

LA PASION DE CRISTO COMO "GESTA"
EN *EL DUELO DE LA VIRGEN*,
DE GONZALO DE BERCEO

Gabriela Andrade de Labadía

Depto. Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas
y Matemáticas. U. de Chile.

Paralelamente a la revalorización de la Edad Media, vigorosamente emprendida por la historiografía contemporánea, se ha ido produciendo una apreciación cada vez mayor, y un mayor conocimiento, de los los poetas y autores de esa época generalmente mal comprendida y, en algunos importantes aspectos, todavía casi ignorada. Esto nos parece especialmente válido en el caso del primer poeta castellano de nombre conocido, Gonzalo de Berceo.

Ilustres estudiosos han aportado conocimientos y críticas cada vez más acertadas sobre este poeta, y no deja de llamar la atención que una parte destacada de tales estudios haya sido realizada por extranjeros cuya lengua de origen no es el castellano. Ello indica que ha variado significativamente el conocimiento e interés por un poeta que, según Menéndez Pelayo, había alcanzado "poca nombradía fuera de España, estimándole la mayor parte de los críticos como un mero repetidor de leyendas confusas y milagros apócrifos"¹.

Mucho se ha investigado ya sobre las obras y poetas de la "cuaderna vía" y del "mester de clerecía", pero todavía quedan importantes problemas por resolver, inclusive con respecto a las influencias más importantes en su origen (latina, francesa), el público al que prioritariamente estarían dirigidas, para no referirnos a los importantes vacíos lingüísticos con que enfrentamos muchas de estas obras, la escasez de manuscritos, el deficiente estado de los mismos, la falta de ediciones críticas, etc.

La tendencia actual de la investigación sobre la poesía de la clerecía de los siglos XIII y XIV se encamina a considerarla como una evolución y transformación de la tradición juglaresca y de los

¹M. Menéndez Pelayo. "Gonzalo de Berceo y el 'mester de clerecía'. En: *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Vol. II, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1891, pp. xxxi-xxxiii.

cantares de gesta, que conscientemente perseguía atraer al mismo tipo de público que se conmovía con los poemas heroicos².

El “mester de clerecía”, concepto más amplio que el de “cuaderna vía”, fue una poesía sabia, didáctica o informativa, deleitable, estilísticamente refinada, a menudo portadora de obras de otras lenguas, y cuya forma métrica termina, en el siglo XIV, transformándose en la copla de arte mayor.

Entre los autores en “cuaderna vía” del siglo XII, los lugares más destacados se asignan en forma unánime a las obras de Berceo y al *Libro de Alexandre*, de autor desconocido. Investigadores hay, y entre ellos uno tan destacado como el Prof. Brian Dutton³, que no descartan la posibilidad de que el anónimo autor del *Libro de Alexandre* pudiera ser identificado con Berceo⁴. Sea certera o no tal conjetura, lo importante es lo que sugiere: el reconocimiento cada vez mayor que se le otorga al arte indudable de este autor.

Podemos describir el conjunto de la apreciación crítica sobre Berceo como el progresivo aumento del entusiasmo que se produjo entre los poetas de la generación del 98 en España —después de haber sido prácticamente ignorado durante siglos— despertado por este poeta “primitivo, ingenuo, piadoso, poco culto”, aunque brillante en algunos aspectos. La crítica actual, lejos de considerarlo así, ha llegado a concederle un grado nada despreciable de sofisticación artística y mundanidad. Dutton ha demostrado la influencia de la poesía épica y de los juglares en algunas de sus obras, como también su alto nivel de conocimientos de derecho civil y canónico⁵.

Probablemente el aspecto más interesante y dispar que presenta la crítica de Berceo, lo constituyen las variadísimas conjeturas e hipótesis acerca del público al cual poeta destinaría sus composiciones. Como es natural, la forma de visualizar al público implícito de una obra o autor depende estrechamente del mayor o menor grado de refinamiento y conciencia artística y dominio de su arte que se le atribuya al autor.

²G. B. Gybbon-Monypenny. The Spanish ‘mester de clerecía’ and its intended public: Concerning the validity as evidence of passages of direct address to the audience”. En *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*. Manchester, 1965, pp. 230-244.

³El Prof. B. Dutton, de la Universidad de Chicago, Illinois, realizó la edición crítica de las obras completas de Berceo entre 1967 y 1975. El tomo III, que contiene el *Duelo*, apareció en 1975. Editó Thamesis Books Limited, de Londres.

