

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

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

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
 II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA.....	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
 III. LÍRICA TROVADORESCA.....	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti, 1573)	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero</i> <i>D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles</i> (<i>Les Cent Nouvelles nouvelles</i>): del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

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 tercera². Aquí nos proponemos estudiar las tres visiones a partir de otra pauta analítica e interpretativa: la de los distintos regímenes simbólicos desplegados en la imaginación 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 inúmeros 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 continentes, 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 imagería 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. «(...) alcó 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 estavan bien pobladas. // Verde era el ramo, de fojas bien cargado, / fazié sombra sabrosa e logar muy temprado, / tenié redor el tronco maravilloso 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 taliento, / 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 y 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 pecadríz mezzquina» (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 «casuno en su trono en qui devió 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 simbolizadas 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 «darié 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 pecadriz mezuquina, / 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 pasada» (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 huéspedea 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 humilitat», diciendo que ante la Señora «cadría a sus pies de buena voluntat» (131ad, p. 531); poco antes, Oria se había empeñado en permanecer en su cameña, 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, yzrás 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 evidéntísimas 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 –advértase 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 arrebata 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 *vidalmuerte* y *cunalsepultura*: 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 tópicó *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 rescebir, / 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 sería preciado, / 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.

