

El cronotopo y los componentes dialógicos en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo

Lidia Raquel Miranda

Instituto de Análisis Semiótico del Discurso
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Resumen

El discurso ha sido tradicionalmente considerado el medio más transparente para identificar las marcas ideológicas y culturales de la identidad así como para representar la compleja relación que vincula al sujeto con los otros y con su entorno. Por ello, en este trabajo analizaremos el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo a la luz de dos de los conceptos de cronotopo y dialogismo, que serán de importancia para una lectura antropológica, social y cultural que permita develar los principios de la identidad y la enunciación que subyacen en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo.

Palabras claves: Berceo – literatura – medieval - identidad - enunciación

Keywords: Berceo – literature – medieval - identity - enunciation

Fecha de recepción: 15-04-2001

Fecha de aceptación: 18-11-2001

Gonzalo de Berceo, escritor riojano vinculado al monasterio de San Millán¹, es el poeta mariano más importante del siglo XIII. Desde el punto de vista temático, como él mismo confiesa y confirma la crítica, es dependiente de las fuentes latinas, que como sabemos, eran consultadas por los eruditos medievales en versiones originales o en obras de compendio como las *Etimologiae*, de San Isidoro de Sevilla o el *Speculum Maius* de Vicente de Beauvais. El ambiente intelectual al que pertenecía Berceo² condiciona su uso de intertextos cultos y teológicos así como el desarrollo de una retórica construida según normas literarias, apoyada

en la palabra escrita, a pesar de que escribiera en lengua romance (Artiles 1968: 27).

Todos los poemas de Berceo son de contenido religioso y de carácter predominantemente narrativo, aunque los rasgos de lirismo y los elementos de valor dramático también se destacan en ellos. El conjunto de sus obras suele dividirse en tres grandes grupos, según su contenido, a saber: obras marianas (*Milagros de Nuestra Señora*, *Loores de Nuestra Señora*, *Duelo que fizo la Virgen el día de la pasión de su Hijo*); obras hagiográficas (*Vida de San Millán de la Cogolla*, *Vida de Santo Domingo de Silos*, *Vida de Santa María Egipcíaca*, *Vida de Santa Oria*, *Martirio de San Lorenzo*) y obras doctrinales (*El Sacrificio de la Misa*, *Los signos que aparecerán antes del Juicio*). También se le adjudican tres himnos.

Según Dutton (1980: 148-152), las obras de Berceo se caracterizan por estar expresamente conectadas con una localidad y sus santos, concentrados en San Millán de Suso, circunstancia de la que se deducen los móviles económicos del poeta al limitarse a escribir sobre las vidas de los santos emilianenses:

[...] creo que Berceo escribía pensando en alguna forma de presentación oral [bien en el monasterio, ante los grupos de peregrinos, bien en los centenares de dependencias de San Millán repartidas por Castilla y Navarra, donde monjes, hermanos legos o juglares asalariados recitarían sus relatos hagiográficos]. El gran público en que piensa afecta a su estilo. [...] Lo que se ha considerado como sus objetos, o sea, la instrucción y el entretenimiento de su público, son de hecho los medios que emplea para conseguir su objeto principal: la mayor nombradía de San Millán y la mayor prosperidad de su monasterio (Dutton 152).

El *Poema de Sancta Oria* es una de las obras hagiográficas de Berceo, escrita en su vejez, como lo expresa el autor en la segunda estrofa:

a Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
b de esta sancta virgen romançar su dictado;³

El poema, escrito en lengua romance, narra la vida de la reclusa Oria y está basado en la *Vita latina* de Munio, monje de San Millán que fue maestro o confesor de la joven Santa así como de su madre, Amunia. Desgraciadamente, esta *Vita latina* no ha llegado hasta nuestros días ni se tienen noticias de su paradero por lo que no se pueden establecer

comparaciones con el texto de Berceo. El *Poema de Santa Oria* se ha preservado en un único texto o versión, conservado en tres copias manuscritas: una del siglo XIV, el Ms. 4b (la foliación y el texto indican que los 62 folios son parte de un códice *in folio*) de la Real Academia Española de la Lengua, y otras dos del siglo XVIII, el Ms. 93 del archivo del Monasterio de Silos y el Ms. 18577/16 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El único texto conservado presenta irregularidades en el plano de la lengua que afectan al metro y a la rima y otras en el plano del relato que influyen en la estructura y en el sentido del poema (Uría Maqua 1981: 35-45).

