

**González, Javier Roberto**

*Espacio y desplazamiento en el viaje de Santa Oria*

Letras N° 71, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

González, Javier R. “Espacio y desplazamiento en el viaje de Santa Oria” [en línea]. *Letras*, 71 (2015). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/espacio-desplazamiento-viaje-santa-oria.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## Espacio y desplazamiento en el viaje de Santa Oria

Javier Roberto GONZÁLEZ

*Universidad Católica Argentina  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Argentina  
javier\_gonzalez@uca.edu.ar*

**Resumen:** Nos proponemos describir y analizar la peregrinación como modelo del viaje ficcional medieval, según lo adopta Gonzalo de Berceo en su *Vida de Santa Oria*, a partir de la distinción aristotélica entre *locus* (estático) y *spatium* (dinámico), y a la luz del contraste arquetípico formal y funcional de *trayecto* vs. *meta*.

**Palabras clave:** Berceo – *locus* – *spatium* – meta – trayecto – peregrinación

### Space and displacement in Santa Oria's journey

**Abstract:** We intend to describe and analyse the pilgrimage pattern in medieval fictional journey, as it is adopted by Gonzalo de Berceo in his *Vida de Santa Oria*, starting from Aristotelian distinction between *locus* (static) and *spatium* (dynamic), and in the light of formal and functional archetypal contrast of *path* vs. *goal*.

**Keywords:** Berceo – *locus* – *spatium* – goal – path – pilgrimage

La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo es, probablemente, el texto del poeta más considerado por la crítica después de los *Milagros de Nuestra Señora*. Su estructura observa una cuidada construcción a partir de las tres visiones místicas que la joven reclusa Oria experimenta en su celda y que, progresivamente, van preparándola para su próxima muerte y le profetizan tanto la certeza de su salvación como ciertos detalles acerca de su asegurada gloria. Las tres visiones son muy distintas. En un primero y más superficial nivel de análisis contrastivo, se diferencian por la extensión, ya que la primera es muy larga y detallada, la segunda de medianas proporciones, y la

tercera muy breve y condensada, como si a medida que el desenlace mortal se aproxima el poeta quisiera subrayar esa inminencia mediante un *accelerando* narrativo de factura casi musical. También podría decirse que la primera visión, consistente en un recorrido pormenorizado del alma de Oria por las distintas zonas del Cielo, es la más narrativa, que la segunda, centrada en un diálogo entre Oria y la Virgen María que desciende a visitarla en su celda, es la más dramática, y que la tercera, que describe la gozosa contemplación del Monte de los Olivos entendido como una primicia o antesala del Paraíso, es la más lírica. También existen diferencias a propósito de las virtudes de Oria, naturales y sobrenaturales, que se subrayan como predominantes en relación con cada una de las visiones, y difieren y contrastan asimismo los símbolos y arquetipos que dan la clave para la interpretación espiritual de cada visión. Desde luego, tanto por su mayor extensión como por la mayor riqueza de su planteo alegórico y de su desarrollo narrativo, es la primera visión la más a propósito para ensayar variados planteos hermenéuticos; todos los análisis que se le han dedicado destacan y consideran su evidente condición de *viaje alegórico*. No es un viaje real o geográfico, por cierto, no hay un desplazamiento corporal a través de un espacio físico, no hay una sucesión de comarcas, regiones o países a lo largo de un camino o de una ruta terrena o marítima; lo que hay es un viaje del alma, una ascensión espiritual de Oria hacia las regiones *a-tópicas* de un Cielo que aparece a un tiempo como inaccesible y cercano, como escamoteado y prometido, y que se describe con detalle en sus sucesivos grados de accesibilidad y en su segmentación interna.

Sin embargo, y a despecho de lo mucho que se lo ha estudiado y comentado en lo referente a su entramado alegórico, sus imágenes arquetípicas, sus problemas textuales y lingüísticos, sus hipotextos y sus afinidades dantescas,<sup>1</sup> este desplazamiento interior o visionario de Oria por las regiones celestiales no ha sido cabalmente abordado bajo aquellos aspectos más propios de su condición de viaje, esto es, en su configuración o morfología espacial y en la definición de sus movimientos o trayectos,<sup>2</sup> o dicho de otro modo, no ha sido analizado aún desde el punto de vista de la *ratio* que define todo viaje en cuanto tal, de esa función que correlaciona *espacio* y *desplazamiento* y

<sup>1</sup> Enumeramos algunos de los estudios más destacados entre los que abordan el poema en relación con estas cuestiones: Cea Gutiérrez, “Religiosidad y comunicación”, 53-102; Farcasiu, “The Exegesis and Iconography”, 305-329; Fuente Cornejo, “La *Vida de Santa Oria* y la *Divina Comedia*”, II, 245-259; Gimeno Casalduero, “La *Vida de Santa Oria*”, 235-281; Lappin, *Berceo’s Vida de Santa Oria*, 5-44, 113-175; Lopes Frazão da Silva, “O corpo e a carne”, 387-408; “Uma viagem ao além”, 1-19; Perry, *Art and Meaning, passim*; Poole, “On the Figure of Voxmea”, 289-312; Uria Maqua, *Mujeres visionarias*, 22-70; Uria Maqua (ed.) *Poema de Santa Oria*, 491-551; Walsh, “The Other World”, 291-307; “A Possible Source”, 300-307.

