

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (<i>C400. Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

LAS ARTES VISUALES COMO FUENTE EN LA OBRA DE GONZALO DE BERCEO*

SARAH FINCI
Université de Genève

Resumen: Este trabajo propone un breve repaso sobre la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo tomando en cuenta varios aspectos fundamentales (alegoría, forma métrica, *locus amoenus*), recuerda luego la simbólica del jardín cerrado a la luz de la patrística y plantea finalmente la posibilidad de que la fuente de la introducción sea una obra de arte.

Palabras clave: Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, introducción, *locus amoenus*, patrística, *hortus conclusus*.

Abstract: This paper proposes a brief overview of the introduction of the *Milagros de Nuestra Señora* of Gonzalo de Berceo taking into account several fundamental aspects (allegory, metric, *locus amoenus*), then recalls the symbolic of the closed garden in light of patristic and finally raised the possibility that the source of the introduction is a work of art.

Keywords: Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, introduction, *locus amoenus*, patristic, *hortus conclusus*.

Al celebrarse este congreso en la Rioja, no resistí la tentación de hablar de Gonzalo de Berceo, y más específicamente de la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*. Antes de elaborar una hipótesis sobre este *incipit* del que no se ha encontrado ninguna fuente latina, vamos a llevar a cabo un pequeño repaso. Pero como premisa, sólo quiero citar el primer verso de la estrofa 14: «Semeja esti prado equal de Paraíso»¹, o sea, la comparación del lugar ameno en que se

* Este estudio se inscribe en el proyecto I+D+i del MINECO de España FFI2013-44286-P «DHuMAR Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento».

1. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Michael Gerli (ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 72.

encuentra Berceo con el paraíso. Y ahora, una pregunta: ¿en qué consiste esta introducción?

Es una alegoría, y como sabemos, siguiendo a Jung, «desde Quintiliano a San Isidoro y las artes poéticas, se repite que la alegoría *aliud verbis, aliud sensu ostendit* y que es una metáfora prolongada»². En la retórica antigua, se considera como un ornamento del discurso y en las Artes poéticas medievales es un elemento de la *amplificatio*. Es curioso cómo en francés antiguo, el término *allégorie* significa casi siempre «sentido cristiano» o «explicación cristiana»³, pero eso se debe a que las artes plásticas y los *exempla* orales y constantes de los sermonarios la hacían familiar incluso a los que no estudiaban los textos teóricos de los teólogos. En la alegoría⁴, la relación entre significado (*signifié*) y significante (*signifiant*) es a menudo arbitraria, y es un acto de voluntad lo que establece relaciones entre los términos. Así, para que la alegoría no se convierta en un enigma, necesita una explicación, la cual es por lo general dada por un protagonista (muchas veces un ermitaño), una personificación o, como es el caso en los *Milagros*, por el propio autor⁵.

También sabemos que la introducción está escrita en cuaderna vía, es decir en tetrástico monorrímo de versos alejandrinos. Como bien demostró Elena González-Blanco⁶, este verso tiene orígenes latinos y fue muy utilizado en «la Europa romance durante los siglos XIII y XIII», con un corpus francés considerable de 170 poemas, un corpus itálico de 50 poemas, y un corpus un poco más modesto de unos 30 textos en castellano. En sus varios trabajos, González-Blanco pone de relieve «la unidad existente entre los poemas compuestos en cuaderna vía en España y sus homólogos romances» tanto a nivel métrico, estilístico, cronológico como temático. Eso demuestra que existe una tradición europea común a los

2. Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen âge*, Berne, Éditions Francke Berne, 1971, p. 11.
3. *Ibid.*, p. 12.
4. Siguiendo a Jung, aquí se trata de la alegoría estática (*vs* dinámica). La alegoría estática viene explicada en el propio texto por un protagonista y constituye un elemento accesorio de los poemas alegóricos, mientras que la alegoría dinámica es protagonizada por la propia *narratio* que contiene en sí el sentido alegórico, y por *significarse*, ya no necesita explicación. Cf. Jung, *Ibid.*, p. 20.
5. Toda la información proporcionada sobre la alegoría procede de Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen âge*, Berne, Éditions Francke Berne, 1971, pp. 9-23.
6. Elena González-Blanco García, «Temas y motivos comunes en la cuaderna vía romance», en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, Salamanca, MR La Semyr, 2012, pp. 625-634.

textos romances que forman nuestro patrimonio literario, y que, evidentemente, la obra de Berceo se inserta en esta tradición.