Como sabemos, el discurso ha sido tradicionalmente considerado el medio más transparente para identificar las marcas ideológicas y culturales de la identidad así como para representar la compleja relación que vincula al sujeto con los otros y con su entorno; y, como afirma Foucault (1992: 21-24), hay discursos “que permanecen dichos”, como los textos religiosos, los jurídicos, los literarios y los científicos. Por ello, nos interesa analizar el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo a la luz de dos de los conceptos que han marcado la obra de Mijaíl Bajtín —el de cronotopo y el de dialogismo⁴— cuyos alcances exceden la literatura y se hacen términos operativos para la comprensión del discurso estético en general.

Los objetivos de este trabajo consisten, precisamente, en examinar la estructura genérica del texto y la imagen del sujeto del enunciado provistas por el cronotopo y los componentes dialógicos del texto, determinados por las modalidades y las evaluaciones de la enunciación representada. En este sentido, creemos que los conceptos bajtinianos de cronotopo y dialogismo serán de importancia para realizar una lectura antropológica, social y cultural que permita develar los principios de la identidad y la enunciación que subyacen en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo.

El cronotopo en el *Poema de Sancta Oria*

En su análisis de los modelos cronotópicos más destacados para el desarrollo histórico de la novela, Bajtín (1986) caracteriza a *Satyricon* y a *El asno de Apuleyo* como obras que combinan las aventuras de los héroes con el tiempo de la vida cotidiana o corriente y las designa como “novela[s] costumbrista[s] de aventuras” (301), cuyo cronotopo se defi-

ne como una trayectoria vital del héroe en dos instancias esenciales, la de la metamorfosis o transformación de la propia identidad y la del itinerario espacio-temporal de su vagabundeo por la ciudad. La representación del héroe aparece condicionada por la serie culpa-castigo-redención-felicidad, que se advierte también en las

[...] vidas (biografías) de crisis cristiano-primitivas que [...] ofrecen sólo dos imágenes del hombre, separadas y unidas por la crisis y el renacimiento: la imagen del pecador (antes de la regeneración) y la imagen del justo o santo (luego de la crisis y el renacer). A veces se nos entregan tres imágenes, precisamente en los casos en que se destaca y elabora especialmente el corte de la vida dedicado al sufrimiento purificador, al ascetismo y a la lucha contra sí mismo [...] (Bajtín 306).

Este esquema cronotópico describe la estructura de contenido de los textos hagiográficos de Berceo, aunque en el caso específico del *Poema de Sancta Oria* no existe un momento inicial de culpa sino un interés de la joven por aumentar en sí misma los dones de la gracia de Dios, como reza la estrofa XX [21]:

a Desemparó el mundo Oria, toca negra,
b en un rencón angosto entró emparedada,
c *sufrió* grant astinencia, *vivié* vida lazrada,
d por *ond* ganó en cabo de Dios rica soldada

En ese marco, y en relación con lo que explica el autor ruso, el tiempo biográfico de la vida de la Santa no es estricto sino que el cronotopo representa momentos excepcionales, aunque breves, que “determinan tanto la imagen definitiva del hombre mismo, como el carácter de toda su vida ulterior” (306)⁵. En coincidencia, Michel de Certeau afirma que el relato hagiográfico se desplaza “esencialmente entre un tiempo de pruebas (combates solitarios) y un tiempo de glorificaciones (milagros públicos): paso de lo privado a lo público” (1993b: 264). Por su parte, Jean Franco concuerda en que en la hagiografía,

[...] the life is first told chronologically and then broken down and recomposed into sets of anecdote or examples that illustrate the virtues of poverty, chastity, and obedience. The culminating point of the story is the “good death”, usually accompanied by extraordinary signs and miracles. (Franco 1989: 13)

En suma, el discurso hagiográfico favorece la presencia de los actores de lo sagrado, los santos, y tiene una finalidad edificante. La vida de un santo es “la cristalización literaria de las percepciones de una conciencia colectiva” (Jacques Fontaine, citado por de Certeau: 258), por ello su organización textual combina los hechos, los lugares y los temas en una estructura propia que se sustenta en lo ejemplar y en lo referencial. En este sentido, es preciso considerar la vida de Santa Oria como “un sistema que organiza una *manifestación* gracias a una combinación topológica de ‘virtudes’ y de ‘milagros’” (258), que representa la conciencia que la comunidad emilianense tiene de sí misma al asociar la figura de la santa con su lugar. Así, las relaciones entre la Santa y el sitio se convierten en el signo de un acontecimiento pasado de carácter fundacional:

Por una parte, la “vida de un santo” articula dos movimientos aparentemente contrarios, pues asegura una distancia en la relación con los orígenes (una comunidad ya constituida se distingue de su pasado gracias a lo específico que constituye la representación de ese mismo pasado). Pero por lo demás, un retorno a los orígenes permite reconstruir una unidad en el momento, en que al desarrollarse, el grupo corre el riesgo de dispersarse. Así el recuerdo (objeto cuya construcción se ve ligada a la desaparición de los comienzos) se combina con la “edificación” productora de una imagen destinada a proteger al grupo contra su dispersión (de Certeau 260).

