceo», en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. Deyermond, Londres, Tamesis Books, 1976, pp. 67–76.

—, «La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 265–267.

—, «The Popularization of Legal Formulae in Medieval Spanish Literature», en *Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J. R. Jones, Newark, Delaware, University of Kentucky, 1980, pp. 13–28.

Ebel, Uda, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Gestische einer literarischen Gattung*, Heidelberg, Carl Winter, 1965.

Faral, Edmond, *Les Arts Poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris, Editions Champion, 1971.

Farcasiu, Simina, «Parodic prosa: Berceo's "Eya velar"», *La Corónica*, XIII (1985), pp. 168–174.

—, «The exegesis and iconography of vision in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, LXI (1986), pp. 305–329.

Faulhaber, Charles, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, California-Londres, University of California Press, 1972.

—, «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas», *Ábaco*, IV (1973), pp. 151–300.

Fidalgo Francisco, Elvira, *Gautier, Berceo, Alfonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.

Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradure*, Turín, Einaudi, 1991–1994.

Fradejas Lebrero, José, «Interrelaciones entre el *locus amoenus* de Berceo y el *Alexandre*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 85–87.

—, «Una opinión más sobre la “Cántica Eya velar”», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 29–41.

—, «Las obras doctrinales de Berceo», en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 89–111.

García de la Concha, Víctor, «Los *Loores de Nuestra Señora*: un *compendium historiae salutis*», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 133–189.

—, «La mariología en Gonzalo de Berceo», en Gonzalo de Berceo, *Obra Completa*, Isabel Uría Maqua, coord., Madrid, Espasa–Calpe, 1992, pp. 61–87.

García López, Jorge, «De la prioridad cronológica del *Libro de Alexandre*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo I, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 341–354, 2 vols.

García Solalinde, Antonio, reseña de Teresa Clare Goode, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio de la misa»: a Study of its Symbolism and its Sources*, *Hispanic Review*, III (1935), pp. 177–178.

Gariano, Carmelo, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos, 1965.

Gerli, Michael, «Poet and Pilgrim: Discourse, Language, Imageri, and Audience in Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, M. Gerli y H. L. Sharrer, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, pp. 139–151.

Gibbon Monypenny, G. B., «The Spanish *mester de clerecía* and its intended public: concerning the validity as evidence of passage of direct address to the audience», en *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*, Manchester, 1965, pp. 230–244.

Gicovate, Bernard, «Notas sobre el estilo y la originalidad de Berceo», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 5–15.

Giménez Resano, Gaudioso, *El mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial e Instituto de Estudios Riojanos, 1976.

—, «Cómo vulgariza Berceo sus fuentes latinas», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 17–27.

Gimeno Casalduero, Joaquín, «La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», *Anales de Literatura Española* (Alicante), III (1984), pp. 235–281.

—, «Los *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en *El Misterio de la Redención y la cultura medieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (Biblioteca murciana de bolsillo, 96), 1988.

Gómez Redondo, Fernando, «Narradores y oyentes en la literatura ejemplar», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 253–310.

—, «El “fermoso hablar” de la “clerecía”: retórica y recitación en el siglo XIII», en *Propuestas teórico–metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. L. von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 229–282.

González Crespo, Esther, «El Pontificado, de la reforma a la *plenitudo potestatis*», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre, coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols, pp. 183–221.

González Ollé, Fernando, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*, Madrid, Real Academia Española, 1962, pp. 17–27.

Goode, Teresa Clare, *Gonzalo de Berceo: «El sacrificio de la misa»: a Study of its Symbolism and its Sources*, Washintong, The Catholic University of America, 1933.

Gormly, Francis, *The use of the Bible in representative works of medieval spanish literature 1250–1300*, Washington, The Catholic University of America, 1962.

Gorog, Ralph de, «La sinonimia en las obras de Gonzalo de Berceo», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 205–276.

Grande Quejigo, Francisco Javier, *Hagiografía y difusión en la Vida de San Millán de la Cogolla de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

—, «*Quiero leer un libro: oralidad y escritura en el mester de clerecía*», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y la lectura*, P. M. Cátedra y L. López–Vidriero, dir., alamanca, Instituto del Libro y de la Lectura, 2 vols., 2004, I, pp. 101–112.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 6ª reimp., 1993 (1ª ed. en español 1965).

Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed., 1983 (1ª ed. 1961).

Gutiérrez Tuñón, Manuel, *Diccionario del Castellano Antiguo*, Madrid, Alfonsópolis, 2002.

Heist, W. W., *The Fifteen Signs before Doomsday*, Michigan State College Press, 1952.

Hernández Guerrero, José Antonio y María del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.

Hurtado Albir, Amparo, *La notion de fidelité en traduction*, París, Didier Érudition, 1990.

