

LAS VISIONES DE SANTA ORIA DE BERCEO Y SUS REGÍMENES SIMBÓLICOS

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina – CONICET

Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura Comparada

La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo narra las tres visiones escatológicas habidas por el personaje central. La visión primera, de arquitectura más compleja, narra con detalle cómo Oria es arrebatada en espíritu al Cielo, donde encuentra diversas personas y cosas, y donde puede incluso dialogar con Dios mismo. La segunda visión no entraña ya un viaje de Oria hacia el Cielo, sino una misión del Cielo hacia Oria, pues la Virgen María la visita en su celda en medio de la noche para anunciarle que en muy breve tiempo enfermará, morirá, e irá a ocupar en el paraíso la bellísima silla de oro que ya había conocido en su visión anterior. La tercera visión, la más breve, refiere las imágenes del más allá que Oria puede percibir en medio de su agonía, todas ellas situadas en el bosque y jardín del Monte de los Olivos, donde multitudes de bienaventurados la reciben entre gozos indecibles¹. En trabajos previos hemos analizado las tres

1. Señalamos solo algunos de los estudios que analizan con cierto grado de detalle la configuración de las visiones del poema: Antonio Cea Gutiérrez, «Religiosidad y comunicación interespatial en la Edad Media. Los viajes celestiales en el *Poema de Santa Oria*», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 2 (1999), pp. 53-102; Simina Farcasiu, «The Exegesis and Iconography of Vision in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, 61, 2 (1986), pp. 305-329; Joaquín Gimeno Casalduero, «La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», *Anales de literatura española*, 3 (1984), pp. 235-281; Javier Roberto González, «Espacio y desplazamiento en el viaje de Santa Oria», *Letras*, 71 (2015), pp. 75-89; Anthony Lappin, *Berceo's Vida de Santa Oria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 113-197; Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, «Uma viagem ao além. Uma análise da primeira visão descrita na *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo», *Oracula*, 7, 12 (2011), pp. 1-19; Pilar Montero Curiel, «Los espacios en el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo», *Anuario de estudios filológicos*,

visiones en relación con su estructura y sus diversas genericidades discursivas –narrativa, dramática, lírica–, los tipos de vida aludidos en cada una –ascética, mística, beata–, y las virtudes morales y teologales involucradas –paciencia y fe en la primera, humildad y esperanza en la segunda, caridad en la tercera–². Aquí nos proponemos estudiar las tres visiones a partir de otra pauta analítica e interpretativa: la de los distintos regímenes simbólicos desplegados en la imagería específica de cada una.

El concepto de *régimen simbólico*, categoría que organiza los distintos arquetipos del imaginario en grupos distintivos, se debe al antropólogo Gilbert Durand, quien clasifica los innumerables símbolos de la tradición universal no a partir de sus formas sino en torno de las imágenes básicas de movimiento; considera para ello tres gestos reflejos corporales elementales: el *postural* –la puesta de pie o conquista de la vertical humana–, el *digestivo o deglutivo* –la moción alimentaria de succión y engullimiento–, y el *rítmico o cíclico* –referido tanto a la dinámica del sexo cuanto a los ciclos vitales y estacionales de la fertilidad y el celo³. Postula:

Así es como el primer gesto, la dominante postural, exige las materias luminosas, visuales, y las técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flechas, las espadas [y los elementos axiales y ascensionales]. El segundo gesto, ligado al descenso digestivo, suscita las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa, los utensilios continentales, las copas y los cofres; y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento. Por último, los

- 19 (1996), pp. 359-380; T. Anthony Perry, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New Haven and London, Yale University Press, 1968, pp. 68-114; Isabel Uría Maqua, *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, Seminario de Estudios medievales y Renacentistas, 2004, pp. 21-88; John K. Walsh, «The Other World in Berceo's *Vida de Santa Oria*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan Deyermond*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 291-307.
2. Cfr. Javier Roberto González, «Una cuestión de género: ¿Poema de Santa Oria, o Vida de Santa Oria?», *Signum. Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais*, 14, 1 (2013), pp. 171-189; «Espacio...», art. cit., pp. 77-89; «Las tres virtudes de Santa Oria en clave estructural», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. C. Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015, pp. 623-636; «Voxmea y la voz de Dios: *fides quae* y *fides qua* en la *Vida de Santa Oria* de Berceo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 91 (2015), pp. 63-79; y «Modelos de estructura para la *Vida de Santa Oria* de Berceo», en *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, ed. J. C. Ribeiro Miranda, Porto, Universidade do Porto, 2017, pp. 483-499. Cfr. también Kevin R. Poole, «On the Figure of Voxmea in Gonzalo de Berceo's *Poema de Santa Oria*», *Modern Philology*, 110, 3 (2013), pp. 289-312.
3. Cfr. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE, 1984, pp. 50-53.