⁴B. Dutton. “The profession of Gonzalo de Berceo and the Paris manuscript of the ‘Libro de Alexandre’”. BHS, XXXVII (1960).

⁵B. Dutton. “Gonzalo de Berceo and ‘los cantares de gesta’”. BHS, XXXIII (1961).

Sobre la obra que nos ocupa, el *Duelo que hizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesuchristo*, se ha escrito muy poco, y ello principalmente sobre la notable cántica "Eya velar", incluida en el poema, que abarca las coplas 178-190 del total de 210 de la obra.

En general, el *Duelo* es una obra alabada por la crítica, aunque no haya sido estudiada a fondo. Se la considerado una "intensa y conmovedora elegía"⁶; una "original manera de vulgarizar el modelo", una meditación o sermón de San Bernardo de Claraval⁷; una obra de "formidable y siempre tenso patetismo" que se caracteriza por "la cruda nota realista de sus descripciones de los sucesivos momentos de la Pasión"⁸. Incluso, el investigador J. E. Keller llega a afirmar que el *Duelo* es "as surprising and as interesting a piece of writing as was composed in the entire Middle Ages (...). Berceo creates what in modern parlance would be a reporter's interview as Bernard queries Our Lady about the happenings in Jerusalem from Good Friday to Easter Sunday"⁹. Por su parte, G. Orduna estima que "la estructura de la Cántica, su tema y funcionamiento en el contexto épico [del Duelo] hacen pensar en un esbozo dramático, en una de las dramatizaciones tan caras a la liturgia de Cluny"¹⁰.

Valbuena Prat alude al "vocabulario pintoresco" que Berceo utiliza en esta obra; y antes que él, Lanchetas, a propósito de las coplas 156-157 del *Duelo*, hacía hincapié en las "metáforas violentas" que utilizaba el poeta riojano¹¹.

Más recientemente, B. Gicovate ha expuesto una novedosa e interesante aproximación a la obra de Berceo. Afirma este estudioso que nuestro autor reúne "toda la afectación estilística de un decadente, pero con la frescura de un primitivo". Según él, Berceo "nos da motivo para que creamos que quiere pasar por juglar", y ello porque "es aristocrático en cuanto artista y sobre todo aristocrático, porque escribe para una minoría muy especial y es consciente de esta limitación o superioridad" ... Incluso, llega a calificar al humorismo de Berceo, —uno de sus rasgos con-

⁶M. Menéndez y Pelayo. *Antología de poetas líricos castellanos*. Vol. II, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1891, pp. xxx-lxxxviii.

⁷A. Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*. V. I, p. 91. La obra de San Bernardo, fuente del *Duelo*, es el *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus matris eius*, Migne, *Patrología Latina*, V. clxxxii, col. 1133-1142.

⁸M. de Montoliu. *Historia general de la literatura española*. pp. 375-376.

⁹J. E. Keller. *Berceo*. N. York, Twayne Publishers Inc., 1972.

¹⁰G. Orduna. "La estructura del 'Duelo de la Virgen' y la cántica 'Eya velar'". *Humanitas* (Tucumán) iv (1958), 75-104.

¹¹R. Lanchetas. *Gramática y vocabulario de G. de Berceo*. Madrid, 1900.

siderados más populares por la crítica tradicional— como rasgo “refinado, quizá enfermizo”. Este humor que se apoya en usos juglarescos, según Gicovate, “tiene un sentido irónico y recalca la superioridad que se asigna el poeta. Esta es también la razón que explica la existencia de expresiones chabanescas o vulgares en Berceo (...)”¹².

El didactismo de Berceo, rasgo que me parece indudable en su obra, experimenta en esta concepción un notable cambio de dirección. Ya no se trataría de establecer un puente entre la ignorancia de los fieles y los tesoros de la doctrina y la tradición, como lo destaca G. Menéndez Pidal¹³, sino de un comentario sofisticado, destinado a un público de iniciados. ¿Calzan todas las obras de Berceo, o la mayoría, en este nuevo escenario? En todo caso es digno de tenerse en cuenta que gran parte de la argumentación de Gicovate se apoya en lo que él llama la “madurez estética” de este autor, en lo moderno y complicado de su técnica y en la sutileza con que maneja los elementos psicológicos”. Todos estos rasgos nos parecen darse efectivamente en Berceo; otra cosa es lo que ellos permitan legítimamente concluir.

