





MUJERES VISIONARIAS



ISABEL URÍA MAQUA

*MUJERES VISIONARIAS DE LA EDAD MEDIA:  
ORIA Y AMUÑA EN BERCEO*



SALAMANCA

*Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*

*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*

MMIV

*PUBLICACIONES DEL SEMYR*

*bomenaje*

*3*

*Director*

*Pedro M. Cátedra*

*Coordinación de publicaciones*

*Eva Belén Carro Carbajal*

*El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas  
(SEMYR)  
es una entidad sin ánimo de lucro, que se apoya en la  
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas,  
y desarrolla actualmente sus actividades en el ámbito del  
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana  
de la Universidad de Salamanca.*

© Isabel Uría Maqua

© SEMYR

I.S.B.N. 84-933566-0-3

D.L. S. 524-2004

*Compuesto e impreso en Gráficas Cervantes, S.A.  
(Salamanca)*

## TABLA

<i>1 La estructura del «Poema»: simbolismo numérico....</i>	17-19
<i>2 Las Visiones de Santa Oria .....</i>	21-88
<i>22-70 Primera Visión</i>	
<i>70-80 Segunda Visión</i>	
<i>81-88 Tercera Visión</i>	
<i>3 Primera Visión de Amuña .....</i>	89-92
<i>4 Muerte de Santa Oria .....</i>	93-96
<i>5 Segunda Visión de Amuña. Epílogo .....</i>	97-111
<i>Índice onomástico .....</i>	113-116
<i>Colofón .....</i>	117



---

EN un artículo publicado hace años<sup>1</sup>, señalaba que lo fundamental del *Poema de Santa Oria* son las visiones, no la vida natural de la santa. Por eso, ya en mi primera edición<sup>2</sup> sustituí el nombre *Vida de Santa Oria*, que le habían dado los primeros editores y eruditos<sup>3</sup>, por el neutro *Poema de Santa Oria*, que, en mi opinión, es más apropiado a la naturaleza de su contenido.

Sucede que el sentido esencial del poema, su valor trascendente, ejemplar y edificante, reside en las visiones y ellas son las que estructuran el poema, tanto externa como internamente. Además, las experiencias sobrenaturales de Oria y de su madre ocupan la gran mayoría de las estrofas. En el poema se relatan cinco visiones, tres de Oria y dos de Amuña; en total, las cinco visiones ocupan un sesenta y seis por ciento de las estrofas, mientras que sólo un seis por ciento están

1. «El *Poema de Santa Oria*. Cuestiones referentes a su estructura y género», *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceños, Berceo*, 94-95 (1978), págs. 43-55.

2. *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos (Col. «Centro de Estudios Gonzalo de Berceo», nº 1), 1976.

3. El nombre *Poema de Santa Oria* no lo puso Berceo, sino los eruditos y editores de los siglos XVIII y XIX. Incluso oscilaron entre *Vida de Santa Oria* y *Leyenda de Santa Oria*, nombre que figura en algún manuscrito del XVIII.

destinadas a la vida natural de Oria. El resto de las estrofas son de carácter formulario y cumplen diversas funciones: señalan el final de las visiones, las transiciones entre ellas, retoman el hilo del relato después de una digresión..., es decir, articulan el poema.

Han transcurrido más de veinte años desde mi primera edición del *Poema de Santa Oria* y hoy veo con toda claridad que se trata de un poema de visiones, como ya lo habían observado Menéndez Pelayo<sup>4</sup> y, posteriormente, Frida Weber<sup>5</sup>. No obstante, algunos estudiosos siguen utilizando el nombre tradicional, *Vida de Santa Oria*. Creo que ello se debe a que Berceo estructura las visiones de Oria y de Amuña dentro de un delgado marco biográfico, las circunstancias en un tiempo y un espacio concretos vividos por madre e hija. Esos datos espacio-temporales, así como el describir la muerte y las exequias de Oria (182-184) son, quizás, lo que hace que algunos consideren el *Poema* como una *Vida*<sup>6</sup> y no un poema de visiones. Pero lo cierto es que, dejando a un lado las diecisiete estrofas de la Introducción, en el resto del poema apenas se dice nada de las vidas de Oria y de Amuña. Así, los once meses que transcurren entre la primera visión, 27 de diciembre de 1068, y la segunda, 27 de noviembre de 1069, los despacha Berceo en tres estrofas, en las que sólo señala el ascetismo de Oria y su deseo de volver al cielo, que había recorrido en la primera visión; es decir, las pocas noticias que se dan tienen como punto de referencia las visiones, de tal manera que sin éstas carecen de sentido<sup>7</sup>.

4. *Historia de la poesía castellana en la Edad Media* (3 vols.), Madrid, 1911-1913, I, pág. 177.

5. «Notas para la cronología y composición literaria de las Vidas de santos de Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pág. 130.

6. Naturalmente, se puede ver como una hagiografía. Pero conviene señalar que lo fundamental del poema son las visiones; sin ellas, queda reducido a nada, pues los datos biográficos son escasos y sin relevancia.

7. Si se suprimen del poema las coplas 27-112, se verá que es así.

En cuanto a las diecisiete estrofas de la Introducción (11-27), cumplen dos funciones: presentarnos a la protagonista del poema y justificar el premio de las visiones que Dios le concede por su vida de penitencia y oración. Berceo quiere dejar muy claro que las experiencias sobrenaturales de Oria son un premio que Dios le otorga por la vida de ascetismo que ha llevado desde su ingreso en el monasterio. Así, por medio de figuras, imágenes y metáforas, destaca y exalta las constantes oraciones y sacrificios de la joven reclusa, desde los nueve años hasta los veintisiete, edad en la que muere, tras haber gozado tres visiones celestiales, en los últimos quince meses de su vida<sup>8</sup>.