gestos rítmicos, cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo: la rueda y el torno, la mantequera y el eslabón; y finalmente, sobredeterminan todo frotamiento tecnológico mediante la rítmica sexual⁴.

De estos tres gestos dominantes surgen dos regímenes simbólicos que Durand denomina *diurno* –correspondiente a los símbolos relacionados con la dominante postural ascendente o verticalizante– y *nocturno* –que reúne los símbolos de la gestualidad tanto digestiva como rítmica–; el segundo régimen, empero, necesariamente se subdivide en dominante digestivo-deglutiva y dominante rítmico-cíclica: «la primera subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno»⁵. Conforme entonces a esta nominal bipartición *diurna / nocturna*, que entraña una real tripartición *diurna / nocturna digestiva / nocturna rítmica*, nuestra tesis propone que la primera visión de Santa Oria recurre preferentemente a la imaginería del régimen diurno, la segunda a la del régimen nocturno digestivo-deglutivo, y la tercera a la del régimen nocturno rítmico-cíclico.

Según Durand, en el régimen diurno pueden distinguirse tres grupos de símbolos, todos ellos relacionados con el poder benéfico que garantiza victoria y pureza: los *ascensionales* –que remiten al gesto verticalizante de la axialidad, la sumidad, la elevación–, los *espectaculares* –que remiten al campo semántico de la luz, la visión, el brillo–, y los *diaréticos* –que engloban elementos de lucha como las armas materiales cortantes y las armas espirituales de purificación–⁶; Berceo concentra en la primera visión una ponderada combinación y recíproca potenciación de imágenes de los dos primeros grupos, en una simbiosis de verticalidad, elevación y luminosidad que se organiza en dos instancias sucesivas a las que se superpone una tercera como simultánea. La primera de las dos instancias sucesivas corresponde al complejo simbólico axial y verticalizante que combina la columna, la escalera y el árbol, triple instrumento del que se sirve Oria para ascender al Cielo⁷; en torno de este eje se presentan otras imágenes de elevación

4. *Ibid.*, p. 57.

5. *Ibid.*, pp. 60-61.

6. *Ibid.*, pp. 127-184.

7. «(...) alçó Oria los ojos arriba ond estava, / vido una columna, a los Cielos pujava, / tant era de enfiesta que avés la catava. // Avié en la columna escalones e gradas, / veer solemos tales en las torres obradas, / yo sobí por algunas, esto muchas vegadas, / por tal suben las almas que son

que ratifican el gesto básicamente ascensional que caracteriza la moción de Oria en toda la visión, como las palomas y los ángeles –símbolos isomorfos, según Durand, a partir de su común estructura basada en las alas–, y el viento o aire, que opera como medio natural del vuelo y del ascenso⁸; la segunda instancia sucesiva, que corona el trayecto ascensional del eje y del vuelo, aúna las imágenes también isomorfas de la majestad, la paternidad y la soberanía –el Cielo mismo, Dios presentado como Padre y como Rey, la silla-trono que se le promete a Oria para después de su muerte–⁹; en simultaneidad con el desarrollo sucesivo de estas dos

aventuradas» (Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. I. Uría Maqua, en Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, coord. I. Uría, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 41bd-42, p. 509; todas nuestras citas del poema corresponden a esta edición); «Ya eran, Deo gracias, las vírgenes ribadas, / eran en la columna en somo aplanadas, / vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas, / que de diversas flores estaban bien pobladas. // Verde era el ramo, de fojas bien cargado, / fazié sombra sabrosa e logar muy temprado, / tenié redor el tronco marabilloso prado, / más valié esso solo que un rico regnado. // Estas quatro donzellas, ligeras más que biento, / obieron con est árbol plazer e pagamiento, / subieron en él todas, todas de buen talento, / abién en él folgura, en él grant complimiento» (46-48, p. 511). Las cuatro vírgenes que suben por la columna-escalera-árbol son, además de la propia Oria, las tres niñas mártires que le sirven de guía, Ágata, Olalia y Cecilia.

