



MODELOS DE ESTRUCTURA PARA LA VIDA DE SANTA ORIA DE BERCEO

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
de la República Argentina

De la mano de su excelente edición del texto, de sus varios trabajos sobre este y sobre otras obras del autor, y de su indiscutido magisterio de largos años de estudio, la propuesta de Isabel Uría¹ para la estructura de la *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo² se ha impuesto como la más largamente aceptada. La investigadora define para Oria una estructura heptapartita que denomina *gótica*, en razón de que sus siete partes dibujan un gran arco ojival – o, estilizadamente, un triángulo – con una ladera izquierda que asciende desde el prólogo – primera parte – hasta la segunda visión – cuarta parte –, considerada por Uría como la sección central del poema, pasando sucesivamente por la

1. Nuestras citas corresponden a la última de las sucesivas ediciones (1976, 1987, 1992) que Isabel Uría ha dedicado a la obra. Cf. Isabel Uría Maqua (ed.), Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, coordinado por Isabel Uría, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 491-451.
2. Preferimos mantener la vieja denominación *Vida de Santa Oria* contra la propuesta de la misma Isabel Uría, muy aceptada hoy en día, de llamar a la obra *Poema de Santa Oria*. Uría arguye que el relato de Berceo dedicado a la santa emparedada no encuadra tanto en el género de la hagiografía o la vida de santo cuanto en el de la literatura de visiones, en razón de que la estructura interna del texto observa una subdivisión que diverge de la clásica y tripartita observable en las otras obras de Berceo que sí son hagiografías – Santo Domingo de Silos y San Millán de la Cogolla –, y en razón asimismo de que la biografía de Oria se presenta como muy resumida y casi carente de acontecimientos. Por nuestra parte, demostraremos en estas mismas páginas que en la heptapartición propuesta por Uría para el texto subyace una virtual tripartición perfectamente asimilable a las de Millán y Domingo, y hemos sostenido en trabajos anteriores que las categorías de hagiografía y literatura de visiones no son excluyentes ni contradictorias cuando se trata, como en este caso, de la vida de una santa contemplativa que no puede narrarse mediante la referencia a inexistentes acontecimientos externos sino haciendo casi exclusiva mención de sus experiencias místico-visionarias. Cf. Isabel Uría Maqua, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones referentes a su estructura y género», en *Berceo*, 94-95 (1978), pp. 43-55; Javier Roberto González, «Una cuestión de género: ¿*Poema de Santa Oria* o *Vida de Santa Oria*?», en *Signum*, 14, 1 (2013), pp. 171-189.

introducción que da cuenta de la vida de la futura santa antes de sus experiencias místicas – segunda parte – y por la primera visión – tercera parte –, y luego desciende desde allí por otra ladera derecha que contempla la tercera visión – quinta parte – y la muerte de Oria – sexta parte – como puntos intermedios, hasta acabar nuevamente a nivel de la base con el epílogo o séptima parte³:

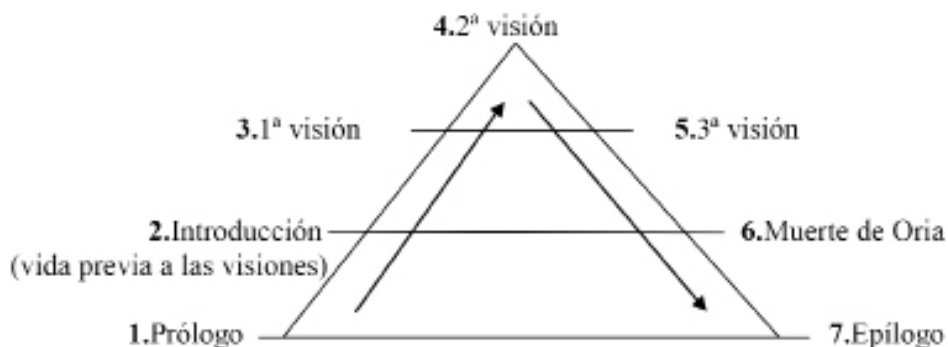
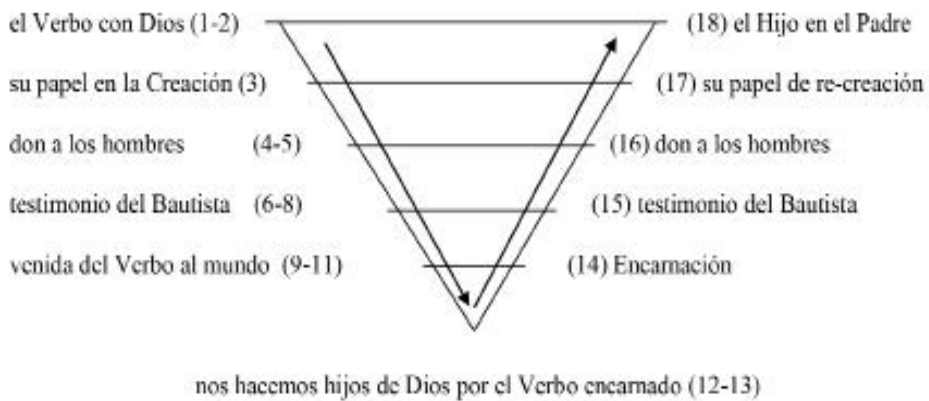


Figura 1: Estructura heptapartita y gótica de la *Vida de Santa Oria* según Isabel Uría

Uría destaca en este diseño la centralidad de la segunda visión, en la que la Virgen María desciende a la celda de Oria para anunciarle su inminente muerte y su segura salvación, centralidad que le permite considerarla como la clave de la ojiva y el eje en torno del cual las dos laderas se espejan de una manera quiasmática, de modo tal que la visión primera se refleja en la tercera, la introducción o vida pre-visionaria lo hace en la muerte, y el prólogo lo hace en el epílogo⁴. Si bien la estudiosa no lo menciona – quizás tampoco

3. «Es de destacar el perfecto equilibrio y armonía de esta estructura, en la que la primera parte o *Prólogo* se corresponde con la última o *Epilogo*; la segunda o *Introducción* – que comprende la vida natural de Oria – tiene su correlato en la sexta o *Muerte de la Santa*; quedando las tres visiones en el centro del poema, y ocupando la *Segunda Visión* – en la que la Virgen desciende a la celda de Oria para garantizarle su próxima muerte y salvación – el punto medio del poema, como si el autor hubiera querido dar el puesto clave de la obra a la escena que fue clave en la vida de la Santa. Es decir que, si doblamos el poema en dos mitades, tomando como punto medio la *Segunda Visión*, vemos que las tres partes primeras son correlativas de las tres últimas. Se trata, pues, de una estructura que podemos llamar *gótica*, por su semejanza con el arco ojival, en el que sus dos mitades, separadas, y sostenidas, por la clave, se corresponden entre sí dovela a dovela» (Uría Maqua, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones...», p. 46; cf. Isabel Uría Maqua (ed.), Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, pp. 35-39, y *Poema de Santa Oria*, ed. Uría Maqua, pp. 494-495).
4. «Del mismo modo, en nuestro poema, la visita de la Virgen a Santa Oria constituye la parte central y el punto culminante de la obra, al tiempo que es una escena clave en la vida de la Santa. Hasta ese momento, la vida de Oria ha seguido una línea ascendente de penitencia y ascetismo: reclusión en Suso (c. 20-21, XIX-XX); penitencia y oraciones (c. 6, 22-23, XXIV-XXVI), premiadas con la *Primera Visión* (c. 25-109, XVIII-CXII), y el redoble de penitencias