El sintagma narrativo que configura la vida de Santa Oria se inicia en la fuente divina del accionar de la heroína y en la heroicidad de sus virtudes, reflejadas también en las cualidades cristianas de sus progenitores (IV [9] a XXI [17]). La organización de la virtuosa vida de la joven en el marco de la ficción obedece a formulaciones antropológicas, éticas y teológicas organizadas sobre un eje temporal, aunque se destacan también las precisiones de lugar:

XI [4] a Essa virgen preçiosa de quien fablar solemos
b fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos;

Desde esta perspectiva, el texto y la heroína de Berceo giran en torno al lugar: son deícticos, en tanto constituyen una manifestación esencialmente local y, por lo tanto, visible, lo que justifica la fragmentación del discurso en una sucesión de cuadros que connotan el lugar representado y crean un espacio espiritual en el que la Santa se

proyecta como figura edificante para la comunidad emilianense por medio de una simbolización del misterio narrado.

El paso de una escena a otra, generalmente indicado por el uso de “ver” y otros verbos de matiz perceptivo, favorece una lectura itinerante que interpreta el movimiento estructural del texto y, al mismo tiempo, el desarrollo narrativo de la trama, es decir la forma y el contenido.

En efecto, el *Poema de Sancta Oria* se estructura en siete partes, en un esquema ascendente-descendente que tiene como punto clave central y momento culminante la segunda visión de la joven reclusa. A su vez, la parte central parece estructurarse de forma análoga al poema, o sea con una primera escena preparatoria o ascendente, una escena central clave (aparición de la Virgen María y diálogo entre ella y Oria: CXXIX [119], CXXX [120] y CXXXI [121]) y una tercera escena que falta en el códice por la pérdida del folio CIX’, pero que —según se puede conjeturar— sería inversamente correlativa a la primera.

Esta forma de relato fragmentado —y al mismo tiempo articulado— en unidades relativamente autónomas, a la manera de un retablo medieval, en el que cada recuadro contiene un episodio de la historia que se presenta en el conjunto, está condicionado, a su vez, por las características de la estrofa, unidad semántica y sintáctica de sentido completo.

Desde una perspectiva globalizadora, el *continuum* que representan los sucesos del poema sustentan la conocida idea expuesta por los psicólogos de la *Gestalt* según la cual las imágenes son percibidas como un todo, como una configuración y no como mera suma de sus partes constitutivas. En las configuraciones perceptivas así consideradas, el contexto juega también un papel esencial.

Ciertamente, la trama de la obra se puede representar como una escena en la que las figuras se destacan sobre un fondo y se puede resumir en los momentos relevantes de la vida consagrada de Santa Oria. Ahora bien, el hecho de resaltar uno de los hechos de su vida —la segunda visión trascendente— actúa como un espejo que duplica la estructura formal y de contenido de lo narrado. Así, el contenido y la estructura del poema completo son proyectados al interior de esta escena menor que reduplica el mensaje central de la obra. Las relaciones entre los dos contextos ficcionales descriptos pueden analizarse tomando en cuenta la organización de sus elementos y las leyes que la rigen y sin olvidar que

la naturaleza del cuadro de la visión de la Virgen María deriva del sentido global de la trama por lo que no puede entenderse separado de ésta.

Reparando en estas premisas, los criterios básicos adoptados para el análisis de la escena de la visión mariana en el marco del *Poema de Sancta Oria* han sido tomados del modelo teórico propuesto por López García (1994-1998) en sus estudios de gramática perceptiva del español, del cual utilizamos específicamente los conceptos de concordancia y redundancia que se explicarán a continuación.

Si consideramos el *Poema de Sancta Oria* como un sintagma, es decir como la relación de signos unidos entre sí, podemos advertir que entre sus elementos y los de la escena de la segunda visión de la Santa existe una correlación sintáctica que opera fundamentalmente sobre la base de la semejanza de contenido y forma. En lo que respecta al contenido, la primera visión que narra el poema se corresponde con la visión de las tres vírgenes de la segunda visión; la segunda visión con la aparición de la Virgen María y la tercera con el cierre de la segunda visión. En cuanto a la estructura, el prólogo del poema se articula con la escena preparatoria de la segunda visión; el desarrollo de la trama con la visión de Santa María y el epílogo con la escena final de la segunda visión.

