

was much in vogue. There can be no doubt that our poet knew the *Pamphilus*. Could he not have known the *De vetula as well?*

• **WORKS CITED**

- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.
- Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1924.
- Gybbon-Monypenny, G. B. "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons." *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 63-78.
- Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma*. Trans. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Juan Ruiz. *Libro de buen amor*. Ed. Joan Corominas. Madrid: Editorial Gredos, 1967.
- Lecoy, Felix. *Recherches sur le Libro de buen amor*. Paris: Librairie E. Droz, 1938.
- Lehmann, Paul. *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- Lida de Malkiel, Maria Rosa. *Dos obras maestras españolas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- _____. *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Ovid. *The Art of Love and Other Poems*. Trans. J. H. Mozley. Cambridge: Harvard UP, 1962.
- Pamphilus, Prolegomena zum Pamphilus und Kritische Textausgabe*. Ed. Franz G. Becker. Ratingen: A. Henn Verlag, 1972.
- Pseudo-Ovidius de vetula*. Ed. Paul Klopsch. Leiden: E. J. Brill, 1967.
- Rico, Francisco. "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*." *Anuario de estudios medievales* 4 (1967): 301-325.
- Zabara, Joseph ben Meir ibn. *The Book of Delight*. Trans. Moses Hadas. New York: Columbia, UP, 1932.

**"De una abbatissa vos quiero fer
conseja": teatralidad y arte
dramático en El milagro XXI de Berceo**

Alberto Acerea
Radford University

Una lectura atenta de las obras de Gonzalo de Berceo y, en concreto, de los *Milagros de Nuestra Señora* deja ver entre líneas el intento del clérigo riojano de explicar los milagros de la Virgen imitando a los narradores medievales de cuentos e historias de su época. De ser así, las narraciones recogidas en los *Milagros de Nuestra Señora* podrían contener abundantes e interesantísimos caracteres dramáticos. El diálogo, por ejemplo, se pudo sustituir perfectamente por el mimo del lector logrando así una mayor vitalidad en la recitación.

El propósito de este artículo es realizar un análisis literario del milagro número XXI de Berceo, el conocido como "La abadesa preñada". Este análisis parte del enfoque del texto desde la perspectiva de la difusión, es decir, las relaciones autor-público oyente o lector. No es mi intención encuadrar el milagro XXI en el género dramático pues los conceptos de género literario "épico", "lírico" o "dramático" fueron algo tardío por lo que aplicarlos a la literatura medieval y, en este caso a Berceo, sería impreciso.

En 1972 John Keller señaló que Berceo había hecho un intento definitivo de conectar con su público constituido, al parecer, por los monjes y frailes de San Millán de la Cogolla y los peregrinos con quienes Berceo debió compartir su lectura. En 1980 Harriet Goldberg estudió la importancia de la voz del autor en la obra de Berceo y en el *Libro de Alexandre*. Poco después, en 1986, Richard Kinkade propuso la idea de interpretar la difusión del Mester de Clerecía como un arte dramático. En primer lugar, Kinkade dio pruebas de que el drama litúrgico y el drama popular coexistieron en la Edad Media, negando así que éste derivara de aquél. Contrariamente, Kinkade aseguró que el drama popular y sus técnicas fueron imitadas en los sermones eclesiásticos. Más recientemente, Mary Jane Kelley ha expuesto algunas interesantes ideas sobre los *Milagros de Nuestra Señora* y Michael Gerli ha estudiado con detalle algunos aspectos del lenguaje y el público oyente de Berceo, referidos todos a los *Milagros*. Ya antes, en 1971, Carmelo Gariano apuntó algunas interesantísimas ideas respecto a lo que él llamó la actitud poética de Berceo ante el lector. Según