Personalmente, no creemos que estas observaciones, muy ingeniosas, por cierto, puedan aplicarse sin mayor examen a esta obra de Berceo. Creemos que las “vulgaridades” y aparentes “ironías” que aparecen en esta obra responden a una visión bien definida del autor que se apoya en una necesidad artística de construcción de la obra, a partir de vivencias perfectamente claras y naturales para su público. Es lo que esperamos mostrar a continuación en el análisis, muy somero, que presentamos aquí.

Pensamos que el conjunto de interpretaciones que hemos revisado no da cuenta cabal de las posibilidades de lectura que el texto mismo del *Duelo* hace evidentes. En efecto, considerado como el relato de los dolores de María, expresados con gran viveza y realismo, con sentido patético y pintoresco y rasgos de humor más o menos violentos o extemporáneos, quedan sin explicación sus rasgos más característicos, ya que se considera como ornamental lo que para nosotros es, precisamente, uno de los rasgos estructurales que explican la totalidad de la obra. Nos referimos al uso de categorías propias del ámbito feudal: los vínculos de dependencia en su doble aspecto de homenaje y protección, la valorización caballeresca del combate y la ética derivada de esta concepción caballeresca de la vida; y en segundo lugar, al uso de términos propios del ámbito culinario, relativos al mundo pro-

¹²B. Gicovate. “Notas sobre el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo”. BH, LXII (1960), 5-15.

¹³G. Menéndez P. Estudio preliminar a los *Milagros*. pp. 11-20.

pio de una sociedad predominantemente ganadera, como es la de Castilla en el siglo XIII. Ambos aspectos resultan inseparables.

En las interpretaciones del *Duelo*, que hemos revisado, se la considera como una obra valiosa, pero desigual, que contiene grandes aciertos tales como la Cántica "Eya velar", pero también pasajes en que lo "poético" decae visiblemente para dar paso al humor grueso, desproporcionado, y a veces de dudoso gusto, del autor. Resulta simplemente una versión más entre los numerosos plantos de María que puede exhibir la literatura europea de la época, aunque hay quienes, como hemos visto, lo consideren uno de los más destacados.

En la lectura del *Duelo* que propongo, la clave hay que buscarla en la presentación que hace Berceo de la Pasión de Cristo, como un hecho de armas acaecido entre un señor y un grupo de vasallos traidores, dentro del marco de una sociedad esencialmente ganadera.

Hay dos facciones antagónicas: Cristo y su mesnada, es decir, los discípulos agrupados junto a María, la madre del Señor, a quienes se oponen los judíos incrédulos, presentados como los vasallos desleales y renegados con respecto a su señor natural, Cristo. Tan cobardes resultan estos traidores, que deben valerse de mercenarios, los soldados romanos de Pilatos, para lograr su objetivo, sin transgredir sus propias leyes contra el homicidio. En este conflicto presentado como torneo —según las mismas palabras de María—, en apariencia muere el Señor y es vencido, con gran afrenta para sus seguidores y su madre, pero en la jornada final de la batalla el Señor obtiene la victoria de manera absoluta, confunde a los vasallos renegados y venga las afrentas recibidas por su madre y sus criazones (discípulos). Los judíos reciben a lo largo de toda la obra, calificativos netamente feudales, tales como "gent renegada", "gent rehertera", "malos echanes", "carniceros canes", "fammientos canes", "falsos desleales", "vasallos traidores", "refeces omnes", etc. Por su parte, los discípulos son aludidos como "sus compannias" (de Cristo), "vuestra mesnada", "nuestro vando", "sus criazones", etc. La obra redentora de Cristo es presentada como "vuestra cruzada", y María se refiere expresamente a la Pasión y Muerte como "esti torneo":

c. 43 Fraire, non contendamus en tan luengo rodeo,
ca vos bien lo leedes todo esti torneo,
todo yaz en el libro qe fizo san Matheo,
e en el de Juán, fijo de Zebedeo.

La narración de los acontecimientos es, en general, muy escueta, por ello la amplificación de ciertos detalles resulta deci-

dora. Así, el episodio del reconocimiento de la divinidad de Cristo por parte del Centurión, inmediatamente después de la muerte de Cristo, le sirve a Berceo para destacar la categoría de este personaje, precisamente, por ser avezado en los combates: el Centurión, a quien califica de “un noble cavallero”. La verdadera virtud de la caballería de hecho se daba en todas partes. Aquí se produce entre los mercenarios romanos, no entre los “fardidos peones” judíos.