En la sintaxis que ordena estos elementos temáticos y estructurales predomina una relación de concordancia, es decir que los elementos de figura y fondo son afines, en tanto coinciden, además las relaciones temático-remáticas y el orden entre esos componentes son similares; por lo tanto, los significados globales del poema aparecen reforzados por los de la historia incluida que representa la visión. En otras palabras, podemos acordar con López García (1994: 59) en que la peculiar relación entre figura y fondo “se origina porque estas unidades no están simplemente incluidas unas en otras, sino que componen un esquema perceptivo” en el que la figura —el poema en general— se sirve de la concordancia como fondo subsidiario precisado por la determinación contextual que le proporciona la escena de la segunda visión de Oria.

Por otro lado, desde un enfoque pragmático⁶, estas relaciones de concordancia entre los episodios que hemos establecido en el plano del enunciado pueden proyectarse hacia el plano de la enunciación. De ese modo, las afinidades entre los elementos de las historias suponen una redundancia, propiedad de cualquier mensaje que consiste en una

repetición de la información por parte del enunciador para evitar que el receptor pierda “muchos de sus elementos” (López García 1994: 40).

En síntesis, la correspondencia entre la estructura del poema y la de la escena de la segunda visión es análoga a la dependencia por contracción que establece López García entre la oración y la frase y que consiste precisamente “en conservar la estructura a escala menor, pero polarizándola en un determinado aspecto de la estructura originaria” (1998: 26) y supone que el surgimiento de “estructuras inferiores que gozan de especificidad funcional es una concentración en la que, junto a la similitud estructural, aparece una especificidad funcional heredada del nivel anterior” (1998: 26-27).

La imagen de la Santa a la luz del cronotopo

El cronotopo en el *Poema de Sancta Oria* representa la totalidad del destino vital de la Santa “en sus momentos cruciales fundamentales y de crisis más importantes, cuando el hombre se hace diferente” (Bajtín: 305). Los hechos representados determinan la vida de la heroína, incluso fuera de los límites de la obra literaria, de tal manera que definen las particularidades del tiempo que, profundo e invisible, deja su huella en la identidad. Pero a la vez, el tiempo de este cronotopo es un tiempo de hechos excepcionales y extraordinarios, subordinados a una lógica superior que los abarca (306-307), y que Bajtín advierte en la intervención de los dioses que, en calidad de guía, conducen a la purificación y exigen un ascetismo y rituales purificadores totalmente definidos, como es el caso de las vírgenes y de Santa María en la obra de Berceo. Asimismo, “los sueños y las visiones ofrecen a los héroes indicaciones de qué hacer y cómo actuar para cambiar su destino, o sea, los obligan a determinadas acciones, a la actividad” (308).

De esta manera, tanto el primero como el último eslabón de la cadena de aventuras se encuentran fuera del poder del azar. A consecuencia de esto varía también el carácter de toda la cadena. Ésta deviene activa y modifica al propio héroe y su destino. La serie de aventuras vividas por éste conduce no a la simple reafirmación de su identidad, sino a la construcción de la nueva imagen del héroe purificado y regenerado (Bajtín: 308).

En el marco del poema de Berceo, a diferencia de lo que constata

Bajtín en las novelas romanas costumbristas, la metamorfosis de la joven Oria no se limita a manifestarse en un carácter privado y externo sino que el mundo circundante, es decir la comunidad emilianense, recibe sus ecos, lo que favorece la creación de un nexo entre ella y la figura de la Santa. El espacio se hace concreto y el tiempo se vuelve histórico, así el cronotopo actúa como signo de identificación entre el modelo literario y los receptores del texto, como *spatium historicum* en términos de Bermejo Barrera (1998: 1), es decir en tanto “campo o sustrato que agrupa el conjunto de los acontecimientos o personajes históricos que pueden ser objeto de conocimiento o protagonistas de un relato” (2).