Por último, la introducción pone en escena a Berceo en un *locus amoenus*, que, como se sabe, es un *topos* codificado desde la Antigüedad y que tiene que responder a las conocidas y definidas características para serlo (un jardín con la sombra de unos árboles, el canto de los pájaros, una fuente de agua, el sople de la brisa, unas flores perfumadas)⁷. Siguiendo a Strubel y desde un punto de vista retórico, el *locus amoenus* presenta dos centros de interés: son fragmentos de naturaleza que, por su recurrencia y generalidad, tienen una coloración poética; y una tonalidad eufórica, en la medida en que el lugar ameno simboliza una forma de felicidad que se identifica fácilmente con el amor. Pero

la imagen del vergel se sitúa en la confluencia de un lugar común, el paisaje ideal, y de los mitos paradisiacos con sus connotaciones de felicidad, de abundancia y de eterna juventud (...); el recuerdo del Génesis añade además la idea de inaccesibilidad, de la exclusión, de la fuente de la vida. [Así], la sobrecarga simbólica hace del *topos* particularmente apto para un uso metafórico, (...) y las combinaciones que propone son ricas de significados virtuales que la alegoría es capaz de explicar⁸.

Asimismo, en un artículo sobre el jardín como lugar de intimidad, Christiane Deluz afirma que «el jardín es el lugar privilegiado en que el hombre se encontrará en una soledad protegida para reflexionar, soñar» y recuerda que el famoso *Songe du Vergier* utilizará como puesta en escena, un soñador dormido en su jardín⁹.

En un coloquio sobre mundos cerrados, culturas y jardines, Jean Wirth habló del *hortus conclusus*¹⁰. Me basaré en su artículo para explicar lo que sigue.

7. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1999, p. 280.
8. Armand Strubel, «L'Allégorisation du verger courtois», en *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix (CUERMA), Senefiance n°28 /1990, pp. 346-347.
9. Christiane Deluz, «Le jardin médiéval, lieu d'intimité», en *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix (CUERMA), Senefiance n°28 /1990, p. 103. Cit. «Le jardin est donc le lieu privilégié où l'homme se retrouvera dans une solitude protégée pour réfléchir, rêver, le célèbre *Songe du Vergier* n'utilise-t-il pas comme mise en scène le rêveur endormi dans son jardin ?»
10. Jean Wirth, «Hortus conclusus», en *Mondes clos, cultures et jardins*, (Barbu et alii, ed.), CH-Gollion, Infolio, 2013, pp. 313-325.

Los dos fragmentos bíblicos fundamentales sobre los que se construyó el simbolismo cristiano son el principio del *Génesis* (2,8 a 3,4) y el versículo 4,12 del *Cantar de los Cantares*. El primer pasaje es narrativo. Dios plantó un jardín en el Edén para colocar allí a Adán y a su compañera. Adán habría cultivado este jardín sin esfuerzo y ambos habrían gozado de la inmortalidad comiendo del árbol de la vida. Ya sabemos cómo, siguiendo el consejo de la serpiente, Eva comió el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal a pesar de la prohibición divina y luego le dio a Adán para que comiera. Fueron expulsados del jardín, conocieron el trabajo, el sufrimiento y la muerte.

El pasaje del *Cantar de los Cantares* no parece tener mucho en común con este texto:

4:12 Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; huerto cerrado, fuente sellada. 4:13 Tus renuevos son paraíso de granados, con frutos suaves, De flores de alheña y nardos; 4:14 Nardo y azafrán, caña aromática y canela, Con todos los árboles de incienso; Mirra y áloes, con todas las principales especias aromáticas¹¹.

Se notará sin embargo que de la Esposa del Cantar emana un «paraíso» de perfumes, lo que no pasó desapercibido a los comentaristas cristianos.

Wirth recuerda que desde la patrística, el jardín cerrado va tomando los valores que le serán propios en la Edad Media. En San Cipriano, ya representa la Iglesia: dice en una carta contra el bautismo de los herejes, «si el jardín cerrado es la esposa de Cristo, es decir la Iglesia, algo cerrado no puede estar abierto a los extranjeros y a los profanos»¹². Discípulo de Cipriano, San Agustín concluye que la Iglesia es el paraíso: «La Iglesia es llamada paraíso, pues está escrito en el *Cantar de los Cantares*: huerto cerrado, fuente sellada»¹³. Obsesionado por la virginidad, San Ambrosio asimila las vírgenes a jardines cerrados, a la vez que construye un sistema de equivalencias entre la virginidad, el hecho de no abrir la boca y la existencia paradisiaca¹⁴. La asimilación del jardín cerrado con la Virgen

11. <http://www.oshogulaab.com/MISTICOSCRISTIANOS/CANTARCANTARES.htm>, 8.09.2013, *Cantar de los Cantares*, 4, 12-4, 14.