lo haya advertido –, este tipo de estructura responde a un venerable modelo neotestamentario, el del Prólogo del Evangelio de Juan, cuya arquitectura, igualmente simétrica y espejada, fue definida y bautizada por C. M. E. Boismard como *estructura envolvente o por envoltura*; este exégeta analiza el texto joánico, al igual que Uría hace con el poema de Berceo, como una gran curva tensivo-distensiva, con un inicio que señala la presencia del Verbo junto a Dios, un punto central que señala el hacerse carne y el habitar entre nosotros del Verbo, y un término que lo presenta de regreso con Dios, pero la diferencia está en que en tanto la ojiva o el triángulo de Uría tiene su vértice arriba y define sus dos laderas como ascendente la primera y descendente la segunda, en el esquema de Boismard el vértice no marca el punto de máximo ascenso sino el de máximo descenso – la venida del Verbo a la tierra –, y por lo tanto las laderas son descendente la primera y ascendente la segunda⁵:



(c. 110-112, CXIII-CXV). Ahora, con la venida de la Madre de Dios a su propia celda, todos sus anteriores sacrificios y oraciones obtienen el máximo premio: la garantía de su próxima muerte y subida al Cielo, meta codiciada durante toda su vida [...]. Así, la línea ascendente de la vida de Oria se remata y culmina en la escena de la visita de la Virgen, como el medio arco de la ojiva asciende y se remata en la clave» (Uría Maqua, «El *Poema de Santa Oria*: cuestiones...», pp. 46-47).

5. «Installés en Dieu, avec le Verbe (v. 1), nous sommes amenés progressivement jusque sur la terre, dans les perspectives de l'Incarnation (v. 14), mais c'est pour remonter aussitôt vers Dieu, d'un immense coup d'aile, et rejoindre le sein du Père, avec le Fils unique (v. 18). Le Prologue semble ainsi dessiner une parabole, dont la base touche la terre et dont les deux branches se perdent dans l'infini de Dieu. Au cours de ce double mouvement, descendant et ascendant, on rencontre les mêmes jalons symétriques, dont le plus visible est la mention du témoignage porté par le Baptiste sur le Christ (vv. 6-8 et 15)» (Claude Marie-Émile Boismard, *Le prologue de Saint Jean*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1953, p. 99); «Ainsi, en combinant l'inclusion sémitique et le parallélisme, on obtient une construction particulière, que l'on pourrait appeler la *construction par enveloppement*: une même idée est exprimée en deux phrases successives, mais les mots de ces deux phrases se succèdent en ordre inverse, selon le schème suivant: a-b-c-d-d'-c'-b'-a'» (Boismard, *Le prologue de Saint Jean*, p. 104; cf. pp. 106-107).

Figura 2: Estructura del Prólogo del Evangelio de San Juan según M. E. Boismard

Frente al modelo estructural de Uría – a la zaga de su hipomodelo de Boismard –, con su único y grande arco que expresa un solo proceso tensivo–distensivo, existe otra posibilidad para la *Vida de Santa Oria*, consistente en considerar no ya una única curva de tensión y distensión, sino múltiples y sucesivos arcos, esto es, numerosos procesos de ascenso y descenso, que no diseñan ya una ojiva o un triángulo de dos laderas, sino una cordillera de varios picos y varios valles intercalados. Quien ha propuesto este modelo para nuestro poema, Antonio Cea Gutiérrez, lo relaciona con los altos y bajos de la melodía gregoriana, y lo denomina *de dientes de perro o de sierra*; el problema de la propuesta de Cea Gutiérrez es que al definir para el texto no ya las siete partes de Uría sino apenas cinco, desconsidera por completo el Prólogo y la Introducción, y solo empieza a contar desde la primera visión; esta es ascendente, pues Oria es en ella arrebatada a los cielos, y seguidamente vienen la segunda visión – descendente, porque ya no es Oria quien sube, sino María quien baja para aparecérselo en su celda –, la tercera visión – nuevamente ascendente, pues Oria sube en ella al Monte Oliveti –, una cuarta visión descendente – se trata en realidad de un aspecto o sector de la tercera visión, correspondiente al momento en que ángeles y santos vienen a buscar el alma de la moribunda Oria –, y una visión final que ya no corresponde a Oria sino a su madre Amuña, y que debe tenerse por ascendente porque en ella esta ve a su hija ya instalada en el cielo⁶:

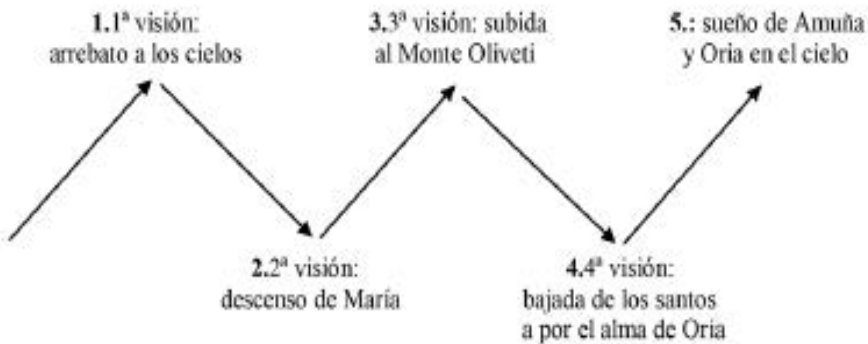


Figura 3: Estructura pentapartita y «de dientes de perro»

6. «Las visiones celestiales en el *Poema de Santa Oria* se suceden como una serie de experiencias secuenciadas – subidas y bajadas alternando en *arsis* y *tesis* – a manera de melodía gregoriana, lo que en la decoración románica se denomina «dientes de perro» o «de sierra»: 1ª visión o arrebató a los cielos; 2ª visión: descenso de María; 3ª visión o subida al Monte Oliveti; 4ª visión: bajada de los santos a por el alma de Oria; 5ª, ensoñación de Amuña y ubicación de Oria a las puertas del cielo. Se da un trasiego de subidas y bajadas, una intercomunicación entre el cielo y la tierra, con espacios intermedios: la *scala caeli*, el Monte Oliveti, la noche purgatorial de Oria en espera, a las puertas de la gloria» (Antonio Cea Gutiérrez, «Religiosidad y comunicación interespaial en la Edad Media. Los viajes celestiales en el *Poema de Santa Oria*», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 2 (1999), pp. 53-102 (p. 55)).