8. Las tres vírgenes que acompañan a Oria «tenién sendas palombas en sus manos alçadas, / más blancas que las nieves que non son coceadas, / parescié que non fueran en palombar criadas» (33bd, p. 507); más adelante le señalan a la visionaria otra paloma para que la siga como a su guía («guarda esta palomba, todo lo ál olvida, / tú ve do ella fuere, non serás decebida», 40bc, p. 509); esta paloma, en efecto, al remontar vuelo indica a la santa el camino que debe seguir («Moviosse la palomba, començó de volar, / suso contra los Cielos començó de pujar, / catávala don Oria dónde irié posar», 44ac, p. 509). Llegada Oria al Cielo al cabo del ascenso por el eje de la columna-escalera-árbol, salen a recibirla tres ángeles: «cosas eran angélicas con blancas vestiduras» (50b, p. 511), en un medio aéreo de suma levedad que vuelve a Oria y a sus tres compañeras «ligeras más que el biento» (48a, p. 511).
9. El acceso de Oria a los Cielos es sin estorbo ni obstáculo algunos: «Puyava a los Cielos sin ayuda ninguna, / non li fazié embargo nin el sol nin la luna (...). // Entraron por el Cielo que avierto estava, / alegrose con ellas la cort que ý morava» (53ab-54ab, p. 513); con todo, la joven visionaria no se considera capaz de ganarlos a causa de sus pecados, y ratifica expresamente la asociación simbólica del Cielo con la elevación, la altura, la verticalidad: «Los Cielos son much altos, yo pecadriz mezquina» (107a, p. 525). Desde ese mismo Cielo altísimo, y pese a ello accesible a la santa, habla Dios en cuanto Padre y Rey cuando Oria, por intercesión de las tres mártires primero, y por sí misma después, ruega al Creador que la retenga con él y no la obligue a regresar a la tierra y a su celda: «Rogó a estas sanctas de toda voluntat, / que rogassen por ella al Rey de Majestat» (102ab, p. 525); «fablolis Dios del Cielo, la voz bien la oyeron, / la su Majestat grande, pero non la vidieron» (103cd, p. 525); «Señor, dixo, e Padre, pero que non te veo, / de ganar la tu gracia siempre ovi deseo» (106ab, p. 525). En cuanto al símbolo también mayestático y soberano del trono, si bien aparece fugazmente aludido en relación con los apóstoles que aparecen como beatos en el Cielo, de quienes se dice que estaban «cascuno en su trono en qui deví juzgar» (89b, p. 521), el desarrollo mayor de la imagen se reserva para la magnífica silla de oro que, bajo

instancias –que se identifican claramente, según se ve, con el trayecto ascensional y con la meta celestial–, una tercera instancia simbólica agrupa las imágenes de la espectacularidad y la claridad, que rodean y acompañan tanto al trayecto cuanto a la meta: las tres vírgenes que guían a Oria «luzién como estrellas» (32d, p. 507), el Cielo al que arriban Oria y sus compañeras adquiere la forma de una construcción arquitectónica con ventanas por las que se irradia una intensa luz¹⁰, y la luminosidad que domina en toda la visión se traduce cromáticamente en una neta prevalencia del blanco y del oro en cuanto tonos particulares de la nitidez y el brillo¹¹, a la vez que se condensa y ratifica mediante menciones al sol y al rayo¹².

Pero el régimen diurno es por esencia polémico, antitético; se afirma por medio del contraste con aquello que la elevación, la luz y el corte de la purificación están llamados a destruir, a superar, a conjurar; por eso, frente a las imágenes ascensionales el régimen incluye las opuestas imágenes catafóricas o de caída, frente a las luminosas, las nictomorfos o de oscuridad, y frente a las diaréticas, las teriomórficas, que agrupan a las figuras animalescas o monstruosas simbolizadoras del caos y del mal que las armas filosas están llamadas a derrotar¹³. Existe así en la primera visión una fuerte isotopía catamórfica, que hace perfecta antítesis con el movimiento ascensional y la elevación que dominan tanto en el trayecto como en la meta celestial del viaje, manifestada en los recurrentes, casi obsesivos miedos de Oria ante la posibilidad de una caída¹⁴, expresión de su temida incapacidad moral para emprender el definitivo ascenso al Cielo tras su muerte. El contraste *alto/bajo* o *ascenso/caída* no hace otra cosa que traducir las antítesis nucleares *tierra/cielo*, *pecado/salvación*, *padecimiento/gozo*, y lo hace en expresiones de clara y simétrica contundencia bímembre. En relación con la *siella* prometida

