

ños son muy quisquillosos en esta materia. En todo caso, creo que el excelente estudio de Matluck podría afinarse aún más mediante una mayor atención a los niveles "estilísticos" inferiores.

J. L. DILLARD

Universidad de Puerto Rico.

FÓRMULAS TRADICIONALES Y ORIGINALIDAD EN LOS MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA

Le es muy fácil al lector moderno suponer que el encanto del mundo poético de Berceo se debe a que el autor logró superar, a veces, los límites impuestos por la ingrata fórmula de la cuaderna vía. Esa fórmula, según parece, sólo pudo actuar como elemento negativo en la obra. En otras épocas, formas rígidas e inspiración han colaborado para producir obras maestras, pero hoy, como a nadie se le ocurre expresarse en una forma tan intransigente, el lector se siente inclinado a compadecerse del riojano y a admirarse de que no se ahogara bajo el peso de las exigencias de su mester. Pero, desde luego, si se buscaran pruebas de una lucha entre materia y forma en la obra de Berceo, no se encontrarían. Es más: creo que el valor de su arte deriva hasta cierto punto de su simpatía cordial hacia el mester. No lucha contra las reglas de composición a las que se somete; sabe, más bien, casi por instinto, apurar las posibilidades ofrecidas por la forma en que escribe.

Un estudio de las rimas del poeta ofrece una confirmación concreta de lo que acabo de afirmar. Este punto no ha sido objeto de estudio; J. D. FitzGerald, en su monografía sobre la versificación de la *Vida de Santo Domingo*¹, se limitó a anotar los casos de repetición de la misma consonancia en estrofas contiguas. En las páginas que siguen ofrezco algunos datos encontrados al hacer una estadística de rimas, suprimiendo el cuerpo de detalles porque no ayudaría mayormente a la caracterización de la poesía del riojano.

Sorprende inmediatamente que le fuera posible al poeta usar la misma rima, aun con las mismas palabras, a través de toda la obra. Tomo como ejemplo el uso de terminaciones de adjetivo, porque, desde luego, la mayor parte de los consonantes representan terminaciones flexionales y de derivación. En las 377 estrofas de la primera mitad de los *Milagros*, se encuentran solamente dos de las varias desinencias adjetivas comunes en castellano². La rima en *-osa* aparece en nueve coplas, y, lo que es más, se repiten en ellas los mismos vocablos: *Gloriosa* en ocho de ellas, *cosa* en siete, *piadosa* y *preciosa* en tres y cuatro respectivamente. Es evidente que la repetida combinación de estas palabras no se debe a pobreza de invención, porque Berceo encontraba consonantes difíciles cuando lo deseaba. Se trata de una deliberada reiteración de la voz *Gloriosa*, que el poeta coloca al fin de verso, y acompaña de adjetivos familiares, rima-

¹ J. D. FITZGERALD, *Versification of the "cuaderna via" as found in Berceo's "Vida de Santo Domingo de Silos"*, New York, 1905.

² Se da un caso de *-oso*, y dos o tres de adjetivos en *-ano*, *-ero*, que clasifico en general como terminaciones nominales.

dos, porque gusta de volver a un epíteto predilecto y rodearlo de atributos tradicionales. Y no se debe olvidar que en recitación o lectura en voz alta el oyente prestaba más atención al sonido de las palabras que el lector silencioso de hoy, que generalmente sigue el hilo de la historia sin preocuparse de pronunciar las palabras en su interior. El uso frecuente de las mismas voces en combinaciones familiares respondía, pues, al gusto del público tanto como al del poeta. La otra terminación de adjetivo, *-al*, se encuentra también representada por palabras usadas a menudo: *cabdal*, *leal* y otras, y sobre todo el vocablo *tal*. La terminación nominal más común es *-ia*, usada en una décima parte de las estrofas. Generalmente se emplea *María*, por la misma razón aducida a propósito de *Gloriosa*. También es muy común *día*, y la fórmula *cada día* aparece tantas veces que parece de por sí prueba terminante de que Berceo no trataba de evitar la monotonía.