de la *Vida de Santa Oria* según Cea Gutiérrez

Si el modelo ojival y espejado de Uría reconoce un antecedente en el Prólogo del Evangelio de Juan, también este otro modelo de Cea Gutiérrez, de dientes de sierra o de picos y valles múltiples y alternos, halla su – quizás ignorado – fundamento en la poética escrituraria, pues responde a la perfección al esquema macroestructural que Northrop Frye ha definido para la Biblia en su totalidad. Según este crítico, existe en la Biblia una pauta arquitectónica mayor muy similar al arco invertido del Prólogo de San Juan, ya que «toda la Biblia [...] está incluida en esta clase de relato en forma de U, en el que el hombre [...] pierde el árbol y el agua de la vida al comienzo del Génesis y los recupera al final del Apocalipsis»⁷, pero en el seno de esa gran curva enmarcante, de ese gran descenso inicial y ese gran ascenso final, se inscriben múltiples micro-curvas de sucesivos descensos y ascensos, que caracterizan la entera historia del pueblo elegido como una alternancia de caídas y recuperaciones, o dicho de otro modo, de pecados y reconciliaciones con Dios⁸:

7. Northrop Frye, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988, p. 198.

8. «En el medio [de la gran U tendida entre el Génesis y el Apocalipsis], se relata la historia de Israel como una serie de caídas en el poder de los reinos paganos: Egipto, la nación de los filisteos, Babilonia, Siria, Roma, cada una seguida de un ascenso hacia un corto período de relativa independencia. Hallamos la misma narrativa en forma de U también fuera de las secciones históricas, en el relato de los desastres y la restauración de Job y en la parábola de Jesús del hijo pródigo» (Frye, *El gran código...*, p. 198); «En resumen: si seguimos la narrativa de la Biblia como una secuencia de eventos en la vida humana, se convierte en una serie de altibajos, en los que periódicamente el pueblo de Dios es sometido y luego rescatado por un líder, mientras que los grandes imperios paganos crecen y caen con ritmo opuesto. En determinado momento esta perspectiva retrocede, y lo que vemos es algo más parecido a un héroe épico o romántico que desciende a un mundo inferior para rescatar a la vez a una novia y a un nutrido grupo de hombres y mujeres. En esta perspectiva la *secuencia* de cautiverios y redenciones desaparece para ser reemplazada por un único acto de descenso y retorno. Sin embargo este acto, si bien único en sí, posee muchos marcos simbólicos» (*Ibidem*, p. 221). De más está aclarar que ese héroe épico o romántico que, según Frye, desciende para rescatar a una novia y a un grupo, es el mismo Verbo que protagoniza la gran curva en U de la que habla Boismard a propósito del Prólogo joánico. Difiero de Frye aquí: ante este héroe no es que la perspectiva de la serie de altibajos retroceda, sino más bien se le somete y subordina, se inscribe y enmarca en él para cobrar su pleno sentido. Es la misma integración de los esquemas ojival y de dientes de sierra que aspiramos a consumir para Santa Oria al cabo de nuestros análisis.

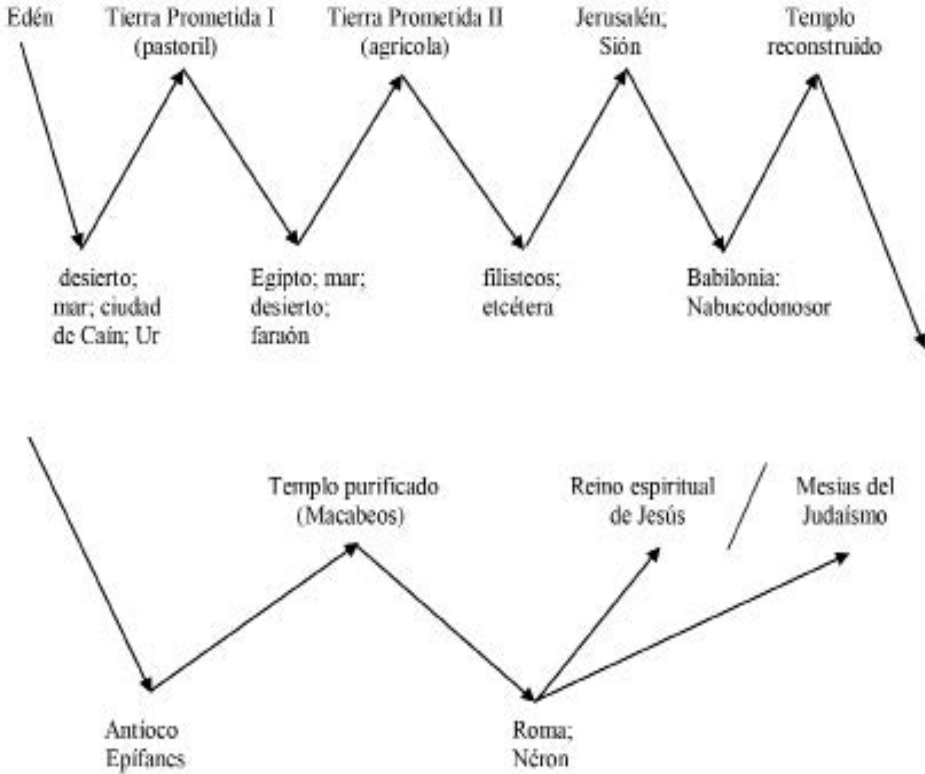


Figura 4: Macroestructura de la Biblia según Northrop Frye

Frye armoniza de este modo la grande y única curva tensiva y distensiva de Boismard y Uría con las múltiples curvas y los múltiples picos y valles de Cea Gutiérrez, al decidir que estos deben necesariamente inscribirse en aquella; se trata de una solución integrativa que no dejará de ayudarnos en nuestra propuesta, según se verá.

Existen otras soluciones estructurales para la *Vida de Santa Oria*, como las pentapartitas de Perry⁹ y Ruffinatto¹⁰, la hexapartita de Gimeno Casalduero¹¹, y la tripartita compleja de Baños¹²; no las recogemos ni analizamos aquí porque ninguna de ellas toma en consideración, a la hora de definir el número y el orden de sus partes, la idea para nosotros central – y que sí contemplan Uría y Cea Gutiérrez – de un proceso de ascenso y descenso, o bien de tensión y distensión, que ya bajo la forma de una única curva o ya de múltiples picos y valles define una dinámica de lo alto y lo bajo, del cielo y de la tierra, de lo trascendente y lo inmanente, a la manera de dos polos que se disputan la atención y la misión de todo santo, y en definitiva, de todo cristiano. En tal sentido, nuestra propuesta aspira a integrar los modelos estructurales sentados por Uría y Cea Gutiérrez, mediante una armonización de la ojiva quiásmica o espejada de la primera y los dientes de sierra múltiples y alternos del segundo en una estructura que inscribe las numerosas curvas tensivo-distensivas de las distintas secciones en una única gran curva u ojiva, y que observa una pauta a la vez heptapartita y tripartita cuya nota más notoria es su carácter *abisal*, vale decir, un dispositivo de *puesta en abismo* que las partes enmarcadas o menores definen al inscribirse en las partes enmarcantes o mayores.