Junceda, Luis, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa–Calpe, 1998.

Kassier, Theodore L., «The rhetorical devices of the Spanish *Vida de Santa María Egipcíaca*», *Anuario de Estudios Medievales*, VII (1972–1973), pp. 467–480.

Kasten, Lloyd A. y John J. Nitti, *Diccionario de la prosa castellana del Rey Alfonso X*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002, 3 vols.

Keller, John Esten, *Gonzalo de Berceo*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972.

—, *Las narraciones breves piadosas versificadas en castellano y gallego del Medievo*, Madrid, Alcalá, 1987.

Kennedy, George A., *La retórica clásica y su tradición cristiana y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2ª ed. revisada y aumentada, 2003.

Kinkade, Richard P., «A new latin source for Berceo's *Milagros*: Ms 110 of Madrid's Biblioteca Nacional», *Romance Philology*, XXV (1971), pp. 188–192.

—, «Sermon in round: The *Mester de clerecía* as Dramatic Art», en *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, pp. 127–136.

Lacarra Ducay, María Jesús, «El código 879 del Archivo de la Catedral de Zaragoza y los “Milagros de Nuestra Señora” de Gonzalo de Berceo», en *Homenaje a José María Lacarra*, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1986, pp. 387–394.

—, «La maestría de Gonzalo de Berceo», *Dicenda* VI (1987), pp.156–176.

—, «Los vicios capitales en el arrabal del infierno: *Libro de Alexandre*, 2345–2411», *La Corónica*, XXVIII, 1, 1999, pp. 71–81.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute, eds., *Historia de la Traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004.

Lappin, Anthony, «The Manuscript Tradition of Berceo's Works», en *Text & Manuscript in Medieval Spain. Papers of the King's College Colloquium*, ed. David Hook, Londres, King's College, 2000, pp. 21–49.

—, *The Medieval Cult of Saint Dominic of Silos*, MHRA Text and Dissertations, 56, 2002.

—, «Problems in the attribution of works to Gonzalo de Berceo», en *Proceedings of the Bristol Texts and Manuscripts of Bristol*, Bristol, Department of Hispanic Studies, 39 pp.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966–1969, 3 vols.

Lawrance, Jeremy, «*Gonçalo por nomne, clamado de Berçeo*: hagiography and the origins of authorial self-consciousness in medieval Castile», *Donaire*, II (1994), pp. 37–45.

Lida de Malkiel, María Rosa, «Notas para el texto de la *Vida de Santa Oria*», *Romance Philology*, X (1956), pp. 19–33.

Lomax, Derek W., «The Lateran Reforms And Spanish Literature», *Iberoromania*, I (1969), pp. 299–313.

López Morales, Humberto, «El ‘Eya Velar’ y el teatro medieval castellano», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 264–276.

Marchand, James W., «Gonzalo de Berceo’s *De los signos que aparecerán ante del juicio final*», *Hispanic Review*, XLV (1977), pp. 283–295.

—, «The Hymns of Gonzalo de Berceo and their Latin Sources», *Allegorica (a Journal of Medieval and Renaissance Literature)*, III (1978), pp. 105–125.

Marrou, Henri–Irénée, *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3ª ed., 1976.

Menéndez Peláez, Jesús, «La tradición mariológica en Berceo», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 113–127.

—, «Berceo: poesía y teología», en *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 2000, pp. 207–241.

Michael, Ian, «The description of Hell in the Spanish *Libro de Alexandre*», en *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*, 1965, pp. 220–229.

—, *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*, Manchester, University of Manchester, 1970.

Mitre, Emilio, coord., *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols.

—, «Entre el nacimiento a la vida y el más allá: vías de perfección y salvación», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre,



coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols, pp. 303–336.

—, «Cristianismo y vida intelectual en la plenitud del Medioevo», en *Historia del cristianismo. II. El mundo medieval*, Emilio Mitre, coord., Granada, Editorial Trotta y Universidad de Granada, 2004, 4 vols, pp. 337–384.

Monreal y Tejada, Luis, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

Montgomery, Thomas, «Fórmulas tradicionales y originalidad en los *Milagros de Nuestra Señora*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI (1962), pp. 424–430.

Montoya Martínez, Jesús, *Las colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media (El Milagro literario)*, Granada, Universidad de Granada, 1981.

—, «El ms. 110 de la Biblioteca Nacional de Madrid: ¿un texto más próximo a Berceo?», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 445–451.

—, *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991.

—, *La norma retórica en tiempos de Alfonso X* (estudio y antología de textos), Granada, Adhara, 1993.

—, «La norma retórica en la obra de Alfonso X», en *Medieval y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Granada, 1995, pp. 147–170.

—, «La retórica medieval en España. Breve *excursus* de la presencia de la teoría retórica en el siglo XIII español a través de testimonios de su literatura», en *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pp. 229–249.