La exaltación que hace el poeta de las mortificaciones, ayunos y vigiliass de santa Oria (*cf.* las coplas 16cd, 19-20, 24-26 y 115)<sup>9</sup> sirve, en efecto, para justificar el alto galardón de las visiones, implicando con ello la doctrina del premio infalible, que Dios concede a los que le son fieles y se mortifican por Él. Berceo, en la copla 27 que cierra la Introducción, pone de relieve el valor edificante y ejemplar del ascetismo de Oria:

Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones,  
que li mostró en Cielo tan grandes visiones  
que devién a los omnes mudar los coraçones,  
non las podrién contar palabras nin sermones.

En estos versos se explicita que el fervor de sus oraciones, *foradava los Cielos la su devoción* (26d), agradó tanto a Dios que la premió con visiones, tan grandes que debían servir de ejemplo a los hombres y moverlos a la conversión (27c) para merecer un premio como el de Oria. El motivo del premio infalible

8. La primera visión, el 27 de diciembre de 1068 (28ab); la segunda, el 27 de noviembre de 1069 (119ab); la tercera, poco antes de su muerte, ocurrida el 12 de marzo (164ab) del año 1070. Véase Uría, «Oria emilianense y Oria silense», *Archivum*, 21 (1971), págs. 305-336.

9. La numeración de las estrofas es la de mis ediciones. Aquí, en números arábigos, como en la edición incluida en *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, Madrid: Espasa Calpe, 1992, págs. 497-551.

a la penitencia y oraciones se reitera, además, en la primera visión. Así, las tres mártires, que vienen a la celda de Oria para subirla al cielo, le dicen:

Combidar te venimos, Oria, nuestra hermana,  
envía nos don Christo, de quien todo bien mana,  
que subas a los Cielos e que veas qué gana  
el servicio que fazes e la saya de lana [36].

Luego, en el recorrido por las *comarcas* de los bienaventurados, las tres vírgenes mártires que acompañan a la reclusa emilianense destacan la vida mortificada que aquéllos tuvieron en el mundo, por lo que fueron merecedores de la Gloria (*cf.* las coplas 56, 83, 87).

Por tanto, parece claro que lo fundamental del poema, su objeto, es el relato de las experiencias sobrenaturales de la joven reclusa, sus visiones celestiales, mientras que las escasas noticias sobre su vida ascética le sirven al poeta para justificar las visiones y para sustentar la doctrina del premio a la virtud. En esas noticias se hacen, indirectamente, referencias al tiempo y al espacio en que vive santa Oria: en el siglo xi y en el viejo monasterio de San Millán de Suso<sup>10</sup>. Nos dan, pues, las circunstancias en que han tenido lugar las experiencias sobrenaturales de Oria y de su madre. Además, Berceo siempre encabeza las visiones con una o dos estrofas que señalan el mes, el día y la hora aproximada en que ocurren<sup>11</sup>, aludiendo también a la situación en que se encuentra Oria, como el cansancio, el sueño, la enfermedad.

10. En las cc. 6-8, Berceo nos dice que Muño, *maestro* (director espiritual) de ambas reclusas, *fizo el dictado*, o sea, el texto que sirvió de fuente básica a Berceo. Muño fue un monje de San Millán de Suso, que vivió en el siglo xi. Por tanto, Oria y Amuña, de las que era *maestro*, también vivieron en San Millán de Suso, en el siglo xi. Además, en la c. 181, Berceo nos dice que en el *passamiento* de Oria estaba presente el abad don Pedro, y sabemos que don Pedro fue el último abad de Suso de 1062 a 1072.

11. Sólo la tercera visión empieza de manera abrupta, sin esos datos, debido a la falta del Fol. CIX'. Véase Uría, «Nuevos datos sobre el perdido folio CIX' del Códice F de los poemas de Berceo», *Berceo*, 93 (1977), págs. 199- 221.

Por todo lo dicho, mi estudio del poema, esta vez, se va a centrar en las visiones de santa Oria<sup>12</sup>. Analizaré su denso simbolismo, su estructura y significado, y señalaré los textos en los que Berceo pudo inspirarse. En cuanto a las dos visiones de Amuña, también las analizaremos, ya que están totalmente integradas en la estructura del poema y tratan hechos que afectan directamente a santa Oria, como, por ejemplo, su muerte y la posterior aparición a su madre, el día de Pentecostés.

Partimos de la base de que Oria y Amuña tuvieron realmente visiones, pues no hay ninguna razón para ponerlo en duda, ya que no son las primeras religiosas, y menos las últimas, que han tenido experiencias sobrenaturales. Lo que no sabemos es cómo eran exactamente las visiones de Oria y de su madre, pues las que se relatan en el poema no nos llegan directamente de ellas, sino de manera muy indirecta, en un texto de la segunda mitad del siglo XIII. Además, sabemos que hubo dos redacciones de las visiones de ambas reclusas: la que escribió, en el siglo XI, el monje Muño (6d-8), director espiritual de Oria y de su madre (9), y la de Gonzalo de Berceo del siglo XIII. Esto significa que, además de intervenir la pluma de dos personas en la transmisión de las visiones de Oria y de Amuña, el relato de Berceo, el único que nos ha llegado, es unos dos siglos posterior a la época en que se produjeron esas experiencias sobrenaturales. Por lo tanto, debemos aceptar que entre lo que Oria y Amuña vieron y lo que Berceo nos cuenta hay, sin duda, grandes diferencias.