Un inventario de las terminaciones usadas en los *Milagros* viene a corroborar la tesis. El poeta echa mano de participios para conseguir armonía consonántica en casi la cuarta parte de las estrofas. En la primera mitad del libro se dan ocho casos en los que la rima en *-ado* se repite en estrofas consecutivas. Y aun hay dos series de tres estrofas (743-745, 904-906)³ con la misma rima⁴. Además, son tantas las estrofas consecutivas que presentan asonancias, que se ve que no hubo la menor intención de evitarla. Y se hallan a cada paso series largas y monótonas, donde cada rima parece una ligera variación de la anterior; por ejemplo, en las estrofas 407 a 412, las rimas son *ido*, *ada*, *ados*, *edes*, *ados*. Desinenancias comunes y fáciles como éstas se usan casi sin excepción en algunos *Milagros*. El poeta no se sentía obligado a lucir su originalidad; por lo contrario, se diría que le complacía el efecto de tanta repetición de sonidos, al final de versos largos, de cadencia monótona, que se recitaban despacio y con pausas bien marcadas. El efecto debía de ser insistente y muy del gusto del paciente auditorio al que iban destinados los poemas. Lejos de buscar novedades técnicas, Berceo rendía culto a una grata tradición y se sentía cómodo repitiendo fórmulas sabidas, de la misma manera que el artesano del pueblo dibuja siempre los mismos diseños en sus vasijas. Como en el trabajo de algún artesano excepcional, sin embargo, se entra por estas poesías, casi por accidente, una nota personal, genial.

Se esperaría, dada tal conformidad, encontrar en Berceo las mismas rimas que en otros versificadores de su escuela. Y en efecto, aparte de la predilección por la terminación *-osa*, pocas son las consonancias que pueden señalarse como peculiares de él. No prodiga las desinenancias de verbos personales, y es notable la escasez de la rima en *-ia*, *-ie* del imperfecto. Esta terminación convenía más a la épica, en la que las asonancias, así como la extensión de las tiradas, podían variarse; pero su uso en la cuaderna vía imponía una rigidez sintáctica que, evidentemente, no toleraba Berceo. Con raras excepciones, cada estrofa suya forma una oración completa, dentro de la cual cada verso es una proposición subor-

³ Sigo la numeración de A. G. SOLALINDE en su edición de los *Milagros de Nuestra Señora*, colección de *Clás. cast.*

⁴ Lo que parece típico de la obra de Berceo, puesto que lo mismo sucede en *La vida de Santo Domingo*, de acuerdo con el estudio mencionado de FITZGERALD, p. 97.

dinada. La posición final del verbo no era tan extraña en la Edad Media como lo es hoy, pero el terminar cuatro proposiciones, de la misma extensión, en un verbo conjugado, tenía que hacerse con cierta violencia, deformando el idioma, lo cual podía dar como resultado estrofas harto prosaicas (cf. estr. 83, 148, 194, 376), y sobre todo en pasajes narrativos. Por otra parte, se pueden encontrar algunos apóstrofes muy expresivos que llevan el verbo al final: "Don falso alevoso: non vos escarmentades. / Mas io vos daré oi lo que vós demandades" (477).

El Arcipreste de Hita, digámoslo entre paréntesis, es el único poeta del mester de clerecía que muestra originalidad en sus consonancias. Pujando siempre contra los límites formales que le restringían, utilizó rimas variadísimas, muchas de ellas agudas. En comparación con su alma turbulenta, resalta lo apacible del espíritu de Berceo, que se refleja en una versificación amena, en la que se usan las rimas que vienen a mano, las mismas una y otra vez para subrayar la misma idea predilecta. Rimas que no falsifican su pensamiento, si bien es verdad que limitan lo que puede expresar en sus versos.

Lo dicho hasta aquí acerca de la repetición como resultado de una indiferencia del creador hacia la innovación podría aplicarse no sólo a la obra poética de Berceo, sino también a la de su siglo en general. Pero no debe olvidarse que la repetición puede ser en sí misma un procedimiento, una técnica de creación artística; y que en su empleo, Berceo se diferencia de sus contemporáneos. Observando como ejemplo los latinismos en su lenguaje, se nota que si no son trozos o frases muy conocidos, por provenir de oraciones o de la misa, suelen ir pareados. Así resultan fácilmente comprensibles y sirven el propósito del autor, que es generalmente el de añadir a su relato una nota de humor. Entre ellos se da el "prendo, prendis" (238), parte de una conjugación, que equivale a decir 'robo', o las frases "continens e contentum" (326), "per ignem e per aquam" (602), "pauperes e potentes" (698). Utiliza también el poeta parejas de sinónimos en castellano, o a veces palabras emparentadas etimológicamente, como en 552*d*, 580*d*, 747*a* y en estos dos bellos versos aliterados: "Semeias ervolado ['envenenado'] que as iervas vevido" (340*c*), "Entró al oratorio ella sola, sennera" (519*a*).