Mount, Richard Terry, «Oria's second vision and María Rosa Lida's emendations», *Crítica Hispánica*, III (1981), pp. 159–164.

Murphy, James J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1ª ed. en inglés 1974).

Nascimento, Aires Augusto, «Testemuño Alcobacense de Fonte Latina de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», *Revista da Biblioteca Nacional*, I (1981), pp. 41–43.

—, *Milagres medievais numa colectânea mariana alcobacense*, edición crítica, traducción y estudio, Lisboa, Edições Colibri, 2004.

Nelson, Dana Arthur, *Gonzalo de Berceo y el “Alixandre”*. *Vindicación de un estilo*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.

—, «El *Libro de Alixandre* y Gonzalo de Berceo», *La Corónica*, XXVIII, 1, 1999, pp. 93–136.

—, «El *Libro de Alixandre*: notas al margen de tres ediciones», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXI, 2001, pp. 321–377.

—, «El *Libro de Alixandre*: en marcha hacia el original», *Revista de Filología Española*, LXXXIII, 1–2, 2003, pp. 63–92.

Olivares Zorrilla, Rocío, *La imagen luminosa en la obra de Gonzalo de Berceo*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1991.

Orduna, Germán, «La estructura del *Duelo de la Virgen* y la cántica *Eya velar*», *Humanitas* (Tucumán) IV, 10 (1958), pp. 75–104.

—, «El sistema paralelístico de la cántica *Eya velar*», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Doctor Amado Alonso»*, en su cincuentenario, 1923–1973, Buenos Aires, 1975, pp. 301–309.

Oroz Reta, José, «Paralelismo literario entre el “Duelo” de Berceo y el “De lamentatione” y “Los Evangelios»», *Helmantica*, II (1951), pp. 324–340.

Ortiz de Mendivil, Juan José, «Acercamiento a la Pasión o Martirio de Sant Laurenzo de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, CIII (1982), pp. 37–50.

Paredes, Juan y Eva Muñoz Raya, eds., *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

— y Paloma Gracia, «Hacia una tipología de las formas breves medievales», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp.7–12.

Patch, Howard R., *El otro mundo el la literatura medieval*, México, FCE, 1ª reimp. en España, 1983 (1ª ed. en español 1956).

Pensado, José Luis, «Los *Signa iudicii* en Berceo», *Archivum*, 10 (1960), pp. 229–270.

Pérez Escohotado, Javier, «Berceo como traductor: Fidelidad y contexto en la *Vida de Santo Domingo de Silos*», *Livius*, III (1993), pp. 217–227.

Perry, Theodore Anthony, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New York / Leiden, Yale University Press, 1968.

Puertas Moya, Francisco Ernesto, «La enseñanza de la retórica en las escuelas medievales», en *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 383–402.

Rico, Francisco, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, LIII (1985), pp. 1–23 y 127–150.

Rozas López, Juan Manuel, *Los Milagros de Berceo como libro y como género*, Cádiz, UNED, 1976.

Ruffinatto, Aldo, «Berceo agiografo e il suo publico», en *Studi di Letteratura Spagnola*, Universidad de Roma, Universidad de Turín, 1968–1970, pp. 9–23.

—, «Per una morfologia del racconto agiografico», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, I, Pisa, Universidad de Pisa, 1974, pp. 5–41.

—, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 105–131.

Ruiz Domínguez, Juan Antonio, *La Historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990.

—, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

Sala, Rafael, *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo. Introducción al estudio de la «Vida de Santo Domingo de Silos»*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983.

Sánchez Marín, José Antonio y María Nieves Muñoz Martín, eds., *Retórica, poética y géneros literarios*, Granada, Universidad de Granada, 2004.

Santoyo, Julio-César, «La reflexión traductora en la Edad Media: hitos y clásicos del ámbito románico», en *Traducir la Edad Media. La traducción de la*

*literatura medieval románica*, ed. J. Paredes y E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 21–42.

—, «La Edad Media», en *Historia de la Traducción en España*, ed. F. Lafarga y L. Pegenaute, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, pp. 23–174.

—, «Los inicios de la traducción monacal en Europa: Roma, Dume, Vivarium... (S. VI)», en *La Traducción en los monasterios*, ed. A. Bueno García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 27–40.

Sas, Louis F., *Vocabulario del Libro de Alexandre*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1976.

Saugnieux, Joël, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982.

Schiavone de Cruz-Sáenz, Michèle Frances, *The Life of Saint Mary of Egypt. An edition and Study of the medieval french and spanish verse redactions*, Barcelona, Puvill-Edition, 1979.

Serés, Guillermo, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Sobejano, Gonzalo, «El epíteto en Gonzalo de Berceo», en *El epíteto en la lírica española*, Madrid, 1956, pp.185–191.