guarda de la enigmática figura alegórica de Voxmea, se dice expresamente que está reservada para que Oria la ocupe cuando regrese al Cielo tras su muerte: «falló muy rica siella de oro bien labrada, / de piedras muy preciosas toda engastonada» (80bc, p. 519); la condición virtualmente regia de esta silla y por tanto su lícita asimilación a un trono viene dicha en la observación de que sería digna de un soberano «dará por tal su regno el rei de Castiella» (82c, p. 519).

10. «vidieron en el Cielo finiestras foradadas, / lumbres salién por ellas, de dur serién contadas» (49cd, p. 511).
11. Las palomas de las vírgenes son «más blancas que las nieves que non son coceadas» (33c, p. 507), los tres ángeles que reciben a Oria a su arribo al Cielo se presentan «con blancas vestiduras» (50b, p. 511), y también los canónigos que aparecen entre los bienaventurados lo hacen «en bes-tiduras albas, fermosas por fazaña» (55b, p. 513). La silla-trono destinada a Oria, cabal símbolo de su prometida gloria futura, es «de oro bien labrada» (80b, p. 519), y la vestidura de la dueña Voxmea que la guarda se describe como «más preciosa que oro» (93b, p. 523).
12. La dueña Voxmea es tan resplandeciente que «como rayos de sol así relampagava» (92c, p. 521).
13. Cfr. Durand, *Las estructuras*, ob. cit., pp. 185 y 73-125.
14. *Ibid.*, p. 117.

a Oria para su retorno al Cielo, la joven santa expresa sus temores de no poder retornar contraponiendo en los dos hemistiquios del verso las ideas de *oro* –esto es, el cielo, lo alto, el gozo, la salvación, simbolizados por la materia noble de que está hecha la silla– y de *escoria* –la tierra, lo bajo, el sufrimiento, a los que se le ordena regresar por un tiempo–: «non querría del oro tornar a la escoria» (99d, p. 523). La silla establece una neta antítesis con el complejo simbólico que configuran, unidos, el *cuerpo* y la *celda* de Oria, expresiones de ese sufriente y limitante *abajo* al que se le impone descender desde el gozoso y libérrimo *arriba* de su trono, para continuar allí con sus penitencias, mortificaciones y trabajos: «de tornar as al cuerpo, yazer emparedada, / fasta que sea toda tu vida acabada» (100cd, p. 523). Ahondando en este contraste, Dios mismo se encarga en su respuesta de ratificar la antítesis *silla:después / cuerpo-celda:ahora*, englobando las categorías del segundo miembro de la oposición en el hiperónimo *su lugar*: «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» (104ad, p. 525). Poco después, en un último esfuerzo por obtener de Dios la gracia de permanecer desde ahora junto a él, Oria opone el alto Cielo a su cuerpo pecador, aludiendo a este mediante el sustantivo *calabrina*, que, al significar específicamente un cuerpo inanimado, muerto, carente de espíritu, vuelve aún más dramática y radical la antítesis *arriba / abajo*, dotándola de un contenido *vida / muerte*: «Los Cielos son much altos, yo peca driz 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» (107, p. 525). Como vemos, Oria está casi al límite del pecado de desesperación, ya que no confía en la promesa divina de su seguro regreso al Cielo, por excesivo temor de sus propios pecados; Dios la tranquiliza mediante la más clara y directa de las construcciones antitéticas que estamos reseñando: «Lo que tú tanto temes e estás desmedrida, / que los Cielos son altos, enfiesta la subida, / yo te los faré llanos, la mi fija querida» (109ac, p. 527). La oposición *alto / llano* asumida por la voz de Dios no expresa ya la antítesis del ascenso y la caída, de la aspiración y el temor, sino que la resuelve y trasciende definitivamente, porque *lo llano* no se menciona ahora –como sí antes– como lo contrario de *lo alto*, sino como su nueva característica fruto de la gracia: Dios vuelve llano lo alto, para que resulte accesible y para que desaparezcan el temor y el riesgo. En la voz y la promesa divinas, se acalla y se supera la antítesis inherente al régimen diurno.