En las palabras finales de consolación y despedida a su madre, Cristo se dirige a María representándole el último trance como la acometida final contra los enemigos, y esto en términos netamente militares. Por eso Jesús le ruega a María que no llore antes de la batalla, ya que ello desanima al combatiente que sabe que se acerca la victoria:

c. 89 Madre, agora somos en ora de rancar,
 qa ya los enemigos quieren cuestas parar;
 madre, cogi esfuerço, non quieras dessarrar,
 el planto qe tú faces puédenos estorvar.

Nos parece que esta copla aclara toda duda respecto de la estructura de la obra. En el punto álgido de la acción, ésta se expresa de *este* modo determinado —caballeresco, militar— y ello no es casual, ya que ilumina la forma de presentar los acontecimientos, la presencia del desenlace que representa la Resurrección, y las valoraciones éticas explícitas o implícitas en la obra.

La base del valor o desvalor de las acciones de los protagonistas de este “torneo” descansa en la concepción jerárquica del mundo feudal, cuya cúspide es Dios, el “Señor natural” por excelencia, el “señor de los señores”. Así como también, la virtud máxima, exaltada por contraste en todo el texto, es la “lealtad”, base de la relación noble en cuanto tal. La relación noble, siguiendo la lógica implacable de este sistema jerárquico, culmina en la relación con Dios, el “soberano ligio” al cual se supedita todo otro juramento, toda otra lealtad.

Dentro de este marco ético, llamar “villano” o “renegado” a alguien, era negarle, ante todo, la calidad de leal y, por ende, considerarlo carente de nobleza, indigno de ser caballero. Esta valorización está presente en las series de adjetivos que se aplican a los dos bandos en pugna. La palabra “traidor” está cargada aquí con el desprecio máximo. Llamar traidor a alguien era compararlo con un perro, la mayor afrenta¹⁴. Y es lo que Berceo hace.

¹⁴Sobre las relaciones entre vasallos y señores, su origen, evolución, vigencia en los diferentes países europeos, etc., véase: J. Le Goff, *La civilización*

Por el contrario, los seguidores o fieles que forman la mesnada o hueste del Señor le debían servicio y honor a cambio de su protección. "Servir", o como también se decía, ayudar y proteger; con estos dos sencillas palabras de los más antiguos textos resumían las obligaciones recíprocas del fiel armado y de su jefe"¹⁵.

María, la madre del Señor, es la "Señora" que preside la corte del Señor. La corte, la morada del Señor, era el lugar central de expresión de este tejido de relaciones, cuya definición era el "servicio de honor", claramente aludido por Berceo en la copla 71. Nos es tan natural, desde hace siglos, el apelativo de "Señora" aplicado a María, que no nos detenemos a pensar en que su origen no fue religioso, sino laico y ceremonial. El apelativo "Notre-Dame" (Nuestra Señora), aplicado a María, fue introducido por primera vez en la Europa medieval por los cistercienses, orden a la cual perteneció y terminó de plasmar San Bernardo de Clairvaux (Claraval), cuyos escritos tuvieron influencia tan decisiva en la piedad del siglo XII y posteriores, y una de cuyas obras sirvió de modelo a este poema de Berceo¹⁶.

Este universo caballeresco que sirve de escenario al *Duelo* muestra otro de sus rasgos distintivos —la base ganadera de su riqueza y el sello de su actividad económica más importante después de la guerra— en el aspecto más desconcertante que ofrece la obra cuando no se ha percibido su unidad y coherencia con la realidad allí reflejada: la sociedad castellana del siglo XIII, fundamentalmente guerrera y ganadera, constituida por hombres libres, comprometidos en la acción interminable de la Reconquista, la que provocaba éxodos, migraciones, traslados de población y de rebaños, y alianzas de diferente tipo, a la par de las vicisitudes de ese combate con duración de siglos.

Han sido estos términos de origen ganadero relacionados con el alimento principal, la carne, los que han chocado con nuestra sensibilidad ya tan alejada de esa realidad de la que deriva-

del Occidente medieval. Barcelona, Ed. Juventud, 1969; Marc Bloch, *Formación de los vínculos de dependencia y Las clases y el gobierno de los hombres*. México, UTEHA, 1958; R. Boutruche, *Señorío y feudalismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973; R. Latouche, *Orígenes de la economía occidental (Siglos IV-XI)*, México, UTEHA, 1957, etc., etc.