La conjugación del tiempo lingüístico que deviene del tiempo del discurso, del tiempo de la historia y de la posición temporal del narrador con respecto al mundo narrado permite construir un espacio que implica no sólo modelos de conducta social e individual sino también modelos espaciales e identitarios que interactúan con los lugares y los personajes del mundo real. Esta significación temporal que se “espacializa” en el poema se advierte, sobre todo, en el valor referencial que tiene la Santa a través de su nombre, centro semántico en el que convergen una serie de significaciones caras a la zona de San Millán. Tal como afirma Hamon (1982: 137), los nombres propios históricos y geográficos remiten a entidades semánticas estables por ello aseguran los puntos de anclaje y restablecen la *performancé* del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado. En este caso, la figura ficcional de Oria activa los valores semánticos e ideológicos atribuidos a la Santa en el mundo real, lo que provoca en el receptor una identificación y un reconocimiento, especialmente luego de la muerte de la muchacha (CLXXXIII [180] y CLXXXIV [181]):

a Si entender queredes toda çertenidat,
 b do yaze esta dueña de tan grant sanctidat,
 c en Sant Millán de Suso, ésta es la verdat,
 d fáganos Dios por ella merçed e caridat.

a Çerca de la iglesia es la su sepultura,
 b a pocas de passadas, en una angustura,
 c dentro de una cueba, so una piedra dura,
 d como merescié ella, non de tal apostura.

Por otro lado, la connotación ideológica de la joven Oria se logra también a través de la repetición de ciertos adjetivos que la descri-

ben (por ejemplo “santa virgen”, “preçiosa”, “virgen preçiosa”) que subrayan nuevamente una redundancia, en este caso semántica. De la misma manera, la humildad y obediencia de la reclusa son cualidades constantemente reiteradas y justifican el hecho de que ella pueda comunicarse con otras santas y con la Virgen María, representantes de la voluntad divina, quienes le indican qué debe hacer y qué ocurrirá con su vida. Como explica Jean Franco (6), solamente los signos externos —como profundas miradas o marcas corporales— revelan a la comunidad el misterio que rodea a la joven religiosa.

El acceso directo al contacto sobrenatural supondría afirmar que la Santa era una fuente poderosa de autoridad; por ello, para enmarcar la experiencia mística de Santa Oria en los cánones de la cultura masculina de la Edad Media, Berceo recurre a la contextualización de las visiones de Oria en el sueño. Transportada en sueños y visiones a través de los angostos confines de su celda, la muchacha vuela a través del tiempo y del espacio, es prevenida acerca del futuro y puede penetrar en los secretos del cielo antes de retornar. Este vuelo del alma que ha escapado de los impedimentos corporales gracias al sueño puede considerarse como el equivalente femenino del viaje heroico de metamorfosis propio del cronotopo que nos ocupa.

Según Ruffinatto (1968-1970: 20-22), la imagen de Santa Oria está destinada a satisfacer las exigencias de un público naturalmente interesado en los aspectos espirituales, deseoso de penetrar en la esencia de la santidad que apunta al milagro. A esta primera consideración, Ruffinatto agrega la evidencia de un predominio del género femenino en el poema que no se advierte en los otros textos hagiográficos de Berceo y que se constata no sólo en la figura de la heroína sino también en otros detalles como el hecho de que el narrador presente antes a la madre de la muchacha que a su padre, que Oria haya tenido una maestra y que en sus visiones celestiales la joven reclusa se halle acompañada por santas vírgenes:

[...] non avremo difficoltà ad affermare che il poemetto di Santa Oria, proprio perché esente dalle finalità propagandistiche e pubblicitarie che ispiravano gli altri testi agiografici, non era indirizzato ad un vasto pubblico, ma ad una ristretta categoria di persone, di profondi costumi religiosi e di sesso femminile. Alle monache, quindi, alle cosiddette sorores tocanegradas che popolavano i

numerosi conventi benedettini della Spagna del XIII secolo
(Ruffinatto 22).

La historia ofrece una protagonista femenina como foco moral y espiritual plausible de ser imitada, es decir como un modelo ético. Desde este punto de vista, el rol de la audiencia femenina en la determinación de las significaciones del texto resulta crucial ya que interviene no sólo en la definición de la santidad como meta religiosa para las mujeres sino también en sus implicancias genéricas para las relaciones sociales (Sanok 2000: 103-149).

Asimismo, es importante destacar que el estímulo para redactar las visiones de Oria procede de Amunia, su madre, que una y otra vez apela y convoca a Munio para que registre lo que sucede en torno de la joven: Amunia se convierte así en la mediadora entre las experiencias íntimas de Oria y la escritura de su confesor.

Al poner todo su empeño en asentar la memoria de Oria en clave de santidad, memoria que ella quiere asegurar mediante un relato hagiográfico rubricado por el monje amigo, Amunia pone en práctica la operación política de perpetuar memoria femenina en la Historia. Como parte de esta operación puede entenderse la testificación que ella hace de la santidad de Oria, con la que significativamente se cierra el relato (Muñoz Fernández 1998: 60)

Los componentes dialógicos en la obra de Berceo

Según Bajtín, la peculiaridad estilística de la novela “consiste precisamente en la conjugación de estas unidades subordinadas pero relativamente independientes [...] en la unidad suprema del conjunto: el estilo de la novela está en la combinación de los estilos [...]” (87).