<sup>2</sup> Con la posible excepción del aporte no demasiado esclarecedor de Montero Curiel, “Los espacios en el *Poema de Santa Oria*”, 359-380.

que, en el caso particular de un viaje espiritual o místico del alma al más allá, necesariamente se construye sobre el modelo bíblico y cultural que en el Medioevo identifica la vida en la tierra con un trayecto o una peregrinación, y la muerte y el Cielo con la meta o la morada definitiva.

El modelo tópico de la *peregrinatio vitae* o de la vida terrena como *iter salutis* consta recurrentemente en ambos testamentos de la Biblia,<sup>3</sup> pero son los apóstoles Pedro y Pablo quienes lo definen con más decantada precisión y lo consagran como idea rectora de la cosmovisión cristiana,<sup>4</sup> dando la pauta del gesto y del rito que se harán práctica devocional mediante la peregrinación física a señalados lugares santos, ya en forma individual, ya grupal; esta práctica, símbolo de la vida humana sobre la tierra, habrá de permitir a su vez la expresión y transmisión de cierto tipo de experiencia mística o visionaria mediante las imágenes y el relato de un viaje del alma o una peregrinación interior al más allá, esto es, mediante la presentación de la intransferible experiencia de la visión intelectual como un desplazamiento psíquico por las intuitas, y detalladamente descritas, regiones del Cielo. Ambas formas posibles de peregrinación, la física de la romería y la espiritual o simbólica de la visión mística, frecuentemente recogidas por la literatura medieval bajo ropajes casi siempre alegóricos,<sup>5</sup> están atestiguadas en dos textos capitales de Gonzalo de Berceo, respectivamente, el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* y la visión primera de la *Vida de Santa Oria*. Al respecto, resultarán provechosas dos observaciones.

En primer término, y a propósito de *Santa Oria*, se impone sentar que los conceptos de *vida* y *visión*, por una parte, y los de *visión* y *alegoría*, por otra, no resultan en absoluto excluyentes o contradictorios. Cabe aclararlo en respuesta y refutación de ciertas prevenciones de Isabel Uría, quien rebautiza la obra como *Poema de Santa*

<sup>3</sup> Preguntado Jacob por el Faraón acerca de su edad, el patriarca alude a los ciento treinta años de su vida mediante la expresión *dies peregrinationis meae* (Gn., 47, 9); también el salmista identifica la vida terrena con una peregrinación, y se presenta como un forastero o extranjero en tránsito hacia Dios (“Ne sileas, quoniam advena ego sum apud te, et peregrinus sicut omnes patres mei”, Ps., 38, 13), idea recogida casi con idéntica expresión en el primer libro de Crónicas (“Peregrini enim sumus coram te, et advenae, sicut omnes patres nostri”, I Par., 29, 15).

<sup>4</sup> “Charissimi, obsecro vos tamquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriiis” (I Petr., 2, 11); “Iuxta fidem defuncti sunt omnes isti, non acceptis repositionibus, sed a longe eas aspicientes, et salutantes, et contenti quia peregrini et hospites sunt super terram” (Hebr., 11, 13).

<sup>5</sup> Existe en las letras medievales una tercera posibilidad de viaje, tan relevante como las dos que venimos de mencionar: la de la andanza caballeresca, que establece con la peregrinación una radical oposición morfológica e ideológica, ya que si en esta se postula una clara primacía de la *meta* como sede de la *sapientia* o vida contemplativa, en aquella se postula el primado del *trayecto* como expresión de la *fortitudo* o vida activa; los respectivos trayectos son también opuestos en su ejecución, pues el de la romería, definido siempre en relación con la meta o punto definitivo de llegada, es *recto* según el modelo del tiempo lineal bíblico, en tanto el de la caballería, definido siempre en relación con el centro o punto recurrente de partida y retorno, es *circular* conforme al tiempo cíclico del mito. Para mayores detalles y precisiones sobre la oposición romería vs. caballería, *vid.* González, “Dos modelos de itinerario”, 9-31.

*Oria*, desechando la nominación tradicional de *Vida*, en razón de su carácter contemplativo y visionario, que no incluye la narración de milagros o hechos biográficos significativos capaces de establecer una trama y una acción complejas y ricas, comparables a las que resultan más propias de santos de vida activa como Millán de la Cogolla o Domingo de Silos,<sup>6</sup> y para quien, además, la obra pertenece al género de la visión, y no al de la alegoría.<sup>7</sup> Es evidente que en la postura de la estudiosa pesa una concepción meramente exterior, activista y fenoménica de lo biográfico, según la cual solo contarían como objetos de biografía los hechos abigarrados de una vida enteramente volcada al activismo más puro, y parece escapársele en cambio la circunstancia de que una reclusa como *Oria* solo puede llenar su vida con oraciones y visiones, y que son estas cosas, precisamente, las que se nos narran en el texto, a falta de otros acontecimientos más variados o de otras peripecias más sonadas. Siendo las visiones, en la vida de un contemplativo, el exacto equivalente de los milagros, de las batallas, de las fundaciones o de las alternativas políticas que colman las biografías de los santos activos, oponer *visión* a *vida*, negar para esta la posibilidad de estar íntegramente dedicada a aquella y retacear al género hagiográfico la licitud de centrarse en la narración de experiencias interiores y puramente espirituales, resulta cuanto menos extraño.<sup>8</sup> Pero