Tenemos el ejemplo de otras religiosas visionarias, de las que no se conservan sus relatos originales, sino textos reescritos y trasladados a la lengua latina, relatos en los que la mano del clérigo culto, teólogo o, cuando menos, buen conocedor de la doctrina de la Iglesia, ha suprimido o alterado todo lo que podía dar lugar a malos entendidos o a una interpretación poco ortodoxa y, en consecuencia, ser condenado por

12. Para otros aspectos del poema, véase Uría, *El Poema de Santa Oria*. También *Poema de Santa Oria*, Madrid: Castalia, 1981, págs. 9-68.

la Iglesia. Un ejemplo de los cambios que sufre un texto medieval de experiencias sobrenaturales, en su transmisión hasta nosotros, lo tenemos, entre otros, en la *Vita Beatricis*.

Esta vida latina fue escrita por el capellán y confesor del convento cisterciense de Nazaret<sup>13</sup>, del que Beatriz fue priora y en el que vivió desde 1236 hasta 1268, en que murió. Unos siete años después de su muerte, las hermanas del convento pidieron al capellán que escribiera la *Vida* de la que había sido su priora, y para ello le dieron varios escritos de la propia Beatriz, que sirvieron de fuentes de información sobre la vida de la visionaria. En el Prólogo de la *Vita* el autor afirma que todo cuanto dice lo sacó de los escritos de Beatriz, pero al final del libro se dirige a las monjas, sus *amadas señoras y hermanas en Cristo*, y les confiesa que el objetivo de su obra es pedagógico, y añade que, como la obra no está destinada al uso exclusivo del convento, sino a difundir la fama de su antigua priora, el temor a que la excesiva profundidad de los escritos de Beatriz impidiera a muchos su correcta comprensión, le ha llevado a cambiar y omitir bastantes cosas, disculpándose con estas palabras:

No te quejes de que mi larga narración te produzca fastidio, pues ya dije en mi excusa desde el principio que no procedía de mí sino de otra, y aún he omitido no poco de aquello que hubiera podido impedir al lector comprender a causa de su excesiva profundidad, pues aun si era inteligible para los más perfectos, hubiera resultado más tedioso que edificante y hubiera hecho más daño que bien a aquellos cuyas mentes no están ejercitadas en estas cosas. He escogido así un camino intermedio, haciendo lo que he podido para que no pareciera que omito las muchas cosas que en su libro Beatriz, santa, dice con sutilísimo razonamiento sobre el amor de Dios y del prójimo [...]<sup>14</sup>.

13. Se desconoce el nombre de este capellán.

14. Victoria Cirlot y Blanca Gari, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*, Barcelona: Martínez Roca, 1999, pág. 11.

Es claro, pues, que el autor de la *Vita* suprimió y cambió cosas de los textos que Beatriz había escrito en neerlandés medio, su lengua materna, y, aunque él dice «he omitido no poco», seguramente amplificó el texto en algunos puntos, con el fin de hacerlo más claro. De hecho, un cotejo entre la *Vita* latina y las *Siete maneras de amor*, único texto original de Beatriz que se ha conservado, pone de relieve que el espíritu y estilo de la *Vita* escrita por el capellán es muy distinto al del texto original de la monja cisterciense<sup>15</sup>.

Con este ejemplo no pretendo, en absoluto, hacer un paralelismo entre la transmisión de las experiencias místicas de Beatriz de Nazaret, en el siglo XIII, y las de la reclusa Oria, en el siglo XI. Tal paralelismo sería absurdo, pues las diferencias entre una y otra, así como los distintos ambientes en que vivieron y se transmitieron sus experiencias, hacen imposible cualquier intento de comparación entre ellas, como no sea para mostrar sus diferencias.

Lo que quiero destacar es que el poema de Berceo, lo mismo que la *Vita Beatricis* y que tantas otras *Vitae* y textos de visiones de religiosas, no es el relato genuino de las experiencias sobrenaturales de Oria, sino una reelaboración, en verso romance, del texto latino que el monje Muño escribió sobre las visiones que tuvo la joven reclusa, en los últimos meses de su vida, y que ella misma le comunicó de palabra, según se dice en el Prólogo del *Poema* (7c y 9b).

Sabemos que Muño era un escritor calificado de *escriba politor*<sup>16</sup>. Por lo tanto, es lógico suponer que las visiones de Oria y Amuña, que él oyó de sus labios, hayan sufrido una reelaboración culta, de la que salieron embellecidas con la retórica de la lengua latina, ya que Muño era un «escritor elegante». Además, es probable que supliera lo que parecía incompleto y precisara lo impreciso de las visiones de Oria, así

15. *Ibid.*, págs. 113-114.

16. Véase Joaquín Peña de San José, O. A. R., «Glosas a la *Vida de Santa Oria* de Don Gonzalo de Berceo», *Berceo*, LX (1961), págs. 371-382. Recogido en *San Millán de la Cogolla en su XV centenario (473-1973)*, Logroño: Editorial Ochoa, 1974, págs. 171-194 (178-181).

como las de su madre, pues ésa es la labor de un hagiógrafo latino.