12. Saint Cyprien, *Epistola ad Magnum* 11 (*Patrologie latine*, vol. 3, col. 1139): *Si autem hortus conclusus est sponsa Christi, quae est Ecclesia, patere res clausa alienis et profanis non potest.*

13. Saint Augustin, *De Genesi ad litteram* CI, 25, (*Patrologie latine*, vol. 34, col. 442): *Paradisus enim dicta est Ecclesia, Sicut legitur in Cantico cantorum, Hortus conclusus, fons signatus.*

14. Jean Wirth, *ibid*, p. 314 y Saint Ambroise, *De virginitate* 13, (*Patrologie latine*, vol. 16, col. 286): *Sponsus ipse vult clausum esse, cum pulsat. Janua nostra os nostrum est, Christo propemodum soli debet aperiri: nec aperiatur, nisi ante pulsaverit Dei Verbum. Denique ideo scriptum est: Hortus*

María en particular ya fue más difícil, sin lugar a dudas por el carácter nupcial del *Cantar*. De hecho, se duda hasta el siglo XII si hacer de la madre de Cristo su esposa, aunque María es asimilada a la Iglesia y que la Iglesia es desde San Pablo la esposa de Cristo. Pero ya San Jerónimo le aplica el versículo del *Cantar*, y explica «lo que está cerrado y sellado se parece a la madre del Señor, a la vez madre y virgen»¹⁵. El jardín cerrado es entonces el paraíso, la Iglesia, las vírgenes e incluso alguna vez la Virgen María desde la época patristica.

Si pensamos en las relaciones que existen entre texto e imagen en la Edad Media, muy pronto se establece entre ellos un diálogo luego casi constante al servicio de los textos sagrados. Así, los principales episodios del Nuevo y del Antiguo Testamento están traducidos a imágenes. Ahora bien, planteo la pregunta siguiente: ¿Qué obras de arte podían estar al alcance de Berceo?

Sabemos que San Millán era un monasterio benedictino, y siguiendo el precepto del *ora et labora*, los monasterios benedictinos «fueron centros de gran producción artística, especialmente en los campos de la eboraria (arte de la escultura en marfil), esmaltería, orfebrería e iluminación de manuscritos»¹⁶. Además, a partir del siglo XI, la Orden de Cluny presente en el Norte de España dio un gran impulso a la difusión de la cultura «gracias a la labor de sus *scriptoria* donde se realizaban permanentemente copias de manuscritos»¹⁷. Sabemos que San Millán tenía un escritorio muy activo, fundamentalmente dedicado a esta actividad, así el escritor riojano habrá estado en contacto con manuscritos miniados. Además, hay que resaltar la pervivencia de obras de arte en su entorno directo, como por ejemplo la arqueta de marfil de San Millán. Pero también habrá que tener en cuenta obras ajenas al monasterio, que Berceo puede haber visto por ejemplo a lo largo del camino de Santiago, de arte románico u obras que formaban parte de la riqueza como relieves o esculturas o representaciones de cualquier otro tipo.

conclusus, soror mea Sponsa, hortus conclusus, fons signatus (Cant. IV, 12). (...) Si enim ut mulieres in Ecclesia taceant, scriptum est (I. Cor. XIV, 34), quanto magis non decet patere virginis januam non decet viduae patere fores! Cito insidiator pudores obrepit, cito verbum excidit, quod revocare desideres. Si Eva clausa fuiste janua, nec Adam deceptus fuiste, nec respondiste interrogata serpenti (Gen. III, 2 et seq.) Introivit mors per fenestram (Jerem. LX, 21), hoc est, per Evae ostium. Ver también De virginibus I, 8, §45 (Patrologie latine, vol. 16, col. 201).

15. Saint Jérôme, *Adversus Jovinianum* I, 31 (*Patrologie latine*, vol. 23, col. 254): *Sequitur: Hortus conclusus, soror mea, sponsa: hortus conclusus, fons signatus (Cant. IV, 12). Quod clausum est, atque signatum, similitudinem habet Matris Domini, matris et virginis.*

16. <http://www.arteguias.com/monasterios.htm>, 10.01.2014.

17. <http://www.arteguias.com/cluny.htm>, 10.01.2014.

Según Wirth en su libro *L'image médiévale*¹⁸, al principio del siglo XIII emerge una nueva concepción de la imagen. Hasta entonces y siguiendo a Hugo de San Víctor (con una perspectiva paulina y neoplatónica), lo terrenal es representado simbólicamente por el hombre: no importa dar una visión detallada del mundo sensible sino mostrar cómo este mantiene una relación con lo espiritual invisible. Pero según Wirth, al principio del siglo XIII y apoyándose en el aristotelismo, Felipe el Canciller hace una síntesis de esta nueva concepción de imagen y explica Geysant: «ya no se intenta sintetizar lo real para darle la forma general de una representación simbólica, de una Idea, sino una imitación de lo real, que siempre será señal del Más Allá»¹⁹.