<sup>6</sup> “El hecho de que, tradicionalmente, a nuestro poema se le haya titulado *Vida de Santa Oria* ha condicionado que se le considerase como del mismo género que las otras *Vidas de Santos* de Berceo, la de *Santo Domingo* y la de *San Millán*, incluyéndose en el mismo grupo de estas, en todas las clasificaciones que se han hecho de la obra berceana. Esto, unido al desorden que presenta el poema en la secuencia del relato, ha dado lugar a que la crítica, al estudiar su estructura y no encontrar en ella la división tripartita de las *Vidas de Santo Domingo* y *San Millán*, característica del género, haya explicado esta falta como un síntoma de descuido o torpeza del autor” (Uría Maqua, “El *Poema de Santa Oria*”, 44); “Esto, unido al hecho de que las *Visiones* de *Oria* (y de su madre) ocupan un 66 % de las cuartetas del poema, y solo un 6 % están destinadas a relatar la vida natural de la Santa, nos lleva a pensar [...] que la obra debe incluirse en la *Literatura de Visiones* más que en el género de las *Vidas de Santos*. Por ello, hemos sustituido el título tradicional, *Vida de Santa Oria*, por el neutro y menos comprometido de *Poema de Santa Oria*” (*Ibid.*, 55).

<sup>7</sup> “En primer lugar, la *Introducción* a los *Milagros* es, toda ella, una *alegoría*, como lo declara el propio Berceo. [...] Ahora bien, la escena del ascenso al Cielo de Santa Oria no es una *alegoría*, sino una parte de una visión, cuya protagonista es una joven, reclusa en el cenobio de San Millán de Suso, a mediados del siglo XI. Esa escena pertenece, por tanto, al género tradicional de las visiones del Otro Mundo, y lo que en ella se exalta es la virtud de la propia Oria, su penitencia y oraciones que le han ganado subir en visión al cielo, antes de morir” (Uría Maqua, “El árbol”, 119).

<sup>8</sup> Mucho más moderado que Uría, Walsh entiende que la *Vida de Santa Oria* mixtura los géneros de la visión y la biografía, pero recae en el mismo yerro de su colega al fundar su argumento en criterios meramente cuantitativos y al desconsiderar las experiencias visionarias como hechos computables, como cualesquiera otros de índole más externa o activa, entre los que jalonan y hacen consistir la *vida* del santo: “More than thirds of the text is made up of dream visions of Oria’s soul in transit amid the other world, an emphasis that would fit the poem at its creation [...] within the great medieval genre of voyages to regions of the hereafter or the earthly paradise [...]. The structure of *Santa Oria* is hybrid in that biography is made from material within the other world: in most narratives of the transmundane, a single vision or voyage is connected to the earthly life only at the start and end of the tale. But *Santa Oria* moves between the life and the visions” (Walsh, “The Other World”, 291). Como se ve en la última frase transcripta, Walsh concibe la vida y las visiones como dos esferas distintas, aunque comunicadas, y no llega a ver que las visiones forman parte de la vida.

además, ¿por qué oponer *visión* a *alegoría* como géneros distintos, siendo que, en rigor, ninguna de las dos categorías constituyen rectamente *géneros*, siendo que la alegoría no es más que una *técnica* de composición utilizable en cualquier género, siendo que la visión no es otra cosa que un *motivo* o un *tópico* igualmente pasible de emplearse en cualquier género, inclusive hasta colmar casi íntegramente la obra, según ocurre en célebres narraciones medievales de viajes al otro mundo exclusivamente dedicadas a referir experiencias visionarias, y siendo que en numerosos casos —el de *Santa Oria* entre ellos— es precisamente la técnica alegórica la que domina en la construcción del tópico o motivo de las visiones?<sup>9</sup>