Casi dos siglos más tarde, rebasada la mitad del XIII, Gonzalo de Berceo, clérigo letrado, poeta y, a lo que parece, maestro en la escuela de San Millán de la Cogolla<sup>17</sup>, basándose en el relato latino de Muño (6d, 7, 8 y 9ab), escribió el *Poema de Santa Oria*, que hoy consta de 205 estrofas. Pero sabemos que se perdió el folio CIX<sup>18</sup>, o sea, 16 estrofas, más una entre las actuales 64 y 65. Por lo tanto, en su origen, el poema tendría 222 coplas, tres doses, una cifra en la que se implica el simbólico número tres<sup>19</sup>.

Así pues, la transmisión de las visiones de Oria es indirecta, y mi análisis se basará, necesariamente, sólo en el poema de Berceo, si bien señalaré aquellos elementos que, por razones cronológicas, no pueden proceder del monje Muño, sino que son posteriores.

Una primera consideración sobre el *Poema de Santa Oria* es que el poeta riojano debió de ampliar bastante el relato en prosa latina del siglo XI, que lógicamente no sería muy extenso. Además, no sólo amplificó el texto latino del siglo XI, sino que le dio una estructura nueva, propia del siglo XIII. En efecto, la estructura del poema, con la escena clave en el centro, como punto culminante de la vida de la santa<sup>20</sup>, es típicamente gótica, por lo tanto, no se debe al monje del siglo XI, sino al clérigo del siglo XIII, a Gonzalo de Berceo.

17. El título de *maestro* lo ostenta en *Milagros de Nuestra Señora* (1a). Sabemos que los monasterios benedictinos tenían escuela, por tanto, el maestro Berceo, lógicamente, ejercería su profesión en San Millán de Suso. Véase Dom Jean Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*. Paris: Editions du Cerf, 1956, págs. 20-21 y 183.

18. I. Uría, «Nuevos datos sobre el perdido folio CIX», págs. 199-221.

19. El tres también está presente en la estructura del poema, ya que son tres las visiones de Oria, tres las vírgenes de la primera visión y de la segunda, tres los ángeles que salen por las *finiestras foradadas* del cielo (49cd-50), tres las personas que acompañan a García, en la visión de Amuña (69).

20. Véase I. Uría, *Poema de Santa Oria*, págs. 35-39.

---

## 1. LA ESTRUCTURA DEL POEMA: SIMBOLISMO NUMÉRICO

El *Poema de Santa Oria* es singularmente rico en elementos simbólicos. La misma estructura está articulada sobre números simbólicos: el siete, el cinco y el tres. El poema consta de siete partes, número que simboliza, en primer lugar, el Espíritu Santo, los siete dones del Espíritu, los siete grados de la perfección, las siete esferas o niveles celestes, las siete moradas del cielo, la plenitud de la creación, etc.<sup>21</sup> En los *Loores de Nuestra Señora*, antes de relatar el misterio de Pentecostés, hace Berceo una larga digresión sobre la importancia del símbolo septenario (142-151), al que exalta con ejemplos bíblicos y litúrgicos. Con ello pretende que se entienda mejor el milagro de Pentecostés, que narra a continuación.

En el *Poema de Santa Oria*, Berceo incluye expresamente al Espíritu Santo, al que nombra dos veces: primero lo invoca como *lumbre de confortar* (1c) y más adelante, nos dice que Oria fue confortada por el *Sancto Spíritu* (34c). Además, en el Epílogo, Oria, después de morir, se aparece a su madre precisamente el día de Pentecostés, la fiesta del Espíritu Santo. Por otra parte, la plenitud y perfección de la creación, simbolizada por el siete, se implica también en la perfecta estructura del poema, que se abre con un

21. Según san Gregorio, el siete es la suprema perfección, *Moralia in Job*, I, 18-19.

Prólogo y se cierra con un Epílogo, destacando, así, su carácter cerrado y completo.

El núcleo interior se divide, a su vez, en cinco partes, número que, además de otros muchos valores simbólicos<sup>22</sup>, es el número mariano por excelencia: cinco son los gozos de la Virgen y cinco los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos del rosario, que es el rezo mariano más popular, instituido, precisamente en el siglo XIII, por santo Domingo de Guzmán. Berceo utilizó el número cinco en *Los milagros de Nuestra Señora*, que consta de veinticinco milagros, cuadrado del cinco, mientras que la fuente latina tenía veintiocho. Por lo tanto, la elección de sólo veinticinco milagros, pudiendo recoger veintiocho, es intencional y, lógicamente, se debe a un deseo de dar a su colección un número mariano de rico simbolismo<sup>23</sup>.

En el *Poema de Santa Oria* la presencia de la Virgen María tiene verdadera transcendencia, ya que la segunda visión, en la que se produce el momento culminante del poema, está protagonizada por la Madre de Dios. De esas cinco partes, la primera y la última (segunda y sexta del poema) están dedicadas a la vida terrenal de Oria: la segunda (11-27) nos da noticias de su origen, de su infancia, su entrada como reclusa en San Millán de Suso, su ascetismo y constantes oraciones. Es, como ya señalé, una Introducción al relato de las visiones, en la que se justifica ese premio que Dios concede a la reclusa emilianense. En la sexta parte (164-184) se relata la muerte y exequias de santa Oria.

Por fin, en el centro del poema, precedidas por las diecisiete estrofas que informan sobre la vida ascética

22. En el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Barcelona: Herder, 1991, se señalan hasta 15 valores simbólicos. Véase también Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955, vol. II, pág. 704.