Si en la imaginación diurna la noche, la caída, lo bajo, la tierra, lo encerrado, son manifestación de la negatividad de lo que se opone a la libertad y la trascendencia propias de lo ascensional, de lo vertical y de la luz, en la imaginación nocturna la caída temida y terrible se eufemiza como suave y placentero

descenso, y la tenebrosa noche como acogedora y maternal penumbra¹⁵. Ambas eufemizaciones, la de la caída violenta en descenso placentero y la de la noche monstruosa en sombra dulce y maternal, se desarrollan con detalle en la segunda visión de Santa Oria. A diferencia de la primera, en la que el alma de la joven reclusa, separada momentáneamente del bajo y vil cuerpo, era arrebatada a un ascenso iluminativo en la cumbre de los Cielos, en la segunda no es Oria quien asciende al Cielo, sino el Cielo quien desciende a Oria; lo hace en la persona de la Virgen María, que se le aparece a la santa en medio de su estrecha celda y en plena noche. El cuerpo, la celda y la noche ya no son por tanto la materia baja de la cual hay que despegarse por vía de un ascenso hacia la luz y la pureza del *arriba*, sino el ámbito de intimidad y de verdad en cuyo seno, sin negar sino asumiendo y redimiendo esa materia baja, irrumpen la luz y la pureza. La noche ya no es la antítesis de la luz, sino que, como en la mística posterior de un San Juan de la Cruz, es ella misma la gestora de la luz¹⁶. Cuando la visión comienza, «serié la meatat de la noche passada» (120a, p. 529); en esa medianoche y en su celda Oria ve llegar a tres vírgenes que «todas venién vestidas de una blanca frisa» (121b, p. 529), y que traen para ella un riquísimo lecho en el cual la convidan a acostarse, proponiéndole dejar su áspera *cameña* penitencial. Ya el vestido blanco de las vírgenes supone un primero e incipiente grado de iluminación en la oscura celda, pero luego, cuando Oria accede —no sin reticencias dictadas por su humildad— a acostarse en la rica *lechiga*, la intensidad de la luz se acrecienta («Luego que fue la freira en el lecho echada, / fue de bien grandes lumbres la ciella alumbrada», 128ab, p. 531), al tiempo que más vírgenes acuden a la celda; con todo, la máxima iluminación solo sucederá cuando aparezca la figura central de la visión, la Virgen María: «relumbró la confita de relumbror doblado; / qui oviesse tal huésped a serié bien venturado» (132cd, p. 533). María es quien ejecuta el gesto capital del descenso, descenso que no presenta ya connotación alguna de temor o de caída, sino que se reviste de todos los aspectos de lo benéfico, lo halagüeño, lo amable; se trata de la expresión del amor del Padre por la joven Oria, ya que María acude a ella como mensajera de Dios para anunciarle que su muerte está próxima y que su tan deseado retorno definitivo al Cielo está por cumplirse. Pero además del descenso mariano, hay en el texto una más tenue pero constante alusión a otro descenso, menor y con todo moralmente capital, también cargado de connotaciones positivas: el descenso como disposición del espíritu de Oria en sus constantes actitudes de humildad. La humillación como abajamiento positivo, como

15. *Ibid.*, pp. 242-243.

16. *Ibid.*, pp. 225-227.