El punto de partida para nuestra estructura ha de ser la heptapartición de Uría, pues coincidimos absolutamente en el número y la secuencia de las partes del poema. La única discrepancia consiste en un traslado del énfasis de la gran curva de tensión-distensión, a las microcurvas en las que la curva grande se descompone. La gran curva y las curvas pequeñas no son contradictorias, sino compatibles, a poco que se expliquen los diferentes criterios que subyacen al establecimiento de una y de otras. En la gran curva de Uría, el criterio definidor es la tensión narrativa, de la mano de una progresión argumental y dramática que define como clarísimo *climax* de la historia relatada la segunda visión – o parte cuarta –, vívida escena en la que la santa sostiene un diálogo con la Virgen María, en cuyo transcurso esta le anuncia su inminente muerte y su salvación. En esta perspec-

-
9. Theodore Anthony Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New Haven – London, Yale University Press, 1968, pp. 14-15.
 10. Aldo Ruffinatto (ed.), Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 25. El propio Ruffinatto había propuesto años antes para la *Vida de Santa Oria* («Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», en *Berceo*, 94-95 (1978), pp. 105-131, p. 126) una estructura no pentapartita, sino hexapartita, que con posterioridad modificó radicalmente, al punto de que en 1978 consideraba que las tres visiones constituían una única parte y la vida anterior a ellas se subdividía en tres, en tanto en 1992, en su edición del poema, unifica la vida previa de la santa en una única parte, consigna dos para las visiones – desestima el sueño del Monte Oliveti como visión definitiva de parte, y dedica la cuarta y la quinta partes, respectivamente, a la muerte de Oria y a la visión final de Amuña.
 11. Joaquín Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», en *Anales de literatura española*, 3 (1984), pp. 235-281, p. 235.
 12. Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 125-126.

tiva, en la que la parte cuarta representa el vértice superior del triángulo, los dos vértices de la base, correspondientes a las partes primera y séptima, ocupadas respectivamente por el prólogo y el epílogo, vienen a encarnar los puntos de máxima distensión de la curva, porque en ellos no ha comenzado aún, propiamente, la narración de la vida de Oria – prólogo –, o ya ha definitivamente concluido con la instalación del alma de la santa en el cielo y en el reposo eterno – epílogo –. El panorama cambia radicalmente si reemplazamos esta perspectiva fundada en la tensión narrativa por otra que haga pie en la morfología simbólica y en la ya señalada dinámica topográfico-kinésica que opone el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo, el ascenso y el descenso; si lo hacemos, advertimos enseguida que a la segunda visión o parte cuarta no debe corresponderle ya un vértice absoluto, porque si bien sigue siendo el climax narrativo, topográfica y kinésicamente corresponde a un descenso, ya que la escena se desarrolla en la celda de Oria y tiene lugar a partir de un doble movimiento de *abajamiento*, el real de la Virgen que llega desde el cielo para visitar a la santa, y el moral de esta, que ante la visita y el anuncio de su próxima marcha al paraíso adopta una actitud de extremada humildad y apego a ese rincón penitencial terreno que constituye su celda. De igual modo el prólogo y el epílogo, distensivos desde un punto de vista narrativo, representan movimientos ascensionales y por ello tensivos a su modo según la adoptada perspectiva topográfica-kinésica. El prólogo consiste en una *propositio* retórica en la que el poeta realiza dos acciones básicas, *invocar* a la santa cuya vida se apresta a narrar, y por su intercesión invocar también a María, rogando a ambas lo ayuden en su tarea¹³, y *anunciar* el tema de su canto, que condensa en una referencia a la vez sintética y proléptica del contenido central de su narración, a saber, las visiones de Oria: «fue esta sancta virgen vaso de elección,/ ca puso Dios en ella complida bendición / e vido en los Cielos mucha grant visión» (5b-d, p. 499); ambas acciones centrales de la sección prologal, la invocación con ruego a las santas y el anuncio de las visiones, consisten en virtuales *elevaciones* o *ascensos* intencionales, ya que el locutor se remite a los cielos tanto en su invocar y rogar a las santas Oria y María cuanto en su referirse a las visiones que Oria vio, precisamente y según expresamente aclara, *en los Cielos*. En cuanto al epílogo, bien que distensivo por ser la conclusión reposante del relato, este mismo reposo conclusivo de la historia narrada se identifica con el descanso y la gloria finales de Oria en el cielo, al cual ha accedido según lo adelantado en las visiones, y desde el cual se le aparece a su madre Amuña para tranquilizarla. Prólogo y epílogo, de esta manera, representan puntos de distensión narrativa, pero de tensión y elevación topográfica y kinésica por lo que tienen de clara apelación y referencia al cielo, y corresponde por lo tanto desplazar las partes primera y séptima de la base del triángulo donde las situaba Uría hacia una posición elevada, hacia sendos vértices de los dientes de sierra:

13. «Luego en el comienço e en la primería, / a ella mercet pido, ella sea mi guía; / ruegue a la Gloriosa, Madre Sancta María, / que sea nuestra guarda de noche e de día» (3, p. 499).

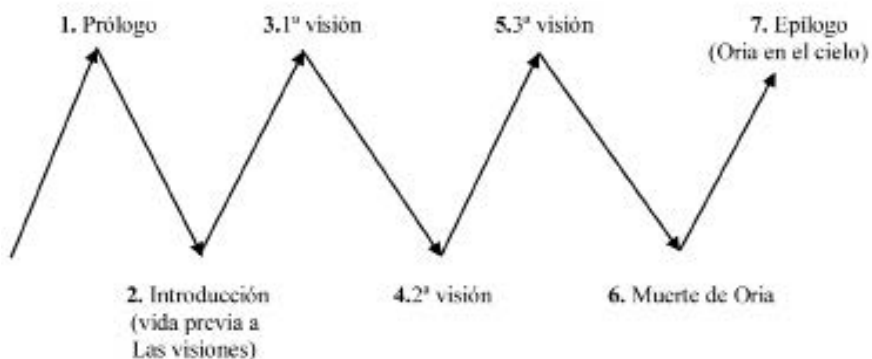


Figura 5: Estructura heptapartita y «de dientes de perro» de la *Vida de Santa Oria*

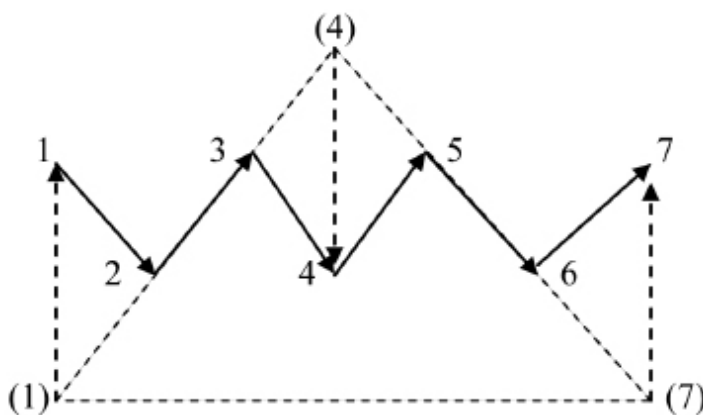


Figura 6: Generación de la estructura de dientes de perro de la *Vida de Santa Oria* a partir de la estructura heptapartita y gótica de Uría