23. Para el simbolismo mariano del cinco, véase Carmelo Gariano, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid: Gredos, 1965, págs. 180-183.

de la reclusa y seguidas por su muerte y entierro, están las tres partes fundamentales del poema: las tres visiones sobrenaturales que tuvo Oria en los últimos quince meses de su vida. Como es sabido, el tres, símbolo de la Trinidad de Dios, es el número simbólico más utilizado en la composición de la literatura medieval<sup>24</sup>, sobre todo, en las hagiografías. Berceo lo utiliza en la estructura de las *Vidas* de san Millán y de santo Domingo, en éste con una referencia expresa al simbolismo de la Trinidad de Dios (534), representada por los tres libros en que se divide la vida del santo silense.

El *Poema de Santa Oria*, lo mismo que la *Vida* de santo Domingo, se encabeza con una dedicatoria a la Santísima Trinidad. Pero el simbólico número tres no se limita a este encabezamiento y a las tres visiones de Oria, sino que aparece otras muchas veces a lo largo del poema<sup>25</sup>. En suma, en su composición Berceo utiliza números de un denso y rico simbolismo y esos números le confieren una estructura armoniosa y geométrica, perfecta. Sería un caso típico de lo que Curtius<sup>26</sup> ha llamado «composición numérica», con la que los poetas medievales suplían, en cierto modo, la falta de una técnica o teoría sobre la estructura. Pero Berceo, además de los números simbólicos, conoce y utiliza en el poema la técnica de la estructura trabada, unitaria y coherente, pues todos los sucesos se enlazan internamente.

24. Véase Curtius, *Literatura europea*, págs. 700-704.

25. Véase la nota 19 con los lugares del poema en que figura el simbólico número tres.

26. *Literatura europea*, págs. 700-702.



---

## 2. LAS VISIONES DE SANTA ORIA

Como arriba señalé, mi estudio se va a centrar en el análisis de las visiones de la reclusa de San Millán, siguiendo el orden que tienen en el poema. Tal como las presenta Berceo, las tres visiones de Oria se corresponden con las tres clases que san Agustín dejó establecidas y luego fueron sancionadas por santo Tomás en la *Suma Teológica*<sup>27</sup>. San Agustín estableció tres grados de visiones<sup>28</sup>: visión corporal, cuando se percibe lo incorporeal a través de la óptica natural; visión espiritual o imaginaria, cuando vemos formas inmateriales a través de la imaginación, es decir, cuando pensamos en cosas o personas, que no están presentes, pero las vemos claras en las imágenes impresas en el espíritu<sup>29</sup>; visión intelectual, la que se ve directamente con el alma intelectual, sin pasar por los sentidos. Estos tres grados tienen una perfección creciente: las más perfectas son las visiones intelectuales.

27. 2-2 q.173, arts. 1, 2, 3, Madrid: BAC, 1955. En adelante citaré sólo *Stb.* y los números precisos.

28. Oeuvres de Saint Augustin, 49. *La Genèse au sens littéral, en douze livres* (2 vols.). Traduction, Introduction et Notes par P. Agaësse et A. Solignac. Desclée de Brouwer, 1972 (vol. 2). *Livre douzième*, VI.15- IX. 20.

29. Entran también aquí las visiones de personas y lugares no conocidos, que vemos en imágenes impresas.

## *Primera Visión*

La primera visión de Oria (28-109) ocurre el 27 de diciembre, fiesta de santa Eugenia, según el calendario mozárabe, aún vigente en el siglo xi. Sucede, pues, la tercera noche después de Navidad<sup>30</sup>, como se dice en el poema (28ab). Esa fecha es un dato que remonta al texto latino de Muño, ya que el calendario romano del tiempo de Berceo celebraba la fiesta de la mártir Eugenia el mismo día de Navidad, no el 27 de diciembre.

Berceo nos dice que Oria, después de asistir a maitines y escuchar la lectura del día –que estaría dedicada a la mártir Eugenia–, trató de dormir un poco y *vido una grant visión*:

Vido tres sanctas vírgines de grant auctoritat,  
todas tres fueron mártires en poquiella edat,  
Ágatha en Cataña, essa rica ciudat,  
Olalia en Melérida, niña de grant beldat [30].

Cecilia fue tercera, una mártir preciosa,  
que de don Jesu Christo quiso seer esposa,  
non quiso otra suegra sinon la Gloriosa,  
que fue mucho más bella que nin lilio nin rosa [31].

Todas estas tres vírgines que avedes oídas,  
todas eran iguales de un color vestidas,  
semejaba que eran en un día nascidas,  
luzién como estrellas, tanto eran bellidas [32].

Estas tres sanctas vírgines en Cielo coronadas,  
tenién sendas palomas en sus manos alçadas,  
más blancas que las nieves que non son coceadas,  
parescié que non fueran en palombar criadas [33].

30. Las tres visiones de Oria ocurren en el tiempo del Adviento: la primera en la fiesta de la mártir Eugenia, el 27 de diciembre; la segunda el 27 de noviembre, próxima a la fiesta del mártir Saturnino que se celebraba el 29 de noviembre; de la tercera no tenemos la fecha por la falta del folio CIX, pero del contexto se deduce que fue en enero o febrero, pues se dice que Oria muere poco después de la tercera visión, y sabemos que murió el 12 de marzo.

La niña que yazié en paredes cerrada,  
con esta visión fue mucho embargada,  
pero del Sancto Spíritu fue luego conortada,  
demandó lis qui eran e fue bien aforçada [34].

En la estrofa 32, Berceo destaca la igualdad de las tres vírgenes, así como la luz y el brillo que despiden, puesto que *luzién como estrellas*, signo inconfundible de su naturaleza celestial<sup>31</sup>. Luego, en la copla 33, nos dice que esas vírgenes son, además, mártires. Por eso son *en Cielo coronadas*, ya que las coronas es el premio que se otorga a los que mueren por Cristo, o sea, a los mártires. La imagen de la copla 33b, que nos presenta a las tres vírgenes portando palomas en sus manos alzadas, parece inspirada en alguna pintura o relieve de la época.