descenso, y la tenebrosa noche como acogedora y maternal penumbra¹⁵. Ambas eufemizaciones, la de la caída violenta en descenso placentero y la de la noche monstruosa en sombra dulce y maternal, se desarrollan con detalle en la segunda visión de Santa Oria. A diferencia de la primera, en la que el alma de la joven reclusa, separada momentáneamente del bajo y vil cuerpo, era arrebatada a un ascenso iluminativo en la cumbre de los Cielos, en la segunda no es Oria quien asciende al Cielo, sino el Cielo quien desciende a Oria; lo hace en la persona de la Virgen María, que se le aparece a la santa en medio de su estrecha celda y en plena noche. El cuerpo, la celda y la noche ya no son por tanto la materia baja de la cual hay que despegarse por vía de un ascenso hacia la luz y la pureza del *arriba*, sino el ámbito de intimidad y de verdad en cuyo seno, sin negar sino asumiendo y redimiendo esa materia baja, irrumpen la luz y la pureza. La noche ya no es la antítesis de la luz, sino que, como en la mística posterior de un San Juan de la Cruz, es ella misma la gestora de la luz¹⁶. Cuando la visión comienza, «serié la meatat de la noche passada» (120a, p. 529); en esa medianoche y en su celda Oria ve llegar a tres vírgenes que «todas venién vestidas de una blanca frisa» (121b, p. 529), y que traen para ella un riquísimo lecho en el cual la convidan a acostarse, proponiéndole dejar su áspera *cameña* penitencial. Ya el vestido blanco de las vírgenes supone un primero e incipiente grado de iluminación en la oscura celda, pero luego, cuando Oria accede –no sin reticencias dictadas por su humildad– a acostarse en la rica *lechiga*, la intensidad de la luz se acrecienta («Luego que fue la freira en el lecho echada, / fue de bien grandes lumbres la ciella alumbrada», 128ab, p. 531), al tiempo que más vírgenes acuden a la celda; con todo, la máxima iluminación solo sucederá cuando aparezca la figura central de la visión, la Virgen María: «relumbró la confita de relumbror doblado; / qui oviesse tal huésped a serié bien venturado» (132cd, p. 533). María es quien ejecuta el gesto capital del descenso, descenso que no presenta ya connotación alguna de temor o de caída, sino que se reviste de todos los aspectos de lo benéfico, lo halagüeño, lo amable; se trata de la expresión del amor del Padre por la joven Oria, ya que María acude a ella como mensajera de Dios para anunciarle que su muerte está próxima y que su tan deseado retorno definitivo al Cielo está por cumplirse. Pero además del descenso mariano, hay en el texto una más tenue pero constante alusión a otro descenso, menor y con todo moralmente capital, también cargado de connotaciones positivas: el descenso como disposición del espíritu de Oria en sus constantes actitudes de humildad. La humillación como abajamiento positivo, como

15. *Ibid.*, pp. 242-243.

16. *Ibid.*, pp. 225-227.

condición moral para el posterior y retributivo ascenso, es ciertamente un mandato evangélico¹⁷, que Oria cumple con exquisita fidelidad y manifiesta mediante su gestualidad física; cuando las tres vírgenes le advierten sobre la llegada de María, el poeta acota que «respondiolis la freira con grant humilidat», diciendo que ante la Señora «cadría a sus piediés de buena voluntat» (131ad, p. 531); poco antes, Oria se había empeñado en permanecer en su camaña, sobre la tierra, pese a la insistente invitación de las vírgenes a levantarse de ella y acostarse en el rico lecho: «Liévate de la tierra, que es fría e dura, / subi en esti lecho, yazrás más en mollura» (124ab, p. 531), «levántate, recibi a la Virgo Gloriosa» (130b, p. 531). La visión nos muestra así mediante dos gestos análogos pero no idénticos, la suave y dulce bajada de María hasta la celda de Oria, y el empeño de esta en permanecer echada en la tierra, que el descenso es condición para el ascenso, que el humillarse es la clave del posterior y definitivo ensalzamiento; no es casual, entonces, que la encargada de transmitir a Oria el anuncio de Dios sea precisamente María, máximo paradigma humano de humildad y apego a lo bajo, y que la estructura de su anuncio a la reclusa guarde estrechas y evidentes similitudes con el relato evangélico de la Anunciación: María desempeña en esta escena, ante Oria, las mismas funciones que el arcángel desempeñó ante ella en el pasaje evangélico, y Oria actúa aquí con la misma sumisión y el mismo acatamiento con que María había actuado al ser anunciada.