La segunda observación pone de relieve una curiosa inversión, paradójica por cierto, en los textos modélicos de *Milagros* y *Santa Oria*. Siendo el prólogo de *Milagros* el relato de una romería física —que inmediatamente descubre su sentido espiritual mediante el apuntado recurso alegórico—, cabría esperar en él una detallada descripción del camino que corresponde a la vida terrena, y apenas una alusión esperanzada e indirecta a la meta del Cielo que ha de coronar dicho camino; sin embargo, el camino apenas se describe, y se demora el texto, en cambio, en una minuciosa descripción de ese alegórico prado que irrumpe como un anticipo o —mejor— como una primicia de la meta de esa vida celestial que se espera al cabo de la *peregrinatio vitae*. En la primera visión de Santa Oria ocurre exactamente lo opuesto: tratándose de una peregrinación mística, no ya física sino espiritual e interior, y consistiendo esa peregrinación en un viaje del alma al más allá, cabría esperar una descripción de la meta en tanto reposo, en tanto *locus* estático donde cesan todo movimiento y todo trayecto, pero el poeta opta por presentar esa meta no aún como un reposo final, sino como un cabal viaje a través de un Cielo que más que un *locus* estático consiste en un *spatium* dinámico, trasladando a él no solo el itinerario y el desplazamiento físicos que son propios del camino terreno, sino también las dudas, los temores y las inquietudes que el caminante experimenta en todo viaje. En el prólogo de *Milagros* la meta se adelanta en pleno camino, en la visión primera de *Santa Oria* el camino se prolonga hasta abarcar y reconfigurar como tal la misma meta; en *Milagros* el camino se hace meta, en *Santa Oria* la meta se hace camino.

Para mejor comprender estos aspectos, convendrá aducir los conceptos aristotélicos de *locus* y *spatium*, tal como los recoge e interpreta nuestra colega Silvia Lastra Paz en sus estudios sobre el espacio caballeresco, definiendo al primero como la mera ubicación donde se está —ámbito estático—, y al segundo como el espacio propiamente tal donde se desenvuelve el hacer del actante —ámbito dinámico— (Lastra Paz,

<sup>9</sup> Argumentamos en detalle en favor de la naturaleza plenamente hagiográfica de la *Vida de Santa Oria* en González, “Una cuestión de género”, 171-189.

“Tipología espacial”, 173-192). El estatismo del *locus* y el dinamismo del *spatium* convienen, respectivamente, a la meta del reposo final y al trayecto del itinerario; ya hemos visto que estas correspondencias se invierten en el prólogo de *Milagros* —cuyo trayecto de romería aparece como más estático que dinámico, como un *locus*— y en la primera visión de Santa Oria —cuya meta celestial se presenta como dinámica y “recorrida”, como un *spatium*—, pero esta misma inversión se reproduce al interior de la *Vida de Santa Oria*, si consideramos ahora la relación entre la meta del Cielo, alcanzada visionaria y espiritualmente, y el camino o trayecto de la vida terrena, esto es, la romería en que consiste toda vida humana y que conduce a dicha meta. Por su condición de reclusa emparedada, la vida de Oria no se desarrolla en ningún espacio dinámico, sino en un lugar estático, su celda, ese *rencón angosto*<sup>10</sup> (20b, p. 503)<sup>11</sup> que constituye su estrechísimo ámbito de plegaria y mortificación, inadecuado para trayecto o desplazamiento algunos y solo apto para una radicación inmóvil, para un *yacer entre paredes*, según declara el propio texto (24b, p. 505). El poeta se detiene a subrayar, empero, que la estrechez y la casi inespacialidad de la celda —y por ser la celda el único ámbito posible de Oria, de su entera vida terrena— se limitan al plano de lo físico, lo material y lo exterior, en abierto contraste con la amplitud y la apertura ascendente de la vida espiritual e interior de la santa: “Por que angosta era la emparedación, / teniela por muy larga el su buen corazón; / siempre rezava psalmos e fazié oración, / foradava los Cielos la su devoción” (26, p. 505). La celda en cuanto ámbito de la vida terrena no permite, pues, desplazamiento físico alguno, es un *locus* estático, no un *spatium* dinámico, pero esa inmovilidad y esa inespacialidad materiales son el requisito y el motor de una movilidad y un desplazamiento espirituales, de elevación del alma a través de la oración y la mortificación, que ponen a Oria en los umbrales mismos de su ansiada meta: el Cielo, ese Paraíso que le es concedido visitar visionariamente.

<sup>10</sup> El lexema *rencón* aporta a la expresión berceana un plus semántico de notable relevancia, pues remite al étimo arábigo *rukn* ‘ángulo, esquina’, pero también, según los contextos, ‘misterio’, ‘sumidad’, ‘centro’ y ‘piedra angular’, esto es, la clave arquitectónica y estructural que da sentido a todo un edificio. El rincón de Oria es, en apariencia y según una percepción meramente física o material, un sitio pequeño, apartado, insignificante, pero su significado espiritual y profundo es inmenso en cuanto punto de partida y causa instrumental de una vida de ascesis y elevación mística que se *edifica* en torno de ese ámbito entendido como clave, centro y piedra angular. Igual que la piedra que los constructores del Evangelio despreciaron, y que se convirtió sin embargo en el *caput anguli* del entero edificio (Mt., 41, 42; Mc., 12, 10; Lc., 20, 17), la celda de Oria, en cuanto sitio de las plegarias y mortificaciones que le ganan el Cielo, es el eje de su entera vida espiritual. Importantes textos castellanos medievales, como el *Amadis de Gaula*, el *Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Alfonso Onceno*, los romances del cerco de Zamora y —ciertamente— otros poemas del propio Berceo, utilizan con idéntica riqueza y destreza, en el contexto de las respectivas historias narradas y connotando siempre aparente subestima y real valoración, el término *rincón*. Cfr. González, “El *rinconcillo* de Amadís”, 437-445.