La copla 34 expresa la turbación de Oria, ante la visión de las tres mártires, y cómo, enseguida, es confortada por el Espíritu Santo. Entonces se atreve a preguntar a las mártires quiénes son, y con la respuesta que le dan, Berceo nos dice que *fue bien aforçada*, es decir, ‘cobró ánimos’.

Las mártires le dicen a Oria que vienen a buscarla de parte de Jesucristo para subirla al cielo y que vea allí lo mucho que merecen sus sacrificios y oraciones. Pero Oria, con su gran humildad, responde que no es digna de tanta gloria. Santa Eulalia insiste en que merece subir al cielo y añade:

Rescibe est consejo, la mi fija querida,  
guarda esta palomba, todo lo ál olvida;  
tú ve dó ella fuere, non serás decebida;  
guía te por nos, fija, ca Christus te combida [40].

A partir de aquí, Oria inicia su ascenso a los cielos, siguiendo a las tres mártires y el vuelo de la paloma. Se trata, pues, de una visión de naturaleza intelectual,

31. «Y los sabios brillarán como el resplandor del firmamento, y quienes enseñaron a muchos la justicia, como las estrellas por siempre, eternamente» (Dan 12, 3). Berceo, gran conocedor de la *Biblia*, podía tener en la memoria este versículo.

el grado más perfecto de visión de los tres que estableció San Agustín.

En efecto, en esta visión el sujeto visionario es el alma de la reclusa, la cual, separada del cuerpo, con sus potencias libres del peso corporal<sup>32</sup>, asciende al cielo y ve allí las mansiones o jerarquías de los bienaventurados, que en el poema se llaman *comarcas*, *conventos* y *apartamientos*. Se podría pensar que se trata de una visión espiritual o imaginaria, ya que Oria parece tenerla durante el sueño, pues en la copla 29 se dice:

Después de las matinas, leída la lección,  
escuchóla bien Oria con grant devoción,  
quiso dormir un poco, tomar consolación,  
vido en poca hora<sup>33</sup> una grant visión.

Sin embargo, varias veces, y por distintos modos, Berceo nos indica que es el alma de Oria la que sube al cielo. La primera vez lo hace de manera clara y explícita. Cuando describe la columna y la escala por las que suben Oria y las tres mártires (42), en el último verso hace el siguiente comentario:

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 aventuradas.

Si por la escala de la columna *suben las almas que son aventuradas*, la que sube por esa escala es el alma de Oria, no su espíritu y menos aún su cuerpo. Su alma es *aventurada*, ‘dichosa’, ya que sube por la escala, que, entre otras cosas, es un símbolo de la unión entre la Tierra y el Cielo. Por otra parte, subir

32. Sap 9, 15: «Porque el cuerpo corruptible agrava el alma».

33. No está claro si *vido en poca hora una gran visión* significa ‘al poco de dormirse tuvo una visión’ o ‘vio una gran visión en muy poco tiempo’. Me inclino por esto, pues en las visiones, como en los sueños, el tiempo es brevísimo; además, en la visión de Oria la dimensión temporal se anula en el cielo.

al cielo implica la inmortalidad, pero la inmortalidad sólo se alcanza después de la muerte; Oria aún no ha muerto, por lo tanto, sólo puede subir al cielo su alma.

La segunda vez que se hace referencia a que es el alma de Oria la que ha subido en visión al cielo es hacia el final de la primera visión, en el diálogo con Voxmea, la joven que custodia la preciosa *siella*. Cuando Oria pregunta para quién es la *siella* y Voxmea le responde que está reservada para ella, la reclusa de San Millán manifiesta su deseo de quedarse allí:

«luego, en esti tálamo, querría seer novia»<sup>34</sup>,  
«non querría del oro tornar a la escoria» [99cd].

A lo que Voxmea replica:

«Non puede seer esso, Oria, esta vegada»,  
«de tornar as al cuerpo, yazer emparedada»,  
«fasta que sea toda tu vida acabada» [100bcd].

La que ha de *tornar al cuerpo* es, obviamente, el alma de Oria; por tanto, es su alma la que ha subido en visión al cielo, mientras que su cuerpo ha quedado en la celda, inánime, hasta que el alma vuelva a él.

La tercera vez que Berceo hace referencia a que es el alma de Oria la que está en el cielo es un poco después de la copla citada. Oria, tras oír que Dios responde a la petición de las tres mártires, diciendo que ella no puede quedarse en el cielo y debe volver

34. *Luego, en esti tálamo, querría seer novia*. El amor místico de los siglos XII y XIII tiene un fuerte carácter epitalámico que proviene del *Cantar de los Cantares*, lectura muy frecuente en los monasterios (Leclercq, *L' amour des lettres*, págs. 43-46); de ahí que a la *siella* de Voxmea, Oria la llame *tálamo*. Como es sabido, las religiosas se llaman esposas de Cristo; así, en 31bc, se dice de la mártir Cecilia *que de don Jesu Christo quiso seer esposa*. Una vez en el cielo, en la mansión de las vírgenes, éstas le dicen a Oria: *Esto por nuestro mérito nos non lo ganariémos, /.../, mas el nuestro Esposo a quien voto ficiemos, fizo nos esta gracia porque bien lo quisiemos* (71abc). Además, las vírgenes: *tenién con esta novia [Oria] los cueres bien pagados*. Oria, virgen y monja reclusa, también quiere ser esposa de Cristo en el 'lecho nupcial' que es la *siella-tálamo*.

a *su logar*, es decir, a su celda, se dirige a Dios Padre con estas palabras:

«Los cielos son muy altos, yo peadriz mezquina»,  
«si una vez tornaro en la mi calabrina»,  
«non fallaré en mundo señora nin madrina»,  
«por qui yo esto cobre, nin tardi nin aína» [107].