¹⁵Bloch, *Formación de los...* p. 254.

¹⁶"La tendresse pour Marie enchantera le cloître cistercien; on y donnera à la douce Vierge Mere la titre de Notre-Dame, appellation chevaleresque que l'Eglise ira cueillir sur les levres de ces preux pour la couler dans sa langue liturgique". Dom Dominique Nogués, *La mariologie de Saint Bernard*. Paris, Ed. Casterman, 1947, p. 9.

ban todo su sentido, provocando las sensaciones ya vistas de vulgaridad, chabacanería e, incluso, de ironía, reacción comprensible si no se ha interpretado correctamente la significación de aquellos términos.

El desconcierto proviene de la utilización, por parte de Berceo, de estos términos precisamente para describir la muerte física de Cristo y el dolor de María. ¿Cómo interpretar la inclusión de palabras e imágenes relacionadas con la preparación de la carne —el alimento por excelencia de un pueblo ganadero¹⁷—, en pasajes que se destacan por su contenido particularmente doloroso y apasionado? Esto ocurre en 15 coplas distribuidas a lo largo de la obra: 14c; 35cd; 36; 39bd; 59d; 60b; 73d; 90d; 96c; 111a; 148d; 156ab; 163d; 164d; 165a. El núcleo semántico de esta serie se halla en la copla 156:

Vedia *assadura* amarga yo mesquina,
amargos *cocineros* e amarga *cocina* (...).

Corominas da la siguiente acepción para la palabra “assadura”: “en el sentido de derecho que se pagaba por el paso de los ganados, consistente en la entrega de una asadura”; en el mismo sentido se ha dicho también ‘corada’¹⁸. Este significado permite abrir una nueva dirección para interpretar el conjunto de coplas ya aludido, y su relación con la totalidad de la obra. Si el significado propio de “assadura” es el arriba notado, lo más propio entonces será pensar, precisamente, que Berceo está utilizándolo en sentido literal, apuntando a la significación de Jesús en su calidad de cordero que va al sacrificio para pagar el tributo (rescate, peaje, “assadura”) correspondiente, con su vida física permitiendo con ello el paso de las ovejas (los pecadores arrepentidos) hacia la vida eterna, fin del peregrinar humano. En esta misma obra Berceo utiliza también las imágenes tradicionales de Cristo como cordero y también como pastor, y se refiere a los fieles como a su “grey”. Por todo lo anterior, creemos que no puede ignorarse la ambigüedad con que, por aquella primera acepción, quedan cargadas en adelante todas las palabras relacionadas con la carne y su preparación.

Desde el punto de vista retórico es posible pensar en la figura general llamada “metalepsis” en las *poetriae* de la época¹⁹, que

¹⁷M. Pidal indica que “cocina” era sinónimo de “carne asada” (CMC, p. 604) y M. Morreallo destaca “cocina” como alimento en contraposición a pan y agua (LBA, glos. sem, p. 27).

¹⁸J. Corominas, *Diccionario Crítico-Etimológico de la Lengua Castellana*, v. I, p. 295. Por lo demás, la palabra “corada” también la utiliza Berceo, en la copla 163 de esta misma obra.

¹⁹Véase: E. Faral. *Les arts poétiques du XIIe. et XIIIe. siècles*. Librairie

consiste en "el uso de una palabra por otra que sugiere por asociación". En la copla citada (c. 156) las figuras serían "assadura amarga", "amargos cocineros" y "amarga cocina". "Assadura" es el término en el cual, a mi modo de ver, se funda la asociación con "dolor quemante", "cochura", "cocer (escocer)", "escozor", "ardura", "biscocha y bisassada" (dos veces cocida y dos veces asada), "me cozién las coradas", etc., expresiones todas contenidas en la obra. Aquí puede percibirse fácilmente cómo se ha producido el desplazamiento de sentido desde la imagen visual de la carne sometida al fuego hacia el cuerpo y el alma afectados por un dolor insoportable que reduce el alma en forma semejante a como el fuego hace con la carne. Las palabras "cocineros" y "cocina" son la continuación natural de esta idea: los judíos y paganos son los ejecutores (cocineros) del terrible hecho (cocina) que significa la muerte de Cristo y el dolor de su madre.