En la figura precedente podemos advertir con claridad de qué modo a partir de la ojiva o el triángulo de Uría, y mediante el desplazamiento del vértice mayor de la segunda visión hacia abajo, y de los puntos basales del prólogo y el epílogo hacia arriba, queda perfectamente generada la nueva estructura de dientes de sierra o de picos y valles; en ella, la parte segunda o introducción funciona netamente como un valle o descenso, pues se centra en el relato de la vida terrena de Oria previa a las visiones, vida desarrollada en esa celda de su emparedamiento de connotaciones ctónicas y penitenciales; la parte tercera, dedicada a la primera visión, es un nuevo ascenso, ya que se trata de una subida del alma de Oria al cielo y una detallada relación de la arquitectura de este; tras la visión segunda de la que ya hablamos, descendente por tratarse de una visita de la Virgen a la celda de Oria, la visión tercera de la quinta parte es una nueva subida, ya que está íntegramente ocupada por la imagen ascensional y pre-celestial del Monte de los Olivos,

cabal antesala del paraíso; sigue la parte sexta centrada en la muerte de Oria, hecho este que representa de suyo el máximo descenso y la máxima sujeción a las leyes de la terrenalidad, y finalmente en el epílogo o séptima parte, según dijimos, la definitiva morada de Oria en el cielo marca el desenlace ascensional del entero proceso.

Cabe añadir algunas precisiones sobre la visión segunda, esa parte cuarta y central tanto de la ojiva de Uría como de nuestros dientes de sierra. No caben dudas acerca de su axialidad estructural en cualquier modelo que se adopte, pues en ella tiene lugar la escena capital de la historia narrada, aquella en la que Oria recibe con humildad la certificación de aquello a lo que ha dedicado su entera vida, la ganancia del cielo, que se le anuncia como inminente. En este sentido, tiene razón Uría al considerar esta escena como un vértice, como un ápice, pues se trata de un indiscutible climax argumental y dramático. Sin embargo, interpretados este ápice y este climax en términos cristianos, se trata de una plenitud y a la vez de un vaciamiento, de una exaltación y un abajamiento, de una cumbre alcanzada, paradójicamente, en y por la humillación y la negación de sí. Es, por lo tanto, una imitación de la *kénosis* del propio Cristo, aquel que siendo rico se hizo voluntariamente pobre (2 Cor. 8,9); es un cielo que se logra mediante su propia negación, un triunfo al que se llega mediante la voluntaria derrota; es ese el sentido de que este climax ocurra en la celda de Oria, de noche, en medio de la oscuridad y de las penitencias que mortifican el cuerpo de la santa. Es el triunfo de la cruz, triunfo de pasión y de muerte, de escándalo y paradoja; por eso es que la segunda visión debe leerse en términos de contradicción aparente entre su letra y su espíritu – en términos más cabalmente medievales, entre su *sensus* o significado literal y su *sententia* o interpretación profunda¹⁴ –, entre su forma imaginal y simbólica y su sentido más radical y último: la letra simbólica de la escena, en cuanto significante plástico, corresponde al imaginario que Durand ha llamado *de régimen nocturno*, con sus arquetipos propios del descenso, la intimidad, el encerramiento, lo ctónico, lo oscuro, lo femenino-uterino – expresados aquí por la celda, la noche, el lecho que es tumba y cuna, la caída, la madre-María –¹⁵; todos estos símbolos de abajamiento y clausura, empero, son reveladores de lo opuesto, de ascenso y liberación, de una muerte ritual que alumbra un nuevo nacimiento, de una humillación que conlleva ensalzamiento, de una «noche amable más que el alborada» al modo de los místicos. Frente a este régimen nocturno, el opuesto *régimen diurno o diairético* de Durand engloba las imágenes verticalizantes, ascensionales, luminosas, que son expresión de lo abiertamente trascendente o idealizado, y que se plasman mayoritariamente en nuestro poema en las figuras de la primera visión en la que Oria es arrebatada al cielo – el cielo mismo, la claridad, las aves y las alas, la escalera, el aire y el viento, el árbol, el blanco, los ángeles –¹⁶. La alternancia en nuestra estructura de

14. Cf. Henri De Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959 vol. II, pp. 482-483.

15. Cf. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 199-287.

16. Cf. Durand, *Las estructuras...*, pp. 67-196.

momentos de ascenso y de descenso, de anábasis y catábasis, de cielo y de tierra, define no solamente un ritmo kinésico y topográfico, sino también simbólico y, por tanto, una pauta determinante a la hora de fijar el sentido último del texto. Esperamos en el futuro poder dar el paso de lo estructural a lo semántico-simbólico, de la mano de los regímenes arquetípicos de Durand, para avanzar de la mano de esta metodología, que juzgamos la más pertinente, en una hermenéutica más plena de la obra.

Pero decíamos más arriba que la estructura que propondríamos era a la vez heptapartita y tripartita, y que las siete partes ya vistas bien podían enmarcarse en otras tres más amplias. Nos resta por lo tanto efectuar este enmarque y definir la tripartición que ha de superponerse a la heptapartición previa; para ello, bastará con recurrir a la conocida arquitectura de las otras vidas de santos de Berceo, a las tres partes o tres libros en que, según el propio poeta, se divide por caso la *Vida de Santo Domingo de Silos*: «que sean tres los libros e uno el dictado»¹⁷. Se trata de las tres partes tradicionales de muchas hagiografías, que se ocupan de narrar, respectivamente, la vida inicial del santo, los milagros realizados por este durante su vida terrena, y los milagros obrados por su intercesión ya en muerte. Como bien se sabe, este esquema corresponde sobre todo a aquellos santos activos cuyas biografías presentan profusión de hechos y de milagros; no sería *a priori* el caso de Oria, cuya condición de contemplativa y emparedada la sustrae a la vida de acción, y de quien no se refiere milagro alguno. Sin embargo, críticos como Perry, Ruffinatto y Baños se han encargado de aclarar muy atinadamente que en los santos contemplativos las visiones o experiencias místicas desempeñan la misma función de «prueba de santidad» que los milagros en el caso de los santos activos¹⁸, de manera que las visiones de Oria no tienen por qué quedar excluidas de esta posibilidad, y su poema bien puede observar, también él y pese a los reparos de Uría – quien, al no

17. Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Edición y comentario de Aldo Ruffinatto, en Gonzalo de Berceo, *Obra...*, pp. 251-453, estr. 533d, p. 393.