<sup>11</sup> Todas nuestras referencias corresponden a la edición del *Poema de Santa Oria* de Isabel Uría Maqua, incluida en la *Obra completa* de Berceo coordinada por esta misma investigadora.

Y ese Paraíso, meta de su viaje místico, también invierte y revoluciona el sistema de espacialidad *a priori* esperable, pues al revés de lo que sería propio de su condición de meta, no se presenta como un *locus* estático, sino como un *spatium* dinámico, no es lugar de reposo e inmovilidad final, sino espacio de trayecto, de pormenorizado recorrido, de tránsito momentáneo hacia un regreso a la tierra que Oria intenta rehuir cuando Dios se lo ordena, enamorada como está de ese Cielo que acaba de mostrársele y muy poco segura de sus méritos para alcanzar su segunda y definitiva ida al Paraíso. En cuanto espacio recorrido, atravesado, “viajado”, el Cielo se organiza secuencialmente como un camino, como una sucesión de hitos o paradas que diseñan un movimiento ascensional en perfecta correspondencia con la travesía mística emprendida por el alma. Esos hitos pueden fijarse en los siguientes: 1) aparición de las tres vírgenes mártires, Ágata, Eulalia y Cecilia, que vienen a buscar a Oria para guiarla al Cielo; 2) aparición de la paloma, que con su vuelo indica a la santa el camino ascensional que debe seguir; 3) la columna con escalones o gradas, por donde suben Oria y sus guías; 4) el árbol que se encuentra al cabo de la columna-escala, y por el cual también suben las cuatro doncellas; 5) el Cielo, que se ofrece al cabo del árbol como una construcción con numerosas ventanas por donde salen una intensa luz y algunos ángeles vestidos de blanco; 6) el interior del Cielo, donde Oria encontrará diversos órdenes de bienaventurados agrupados en siete categorías, a saber: a) canónigos, b) obispos, c) vírgenes, entre las cuales su maestra Urraca y la joven dueña Voxmea, que guarda para ella una riquísima silla de oro, d) ermitaños, entre los cuales su padre García, e) mártires, f) apóstoles, g) evangelistas; 7) el centro mismo del Cielo, no señalado de manera física pero aludido mediante el diálogo que Oria sostiene con el propio Dios, a quien oye mas no ve. En apretadísima síntesis, luego, el poeta nos reseña el viaje de regreso de Oria a su celda, viaje que supone desandar exactamente el mismo trayecto recorrido antes: “Tomáronla las mártires que ante la guiaron, / por essa escalera por la que la levaron, / en muy poquiello rato al cuerpo la tornaron” (111ac, p. 527). A todas luces, y frente al estatismo de la celda en cuanto lugar de la vida terrena, el espacio de la meta celestial ha observado un carácter dinámico que reconfigura tal meta volviéndola camino. El camino ha invadido el terreno de la meta, redefiniéndola, espacializándola, ensanchándola. El propio Berceo, como si intuyera esta inversión de roles, alude a ese Cielo recorrido por Oria y sus guías llamándolo *romería* —“Fueron más adelante en essa romería, / las mártires delante, la freira en su guía” (60ab, p. 513)—, esto es, trasladando una nominación que es propia de la simbólica de la vida terrena, del “más acá”, a un “más allá” que de punto de llegada se ha convertido en trayecto.

Esta inversión formal de trayecto y meta, de tierra y Cielo, en sus roles respectivos de *spatium* y *locus*, solo puede comprenderse debidamente a la luz de otro fenómeno



del que resulta inescindible, el del desdoblamiento del Cielo en dos visiones con dos morfologías y dos funcionalidades muy diversas. Oria experimenta no una, sino tres visiones; la central no presupone un viaje, pues consiste en una visita de la Virgen María a la celda de Oria, para certificarle la inminencia de su tránsito y la certeza de su salvación; las visiones primera y tercera, en cambio, sí implican un desplazamiento psíquico, un viaje espiritual o interior de la propia Oria, y en ambas el sitio visitado es el Paraíso. Dos veces visita Oria el Paraíso, dos veces se desplaza en espíritu hacia él, pero —y he aquí la diferencia capital— solo en la primera visión lo recorre, lo atraviesa, lo *peregrina*, y solo en la primera visión el Cielo mismo se describe mediante una morfología espacial que permite distinguir en él sucesivos sectores o sucesivas zonas pasibles de ser peregrinadas. En la visión tercera, en cambio, el Cielo aparece aludido mediante una imagen mucho más estática, carente de partes, de progresión y de trayecto; en rigor, ni siquiera se habla en la visión tercera de “Cielo” o de “Paraíso” en sentido estricto, sino de su anticipación, de su inminencia, de su primicia, a través del símbolo terreno del Monte de los Olivos, que se presenta como un cabal *locus amoenus* “a lo divino”, amplio y fértil, abundante de flores perfumadas y de árboles frutales, y poblado de *personas honradas* que salen a recibir amorosamente a Oria como a su nueva compañera.<sup>12</sup> El Monte de los Olivos es el escenario de momentos capitales del Evangelio: en él Jesús lucha contra sus debilidades humanas antes de la pasión, y en él es arrestado (Mc., 14,32; Mt., 26, 36); por él hace su entrada mesiánica en Jerusalén (Mt., 21, 1), y en él se recoge con cierta frecuencia a orar y predicar (Mt., 26, 30; Jn., 8, 1; Lc., 21, 37). Pero sobre todo, en él tiene lugar su definitiva ascensión a los Cielos (Act., 1, 9-12), y en él pronuncia su extenso discurso sobre el fin de los tiempos (Mt., 24, 3ss); estas dos escenas asocian definitivamente al Monte de los Olivos con las ideas de resurrección y de vida eterna, pero no refieren directamente el Paraíso celestial, sino su inminencia, su antesala, el prólogo que para su definitivo advenimiento significan el Juicio y la Resurrección. En cierto modo, el Monte de los Olivos es un símbolo del pre-paraíso, y por su condición de jardín adquiere connotaciones edénicas que más se corresponderían con el primer Paraíso, el terrenal, que con el segundo y definitivo, el celestial.