La repetición de la misma voz inicial en una serie de versos se encuentra en manifestaciones de viva devoción y se mezcla con otros procedimientos iterativos que refuerzan el efecto de las estrofas. Junto con la anáfora en las coplas 35*a*-36*a*, contribuyen al vigor del pasaje los paralelismos de la estructura gramatical de los versos, y el encadenamiento de las estrofas⁵:

Ella es dicha fuent de qui todos bevemos,
ella nos dio el cevo de qui todos comemos,
ella es dicha puerto a qui todos corremos
e puerta por la qual entrada atendemos.
Ella es dicha puerta, en sí bien encerrada...

La impresión que dan estos versos aislados es tal vez la de un estilo artificial, aun afectado, pero en el contexto del poema se acepta que la

⁵ Otras anáforas: 457-459, y *Loores*, 170, 227-229. Encadenamientos: véase FITZGERALD, p. 96.

habitual manera sencilla y llana de Berceo se modifique a veces, puesto que los versos excepcionales se incorporan armoniosamente al sosegado ritmo del poema. La sencillez de las coplas circundantes invade el trozo y no se llega a notar nada artificial al leerlo.

El tono amortiguado, en sordina, del poema total, sirve además para otro fin: cualquier variación, por ligera que sea, adquiere énfasis inmediato. Sin duda es éste uno de los secretos del encanto de Berceo. Una consonancia inesperada, formada por la introducción de una parte distinta de la oración, puede dar realce a una copla. Así, en una serie de versos terminados en futuros de subjuntivo, aparece tal vez un sustantivo como *logares* (263*d*) o *mugieres* (803*a*). El lector alerta siente placer al hallarse con uno de estos rasgos, aunque no se dé cuenta de la causa de su placer. Es como si tropezara con un hilo brillante, introducido con arte en un tapiz de colores apagados. La humilde uniformidad del total puede muy bien cansar al lector; pero conviene recordar que esta uniformidad es necesaria en la obra porque responde a la intención fundamental, narrativa y didáctica, del poeta.

Es verdad que los versos más dignos de ser recordados rara vez se hallan en las coplas de rimas más comunes. Pero no es menos cierto que los detalles pintorescos o humorísticos, que son los que repite la memoria del lector moderno, no podían introducirse a menudo. Tenían por fuerza que ocupar un lugar subordinado, para no distraer al lector, o al oyente, del hilo de la narración. Que Berceo haya sabido siempre mantener el necesario equilibrio es una de las virtudes más admirables de su arte.

Los versos destacados ocurren casi siempre al fin de la copla, y han servido, la mayor parte de las veces, para completar la rima del tetrástrofo. Es casi siempre en el último verso de la estrofa donde se hallan las famosas expresiones de objetos de poco valor, "una agalla", "un mal dinero", "una hava", "un puies foradado", que prestan encanto a la narración. Al relatar el incendio que destruyó el monasterio de Mont-Saint-Michel, termina la copla 325 con la afirmación de que el fuego no llegó a la imagen sagrada de la Virgen, "Nin nuçió ['dañó'] más que nuzo io al obispo don Tello". Aun cuando la rima sea un poco extravagante, tales pasajes pueden tener un carácter marcadamente poético:

Non a tal que raíz en ella no la tenga,
nin Sancho nin Domingo, nin Sancha nin Domenga (38*cd*).

Hasta lo que parecería ripio o relleno en un verso puede adquirir en Berceo una gracia nueva, como en el *Milagro XVII*, en el que los naufragos, viendo las palomas que volaban del lugar donde se había hundido el barco,

credien que eran almas que quería Dios levar
al sancto paraíso, un glorioso logar (600*cd*).

Como sería engorroso reproducir más versos finales con rimas ingeniosas (léanse por ejemplo las coplas 10, 85, 113, 510, 734, 871), me limito a recordar uno verdaderamente genial que se refiere al niño judío en la iglesia: "Comulgó con los otros el cordero sin lana" (356*d*). Casi siem-

pre consigue el poeta resolver los problemas presentados por una rima difícil⁶, y lejos de luchar en contra de una forma molesta, consigue muchos de sus mejores momentos bajo el estímulo de las exigencias y restricciones de la cuaderna vía.