Gariano, en los *Milagros de Nuestra Señora*, contrariamente a sus fuentes, es observable un interés del autor por sus lectores, lo que se refleja en el estilo mismo de Berceo. Textualmente, Gariano destacó que "este deseo de achicar las distancias entre el lector y el autor se nota en las invitaciones a alabar a María y en las loas colectivas que aparecen con mucha frecuencia al finalizar varios milagros." (155). Al analizar el género literario de los *Milagros*, Carmelo Gariano también apuntó brevemente ciertos aspectos dramáticos en algunos de los episodios narrados por Berceo, concretamente en el del milagro de la abadesa preñada y el de Teófilo, pero no profundizó demasiado en el particular. Finalmente, y a partir de las íntimas conexiones temáticas entre los *Milagros* de Berceo y las *Cantigas* de Alfonso X, cabe añadir las posibilidades dramáticas y los aspectos de teatralidad de las *Cantigas*, que ya estudió en parte John Keller en 1990.

Todas estas opiniones, en fin, no hacen sino indicar de una u otra forma algo que es clave en Berceo: que los *Milagros de Nuestra Señora* y, en particular el milagro XXI, en su condición de ser un texto básicamente leído, expuesto casi en forma dramática, ofrece campo abierto para desarrollar un análisis desde la perspectiva y sentido de un fragmento elaborado en base a unos hilos dramáticos y, sobre todo, en base a un deseo de provocar una tensión en el público.

Ya en la misma "Introducción", que precede al conjunto de los *Milagros*, se percibe el intento de Berceo de dirigirse al público oyente. Esta Introducción ha sido objeto de múltiples lecturas y estudios particulares. Baste recordar, por ejemplo, los ya hoy clásicos trabajos de Alejandro Ulli Balaz y Brian Dutton sobre las fuentes de estas estrofas, los estudios de Jesús Montoya y Germán Orduna sobre la estructura y el citado análisis estilístico de Carmelo Gariano.

Para el particular que afecta al propósito de este estudio, en el que sigo siempre la edición de los *Milagros* a cargo de Brian Dutton, obsérvese que la Introducción se inicia ya como si se tratara de una maravillosa lección en la que Berceo alerta a su público:

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
querríavos contar un buen aveniment:
ferrédeslo en cabo por bueno verament.

(estr. 1) (29)

Con esta llamada de atención a su público Berceo se dirige no sólo a los monjes del monasterio sino a todos los seres unidos al poeta por la amistad y vasallaje a Dios. A ellos se dirige de uno u otro modo y se hace pa-

tente una voluntad de estrechar una relación entre el yo del recitador Berceo y su público.

No son pocos los casos donde la llamada al oyente-lector se marca claramente. Así, en la misma Introducción:

El prado que vos digo avié otra bondat (11a) (30)

Sennores e amigos, lo qe dicho avemos
palavra es oscura, esponerla queremos (16ab) (31)

Sennores e amigos, en vano contendemos (42a) (34)

quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores
fer unos pocos viessos, amigos e sennores. (44cd) (34)

Ni que decir tiene, además, que toda la decimoséptima estrofa va por el mismo camino de la llamada al lector-oyente al tiempo que se consigue una universalización dirigida a los peregrinos: "todos somos romeos qe camino andamos" (17c) (31).

Berceo, efectivamente, prepara el camino a su auditorio para que partiendo de esta Introducción o prólogo se comprenda mejor el desarrollo de cada milagro. En este sentido, Berceo no olvida nunca su condición de recitador y se dirige a su público creando un conjunto de tensiones dentro de la narración. Eso es precisamente lo que hace en el milagro XXI.

El milagro XXI.

El arte dramático que Berceo desarrolla en sus milagros, y en concreto en el XXI, parte básicamente de recursos apoyados en repeticiones y contraposiciones, en la utilización de un diálogo directo e indirecto, en el uso de comparaciones y descripciones. Posiblemente la tensión viene provocada también por el modo y tono de la recitación, incluso con intervenciones propias, por las constantes llamadas a los oyentes e incluso por determinados versos que indican una casi acotación teatral de las situaciones escénicas y de los personajes.