Y sin embargo, y de nuevo, Berceo invierte el significado de las imágenes que maneja, pues este Paraíso terrenal de la tercera visión, este jardín edénico que se esconde tras el Monte de los Olivos, funciona en la economía del relato y en la con-

<sup>12</sup> La visión se textualiza, extrañamente, dos veces, mediante una ocurrencia de lo que Genette llamaría *analepsis repetitiva* (“Discours du récit”, 95). En efecto, primeramente se encarga el narrador de reseñar, en tercera persona, el contenido de la visión habida por Oria (142-146, p. 535), y después, es la misma Oria quien asume, en un breve relato de segundo grado y en primera persona, la narración de su experiencia (157-160, p. 539); al margen de algunos mínimos detalles, ambos relatos coinciden en sus contenidos.

catenación lógica de las tres visiones como una consumación, como la definitiva meta celestial, como ese *locus* estático, carente por completo de partes, movimiento y trayecto, cuya ausencia se advertía en la primera visión, referida a un Cielo que extrañamente se presentaba antes como *spatium* dinámico que como *locus*, antes como itinerario que como meta y reposo. La inversión funcional de las formas imaginables se duplica, entonces, y se complejiza notablemente en este juego de oposiciones, pues no solo se invierten las formas de la vida terrena —celda de Oria presentada como *locus* estático— y la vida eterna —Paraíso celestial presentado como *spatium* dinámico—, sino también las formas de este Paraíso celestial de la visión primera y el Paraíso terrenal de la visión tercera, también presentado como *locus* estático. Donde cabe esperar distinción de partes y terrenalidad, donde cabe esperar itinerario y dinamismo —la vida terrena, el pre-paraíso terrenal—, Berceo nos depara la sorpresa de la indivisibilidad, el estatismo y el reposo propios de la meta y del Cielo; donde cabe esperar, por el contrario, lo indiviso, lo estático y lo definitivo propios del Paraíso celestial, el poeta prefiere darnos la partición de zonas sucesivas, el movimiento, el trayecto y la dinámica que corresponderían a la tierra y al caminar del hombre sobre y a través de ella, a esa *peregrinatio vitae* de la tópica doctrinal.

Adviértase, por lo demás, que en la disposición de las visiones primera y tercera no solamente los modos respectivos de espacialidad y dimensionalidad de los paraísos celeste y terrestre invierten su forma, sino también su orden y su cronología, pues primero fue el terrestre, plenamente natural, y después el celeste, arquitectónico y cultural. Antes fue natura que cultura, antes fue el jardín que la ciudad, antes el Edén que la Jerusalén del Cielo; Berceo, al invertir las espacialidades, invierte también las prelación cronológicas, dándonos antes la cultura y la ciudad del éskaton, en ese Cielo con columnas, escaleras y ventanas, y después la naturaleza y el jardín del génesis, en ese otro Cielo prefigurado de árboles y flores. Ahora bien, este múltiple juego de inversiones y alteraciones encuentra también correspondencias en el plano de las virtudes que Oria pone mayormente de manifiesto en cada visión. Según el poeta mismo sienta al comienzo de la obra, las virtudes dominantes de la santa son tres: la caridad, la paciencia, y la humildad —“Era esta reclusa vaso de caridat, / templo de paciencia e de humilidat” (25ab, p. 505)—; se trata de una virtud sobrenatural y de dos naturales, pero también las otras dos sobrenaturales, la fe y la esperanza, se hacen presentes. Según nos propusimos demostrar en un trabajo previo, la primera visión, ocupada por la trabajosa y ardua subida de Oria al Cielo y coronada por la orden divina, que ella intenta rehuir, de que regrese a la tierra y espere allí su muerte y su segunda y definitiva ida a la Gloria, aparece claramente regida por la virtud natural de la paciencia —de aquella paciencia que se le exige, aunque no siempre ella demuestre poseerla en