En el lenguaje figurado de Berceo, tampoco se descubre afán de variedad. Las metáforas que no se han sacado de la Sagrada Escritura o de la literatura eclesiástica⁷ son relativamente raras, y, con pocas excepciones, se refieren a la vida del labrador o del pastor. Ya se ha apuntado el "cordero sin lana". Más comunes son las imágenes relacionadas con el pan y la harina. El pan, dice Jorge Guillén, es "el centro simbólico de su mundo"⁸. La harina y el pan de trigo simbolizan la perfección, y en un verso de singular belleza, sobre el que ha escrito un comentario Guillén, el pan representa a Jesucristo (659a). El trigo aparece con valor simbólico también en las coplas 137 y 759. La harina que no sea la de trigo puede representar varias cosas, como cuando los ángeles quieren salvar el alma del labrador avaro, "mas pora fer tal pasta menguábalis farina" (274d). O, con franqueza sorprendente, "fo el saco vaçío de la mala farina" (539b) cuando da a luz la abadesa. Mientras que el trigo denota la perfección, los otros granos —avena, ordio ('cebada')— pueden representar el mal:

Por servicio da gloria, por deservicio pena,
a los bonos da trigo, a los malos avena (374bc).
Fizieron su cabillo la ira e el odio,
amasaron su massa de farina de ordio (552cd).

En contraste con esta imagen muy usada, son raras las metáforas que aparecen una sola vez, como "león pora los bravos, a los mansos corde-ro" (314b), "nadé todo el mar, morré enna ribera" (634d). Es evidente que Berceo volvía por preferencia, y no por falta de recursos, a ciertas imágenes predilectas, y que las usaba, no para lucir su virtuosismo, sino porque le atraían por su expresividad o naturalidad.

Algo parecido cabría afirmar de los famosos pasajes humorísticos, que realmente no muestran gran originalidad. Su humor, aunque se dé en él con más frecuencia que en otros autores, no es muy diferente del que se encuentra en el *Libro de los tres reyes de Oriente* ("Dámelo, varona, yo lo banyaré, que no so ascorosa") o en el *Apolonio* ("Abés cabié la duenya de gozo en su pelleio")⁹. Se nos escapa siempre nuestro autor cuando queremos sorprenderlo en el acto de crear un efecto poético

⁶ Hay excepciones, desde luego. Muy débiles son las estrofas 226 y 336, porque el poeta no dio con una rima apropiada. Algunas de sus expresiones más insípidas responden a su propensión a introducir hipótesis inútiles para completar estrofas (v.gr. 97, 148, 731).

⁷ FRANCIS GORMLEY, S. N. D., ha hecho un valioso estudio de expresiones bíblicas en la obra de Berceo en *The use of the Bible in representative works of medieval Spanish literature, 1250-1300*, Washington, 1962.

⁸ JORGE GUILLÉN, *Language and poetry. Some poets of Spain*, Cambridge, Mass., 1961, p. 18.

⁹ El mismo humor, aunque con una malicia ajena a Berceo, se halla en la *Vida de Santa María Egipcíaca*: "Non es maravilla si color muda / qui XL annos anda desnuda". También similar, aunque trata de un tema amoroso, es la mención del "mancebo barvapunnientes" de la *Razón de amor*.

nuevo. Encontramos solamente conformidad, candidez, amenidad, y aquí y allá, como por entre resquicios, asomos de espontaneidad genial, más valiosos que los hallazgos de muchos poetas trabajados y artificiales.

Lo observado ayuda a explicar por qué los poetas del siglo XIII componían sus versos en la difícil forma del tetrástrofo monorrímo. No sólo querían seguir los modelos ya establecidos, que parecían más adecuados por proceder del extranjero; no sólo daban por seguro que el componer poesías era labor digna siempre que fuera ardua, sino que realmente se encontraban a sus anchas en el marco fijo de su mester. El alejandrino venía de molde para algunas de las expresiones más sentidas y aptas de Berceo: "Madre, non pares mientes a la mi grand follía!" (475d). La armonía de materia y forma es un atributo importante, fundamental, en su obra.

A pesar de que su conciencia de estilista se suele ocultar, la personalidad de Berceo, su presencia profundamente humana se revela siempre. No es solamente en su buen humor donde aparece, sino también en la manifestación de su medio ambiente y de su propia persona. Para ver cuánta vida ha sabido dar a la narración, bastará comparar un trozo suyo con uno similar de otro poeta. La historia del niño judío, en la versión del rey Alfonso¹⁰, incorpora todos los detalles que un historiador del siglo juzgaría necesarios: apunta primero el lugar del acontecimiento, presenta al padre, menciona su oficio, luego habla del hijo y de las razones que lo habían llevado a asociarse con muchachos cristianos. En fin, el poeta sigue de cerca la fuente latina, poniendo en orden todos los pormenores que proporcionaría un cronista, casi sin hacer resaltar elementos de emoción o personales. La alegría del pueblo al encontrar salvo al niño no se pondera ni más ni menos que los actos de abrir y cerrar el horno. Se menciona el placer que él siente en la iglesia, y el duelo de su madre al creerlo muerto, pero más bien como relaciones de hechos que han acontecido, sin comunicar al lector placer o dolor. Se reproducen las palabras candorosas del *judeucynno*, pero no dejan de ser una continuación del lenguaje algo seco del resto de la cantiga. No quiere decir esto que las cantigas no tengan una vida lírica que está ausente de las relaciones latinas¹¹, sino solamente que su técnica narrativa, típica del siglo, es inferior a la de Berceo. Por ejemplo, el padre, en los *Milagros*, no aparece hasta el momento en que le toca actuar, y su carácter se dibuja inmediatamente por medio de la amenaza que dirige al hijo. Luego, fuera de sí al saber que el niño ha comulgado, lo mete en el horno. Al referir esto, el autor incita la indignación del auditorio con sus insistentes epítetos, "el mal aventurado", "el diablado", "esti can traidor", "el locco peccador", "el falso descreído", terminando por echarle una maldición, y todo en el espacio de tres coplas. El padre reaparece sólo al final, cuando la gente del pueblo lo mete en el horno, colmándolo de imprecaciones. Esta justicia de talión ("qual fizo, atal prenda") no aparece, por cierto, en la cantiga alfonsina.