No cabe duda que *calabrina* se refiere al cuerpo separado del alma<sup>35</sup>. Ahora bien, la *calabrina* no es necesariamente el cadáver, sino el cuerpo inanimado, el cuerpo sin alma. Eso significa, una vez más, que la que sube al cielo es el alma de la santa, en tanto que la *calabrina* ha quedado en la celda, inánime, hasta el momento en que el alma vuelva a ella, que será muy pronto.

Finalmente, tras la despedida de Dios Padre, en la estrofa 110, se dice:

Tomaron la las mártires que ante la guieron,  
por essa escalera por la que la levaron,  
en muy poquiello rato al cuerpo la tornaron,  
espertó ella luego que ellas la dexaron.

Las mártires la llevaron a la celda y *la tornaron al cuerpo*; en otras palabras, devolvieron el alma de Oria a su cuerpo inanimado.

Demostrado esto, volvemos a los incidentes de la primera visión. Como ya vimos, en ella se le aparecen tres vírgenes mártires, Ágatha, Eulalia y Cecilia, que Berceo describe así:

Estas tres sanctas vírgines, en Cielo coronadas,  
tenién sendas palombas en sus manos alçadas,  
más blancas que las nieves que non son coceadas,  
¡parescié que non fueran en palombar criadas! [33].

En los dos últimos versos se destaca y enfatiza el blanco de las palomas con dos imágenes sencillas,

35. Véase Manuel Alvar, «Un hapax legomenon de Berceo: coral 'corporal' (S.Or. 203c)», *Festschrift*, Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag, Manfred Höfler, Henri Vernay & Lothar Wolf, Tübingen: Max Niemeyer, 1979, págs. 673-678.

pero originales y de mucho efecto. Ponderar la blancura de una cosa, diciendo que es más blanca que la nieve, es imagen trivial, pero la oración de relativo *que non son coceadas*, referida a las nieves, sugiere una superficie de nieve virgen, lisa y brillante como un espejo, y esa imagen conlleva el contraste con las nieves sucias, *coceadas*, destacando más el blanco de la nieve no pisada de las palomas<sup>36</sup>. En realidad, su blancura es absoluta, celestial, pues representa la pureza de las almas de las mártires. Por eso el poeta remata la copla con el verso *¡parescié que non fueran en palombar criadas!*

La paloma es un símbolo del Espíritu Santo<sup>37</sup>, pero es también un símbolo de las almas de los justos. Es verdad que Berceo, al principio del poema (1c), invoca al Espíritu Santo, y más adelante, en la copla 34 vuelve a mencionarlo para decir que conforta a Oria. Sin embargo, en ambos casos, la referencia al Espíritu Santo es directa, o sea, explícita y no simbólica.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que las tres mártires traen cada una en sus manos una paloma. Si se tratase de un símbolo del Espíritu, bastaría una para las tres. Sin embargo, al tener cada mártir una paloma, hemos de pensar que son símbolos de sus almas, y la blancura sobrenatural de las palomas simboliza su pureza. Es decir, son las almas de las mártires, representadas en las palomas, las que bajan del cielo para llevar con ellas el alma de la reclusa.

Además, en varios textos antiguos, que tratan de mártires, figura la paloma como símbolo de sus almas. En el martirio de san Policarpo, en el momento de su muerte, salió una paloma de su cuerpo. En la muerte de la mártir Eulalia, precisamente una de las tres que vienen a la celda de Oria, se vio una paloma, *más blanca que la nieve* (comp. 33bcd), volar hacia el

36. Jorge Guillén, «Lenguaje prosaico. Berceo», en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid: Alianza Editorial, 1969, págs. 11-30 (16-17).

37. Obviamente, las lenguas de fuego de Pentecostés también simbolizan al Espíritu Santo.

cielo. Lo mismo ocurrió con santa Escolástica, cuya alma vio san Benito en forma de una paloma, según el relato de Gregorio Magno. En el martirio de Justa se ve salir una paloma de su boca. Obviamente, no sólo en el caso de santa Escolástica, sino en todos los demás, la paloma es un símbolo del alma<sup>38</sup>. También, en la visión de Alberico, monje de Montecasino del siglo XII, se dice que, después de yacer como muerto nueve noches y nueve días, vio una paloma *que pareció sacarle el alma de la boca* y fue transportado a lo alto sobre la tierra. Luego, llevado de nuevo por la paloma, visitó los siete cielos<sup>39</sup>. Parece claro que, también aquí, la paloma representa el alma de Alberico.

Por otra parte, el propio Berceo, en *Milagros de Nuestra Señora* (XX, «El náufrago salvado»), utiliza las palomas como símbolos del alma de los náufragos:

Vidieron palombiellas de so la mar nacer,  
cuantos fueron los muertos tantas podrién seer [599cd].

Vidieron palombiellas essir de so la mar,  
más blancas que las nieves contra'l cielo volar,  
credién que eran almas que querié Dios levar,  
al sancto Paraíso, un glorioso logar [600].