grado pleno, al imponérsele el regreso a su celda y la espera de su segunda marcha al Cielo—, y por la sobrenatural de la fe —en rigor, los contenidos de la primera visión son de índole intelectual, y lo que se revela a la santa es la verdad misma de lo que debe creerse, según expone la alegórica figura de Voxmea, que críticos como Kevin Poole interpretan acertadamente como personificación de la Fe—;<sup>13</sup> la segunda visión, en la que María desciende a la celda de la reclusa para invitarla a morir y certificarle la inminencia de su tan anhelado regreso al Cielo, está signada por la virtud natural de la humildad —Oria no se juzga digna de tan alto premio, y rechaza abandonar su jergón y ocupar el rico lecho que le ofrece la Virgen— y por la sobrenatural de la esperanza, que la visita de María reaviva en ella; finalmente, en la tercera visión reina como única virtud la sobrenatural de la caridad, pues ya no hay nada que creer ni que esperar, nada ante lo cual ejercitar paciencia o humildad, sino solo hay la fruición, el gozo inacabable de la beatitud final (*cfr.* González, “Las tres virtudes”, en prensa). Que en el Cielo propiamente tal de la visión primera no haya caridad y sí haya fe, virtud esta que no ha de sobrevivir en el Cielo, y que en cambio en ese umbral del Cielo, mas no Cielo todavía, en que consiste el Monte de los Olivos, no existan ya la fe y la esperanza, ni las virtudes naturales que son propias de la tierra, y reine ya de modo pleno y único la caridad que es propia del Cielo, supone de parte de Berceo una ratificación de su complejo artefacto de inversiones y enrevesamientos topográficos, imaginales y, ahora también, morales y teologales, y revela en él una clara voluntad de diluir los límites y acentuar la continuidad entre lo terreno y lo celestial, entre esta vida y la otra que habrá de coronarla, mas no de anularla o rebatirla.

Tenemos ya suficientes elementos, entonces, para comprender en toda su magnitud la estrategia simbólica de Berceo, que con su doble e invertida disposición de dos paraísos en dos visiones ha querido sugerir la continuidad, tanto cronológica cuanto escatológica, de la tierra y el Cielo, de esta vida y la otra vida. 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 Cielo de la primera visión, con su

<sup>13</sup> “Based on the context in which she appears and the few words that she speaks, Voxmea personifies faith. This is made manifest in the gown that Voxmea wears as well as in her words of encouragement and warning” (Poole, “On the Figure of Voxmea”, 290); “Oria must encounter the personified faith in her first vision in order to receive the spiritual counsel that her soul requires in order to be able to see God in his fullness after her death. It is to faith that the dove of the Holy Spirit leads Oria in her journey toward heaven, and it is the message of faith that she must carry with her upon awaking and during the days left to her on earth. Her faith that she will indeed receive what has been promised to her underscores all of her words and actions upon waking” (*Ibid.*, 308).

espacialidad dinámica hecha de trayectos y de sectores sucesivamente recorridos, con su vigencia de virtudes plenamente terrenales como la natural de la paciencia y la sobrenatural de la fe, es *un cielo transido de terrenalidad*, un Paraíso donde aún tienen vigencia las pautas y las modalidades propias de esta vida, donde aún se vive como en esta vida; por el contrario, el Monte de los Olivos de la tercera visión, de suyo no Cielo aún, sino su antesala o primicia y, por tanto, todavía tierra, con el pleno dominio de la única virtud que ha de sobrevivir en la Gloria, la caridad, y con su condición de *locus* estático donde no hay ya itinerarios ni zonas sino solo reposo y fruición, es *una tierra transida de celestialidad*, un pre-paraíso donde se incoan y adelantan los goces y la inmovilidad propios del Cielo definitivo. En el Cielo de la primera visión aún sobrevive la tierra —y por eso se observan las jerarquías propias del orden terreno en la sucesión estamental, con su correlato de también sucesivas espacialidades o sectores, de canónigos, obispos, vírgenes, ermitaños, mártires, apóstoles y evangelistas—;<sup>14</sup> en la tierra de la tercera visión ya se insinúa el Cielo —y por eso en el Mont Oliveti las personas que lo habitan no son clasificadas en estamentos ni distribuidas en sectores, sino identificadas en su común condición de *personas honradas*, esto es, en su común voluntad y santidad: “todas eran en una voluntad acordadas” (159d, p. 539). En el Cielo de la primera visión, muy terreno todavía, Oria puede ser víctima de pasiones y debilidades propias de este mundo, como la impaciencia, la fatiga y cierta desesperación de alcanzar la Gloria; en la tierra pre-paradisíaca de la tercera, solo hay lugar para el gozo y la beatitud: “omne que ý morasse nunca verié pesar” (160b, p. 539). En el Cielo espacial y dinámico de la primera visión continúa y se prolonga la peregrinación de la vida terrenal; en el *locus* estático y reposante de la tercera visión se anticipa e inaugura la meta de la vida eterna.