Es de destacar que María usa la palabra "assadura", precisamente a la vista del cuerpo *ya muerto* de su hijo. Justamente Berceo elige representar el momento culminante del dolor de la madre sobre esta base: el dolor inmenso (ardura) quema las entrañas (coradas) de María, la traspasa (le taja las telas) y la deja "biscocha y bisassada" (en inequívoca alusión a su doble dolor: el propio y el de su Hijo). Queda así María convertida ella también en "assadura", prenda ella también entregada para rescate y salvación de los pecadores. A través de este campo semántico tan inusual para nosotros, pero tan cargado de significado concreto para ese pueblo castellano, Berceo elige hacer la fusión entre la *Passio* de Cristo y la *Compassio* de María.

En Berceo es habitual, como a menudo se ha notado, el recurrir a asociaciones y comparaciones tomadas de la experiencia común y del lenguaje cotidiano, por lo cual la explicación propuesta me parece más satisfactoria y plausible que considerar estas expresiones como manifestación del humor aristocrático y hasta decadente que B. Gicovate le atribuye. Creo que efectivamente Berceo dista mucho de ser lo que habitualmente se entiende como "poeta popular", y creo también que su humor refleja cierta distancia, cierta capacidad para observar la realidad con objetividad y sin el sentimentalismo que tanto se le ha atribuido en

H. Champion, Editeur, 1971; Geoffrey of Vinsauf. *Poetria Nova*. Translated by Margaret F. Nims, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1967; Geoffrey of Vinsauf. *Documentum de Modo et Arte Dictandi et Versificandi*, (Introduction in the Method and Art of Speaking and Versifying). Translated by R. P. Parr, Milwaukee, Marquette University Press, 1968. La traducción de la cita corresponde a la edición de R. P. Parr, p. 63.

el pasado, por cierto, pero estos rasgos no pueden asignársele en tal medida que no se compadezcan con la piedad y devoción indudables de Berceo que harían improbable, en mi opinión, expresar tal tipo de humor en contextos tan especialmente dolorosos como el del *Duelo*.

La utilización de expresiones, vocablos, refranes, comparaciones, etc., —“metáforas violentas”, como diría Lanchetas—, habitualmente considerados populares, actualmente nos resulta vulgar, y a veces hasta chocante, según el contexto. Si los analizamos, en general lo que tienen de ordinario es su cotidianidad, su calidad extraordinariamente gráfica, acuñada en un lenguaje de muy rápida captación, y, sobre todo, muy fáciles de memorizar, lo que no dejaba de ser importante aún para la poesía de la clerecía. Si meditamos un poco al respecto, surge una serie de preguntas: ¿Acaso sabemos con certeza cómo tenía dividido el mundo social esta gente del siglo XIII español? Lo que para nosotros resulta chocante, por inusual, ¿lo sería también para ellos? Reacciones que hoy nos parecen desaforadas —el dolor sin freno que se manifiesta mesándose los cabellos y desgarrándose las ropas, la risa y las burlas descomunales que aparecen en muchas obras medievales, la ira desatada— eran perfectamente naturales entre personas del más alto nivel social de aquella época, a juzgar por los testimonios del más diverso orden que nos han llegado.

Por otra parte, para no hacernos falsas ilusiones respecto de una cabal comprensión de la literatura medieval, debemos tener siempre presente que ya no podemos conocer, con exactitud, cuáles serían las formas populares o no, sinceras o no, exageradas o no, de expresar las emociones; sólo podemos conjeturarlo a la luz de los documentos que nos han llegado y que representan sólo a algunos sectores de aquella vasta realidad, por cierto, casi nunca los más bajos.

El enfoque de la Pasión de Cristo como un hecho de armas, como un torneo, convierte realmente a este poema de Berceo en una obra original. No hay mención en las interpretaciones, comentarios y críticas que hemos revisado de este rasgo determinante, a mi modo de ver, en la estructuración del *Duelo*. Como hemos visto, no sólo explica una serie de particularidades léxicas y la inclusión de una variedad de campos semánticos inusuales en una obra de naturaleza tan peculiar, sino que, en mi opinión, ayuda a entender en buena medida el interés que podía despertar la lectura o recitación de un poema basado en los tan conocidos hechos de la Pasión. Lo verdaderamente nuevo, lo que refleja la maestría del poeta, es, precisamente, presentar de un modo nuevo (*dispositio*) la materia tradicional (*inventio*). Esto hace

Berceo al presentar la Pasión bajo la forma de la única actividad digna de hombres libres en ese mundo recio, relativamente poco matizado, de la Reconquista: la lucha contra el enemigo. Y no se trata de un enemigo cualquiera, simplemente de otra nacionalidad, por tanto, de otras lealtades, sino perteneciente a un pueblo que había renegado históricamente de su homenaje a su señor natural; en suma, un enemigo "infiel".