18. «[...] in the genre of the *vida*, miracles and visions had similar didactic functions and could therefore be used interchangeably. Thus in *Santa Oria* the absence of miracles is compensated by the extensive use of their substitute: 138 strophes out of 205, 67 per cent of the poem, is devoted to the narration of visions» (Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 16); «[...] el cuarto y sexto valor constante de la *Vida de Santa Oria* – “visiones de la santa”; “visiones de la madre después de la muerte de la santa” – solo aparentemente se diferencian del séptimo y noveno valor de la *Vida de San Millán de la Cogolla* y de la *Vida de Santo Domingo de Silos* – “milagros hechos por el santo en vida”; “milagros hechos por el santo después de su muerte” –, ya que entre la función “milagro” y la función “visión” existe una clara relación de interdependencia o, si se prefiere, de complementariedad, estando ambas relacionadas con la actividad sobrenatural de los santos; podemos, pues, establecer a nivel “actancial” una igualdad de este tipo: “milagros” = “visiones”, de la cual resulta una clara identificación entre los valores constantes [equivalentes] [...] de la VSO y [...] de la VSM y de la VSD» (Ruffinatto, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», pp. 127-128); «De este modo, las visiones desempeñan la misma función que los milagros en otras obras hagiográficas: son la culminación del proceso vital de la protagonista, y la demostración de su santidad» (Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, p. 126).

reconocer en la obra la tradicional tripartición, le negaba latamente el carácter de cabal y cumplida hagiografía¹⁹ las tres partes señaladas²⁰. Así, hay una primera sección dedicada al relato, muy sintético, de la vida inicial de la joven, su vocación tempranísima, su emparedamiento, sus penitencias y mortificaciones; una segunda sección, la más extensa, se dedica al detalle de sus tres visiones místicas – equivalentes a los «milagros en vida» –; finalmente, la sección tercera y final no narra ninguna otra visión habida por la propia santa, sino su muerte y la visión que, ya en el cielo, la beata Oria suscita en su madre Amuña, al aparecérselo y certificarle que se encuentra en el paraíso, visión por cierto que resulta del todo equiparable a los «milagros en muerte» de los santos activos. Aceptadas estas equivalencias y segmentaciones – propuestas en su momento por Perry²¹ –, el encuadre de las siete partes ya analizadas en estas tres secciones mayores resulta automático: las partes primera y segunda – el prólogo y la introducción – deben encuadrarse en la sección primera, las partes tercera, cuarta y quinta – las tres visiones de Oria – en la sección segunda, y las partes sexta y séptima – muerte de la santa y visión de Amuña – en la sección tercera y final:

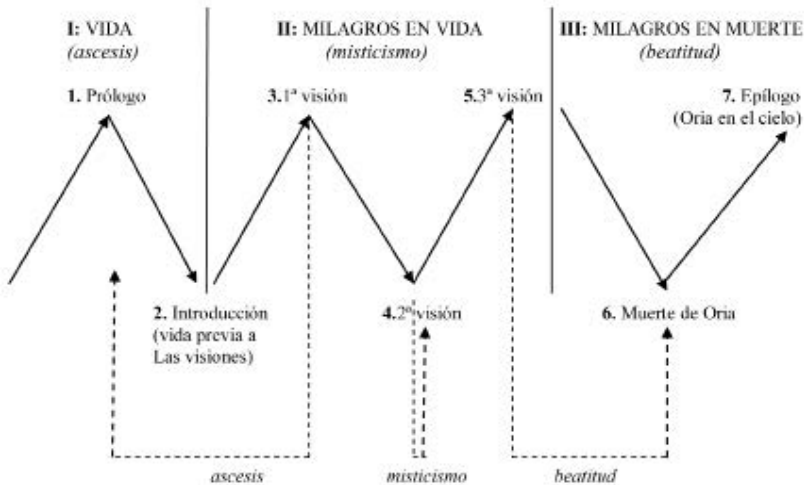


Figura 7: Estructura tri-heptapartita, «de dientes de perro» y abisal de la *Vida de Santa Oria*

19. Cf. nota 2.

20. El empeño de Uría en distinguir tajantemente las estructuras del poema de Oria, por una parte, y de las vidas de Millán y Domingo, por otra, no es compartido por otros críticos que, por diversas vías y según distintas fórmulas de aproximación que no corresponde detallar aquí, encuentran posibilidades muy atendibles de interrelación (Marceliano González Domínguez, «La estructura gótica en los poemas hagiográficos de Berceo», en *Berceo*, 118-119 (1990), pp. 105-116) y aun de homologación (Aldo Ruffinatto, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», pp. 105-131) entre las arquitecturas de la *Vida de Santa Oria* y de las hagiografías de los otros dos santos.

21. Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, p. 16.

Pero hay todavía más para decir sobre esta estructura superpuesta de siete y tres partes, ya que, como consecuencia de tal superposición, a las características de tensión-distensión, simetría o espejamiento, y alternancia de ascensos y descensos, ya analizadas, debe ahora sumársele la de una añadida funcionalidad *abisal* o de puesta en abismo. Según feliz expresión propuesta en su momento por André Gide a partir del procedimiento heráldico de reproducir en el centro de un escudo, a escala reducida, las determinaciones formales y figurales del escudo en tu totalidad, la puesta en abismo – *mise en abime* – alude también en el plano de los relatos o de toda clase de discursos verbales a ese mecanismo de cajas chinescas o muñecas rusas según el cual se introduce en el interior de una estructura significativa una imagen a escala reducida de esa misma estructura. Si volvemos a nuestra doble y superpuesta estructura tri-heptapartita de *Santa Oria* (cf. figura 7), y recordamos que en la segunda de las tres partes mayores se ubican las tres partes centrales de la heptapartición – las tres visiones –, la condición abisal de este doble juego de *tres dentro de tres* se verifica al constatar que la funcionalidad de las tres visiones centrales reproduce en pequeño la misma funcionalidad de las tres partes o secciones mayores, de modo tal que la visión primera resulta una puesta en abismo – mediante alusión anaforizante o analéptica – de la sección primera consagrada a la vida previa a las experiencias visionarias, la visión segunda lo es – mediante alusión reduplicante o intensificante – de la sección segunda centrada en las propias visiones habidas en vida, y la visión tercera lo es – mediante alusión cataforizante o proléptica – de la tercera sección consagrada a la muerte y a la inhabitación de Oria en el cielo. Veámoslo más en detalle.

La primera parte de la tripartición, consagrada al relato de la vida de Oria antes de sus visiones, detalla ante todo la *etapa ascética* de la biografía de la santa, esto es, sus penitencias, mortificaciones y disciplinas, su trabajoso proceso de purificación espiritual, sus oraciones y sacrificios en la celda, todo lo cual la prepara y habilita para el premio de sus visiones; estas constituyen así la segunda parte de la tripartición como prueba palmaria de que Oria ha ingresado ya en la *etapa mística* de su vida, signada por la experiencia directa e inefable de Dios en íntima comunión espiritual; por último, la sección tercera y final del esquema tripartito, correspondiente a la muerte de la santa, nos presenta a esta en la *etapa beata*, final, definitiva de su vida, vida que no es ya terrena sino celestial. Cada parte se relaciona con la posterior, según se ve, causalmente: la ascesis de la primera parte causa y posibilita el misticismo de la segunda, y el misticismo anuncia y prelude la beatitud celestial de la tercera.