Entre ambas visiones del más allá, la del Cielo todavía tierra y la de la tierra ya Cielo, media y equidista la segunda visión, que tiene lugar en la celda de Oria. Es la única que no remite a ningún “paraíso”, ni cultural-arquitectónico ni natural-edénico, ni intelectual ni frutivo, ni espacial ni local; en la segunda visión no es el alma de Oria la que asciende al Cielo —o a su antesala— para recorrerlo o para instalarse en él, sino es el Cielo el que desciende a Oria en la persona de la Virgen María: entre dos visiones anabáticas o ascensionales, se sitúa el gozne de una visión catabática o descensional.

<sup>14</sup> Gimeno Casalduero entiende que estas categorías de bienaventurados proporcionan a Oria, en su transitoria visita al Cielo, la ocasión de establecer fugaces relaciones sociales, posibilidad que su vida de reclusa le veda en la tierra: “El tipo de vida de la protagonista impide a esta relacionarse con sus prójimos [...]. De ahí la técnica actualizadora que se utiliza para describir el paraíso: puesto que Oria no se relaciona con sus prójimos, la relaciona el autor poblando el cielo de personajes coetáneos y oriundos de su región o de su monasterio. Logra el poema de este modo humanizar a la reclusa” (“*La Vida de Santa Oria*”, 245). Se trata de una opinión que, en otros términos y desde una perspectiva más social que morfológica, ratifica la nuestra de una “penetración de lo terreno en el seno de lo celestial”.

La segunda visión no es un viaje. La segunda visión es, en cierto modo, la ratificación y la sanción como santa y meritoria de la vida terrena en sí misma; por eso ocurre en esa celda que constituye el lugar propio de Oria en esta tierra. Lamentablemente, no se conservan las estrofas finales de la escena, por lo que ignoramos su desenlace; más allá de esta objetiva dificultad de análisis, la segunda visión de Santa Oria reclama una atención detenida y una exégesis que hasta hoy no se le han deparado, y que tampoco hemos podido dispensarle aquí, ocupados como hemos estado en la consideración exclusiva de aquellos aspectos de las visiones de Oria que resultan asimilables a la experiencia del viaje.

### Bibliografía

- CEA GUTIÉRREZ, Antonio, “Religiosidad y comunicación interespacial en la Edad Media. Los viajes celestiales en el *Poema de Santa Oria*”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 54, 2 (1999), 53-102.
- FARCASIU, Simina M., “The Exegesis and Iconography of Vision in Gonzalo de Berceo’s *Vida de Santa Oria*”, *Speculum*, 61, 2 (1986), 305-329.
- FUENTE CORNEJO, Toribio, “La *Vida de Santa Oria* y la *Divina Comedia*: aspectos escatológicos”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1985, vol. II, pp. 245-259.
- GENETTE, Gérard, “Discours du récit. Essai de méthode”, en su *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 65-282.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, “La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos”, *Anales de literatura española*, 3 (1984), 235-281.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto, “Una cuestión de género: ¿*Poema de Santa Oria* o *Vida de Santa Oria*?”, *Signum*, 14, 1 (2013), 171-189.
- , “Dos modelos de itinerario en la literatura medieval: romería y caballería”, *Taller de letras*, 45 (2009), 9-31.
- , “El *rinconcillo* de Amadís: semántica y poética”, en *El hispanismo al final del milenio*. Córdoba, Asociación Argentina de Hispanistas, 1999, vol. I, pp. 437-445.
- , “Las tres virtudes de Santa Oria en clave estructural”, en *Actas del Decimoquinto Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013, en prensa.
- GONZALO DE BERCEO, *Poema de Santa Oria*. Edición y comentario de Isabel Uría Maqua. En Gonzalo de Berceo, *Obra completa*, coordinado por Isabel Uría. Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 491-551.

- LAPPIN, Anthony, *Berceo's Vida de Santa Oria*. Text, translation and commentary, Oxford, Legenda, 2000.
- LASTRA PAZ, Silvia Cristina, "Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*", *Incipit*, 14 (1994), 173-192.
- LOPES FRAZÃO DA SILVA, Andréia Cristina, "O corpo e a carne: uma leitura das obras *Vida de Santo Domingo de Silos* e *Vida de Santa Oria* a partir da categoria gênero", *Estudos feministas*, 14, 2 (2006), 387-408.
- , "Uma viagem ao além. Uma análise da primeira visão descrita na *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo", *Oracula*, 7, 12 (2011), 1-19.
- MONTERO CURIEL, Pilar, "Los espacios en el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo", *Anuario de estudios filológicos*, 19 (1996), 359-380.
- PERRY, T. Anthony, *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New Haven-London, Yale University Press, 1968.
- POOLE, Kevin R., "On the Figure of Voxmea in Gonzalo de Berceo's *Poema de Santa Oria*", *Modern Philology*, 110, 3 (2013), 289-312.
- URÍA MAQUA, Isabel. "El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo", *Revista de literatura medieval*, 1 (1989), 103-119.
- , *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*, Salamanca, SEMYR, 2004.
- , "El *Poema de Santa Oria*: cuestiones referentes a su estructura y género", *Berceo*, 94-95 (1978), 43-55.
- WALSH, John K., "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.
- , "A Possible Source for Berceo's *Vida de Santa Oria*", *Modern Language Notes*, 87 (1972), 300-307.