Creemos que los elementos señalados, basados únicamente en las palabras (*elocutio*) del texto, demuestran que es posible leer la obra de la manera propuesta. Lo que entonces se nos revela no es ya un Planto más, sino la transformación en "gesta" del hecho central del cristianismo.

El diálogo inicial de María con el monje San Bernardo, previo al relato mismo de la Pasión; el prendimiento en el Huerto de los Olivos como una gran traición a su señor; el martirio de Cristo y las burlas de los vasallos felones; la reacción violenta de María, presentada como una noble señora agraviada y no sólo dolorida (rasgo que predomina en el modelo); la última exhortación de Jesús a su madre animándola antes del combate final; las escenas de la Guarda del sepulcro con "fardidos peones" y soldados lorigados; la derrota final de los traidores, etc., todos los elementos de la obra se integran armoniosamente en esta interpretación caballeresca del poema de Berceo.

Lo que sólo fue considerado como pintoresco se torna así esencial; los términos y comparaciones desconcertantes se transforman en el medio de expresión más natural de una sociedad cuya actividad más noble es la guerra y cuya propiedad más preciada son la tierra y el ganado. La vida entera se organiza dentro de este marco. Berceo, al integrar el hecho trascendental de la Redención dentro de este marco, demuestra no sólo una percepción notable por su eficacia desde el punto de vista didáctico y persuasivo, sino, y por encima de todo, una maestría nuevamente confirmada en el manejo de su arte poética.

Otro punto, muy diferente a los anteriores, pero también constitutivo de la estructura del *Duelo*, manifiesta también la originalidad y maestría de Berceo. Se trata de la inclusión en la obra del pasaje final de la Resurrección. No se conocen *Planctus Virginis* que finalicen con la gloria de la Resurrección. Naturalmente no nos referimos aquí a los dramas litúrgicos de la Pasión, conocidos al menos desde el siglo XII, ya que ellos solían a menudo incluir la escena de la Guarda del sepulcro y la Resurrección, además de las correspondientes a la Lamentación de María²⁰. Al finalizar el relato de la Pasión propiamente tal, y el

²⁰Los Plantos de la Virgen fueron composiciones generalizadas en toda la

Planto de María, la narración de Berceo, que hasta ahora ha mantenido un ritmo moderado, se acelera y luego de la cántica "Eya velar" desemboca súbitamente en la Resurrección que representa el cambio de fortuna general, la vuelta al orden natural, el descanso y equilibrio indispensables para hacer posibles la enseñanza final y la alabanza de la Gloriosa.

En su calidad de narrador, Berceo no podía dejar inconcluso el drama de la Pasión. La Pasión y Muerte de Cristo representan la peripecia, para usar un término dramático, pero la Resurrección proporciona el reconocimiento que trae consigo el cambio de fortuna. Desconociendo Berceo casi con certeza estos conceptos aristotélicos sobre la tragedia²¹, sin embargo los hace operar visiblemente como elementos estructurales de un relato acabado. Este clérigo era, por encima de todo, un poeta que narraba, no un poeta que contemplaba, como San Bernardo de Clairvaux, autor del modelo. Esta diferencia de temperamentos permite también comprender la gran distancia que separa a las dos caracterizaciones de la Virgen en el *Duelo* y en el *Planctus* de la obra de San Bernardo.

Para ambos autores el personaje central de la obra es, indudablemente María, aún cuando en el plano referencial el protagonista real de los hechos sea Jesucristo. Sin embargo, el comportamiento de María en ambas obras es diferente. Creemos que San Bernardo, frente al hieratismo de la figura de María en los primeros siglos de la era cristiana, ha llegado a una imagen más expresiva, más humana, perfectamente equilibrada, aunque un tanto convencional, en la manifestación de su dolor ante la muerte de su Hijo. La Virgen de Berceo, un siglo más tarde, no sólo es más humana y expresiva, sino también menos convencional en

Europa cristiana, los cuales a menudo iban incluidos en los dramas de la Pasión como elemento conmovedor para intensificar el "pathos" del momento mismo de la Crucifixión. Pero muy a menudo eran sólo composiciones líricas aisladas, y en los casos que se conocen incluían la Crucifixión, la Deposition de la Cruz, y la Sepultura de Cristo; jamás terminaban en la Resurrección. Véase el notable libro de Sandro Sticca, *The Latin Passion Play: Its origin and development*. Albany, State University of New York Press, 1970; M. Rudick, "Theme, structure and sacred context in the Benediktbeuern Passion Play". *Speculum*, XLIX (1974) 2: 267-286; K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols. Oxford Clarendon Press, 1933.