Si bien el *Poema de Sancta Oria* no es una novela, su organización artística nos permite reconocer una variedad de formas en el plano del discurso que se ajusta al “sistema del ‘lenguaje’” con el que Bajtín define la novela en tanto diversidad social de lenguas y polifonía individual.

En efecto, la cultura medieval procedía siempre a partir de un peculiar sentido de la originalidad: la traducción, el comentario de comentarios, la citas de fórmulas de autoridad y la interpretación hermenéutica son las prácticas verbales más habituales en el ámbito medieval culto y remiten siempre al fenómeno de “la innovación en la repetición”. Según Eco:

[...] sin duda la Edad Media fue una época de autores que se copiaban en cadena sin citarse, entre otras cosas porque en una época de cultura manuscrita —con los manuscritos difícilmente accesibles— copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que fuera un delito; a menudo, de copia en copia, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos. (1997: 12)

El recurso de la cita de los clásicos, de las Sagradas Escrituras, de los Padres de la Iglesia o del pensamiento árabe fue, en muchos casos, poco más que un ornamento estilístico para complementar la exposición de las propias opiniones y demostrar que las ideas del exegeta eran continuidad del pasado y no simples novedades. En este contexto, es necesario considerar las transposiciones⁷ que operan en los textos de Berceo y que han dado como resultado la materia lingüística, estética e ideológica de una obra medieval de sus características para no seguir sustentado la imagen de clérigo ingenuo e ignorante que escribía en lengua vulgar que ha prevalecido durante largo tiempo⁸.

Berceo poseía una sólida y amplia cultura, que se manifiesta en sus vastos conocimientos de las retóricas antiguas y de las *Artes dicendi, praedicandi y dictandi*. Esta última representaba el arte de la composición y, como técnica, era una de las bases de la enseñanza universitaria, que especificaba, según los destinatarios, las circunstancias, los temas tratados y las diversas maneras de “dictar”⁹: es decir que constituía el modelo de los usos literarios y de los usos sociales de la lengua. El *ars dictandi* es, según Michel de Certeau (1993a: 148), una teoría del discurso eficaz, dirigido y circunstancial, es decir una pragmática¹⁰. Por otro lado, la tradición de las técnicas del sermón es otra marcada influencia en los escritos de Berceo. Como es sabido, los dos tipos de sermones —*divisio intra y divisio extra*¹¹— proveen un modelo estructural al escritor medieval. Sin embargo, el sermón popular constituye además una rica fuente de material ilustrativo, que permite captar la atención del público al explotar el contenido desde el punto de vista del entretenimiento y de la ejemplaridad.

Todos estos conocimientos discursivos se reflejan en las obras de Berceo, aun cuando en ellas abunden también las fórmulas épicas y juglarescas: para Artiles (1968), Berceo se asemeja a un juglar en el sentido de que es un poeta en lengua vulgar y porque las condiciones de

su auditorio le imprimen algunos elementos esenciales a su estilo¹². No obstante, el riojano compuso todas sus obras en el arte de la clerecía¹³, o sea en cuadernas monorrimas de versos alejandrinos, divididos por la pausa o cesura en dos isotiquios con rima total o consonante, estrofa que constituye la unidad del mencionado mester:

Los clérigos veían en el verso métrico y en la rima un principio de orden y perfección. El arte literario de clerecía, además de las sílabas contadas, supone un mayor sentido en la composición de las obras [que el mester de juglaría], un saber más disciplinado en la realización, una más cuidadosa elaboración del lenguaje poético, de versos y estrofas. Este conjunto va conducido por el empuje de una voluntad individual y una intrínseca concepción estilística. De hecho, un factor determinante en la definición del mester es lo formal, pero ello nada explica si no es asociado a la educación de los clérigos, a su conciencia alerta del quehacer poético. Ello origina la revolucionaria actitud de orden y deseo de realzar a poesía la lengua romance (Barcia 1967: 35).

En el caso del poema que nos interesa, muchos de los motivos y elementos que configuran las visiones de Oria tienen precedentes en otras obras latinas de género hagiográfico, de los siglos V al XII. Así la visión de un coro de Vírgenes, el énfasis en lo blanco, la luz intensa, la mención de Cristo como Esposo, la paloma, la columna con la escala que conduce al Cielo, etc., se encuentran, más o menos iguales, en otras *Vidas de Santos y Santas* famosos y *Libros de Visiones* (Patch 1956); pero no podemos precisar si todos estos motivos se remontan a la *Vita* latina de Santa Oria que escribió Munio o algunos fueron incorporados por Berceo (Uría Maqua: 22).