El argumento del milagro XXI es muy sencillo, aparece dentro de la tradición mariana y también lo trata Alfonso X en la cantiga 7, como ya se había insinuado antes. Brian Dutton en su edición crítica de los *Milagros* (1971), ya señaló las deudas de Berceo con la fuente latina que, además, el mismo Dutton reprodujo a continuación. Por su parte, Helen Boreland examinó el fondo tipológico de este milagro. En él, Berceo cuenta cómo una abadesa queda preñada. Pide ayuda a la Virgen y ésta manda que los

ángeles lleven al niño a un ermitaño para que lo cuide. Llegados al obispo los rumores sobre el pecado de la abadesa, aquél pretende expulsarla de la congregación. Enterado el obispo, finalmente, del milagro realizado por la Virgen acepta la inocencia de la abadesa. Nacido el niño y, años después, ya crecido, éste se convierte en sucesor del obispo. Se trata, en último término, del tema de la maledicencia claustral o disensión conventual y pertenece al grupo de milagros en los que la Virgen ayuda a los que creen devotamente en ella.

Estructuralmente, pues, Berceo establece unos hilos dramáticos que, en buena medida, coinciden con la disposición de los hechos:

1. *Presentación* (estr. 500-512) (Acto primero)

1.1— Prepara al oyente a escuchar el milagro. (estr. 500-504) (Escena I)

1.2— Presenta una situación inicial. (estr. 505-512) (Escena II)

2. *Desarrollo o núcleo* (estr. 513-575) (Acto segundo)

2.1— Arrepentimiento de la abadesa e intercesión de la Virgen. (estr. 513-545) (Escena I)

2.1.1— Arrepentimiento. (estr. 513-527)

2.1.2— Milagro. (estr. 528-535)

2.1.3— Acción de gracias. (estr. 536-545)

2.2— Actitud del obispo (estr. 546-575) (Escena II)

2.2.1— Envío de una comisión. (estr. 546-557)

2.2.2— Incredulidad y culpa del convento. (estr. 558-562)

2.2.3— Reacción de la abadesa. (estr. 563-566)

2.2.4— Constatación del milagro y vuelta a la normalidad (estr. 567-575).

3. *Desenlace* (estr. 576-582) (Acto tercero y último)

3.1- Vida del niño, futuro obispo (estr. 576-581) (Escena I)

3.2- Moraleja o enseñanza. (estr. 582) (Escena II)

Más allá de esta estructura, equivalente en buena medida a los actos y escenas de una pieza teatral, en este caso tres actos de dos escenas cada uno, el estricto análisis textual corrobora el hecho de que toda la narración se estructura a base de tensiones dobles: el pecado de la abadesa frente a su arrepentimiento, la bondad de la religiosa frente a la maledicencia de las monjas, la intercesión de la Virgen frente a la incredulidad del obispo. En este sentido, no son pocos los versos que revelan de forma clara una idea de tensión. Así, por ejemplo, desde el principio se plantea la afirmación del pecado frente al deseo de la congregación por sacarlo a la luz:

quissieronli sus duennas revolver mala ceja,
mas no.l empedecieron valient una erveja.
(estr. 505 cd) (160)

y poco después vuelve a constatarlo en toda una estrofa:

Fo de las companneras la cosa entendida,
non se podié celar la flama encendida,
pesava a las unas qe era mal caída,
mas placiélis sobejo a la otra partida.
(estr. 509) (160)

Es casi una tensión del protagonista dramático frente a los antagonistas de la acción. La tensión se intensifica cuando el recitador nos comenta:

querién verla muerta las locas malfadadas,
cunte a los prelados esto a las vegadas.
(estr. 510 cd) (160)

A la maledicencia claustral se une también la tensión provocada por el propio reconocimiento de la abadesa de su falta y los consiguientes temores. Se indica ya en el verso 513d para luego de modo casi idéntico:

Savié que otro día serié mal porfzada,
non avié nul' escusa a la cosa provada
(estr. 516ab) (161)

La tensión va en clímax cuando Berceo nos presenta patéticamente la desesperación de esta mujer:

Devatióse en tierra delante el altar,
cató a la imagen, empeçó a plorar
(estr. 518ab) (161)

Del llanto pasamos al deseo de la muerte por parte de la abadesa que arrepentida, le pide a la Virgen:

querría seer muerta si pudiesse morir
(estr. 522d) (162)

La tensión se soluciona con las palabras de la Virgen:

Non ayades nul miedo de caer en porfazo
(estr. 532a) (163)

mas vínoli mandado de la congregación
que fuesse a cabillo facer responsión.
(estr. 546cd) (165)

De nuevo el clímax ascendente de la tensión cuando el obispo desprecia e increpa a la abadesa:

quiso.l besar las manos, ca lo devié fazer,
mas él non gelas quiso a ella ofrecer.
(estr. 547cd) (165)

Empezóla el bispo luego a increpar
que avié fecha cosa por qe devié lazarar
(estr. 548ab) (165)

También en esta segunda tensión, como en la primera, pasamos de lo negativo a lo positivo porque, finalmente, el obispo, asesorado por la comisión, reconoce la mala intención de algunas religiosas de la orden. Por eso dice:

“Duennas -disso- fiziestes una grand traición;
pusiestes la sennora en tal mala razón
que es muy despreciada vuestra religión.”
(estr. 561bcd) (167)

Estas dos tensiones son representativas de las otras que internamente cada oyente-lector encuentra en el texto, pero siempre, compruébese, Berceo nos lleva de lo negativo (la condena, la pérdida de la gloria) a lo positivo (el bien, el logro del perdón por intercesión de la Virgen). Por este camino, Berceo logra que nosotros, lectores, como aquellos peregrinos reunidos en San Millán, vayamos de tensión en tensión aguardando en expectativa el desarrollo de los hechos.

Cabe preguntarse cuáles fueron los recursos que Berceo utilizó para mantener estas tensiones, para hacer, en fin, de todo esto un verdadero arte. Uno de esos recursos se basa en las constantes llamadas del autor-recitador a los lectores-oyentes. Ya desde la estrofa inicial (y como hizo en la Introducción) se dirige a los peregrinos que por la ruta del camino de Santiago se detenían en el Monasterio de San Millán:

Sennores e amigos, companna de prestar
deqe Dios se vos quiso traer a est logar
(estr. 500ab) (159)

Y al final:

A la Virgo gloriosa todos gracias rendamos,
de qui tantos miraclos leemos e provamos
(estr. 582ab) (169)

Esta alusión a los oyentes ya había sido empleada antes por Berceo, como se dijo, en la primera estrofa de esta misma Introducción, y es recurrente en el poeta riojano. En el conjunto de los *Milagros*, se comprueba también esta técnica dramática en las estrofas iniciales de los milagros II (estr. 75), III (estr. 101), IV (estr. 116), VIII (estr. 182), XIX (estr. 431), XX (estr. 461), XXII (estr. 583), XXIII (estr. 625) y XXIV (estr. 703). Mas volviendo al milagro XXI, estas llamadas de atención al lector se hallan dispersas entre varios versos, como cuando Berceo resume en dos versos el argumento:

quíérovos dar a esto una buena sentencia.
De una abbatissa vos quiero fer conseja,
que peccó en buen punto como a mí semeja,
(estr. 504d, 505ab) (159)

Otro de los recursos empleados por Berceo radica en la utilización de repeticiones y contraposiciones con el intencionado propósito de conmover al oyente-lector y crear, en definitiva, una suerte de drama interior lleno de tensión. En este sentido, por ejemplo, la abadesa llora primero de amargura (estr. 518ab). Sin embargo, de las lágrimas de dolor, por contraposición, Berceo pasa a las lágrimas de gozo, de alegría no contenida al recibir la ayuda de la Virgen:

Plorava de los ojos de muy grand alegría
(estr. 540a) (164)

Plorava de los ojos e facié oraciones
(estr. 541a) (164)

También, en una primera ocasión la abadesa se postra ante los pies del obispo:

fue luego a los pieder del obispo seer
(estr. 547b) (165)

Curiosamente, será después ese mismo obispo el que se arrodille ante la abadesa al no encontrar en ella pecado:

Tóvose enna duenna el bispo por errado,
cadióli a los pieder en el suelo postrado,
(estr. 571ab) (168)

A lo largo y ancho de toda la narración no dejamos de percibir el diálogo entre los personajes, pero a la vez, el diálogo entre el recitador y los oyentes, entre autor y lector, el diálogo, en fin, de Berceo con nosotros. Así, en un verso hallamos:

Madre, bien lo leemos, dizlo la escriptura
(estr. 519a) (161)

Lo que aquí ocurre es un doble diálogo: uno, el real, el que dentro de la acción del fragmento está manteniendo la abadesa con la Virgen; y otro, el supuesto, el que Berceo mantiene con los oyentes a los que hace traer a la memoria sus lecturas marianas. Por eso el verbo "leemos" está expresado en la primera persona del plural. La utilización de formas de la segunda persona del singular referidas a la Virgen son empleadas a veces. Así, trayendo a colación el caso de Teófilo dice la abadesa:

por el tu buen consejo fue reconciliado,
onde todos los omnes te lo tienen a grado.
(estr. 520cd) (161)

Y de igual manera:

Tú acorrist Sennora, a la egiptiana
(estr. 521a) (161)

A veces se emplean variantes del verbo "decir" como subrayo en estos ejemplos:

¡Valme —disso— Gloriosa, estrella de la mar
(estr. 518c) (161)

Díssoli la Gloriosa:.....
(estr. 531a) (163)

En este sentido, destaca el diálogo entre obispo y abadesa desarrollado a partir de la utilización de este mismo verbo como se ve en estos versos:

"Sennor -díssoli ella- ¿por qué me maltraedes?
Non só por aventura tal como vos tenedes."
"Duenna -disso el bispo- ¿por qué vos lo neguedes?
Non seredes creída ca a provar seredes."
(estr. 550) (165)

Procede señalar también el empleo de ciertas comparaciones encaminadas a lograr en el oyente-lector cierta familiaridad y hasta cierto sentimiento. Así, cuando la comisión enviada comprueba el estado físico de la abadesa, el autor-recitador (Berceo) no puede dejar de hacer más viva la pintura dándonos, primero, su opinión para, después, establecer la comparación:

tolliéronli la saya maguer qe li pesava,
falláronla tan secca qe tabla semejava.
(estr. 555cd) (166)

A veces estas comparaciones pasan a ser gestos de humanidad como en el momento del parto de la protagonista:

non sintiendo la madre de dolor nulla cosa
(estr. 533b) (163)

Hay humanidad también y deseo de llegar profundamente al oyente-lector en descripciones como la que detalla los síntomas del embarazo de la abadesa:

Fo.l creciendo el vientre encontra las terniellas,
fuéronseli haciendo peccas ennas masiellas,
las unas eran grandes, las otras más poquiellas,
ca ennas primerizas caen estas cosiellas.
(estr. 508) (160)

Especialmente interesantes en el arte dramático de Berceo y en su deseo de poner todo lo narrado a la vista imaginativa del oyente-lector son las pseudo-acotaciones teatrales. Berceo nos lleva por el camino que mejor

juzga para su propósito. Por eso, después de hablar del obispo en dos estrofas y para no despistar al oyente de la acción principal nos dice:

Dessemos al obispo folgar en su posada,
finqe en paz e duerma elli con su mesnada,
digamos nos qé fizo la duenna embargada
(estr. 513abc) (160)

En otros casos la especie de acotación tiene referencias espaciales:

Entró al oratorio ella sola, sennera
(estr. 517a) (161)

Del mismo modo no faltan las acotaciones dinámicas:

Moviéronse los ángeles a muy grand ligereza,
(estr. 535a) (163)

Por otro lado, el tono de voz del recitador pudo ser, casi con toda seguridad, otro de los elementos o recursos que Berceo debió considerar a la hora de crear ciertas tensiones en el oyente. Tanto es así que no es difícil imaginar una especie de mimo o tono capaz de conmovernos. Baste la situación en que la abadesa suplica a la Virgen su ayuda:

Madre del Rey de Gloria, de los Cielos Reina,
mane de la tu gracia alguna medicina;
libra de mal porfazo una mugier mezuina,
esto si tú lo quieres puede seer aína.
(estr. 524) (162)

El análisis realizado sobre el milagro de "La abadesa preñada" podría muy bien extenderse al conjunto total de los *Milagros de Nuestra Señora* e incluso al *corpus* completo de la obra de Berceo. A la luz de los ejemplos dados en las páginas anteriores, parece evidente que Berceo no fue un simple autor que se conformó con contarnos unos cuantos milagros de la Virgen, ni siquiera unas cuantas vidas de santos. Gonzalo de Berceo fue consciente de su arte, de su capacidad de organización dramática, de deleitar y enseñar, de dramatizar unas fuentes tradicionales a partir de una identificación con su público y un diálogo que se lee entre líneas. Sólo desde esta perspectiva, desde la lectura y el análisis textual paciente y objetivo de la obra de Berceo se llega a comprender el valor permanentemente artístico de este riojano "poeta y peregrino".

• OBRAS CITADAS

- Berceo, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Brian Dutton. London: Tamesis Books, 1971.
- Boreland, Helen. "Tipology in Berceo's *Milagros*: The Judiezno and the Abadesa Preñada." *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983): 15-29.
- Dutton, Brian. "Berceo's *Milagros de Nuestra Señora* and the Virgin of Yuso." *Bulletin of Hispanic Studies* 44 (1967): 81-87.
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo*. Madrid: Gredos, 1971.
- Gerli, Michael. "Poet and Pilgrim: Discourse, Language, Imagery, and Audience in Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." Eds. Michael Gerli, and L. Sharrer-Harvey. *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992. 139-155.
- Goldberg, Harriet. "The Voice of the Author in the Works of Gonzalo de Berceo and in the *Libro de Alexandre*." *La Coronica* 8.2 (1980): 100-112.
- Keller, John Esten. *Gonzalo de Berceo*. New York: Twayne Publishers, 1972.
- _____. "Drama, Ritual, and Incipient Opera in Alfonso's *Cantigas*." Ed. Robert I. Burns. *Emperor of Culture: Alfonso X The Learned and His Thirteenth-Century Renaissance*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1990. 72-89.
- Kelley, Mary Jane. "Spinning Virgin Yarns: Narrative, Miracles and Salvation in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*." *Hispania* 74.4 (1991): 814-823.
- Kinkade, Richard. "Sermon in the Round: The Mester de Clerecía as Dramatic Art." Eds. Charles B. Faulhaber, Richard Kinkade, and T. A. Perry. *Studies in Honor of Gustavo Correa*. Potomac: Scripta Humanistica, 1986. 127-136.
- Montoya Martínez, Jesús. "El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*, 'composición numérica'." *Actas del Congreso Internacional sobre la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia, 1984. 347-361.
- Orduna, Germán. "La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*." *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Holanda: IEUN, 1967. 447-456.
- Ulli Ballaz, Alejandro. "¿Es original de Berceo la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?" *Berceo* 86 (1974): 93-117.