Ahora bien, si ascesis, misticismo y beatitud son los ejes semánticos que definen a cada una de las partes mayores de la tripartición, podemos postular que también se corresponden con las tres visiones de la segunda de esas partes, y es aquí donde el carácter abisal o de caja chinesca de nuestra estructura se revela claramente. La primera visión, aunque se ubique ya en la etapa mística de Oria, en cierto modo remite anafórica o analépticamente a la previa etapa ascética de la primera parte, porque en ella la santa

aún debe luchar contra el fantasma del pecado, la asaltan por momentos la impaciencia²² y la desesperanza, duda de su propia salvación²³, recorre y conoce el cielo con evidente esfuerzo²⁴ que excluye de momento el goce pleno, y se atreve incluso a contradecir los decretos divinos cuando desoye y pretende evitar la voluntad de Dios de que regrese a la

22. La primera visión relata simbólicamente una experiencia donde la fe se mixtura con la impaciencia: Oria conoce la verdad del ultramundo, ve la arquitectura del cielo y oye la voz de Dios, pero no puede aún gozar del paraíso, no hay fruición, sino cierto atisbo de tristeza como respuesta al mandato divino de regresar a la tierra y continuar aún por un tiempo con su vida de mortificación. Hay en ella ese deseo desordenado e impaciente del cielo del que habla el Apóstol: «Coarctor autem in duobus: desiderium habens dissolvi, et esse cum Christo, multo magis melius: permanere autem in carne, necessarium propter vos» (Phil. 1, 23-24; citamos por *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado, 6ª ed., Madrid, BAC, 1982). Al encontrar la *siella* que se le promete como su lugar futuro en el cielo, Oria manifiesta explícitamente su impaciencia, su no querer regresar a la tierra, al sufrimiento y a la mortificación: «luego en esti tálamo querría seer novia,/ non querría del oro tornar a la escoria» (99cd, p. 523); Voxmea le responde imponiéndole paciencia y más *lazerio*: «Non puede seer esto, Oria, esta vegada,/ de tornar as al cuerpo, yazer emparedada,/ fasta que sea toda tu vida acabada» (100bd, p. 523). Oria no cede, ruega a las tres vírgenes que intercedan ante Dios para que le permita permanecer ya mismo en el cielo, pero aunque ellas acceden y suplican, Dios repite el mandato de Voxmea y ordena a Oria regresar al mundo y a la mortificación: «Díxolis: Piense Oria de ir a su logar,/ non vino aún tiempo de aquí habitar;/ aún ave un poco el cuerpo a lazarar,/ después verná el tiempo de la siella cobrar» (104, p. 525).
23. De la mano de su impaciencia Oria cae en cierta seminal desesperación, y teme no poder regresar al cielo si lo abandona esta vez, dudando de sus propios méritos y no tomando casi en consideración el auxilio de la gracia y la veracidad de la promesa divina: «si una vez saliero del solar en que seo,/ non tornaré y nunca segúnt lo que yo creo.// Los Cielos son much altos, yo peCADRIZ meZQUINA,/ si una vez tornaro en la mi calabrina/ non fallaré en mundo señora nin madrina,/ por qui yo esto cobre, nin tardi nin aína» (106cd-107, p. 525); «Non cuidava veer la hora ni el día/ que podiesse tornar a essa confradía» (113ab, p. 527). La actitud de Oria entraña cierta paradoja teológica, pues por exceso de humildad -no creerse en absoluto digna de salvación - recae en vanagloria y presunción - suponer que la salvación depende antes del propio mérito que de la gracia divina. A la desesperación se suma el temor, según se deduce de las respuestas de Dios: «Díxol aún de cabo la voz del Criador:/ Oria, del poco mérito non ayas nul temor» (108ab, p. 525); «Lo que tú tanto temes e estás desmedrida» (109a, p. 527); «De lo que tanto temes non serás embargada,/ non abrás nul embargo, non te temas por nada» (110ab, p. 527). Y también recae Oria en la tristeza, esa tristeza que la paciencia debía moderar y combatir: «vídose alongada de muy grande dulçor,/ avié muy grande cuita e sobejo dolor» (112cd, p. 527).
24. Las tres santas vírgenes que acompañan a Oria y esta misma ascienden con evidentes esfuerzo y trabajo por la escalera de la gran columna que conduce a los cielos. El símbolo axial reforzado de la columna y la escala conlleva asimismo, y por sí solo, las ideas de esfuerzo y laboriosa progresión: Oria no resulta arrebatada al paraíso ni es llevada a las alturas instantáneamente, sino que se le exige una subida paulatina, lenta y penosa; solamente al acceder al árbol que surge en la cima de la columna el ascenso se le aligera y el esfuerzo cede al «plazer e pagamiento» (48b, p. 511).

tierra y a su celda; todo ello nos dice que su trabajo ascético no ha concluido del todo – no en vano se incluye en esta visión a su maestra de ascetismo y mortificación, Urraca, como clara alusión a la inconclusa tarea de mortificación y penitencia que la joven deberá reemprender a su regreso a la celda (72-78, pp. 517-519) –, y sugiere que aun en el seno de la primera de sus visiones místicas algún remanente de su vida anterior, con sus limitaciones y flaquezas, perdura; precisamente para que acabe de dominar estas remanentes debilidades mediante mayores trabajos y penitencias es que Dios le ordena regresar a su celda, en la confianza de que tiene asegurado su sitio en el cielo. Cumplido por Oria este trabajo final y conclusivo de mortificación y purificación, la Virgen desciende en la segunda visión a anunciarle que ahora sí su muerte y su marcha al paraíso son inminentes; esta segunda visión, verdadero *centrum centri* por ser el núcleo de la segunda parte, funciona como una ratificación e intensificación del carácter místico de esta, como la más acabada expresión de un misticismo y de una experiencia de lo sagrado que tienen lugar en esa cabal *noche oscura del alma* que la celda de la reclusa simboliza a la perfección, y que realiza además su carácter kenótico y paradójico, de abajamiento y ensalzamiento, mediante ese gesto de humildad de Oria consistente en rechazar el rico lecho que le ofrece la Virgen²⁵ y preferir en cambio continuar en su tosco camastro: cuanto más se humilla y se sume la joven en la bajeza y negrura de su celda, más lista está para emprender el definitivo ascenso al Padre²⁶. Finalmente, la tercera visión remite catafórica o prolepticamente a la tercera parte, a la muerte y a la beatitud, porque consiste toda ella en la experiencia frutiva de ese Monte Oliveti donde ya todo es goce gratuito y eterna felicidad, y donde las almas de los bienaventurados se solazan en plena comunión con Dios²⁷.

25. «Trayén estas tres vírgines una noble lechiga,/ con adobos reales, non pobres nin mendiga [...].// Liévate de la tierra, que es fría e dura,/ subi en esti lecho, yazrás más en mollura» (123ab-124ab, pp. 529-531).

26. Oria no se siente digna de ocupar el lujoso lecho que se le ofrece – en notoria evolución moral respecto de su expreso deseo de ocupar cuanto antes la silla que se le mostraba en el cielo en la visión anterior –, y se dispone a humillarse de hinojos ante María: «Dueñas, díxolis Oria, non es esso derecho,/ pora viejo e flaco combiene esti lecho,/ yo valient so e niña por sofrir todo fecho,/ si yo ý me echasse, Dios avrié end despecho.// Lecho quiero yo áspero de sedas aguijosas,/ non merescen mis carnes yazer tanto viciosas;/ por Dios que non seades en esto porfidiosas,/ pora muy grandes omnes son cosas tan preciosas» (126-127, p. 531); «Respondiolis la freira con gran humildat:/ Si a ella ploguiesse por la su piadat,/ que yo llegar podiesse a la su majestat,/ cadría a sus piedes de buena voluntat» (131, p. 531).