Soto Rábanos, José María, «Las escuelas urbanas y el renacimiento del siglo XII», en *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 207–241.

Schug, Howard Leshner, *Latin Sources of Berceo's «Sacrificio de la Misa»*, George Peabody College for Teachers (Contributions to Education, 171), Nashville, Tennessee, 1936.

Such, Peter Thomas, *The Origins and Use of School Rhetoric in the Libro de Alexandre*, Cambridge, University of Cambridge, 1978.

Spitzer, Leo, «Sobre la cántica *Eya velar*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IV (1950), pp. 50–56.

Sticca, Sandro, *The Planctus Mariae in the dramatic tradition of de Middle Ages*, Georgia, University of Georgia Press Athens, 1988.

Surtz, R., «The Spanish *Libro de Apolonio* and medieval hagiography», *Medioevo Romano*, VII (1980), pp. 328–341.

Suszynski, Olivia C., *The Hagiographic–Thaumaturgic Art of Gonzalo de Berceo “Vida de Santo Domingo”*, Barcelona, Ediciones Hispam, 1976.

Szovérffy, J., *Latin hymns. Typologie des sources du Moyen Âge Occidental*, 55, Institut d’Études Médiévales, Brepols, Turnhout–Belgium, 1989.

Trend, J. B., «Sobre el *Eya velar* de Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V (1951), pp. 226–228.

Uría Maqua, Isabel, «Oria Emilianense y Oria Silense», *Archivum* (Oviedo), XXI (1971), pp. 305–356.

—, «Nuevos datos sobre el perdido folio CXI’ del Códice F de los poemas de Berceo», *Berceo*, XCIII (1977), pp. 199–221.

—, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones referentes a su estructura y género», *Berceo*, XCIV–XCV (1978), pp. 43–55.

—, «Sobre la transmisión manuscrita de las obras de Berceo», *Incipit*, I (1981), pp. 13–23.

—, «Sobre la unidad del mester de clerecía del siglo XIII. Hacia un replanteamiento de la cuestión», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, pp. 179–188.

—, «La copia del *Poema de Santa Oria* que cita el P. Sarmiento en sus *Memorias*», *Incipit*, III (1983), pp. 9–24.

—, «Los folios LXXXIII y LXXXIV que faltan en el Ms. 4b de la Real Academia Española, Códice *in folio* de las obras de Berceo», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII (1983), pp. 49–61.

—, «El *Libro de Alexandre* y la Universidad de Palencia», en *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, Diputación Provincial, 1986, pp. 431–442.

—, «Gonzalo de Berceo y el mester de clerecía en la nueva perspectiva de la crítica», *Berceo*, CX–CXI (1986), pp. 7–20.

—, «El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo», *Revista de Literatura Medieval*, I (1989), pp. 103–119.

—, «La forma de difusión y el público de los poemas del “Mester de Clerecía” del siglo XIII», *Glosa*, I (1990), pp. 99–116.

—, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000.

—, *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2004.

VV. AA., *La enseñanza en la Edad Media*, X Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1999, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

Valdeón Barunque, Julio, *Alfonso X el Sabio. La forja de la España Moderna*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.

Viña Liste, José María, *Cronología de la Literatura Española. I Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1991.

Walde Moheno, Lilian von der, ed., *Propuestas teórico–metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

Walsh, John K., «A possible source for Berceo’s *Vida de Santa Oria*», *Modern Language Notes*, LXXXVII (1972), pp. 300–307

—, «The missing segment in Berceo’s *Vida de Santa Oria*», *La Coronica*, V (1976), pp. 30–34.

—, «The other world in Berceo’s *Vida de Santa Oria*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*, ed. J. S. Miletich. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 291–307.

—, «Sanctity and gender in Berceo’s *Vida de Santa Oria*», *Medium Aevum*, LVII (1988), pp. 254–263.

Wardropper, Bruce W., «Berceo’s *Eya Velar*», *Romance Notes*, II (1960–1961), pp. 3–8.

Weber de Kurlat, Frida, «Notas para la cronología y composición literaria de las vidas de santos de Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 113–130.

Westphal, M., «Observations sur la traduction et la création dans le *Libro de Apolonio*», *TILAS*, XVI (1977), pp. 87–106.

Willis, Raimond S., *The relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965 (1ª ed. 1934).

—, *The debt of the Spanish Libro de Alexandre to the french Roman d'Alexandre*, New York, Kraus Reprint Corporation, 1965 (1ª ed. 1935).

Ynduráin, Domingo, «Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra», *Berceo*, XC (1976), pp. 3–67.

Zumthor, Paul, *La letra y la voz de la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989 (1ª ed. en francés 1987).

—, *Essai de poétique médiévale*, Editions du Seuil, 2000 (1ª ed. 1992).