En torno de estos dos capitales símbolos nocturnos de la noche y el descenso, operan en la visión otros tres que les son isomorfos: la *celda*, la *madre* y el *lecho*¹⁸. Se trata de tres formas equivalentes de la intimidad, la protección, el continente que resguarda y nutre. La celda no es vista aquí como cárcel —según podía ocurrir en el régimen diurno— sino como casa acogedora y preservadora de la vida; resulta por ello isomorfa del útero, del regazo materno, representado en el complejo imaginal de nuestra visión por la gran figura de María, que al visitar la celda reduplica la semántica de esta reforzando el arquetipo materno protector y dador de vida, a la vez que corrobora la condición esencialmente femenina del régimen nocturno —advírtase que en la segunda visión solo aparecen mujeres, y que la figura central de la Virgen-Madre, máxima figura femenina del Cielo, se contrapone a la de la máxima figura masculina de ese mismo Cielo, el Dios-Padre que dominaba en la diurna visión primera¹⁹—. Es esta Madre, mediante su momentánea inhabitación en la celda y la noche, la que opera la eufemización de

17. «Quia omnis qui se exaltat humiliabitur; et qui se humiliat exaltabitur» (Lc. 14, 11).

18. Cfr. Durand, *Las estructuras*, ob. cit., pp. 207-275.

19. Cfr. Lappin, *Berceo's Vida*, ob. cit., p. 192.

estas imágenes, la que las convierte de negativas en positivas al llenarlas de luz, de sentido y de esperanza a partir de su anuncio de salvación para Oria, la que las vuelve de antitéticas del Cielo en su presupuesto, su causa y su primicia, la que las arrebató del campo semántico de la muerte y las adscribe al de la vida. Y es en relación con esta superación de las antítesis radicales mediante la eufemización de lo negativo que cobra su sentido pleno el tercero de los símbolos isomorfos, el del lecho; se trata de una imagen asimilable a la de la tierra misma, por cuanto resuelve la oposición *vida/muerte* y *cuna/sepultura*: como la tierra, como el mar, el lecho es a la vez cuna y sepultura, vida y muerte, origen y fin; en el lecho se nace y en el lecho se muere, o mejor, en el lecho se nace a la vida primera del tiempo, y en el lecho se re-nace a la vida segunda y definitiva de la eternidad. El abandono por parte de Oria de su *cameña* penitencial por la rica *lechiga* que le traen las vírgenes expresa esta doble moción de morir a la vida vieja y nacer a la vida nueva; la *cameña* es humilde, apegada a la tierra y a lo bajo, es *ctónica*, en tanto la *lechiga* es rica y llena de esplendor, prefiguración del Cielo, lugar al que se invita a Oria a *subir*: es *uránica* (120cd, 123-126; pp. 529-531). Más aún, podría decirse que el noble lecho con que obsequian a Oria las tres vírgenes, en cuanto prefiguración del Cielo, se identifica funcionalmente con aquella *siella* de oro de la primera visión; ciertamente un lecho y un trono no son lo mismo ni formal ni operativamente, pero las imágenes quedan en parte asimiladas en sus funciones gracias a la nominación que la joven santa había conferido en su momento a la silla al llamarla *tálamo*, esto es, lecho nupcial: «luego en esti tálamo querría seer novia» (99c, p. 523). La aludida nupcialidad con Cristo en torno de la *siella-tálamo* de la visión primera es, en rigor, el contenido profundo del segundo y definitivo nacimiento que se opera en torno de la *noble lechiga* de la visión segunda; ambas visiones quedan así enlazadas mediante estos símbolos de diversa forma pero idéntica función, a la vez que, también mediante ellos, la radical antítesis de la imaginación diurna queda resuelta y superada en armoniosa integración.

Si en la visión primera nos enfrentábamos a un imaginario diurno que organizaba los símbolos en torno de una radical antítesis *bueno/malo*, y en la visión segunda a un imaginario nocturno de intimidad que eufemizaba los símbolos negativos volviéndolos positivos, en la visión tercera el imaginario nocturno de tipo rítmico o cíclico opera una síntesis de lo positivo y lo negativo en una superación que armoniza ambos polos a partir de una integración por la alternancia rítmica de lo positivo y lo negativo como clave de la renovación. Se trata de un régimen simbólico que remite a los ciclos de la naturaleza y del tiempo, tanto de índole astral —la sucesión solar de días y noches, los meses lunares, los signos