27. La visión se desarrolla en un tópico marco de *locus amoenus* «a lo divino», entre árboles espesos y cargados de frutos, acogedoras sombras, amplísimos campos llenos de flores perfumadas, y numerosos bienaventurados que reciben a la joven reclusa con alegría y honor. La visión, aun bajo su doble y anafórica formulación narrativa – se la narra una primera vez en en tercera persona, cuando el narrador refiere lo que soñó Oria en su agonía (142-146, p. 535), y se la reitera luego en primera persona cuando Oria misma cuenta su visión (157-160, p. 539) –, es rebuscada, y no contempla casi desarrollo cronológico o flujo temporal, como sí la inminencia del cielo cancelara ya toda posibilidad de transcurso y de tiempo; es la pregustación misma de las delicias del Reino, del gozo sin par de estar junto a Dios, y por ello el énfasis se pone

El modelo estructural que proponemos para la *Vida de Santa Oria* refleja en nuestra opinión no solo lo más propio de la experiencia de la santidad, según corresponde al género de la hagiografía en el que – a no dudarlo – cabe de pleno derecho inscribir este texto, sino también lo más propio y definitorio de cualquier vida humana según la entiende el Cristianismo, ya que todo hombre está llamado a la santidad, y en el proceso de construirla y alcanzarla necesariamente deben observarse los dos principios que el poema de Berceo postula magistralmente mediante su plasmación arquitectónica. Por una parte, la *alternancia* tensiva, incluso dramática, entre el llamado de la tierra y el llamado del cielo, entre lo bajo y lo alto, entre la caída y la elevación, entre el pecado y la virtud, entre la perdición y la salvación, alternancia que el esquema de dientes de sierra o de picos y valles expresa perfectamente. Para resolver definitivamente esta alternancia y convertir las múltiples y sucesivas tensiones de los dientes de sierra en una única y gran curva ojival, el cristiano debe encarar un trabajo de ascesis para poder recibir dignamente de la gracia divina, al cabo de la purificación lograda, el premio terrenal de la experiencia mística y, finalmente, el premio celestial y definitivo de la beatitud en el paraíso. Es entonces la concatenación causal entre estas tres fases ascética, mística y beata²⁸ la que define el segundo principio de la estructura del poema, que es, junto al de la analizada alternancia tensiva, el de la *continuidad* – y no ya contradicción u oposición – entre los dos polos del drama, entre la tierra y el cielo, entre lo bajo y lo alto, entre pecado y virtud. El Cristianismo es la fe de la paradoja y del escándalo, y por tanto la tierra y el cielo no solo son una antítesis, sino un proceso y una consecuencia. Para ganar el cielo no basta

ahora en la sensación de *folgora, pagamiento*, ausencia total de dolor y conciencia de hallarse en gloria de la joven santa: «si non la despertassen cuidó seer folgada» (142d, p. 535); «ca sedié en grant gloria, entre buenos señores,/ que non sintié un punto de todos los dolores» (149cd, p. 537); «e dixo: Ay mezquina, estava en grant gloria,/ porque me despertaron so en grant querimonia» (154cd, p. 537); «fui a Mont Oliveti en visión levada,/ vidi ý tales cosas por que so muy pagada» (157cd, p. 539); «omne que ý morasse nunca verié pesar» (160b, p. 539).

28. Isabel Uría ha acertado al distinguir en la vida de Oria una etapa ascética y otra mística, pero este acierto se restringe al no contemplar también la imprescindible y resolutive etapa beata, al no comprender que desde una perspectiva cabalmente cristiana la vida humana no se detiene en la tierra sino trasciende al cielo, y que la experiencia espiritual iniciada en la ascesis y continuada en el misticismo carece de sentido si no se corona con la beatitud final; precisamente para dar cuenta – aunque sea sumaria o indirecta – de este desenlace celestial es que los hagiógrafos concluyen sus vidas de santos con esa tercera parte en la que los milagros *post mortem* certifican que el protagonista ha alcanzado la salvación y sigue viviendo feliz en ese estado paradisíaco: «En efecto, en la progresiva espiritualidad de Oria se distinguen las dos fases o etapas características del camino de la santidad: la ascética y la mística. La primera, que dura unos dieciséis años, se condensa en unas pocas cuadernas de la Introducción (XIX-XX y XXIV-XXVI), mientras que la segunda, que solo dura quince meses, se desarrolla en las tres partes centrales del poema, las cuales suman más de cien cuadernas. Es evidente, por tanto, que el objeto del poema no es relatar el plano natural de la vida de la santa (su etapa ascética), sino el plano sobrenatural, las místicas visiones que tiene en sus últimos quince meses [...]» (Isabel Uría Maqua, «Gonzalo de Berceo: la introducción del *Poema de Santa Oria*», en AA.VV., *El comentario de textos 4. La poesía medieval*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991, pp. 105-123, p. 109).

con dejar la tierra, sino es necesario agotar al máximo las posibilidades de la tierra; no se gana el cielo si no es *con, mediante y a partir de* la tierra. No se alcanza lo más alto si no es a través de la experiencia del abajamiento y la humillación, no se accede a la salvación si no se pierde uno mismo, no se merece la gracia si no se hace uno mismo cargo del pecado, según el modelo máximo del Redentor. La continuidad de las etapas ascética, mística y beata de toda vida aparece discursivamente sugerida por la estructura abisal de esas tres visiones que, correspondiendo de suyo y todas ellas a la fase mística, arbitran mediante enlaces analépticos y prolépticos un encadenamiento solidario y sin solución con la fase anterior de la ascesis y la posterior de la beatitud, y al hacerlo ratifican la *unidad* de la vida humana, que comienza en la aspereza de la tierra, prosigue en la prometedora visión del cielo y culmina en la vivencia directa y felicísima de este, al cual no se llega sino *desde* la aspereza y la promesa terrenas²⁹. Tierra y cielo son los dos polos rectores de toda hagiografía, pero también de toda biografía; su alternancia define el drama de la vida humana, pero su continuidad resuelve dicho drama en un desenlace sin saltos ontológicos ni rupturas de identidad. Admirablemente, Berceo confiere forma artística a esta idea mediante la estructura a la vez *alterna y continua* de su *Vida de Santa Oria*.

29. No se trata de otra cosa que de la ratificación o ilustración de una verdad teológica explícitamente declarada por Jesús en los Evangelios: el Reino de Dios no es algo futuro, ya se ha cumplido el plazo, ya ha comenzado en este mundo con su venida, ya está dentro mismo de los hombres: «Quoniam impletum est tempus, et appropinquavit regnum Dei» (Mc. 1, 15), «Ecce enim regnum Dei intra vos est» (Lc. 17, 21). El Reino de Dios da comienzo en el interior más profundo de Oria, aún en esta vida, a través de su trabajo ascético primero, y después a través de sus tres visiones místicas que progresivamente anticipan y describen la índole de su futura beatitud celestial.