No obstante, el mismo texto de nuestro poeta aporta algunos datos por los que se puede inferir que en este poema siguió la misma pauta que en sus otras obras hagiográficas, es decir que, en lo fundamental, el relato se ajustó totalmente al modelo o fuente latina que manejaba. Las menciones de nombres y datos que no son sustanciales en el relato, el apego al calendario vigente en época de Munio, ya derogado en la de Berceo, el precepto de comulgar tres veces al año (tres pascuas) y la mezcla de narradores revelan una actitud fidedigna de Berceo con respecto a la fuente latina (24-28).

En síntesis, es posible detectar en el *Poema de Sancta Oria* la

“diversidad lingüística dialogizada, anónima y social como lengua, pero concreta, pletórica de contenido y acentuada como expresión individual” (98) que Bajtín asigna a la novela en los siguientes rasgos:

- Narración autoral: presencia latente del autor-narrador en el *Poema de Sancta Oria* evidente en el uso de la primera persona.
- Estilización del relato oral corriente: en la presentación en sucesivos cuadros y escenas la materia o asunto que se trata y en la mezcla con elementos juglarescos.
- Estilización de formas narrativas escritas: uso de la cuaderna vía, de elementos formularios y de intertextos semiliterarios como las confesiones (*Vita de Munio*) y los sermones.
- Formas no artísticas de discurso autoral: relación intertextual con textos teológicos y formas retóricas.
- Estilización del habla de los héroes: importancia de la descripción (plano natural de la vida de la Santa) y del diálogo (plano sobrenatural).

Comentario final

El contenido social e ideológico del *Poema de Sancta Oria* puede traducirse como un estímulo de Berceo a la devoción de los restos mortales de la joven emilianense en tanto celebración de la Gloria de Dios, pues la reliquia es una metonimia con la que todos los hombres pueden identificarse a pesar de sus diferencias. En la reliquia de la Santa, el cuerpo místico de la Iglesia atesora una forma tangible y simple que favorece una proximidad más perceptible de la comunidad con el Creador, pues el cuerpo santificado constituye el camino terrestre más corto hacia el Reino Celestial. Santa Oria no es un ser que ha vivido para sí misma, por el contrario su existencia está atravesada por la comunidad, por ello su individualidad no es más que una voz elegida en el concierto de las alabanzas a Dios.

El cronotopo de la obra, que puede sintetizarse en el camino de la vida de la Santa y la imagen que deviene de su transformación individual, es propicio para la resignificación de los valores religiosos y locales del monasterio de San Millán. Asimismo, el carácter dialogal del poema, manifiesto no sólo en los diálogos de los personajes durante los momentos más intensos la trama sino también en la actitud del autor hacia la cultura precedente y hacia sus receptores, facilita la presentación del contenido social e ideológico del texto.

Notas

¹ Los únicos datos seguros que se conocen sobre la vida de Gonzalo de Berceo son los que él mismo declara en sus obras y los que proporcionan una serie de documentos notariales del Monasterio de San Millán de la Cogolla, que abarcan el periodo entre 1220 y 1246, y en los que el poeta firma como testigo (Uría Maqua, 1981: 9-10).

² El poeta, sacerdote secular, era notario del abad en el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla. Se sabe que recibió parte de su educación allí, aunque también se ha sugerido que estudió en la Universidad de Palencia.

³ Todas las citas del *Poema de Sacta Oria* están tomadas de la versión editada por Isabel Uría Maqua de Clásicos Castalia, 1981.

⁴ Mediante el concepto de cronotopo, el autor ruso establece una categoría que le permite relacionar el tiempo y el espacio en una unidad dialéctica que implica una «representación de la representación»: “nos importa [...] la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura [...]” (Bajtín 1986: 267). En cuanto al dialogismo, Bajtín lo considera como la evidencia lingüística de la duplicidad de la palabra. En efecto, el auténtico medio de expresión es la diversidad lingüística dialogizada, “anónima y social como lengua, pero concreta, pletórica de contenido y acentuada como expresión individual” (Bajtín, 1986: 98), diversidad que encuentra en los llamados géneros bajos y que constituyen el germen de la novela.

⁵ La estrofa XXVII [24] sintetiza la gracia extraordinaria que logró la Santa en su vida:

a Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones
 b que li mostró en Çielo tan grandes visiones
 c que *deviën* a los omnes cambiar los coraçones;
 d non las *podriën* contar palabras nin sermones.