¹⁰ ANTONIO G. SOLALINDE (ed.), *Antología de Alfonso X el Sabio*, Buenos Aires, 1940, pp. 17-19.

¹¹ Sabido es que los "Milagros" latinos no pasan de ser escuetas compilaciones de hechos, sin interés literario: "Mater vero pueri nimio dolore constricta evilandam clamare cepit, multosque tam christianos quam iudeos in brevi aggregavit", etc.

En contraste con la figura terrible del padre, el niño del milagro de Berceo es sumamente simpático. Maravillado por sus experiencias, responde con absoluto candor a las preguntas que se le hacen. El lector puede presenciar su gozo ante la hermosura de la Virgen, al mismo tiempo que recibe una lección de verdadero amor cristiano cuando el poeta le habla de la naturalidad de la amistad de los niños: el "iudezno" venía "por savor de los ninnos, por con ellos iogar: / acogienlo los otros, no li fazien pesar" (355bc).

No sólo son personajes vivos el padre y el niño, sino también la gente que acude a los gritos de la madre y que se alegra en extremo al saber que ha ocurrido un milagro: "Cantaron grandes laudes, fizieron rica fiesta". El auditorio se identifica con ellos, los acompaña en sus sentimientos; el autor lo invita a odiar al padre, a querer al niño, a admirarse frente a la maravilla, como lo hace él mismo. Recuerda los hechos como si formaran parte de una tradición familiar de su lugar. Esta y otras historias toman vitalidad nueva en sus manos. En sus propias palabras, "el miraclo vieio oi es renovado" (454d).

Si quisiéramos hacer una relación completa de los detalles que animan el poema, terminaríamos copiándolo entero. Estamos en presencia de un cuentista de dotes notables, que ameniza su narración dándole toques auténticos, y que sigue paso a paso, como si la viera, la acción familiar que narra. Y ¿por qué es que inyecta tanta vida a la obra? Porque le gusta divertir al auditorio y a sí mismo, desde luego, pero sobre todo porque quiere convencer, porque quiere comunicar su fe. Los *Milagros*, en fin, son una expresión de su fe; fe y vida, en él, están inextricablemente confundidas; de ahí que los poemas reflejen tanto su presencia. Américo Castro ha observado que "el poeta incluye en su obra, su propio obrar"¹²; diríamos, además, que todo su ser se ve incorporado a la obra. Por una parte, su fe y el mundo de los libros; por otra, el mundo que le rodea.

THOMAS MONTGOMERY

Tulane University.

PEDRO CIRUELO Y SU *REPROBACIÓN DE HECHICERÍAS*

Al instituirse las tres cátedras de filosofía en la recién creada Universidad de Alcalá de Henares, la de escotista se otorga a fray Clemente Ramírez, la de nominalista a Gonzalo Gil, y la de tomista a Pedro Ciruelo, el cual toma posesión de ella en enero de 1510. Nacido en Daroca (Zaragoza) hacia 1475, Ciruelo se licenció en Salamanca aproximadamente en 1495, y fue luego a París para estudiar en la Sorbona. En París vivió más de diez años, dando clases de matemáticas con muy buen éxito, si hemos de creer lo que él mismo refiere en uno de sus libros¹. Evidentemente, fue a su regreso a España cuando se encargó de la cátedra de filosofía tomista de Alcalá. En esta Universidad permaneció

¹² *La realidad histórica de España*, México, 1954, p. 342.

¹ PEDRO CIRUELO, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, colección "Joyas bibliográficas españolas", Madrid, 1952, Introducción, p. xvi.