zodiacales— cuanto agraria —las estaciones—²⁰; por esta razón, los símbolos nocturno-cíclicos más recurrentes tienen que ver con el campo semántico de la repetición y la regeneración, los dones de la naturaleza, la abundancia, la fertilidad, la vegetación. La adscripción de la tercera visión de Oria a este tipo de régimen nocturno rítmico se pone de manifiesto en dos circunstancias complementarias, una de forma textual, otra de contenido semántico. La primera tiene que ver con que se trata de la única de las tres visiones de la santa que se textualiza dos veces, esto es, que adquiere una forma discursiva cabalmente cíclica o rítmica, en consonancia perfecta con el tipo de imaginario que desarrolla. En efecto, lo que vio Oria en su último arrebató se refiere primero en la voz del narrador en tercera persona, y después vuelve a referírsele en primera persona por boca de la propia Oria, que habla de su experiencia desde su lecho de moribunda. Ambos relatos coinciden absolutamente, salvo pequeños detalles o énfasis, en sus contenidos, que corresponden todos ellos —y he aquí la segunda circunstancia que adscribe la visión tercera al régimen nocturno cíclico o rítmico— al campo semántico de lo vegetal, la fertilidad y la abundancia. Lo que se describe es un tópico *locus amoenus*: Oria es llevada en su visión al Monte de los Olivos, un ancho jardín cubierto por un espeso bosque cuyos árboles están cargados de frutos y cuyos campos rebosan de flores perfumadas; en ese marco de fertilidad y abundancia, acabada representación plástica del paraíso, los bienaventurados que reciben a la joven se pasean en un clima de paz, concordia, e indecible gozo²¹. Nada más opuesto que estos numerosos árboles a aquel árbol de la visión primera, solitario y axial, neto arquetipo de la ascensionalidad y la elevación, cuya fuerza vertical se imponía como rasgo formal determinante. Por el contrario, en la visión tercera el elemento arbóreo no es ya singular sino plural, no hay un único árbol aislado y central sino una multitud de árboles que configuran un bosque y se presentan

20. Cfr. Durand, *Las estructuras*, ob. cit., p. 294.

21. «Traspúsose un poco ca era quebrantada, / fue a Mont Oliveti en visión levada, / vido y tales cosas de que fue saborgada; / si non la despertassen cuidó seer folgada. // Vido redor el monte una bella anchura, / en ella de olivos una grant espessura, / cargados de olivas mucho sobre mesura, / podrié bevir so ellos omne a grant folgura. // Vido por essa sombra muchas gentes venir, / todas veniénd gradosas a Oria resecebir, / todas bien aguisadas de calçar e vestir; / queriénd si fuesse tiempo al Cielo la sobir» (142-144, p. 535); «fui a Mont Oliveti en visión levada, / vidi y tales cosas por que so muy pagada. // Vidi y logar bueno, sobra buen arbolado, / el fructo de los árboles non seríapreciado, / de campos grant anchura, de flores grant mercado, / guarrié la su olor a omne antecado. // Vidi y grandes gentes de personas honradas, / que eran bien bestidas, todas e bien calçadas, / todas me recibieron con laudes bien cantadas, / todas eran en una voluntat acordadas. // Tal era la compañía, tal era el logar, / omne que y morasse nunca verié pesar» (157cd-160ab, p. 539).

cargados de frutos en un campo ancho y lleno de flores; la morfología dominante no es ya la vertical, sino la horizontal, y frente a la ascensionalidad del solemne tronco en la primera visión se imponen en la tercera como fuerzas predominantes la abundancia y la fertilidad de los frutos y las flores que colman un bosque antes enfatizado como amplio que como alto. Pese a que los árboles se remiten a un lugar por definición ascendente como un monte, a diferencia del árbol de la primera visión —que estaba *en somo*, ‘arriba’ de otro elemento ascensional como la columna (46bc, p. 511)—, estos de la tercera no se ubican sobre el monte, sino a su alrededor, en un llano que insistentemente es calificado por el texto como *ancho*: «Vido redor el monte una bella anchura,/ en ella de olivos una grant espessura» (143ab, p. 535); «de campos grant anchura, de flores grant mercado» (158c, p. 539). La anchura, lo horizontal, prevalece a todas luces sobre la altura, lo vertical, y es esa misma anchura la medida que expresa la otra nota distintiva de este régimen simbólico: la abundancia, la inagotabilidad, en íntima relación con la recurrencia y la renovabilidad de lo cíclico; ambas notas, abundancia y regeneración inagotables, concurren a definir la idea de *vida eterna* que aquí se desea transmitir, y que, naturalmente, entiende Berceo debe coronar el itinerario espiritual de su personaje cuando este accede en forma ya definitiva a su premio escatológico.