²¹Véase, Gerard Else, *Aristotle's Poetics (The Argument)*. Traducción estudio crítico e interpretación. Siguiendo con las ideas aristotélicas sobre la tragedia, la "hamartia" o error inicial, que es la fuente de la tragedia, sería en el caso del *Duelo* el pecado que caracteriza esencialmente a la naturaleza caída que Cristo había asumido en la Encarnación precisamente para "purificarla" a través de su tragedia.

su caracterización. Ella no se limita a lamentarse y llorar, sino que llega, incluso, a reprochar a su Hijo por el dolor incomprendible que El le causa y a rebelarse contra la misteriosa voluntad del Padre cuyos designios insondables ella no puede penetrar por sí sola. Jesús, desde la cruz, debe recordarle esta voluntad, explicarle el sentido profundo del dolor de ambos, debe recordarle la necesidad de la redención, y aun así, luego de su muerte, el desborde de dolor la hace olvidarlo todo. ¿A qué mujer, en trance semejante, no le sucedería lo mismo? Esta humanidad avasalladora de la Virgen de Berceo no sólo es el elemento quizás más bello de su retrato de María, sino que constituye una de las diferencias más importantes en el enfoque general con respecto al modelo de San Bernardo.

Una "gesta" caballeresca requería de una madre luchadora, que convincentemente pudiera "reptar affirmes" a los vasallos fementidos y traidores, que no vacilara en expresar sus dudas, sus temores de represalia cuando su Hijo ya no estuviera a su lado para hacer valer sus derechos y defenderla, su incompreensión acerca de la necesidad de que todo ello sucediera, y, finalmente, su conformidad última ante la enormidad del misterio. Las palabras de Cristo despidiéndose de su madre (copla 108), que en este texto son las últimas que pronuncia Cristo antes de morir (por cierto que no en los relatos evangélicos de la Pasión)²², son el recurso que emplea Berceo para asegurar la intimidad extraordinaria, la unión esencial entre estos dos seres, base de la confianza con que los hombres pueden acudir a implorar la ayuda incondicional y siempre pronta de la "Gloriosa".

Para concluir, nos parece que la crítica no se ha equivocado en su apreciación admirativa de esta obra de Berceo, aunque no haya sabido dar razón de su completa unidad. Constituye, efectivamente, este poema una creación sumamente trabajada y lograda desde el punto de vista artístico. El análisis somero de algunos de sus campos semánticos así lo demuestra. El análisis retórico a la luz de las doctrinas imperantes en su época no hace sino confirmarlo, pero eso no es el objeto de este artículo.

²²Lucas, Mateo y Marcos, en los relatos de la Pasión de sus respectivos evangelios, ni siquiera mencionan la presencia de María durante la Crucifixión. Sólo Juan, en un par de versículos nos informa de su presencia: "Junto a la cruz de Jesús estaban su madre . . .", para finalizar con la entrega mutua de Juan a María y de ella a Juan (Jn. xix, 25-27). Pero la enorme potencialidad patética de la desolada figura de la madre al pie de la cruz no pudo pasar inadvertida para los fieles desde los primeros siglos del cristianismo, que la hicieron objeto de su creciente devoción, ni para los poetas y dramaturgos, pintores y escultores, que tan a menudo la tomaron como tema central de sus creaciones. Véase: E. Mâle. *El arte religioso, México, FCU.*

El *Duelo* es una buena prueba, además, de dos requisitos que me parecen fundamentales al enfrentar cualquier obra medieval: la necesidad de afinar, aumentar y perfeccionar nuestro conocimiento cabal del lenguaje de la época en sus aspectos gramaticales, sintácticos y léxicos, y simultáneamente, lo indispensable que resulta siempre —pero quizás mucho más aún en el caso de la literatura medieval— hacer el mayor esfuerzo por mantener la distancia que nos separa de estos antiguos textos, no olvidando la esencial historicidad de ellos y de nosotros mismos, al mismo tiempo que intentamos permanentemente disminuir nuestra ignorancia con respecto de los hechos, es decir, la historia de aquella época en algunos aspectos ya francamente irrecuperable.