⁶ Considero el contexto pragmático en el sentido que lo toma van Dijk (1983), es decir como la reconstrucción teórica de los rasgos y condiciones de una situación comunicativa que hacen que los enunciados sean actos de habla, lo que implica una relación entre enunciadador y receptor.

⁷ Al hablar de transposición nos referimos al fenómeno hipertextual por excelencia definido por Genette (1982: 237 y ss.) como una práctica de transformación seria que puede ser formal o temática.

⁸ Marchand (1997: 100-101) insiste en desestimar los prejuicios que ven a Berceo como «the unlearned rustic priest invoked by the Generation of 1898» y en destacar su tradición culta sustentada en la exégesis patristica, el mito cristiano y la alegoría.

⁹ «*Dictare* es hablar una escritura, originalmente componer una carta pero también escribir poesía» (de Certeau, 1993a: 148).

¹⁰ El pensamiento medieval distingue el *ars* como un género cuyo principio es el hacer y la reflexión sobre las cosas por hacer. Las diversas definiciones sobre el «arte» compendiadas por Eco (128) “implican dos elementos básicos: uno cognoscitivo (*ratio, cogitatio*) y el otro productivo (*faciendi, factibilium*)” sobre los que se basa su doctrina, por lo cual el arte es considerado como un conocimiento de reglas mediante las que se

pueden producir cosas. Desde esta óptica, la denominación «arte» implica la construcción de un sistema o una operación en vistas de un resultado y no sólo una mera expresión verbal.

¹¹ El sermón culto (*divisio intra*) estaba destinado a la congregación de clérigos y se escribía generalmente en latín; por su parte, el sermón popular (*divisio extra*) estaba dirigido a la congregación laica e iletrada por ello para él se prefería la lengua vernácula.

¹² Según Ruffinatto (1968-1970: 17), el público de Berceo era heterogéneo y en él confluían todos los estratos sociales.

¹³ Raymond S. Willis (1956) efectuó interesantes puntualizaciones sobre la clerecía y el concepto de mester, a partir de la segunda y tercera copla del *Libro de Alexandre*. «Mester» alude al trabajo o ministerio y «clerecía» es el saber en tanto ciencia y supone la vinculación del poeta con la enseñanza escolástica. Es importante aclarar, sin embargo, que esta concepción de clerecía en tanto erudición vinculada con el *studium* no es uniforme en todos los poetas de la época.

Obras citadas

- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968 (2^o ed. corregida).
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Barcia, Pedro Luis. *El mester de clerecía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Bermejo Barrera, José Carlos. "Sobre las dimensiones significativas del espacio" en Pérez Jiménez, Aurelio y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.) *Los límites de la tierra: el espacio geográfico en las culturas mediterráneas*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998: 1-22.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística*. Siglos XVI - XVII. Álvaro Obregón, D.F. Universidad Iberoamericana, 1993a.
- Certeau, Michel de. "Una variante: la edificación hagio-gráfica" en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993b: 257-269.
- Dijk, Teun A. van. *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Trad. Sibila Hunzinger. Barcelona: Paidós, 1983 (1978).
- Dutton, Brian. "Móviles de Berceo" en Deyermond, Alan. *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media. I*. Barcelona: Crítica, 1980: 148-152.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1997.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. A. González Troyano.

- Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Du Seuil, 1982.
- López García, Ángel. *Gramática del español. La oración compuesta*. Vol. I. Madrid: Arco, 1994.
- _____. *Gramática del español. Las partes de la oración*. Vol. III. Madrid: Arco, 1998.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint" en R. Barthes *et al. Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- Marchand, James W. «Putting the Bite on Hell: A reference in Berceo's *Duelo*». *La Corónica* 25.2 (1997): 91-102.
- Muñoz Fernández, Ángela. "Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (Siglos XII-XVI)". *Arenal. Revista de historia de las mujeres* 5.1 (enero-junio 1998): 47-67.
- Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Ruffinatto, Aldo. "Berceo agiografo e il suo publico" en *Studi di Letteratura Spagnola* (1968-1970): 9-23.
- Sanok, Catherine. *Legends of good women: Hagiography and women's interventions in late Medieval literature*. Los Ángeles: University of California, 2000.
- Uría Maqua, Isabel. "Introducción biográfica y crítica" en *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia, 1981: 9-68.
- Willis, Raymond S. «*Mester de clerecía*: a definition of the *Libro de Alexandre*». *Romance Philology* X (1956): 212-224.