Geysant intentó aplicar este cambio de perspectiva de la imagen a la evolución del *locus amoenus* en los textos²⁰. Para ello comparó tres textos franceses y tres textos castellanos. En los dos primeros textos examinados, *La Chanson de Roland* y el *Poema de Mio Cid*, observa cómo los lugares amenos descritos presentan un tratamiento «minimal», reduciendo su evocación a la mención de escasos términos clave, sin perder sin embargo su valor simbólico²¹. Examina luego los *locus amoenus* presentes en el *Bel Inconnu* y en la introducción de los *Milagros* que son mucho más desarrollados. Explica por ejemplo la variedad de los árboles mencionados de la manera siguiente: «la multiplicación de los vegetales tiende a concretar una descripción, que, aun asociando especies incompatibles geográficamente, tiende a colocar el árbol en su contexto natural»²². Así, llega a la conclusión de que existe una «progresión de un arte muy hierático, que da lo mínimo de indicaciones para que el lector identifique un *topos* con fuertes resonancias simbólicas, a una poética que deja lugar a numerosos detalles desarrollando la propia visión»²³. Estamos, según ella, en la etapa descrita por Wirth como el paso a la imitación de lo real.

Si leemos la introducción a los *Milagros* de Berceo, la descripción del *locus amoenus* ocupa catorce estrofas, de la segunda a la quince, ya que en la primera se lleva a cabo la *captatio benevolentiae* del público o lector. Los varios elementos descritos corresponden a todas las características tradicionalmente establecidas

18. Jean Wirth, *L'image médiévale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, pp. 23-25.

19. Aline Geysant, «*Locus amoenus* et discours scolastique sur l'image», en *Revue de Littérature Comparée*, 285, Janvier-Mars 1998, p. 44.

20. *Ibid.*, pp. 39-52.

21. *Ibid.*, p. 43.

22. *Ibid.*, p. 45.

23. *Ibid.*, p. 47.

para cumplir con el *topos*. Y como no se ha encontrado ninguna fuente textual a esta introducción²⁴, propongo aquí una hipótesis.

¿Y si Berceo hubiera tomado como fuente una obra de arte llevando a cabo así una *ekphrasis*? (siendo la *écfrasis* el término comúnmente empleado para hablar de la descripción de una obra de arte.) ¿Y si estuviera aplicando en su introducción el tópico horaciano del *ut pictura poesis* («como la pintura, así es la poesía»)? De este modo, se estaría haciendo eco de una corriente ideológica que está aflorando en su época y que se expandiría en los siglos XIV y XV pero de la que ya hay testimonios en la patrística del s. XI, como expone Gudrun Radler en su estudio de este tipo de obras desde los comienzos de la tradición inaugurada por San Bernardo de Claraval²⁵.

No sería, pues, un clérigo ignorante como alguna vez se dijo. Esta interpretación de la introducción permite así poner de relieve su abertura hacia el mundo exterior y sus vínculos con las tendencias del occidente europeo.

24. En un estudio, Juan Carlos Bayo, después de hacer un recorrido (sin éxito) entre las posibles fuentes de la introducción, recuerda que «al componer su alegoría para encabezar los *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo debió de apartarse de su fuente latina, pero siguiendo las tendencias de su propia época». Cf. Juan Carlos Bayo, «La alegoría en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval (Eds.), *Las Metamorfosis de la Alegoría*, Iberoamericana, Vervuert, 2005, p. 66.
25. Es difícil dar una imagen que pudo haber visto Berceo explicitando esta idea, sin embargo hay que tener en cuenta la existencia de esculturas como la *Vierge ouvrante* de Marsal (Moselle, Francia), del siglo XIV. Las *Vierges ouvrantes* son esculturas en madera pintada que representan la Virgen pero que tienen la particularidad de que en su seno, si por fuera tiene en brazos al niño Jesús, dos paneles se abren, y por dentro se ve algunas imágenes (normalmente Cristo crucificado). Francia posee unas veinte esculturas de este tipo, pero también las hay en Alemania, Portugal y España. Fueron elaboradas entre los siglos XII y XVI. El interior de la de Marsal tiene pintado un árbol que podría ser considerado como un jardín alegórico. Cf. <http://marcmetzmoselle.eklablog.com/la-vierge-ouvrante-de-marsal-en-moselle-a86868233> (10.01.2014) y Gudrun Radler, *Die Schreinemadonna "vierge ouvrante", von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland*, Kunstgeschichtliches Institut de Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1990, pp. 26-29.



Virgen de Marsal en Moselle, siglo XIV. Obsérvese el jardín alegórico en el interior y los ángeles que figuran en los dos batientes cuando se abre la escultura.