Es indudable que, en estos versos, las palomas son símbolos de las almas de los ahogados en el mar. A la vista de todos estos ejemplos, creo que en el *Poema de Santa Oria* (33, 40, 44, 49) las palomas también representan, simbólicamente, las almas de las tres vírgenes, aunque, como es lógico, Berceo pone el diálogo en boca de las mártires, cuando, en realidad, son seres incorpóreos, pues no es su cuerpo, sino su alma<sup>40</sup> la que viene a la celda de Oria para subirla al cielo.

38. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, s.v. Paloma.

39. Howard Rollin Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1956, págs. 126-127.

40. Hasta la resurrección de los cuerpos y el Juicio Final, en el cielo sólo están las almas.

Distinto es el caso de la paloma de Oria, que aparece en el momento en que se va a iniciar su ascensión. En principio se podría pensar que esta paloma es también un símbolo del alma de la reclusa, estableciendo una analogía con las tres mártires<sup>41</sup>. Sin embargo, hay razones para pensar que es un símbolo del Espíritu Santo. Como ya hemos visto, Santa Eulalia le dice:

«Rescibe est consejo, la mi fija querida»,  
«guarda esta palomba, todo lo ál olvida»,  
«tú ve do ella fuere, non serás decebida»;  
«guía te por nos, fija, ca Christus te combida» [40].

Si la paloma fuese el alma de Oria, no tendría sentido que santa Eulalia hablase así. Más adelante, leemos:

Movió se la palomba, començó de volar,  
suso contra los cielos començó de pujar,  
catava la don Oria dónde irié posar.  
non la podié por nada de voluntat sacar [44].

Tenemos, pues, dos momentos, en los que Oria aparece completamente disociada de la paloma. En el primero, santa Eulalia le aconseja que mire a la paloma, que olvide todo lo demás y siga su vuelo; en el segundo, es la propia Oria la que, obedeciendo el consejo de santa Eulalia, sigue con la vista la dirección de la paloma, sin saber dónde va a posarse. Ante semejante disociación entre Oria y la paloma no cabe pensar que ésta sea el alma de la reclusa.

Por el contrario, la paloma como símbolo del Espíritu Santo encaja perfectamente en el texto y en el contexto del poema. Como se sabe, es muy frecuente representar el Espíritu Santo bajo la forma de una paloma con las alas desplegadas, es decir, en vuelo; es un símbolo que, obviamente, tiene su origen en el

41. Como se verá en el recorrido por el cielo y, sobre todo, en el Epílogo, Oria es considerada como una mártir, aunque no cruenta; por eso son mártires las que vienen a buscarla a su celda para llevarla al cielo.

texto evangélico, en la escena del bautismo de Jesús<sup>42</sup>. Por lo tanto, el motivo no es nuevo, sino muy conocido y utilizado mucho antes de Berceo. Por otra parte, el Espíritu Santo tiene una especial presencia en el *Poema de Santa Oria*. Como ya señalé, Berceo lo invoca, en el Prólogo, como *Lumbre de confortar* (1c). Después, cuando las tres mártires vienen del cielo a la celda de Oria, se dice:

La niña que yazié en paredes cerrada,  
con esta visión fue mucho embargada,  
pero del Sancto Spíritu fue luego conortada,  
demandó lis qui eran e fue bien aforçada [34].

Por tanto, el Espíritu Santo está con la reclusa y su presencia se revela por la acción confortadora que ejerce en ella. Lógicamente, no la abandona cuando inicia el ascenso hacia el cielo, sino que la sigue confortando y la acompaña, ahora de manera visible, a través del símbolo de la paloma. Notemos que la paloma guía a santa Oria en su ascenso, pero no en su recorrido por el cielo<sup>43</sup>, donde son las mártires, Ágatha, Eulalia y Cecilia, quienes la guían; ellas son sus *guionas*, como se dice en el poema (87a). Notemos también que de las tres veces que se menciona la paloma de santa Oria, la segunda y la tercera es en actitud de vuelo:

Movióse la palomba, començó de volar,  
suso contra los cielos començó de pujar [44ab].

La tercera vez se dice:

Don Oria la reclusa, de Dios mucho amada,  
como la ovo ante Olalia castigada,  
catando la palomba, como bien acordada,  
subió en pos las otras a essa grant posada [52].

42. Mt 3, 16-17; Lc 3, 21; Jn 1, 34.

43. Es decir, la paloma, como símbolo del Espíritu, acompaña y conforta a Oria en su ascensión, pero, una vez en el cielo, no se vuelve a mencionar la paloma ni tampoco en el descenso a la celda.

Aquí se dice que Oria, mirando el vuelo de la paloma, ascendió detrás de las tres mártires.

En cuanto a la primera vez que se nombra la paloma, no se explicita dónde está ni en qué actitud. Santa Eulalia sólo dice:

«Guarda esta palomba, todo lo ál olvida»,  
«tú ve do ella fuere, non serás decebida» [40bc].

Sin embargo, la reacción de Oria a este consejo de Eulalia es significativa:

Oyendo est consejo que Olalia li dava,  
alçó Oria los ojos arriba ond estava, [41ab].

El gesto de santa Oria, levantando la vista hacia arriba para ver a la paloma, parece indicar que el ave no estaba en la celda, sino afuera. Frente a esto, el caso de las tres mártires es muy distinto. Ellas llevan en sus manos una paloma, que no vuela, sino que va siempre con ellas, en sus manos. Así, cuando suben al gran árbol, se dice:

Estando en el árbol estas dueñas contadas,  
sus palombas en manos, alegres e pagadas [49ab].

Por todo ello, me parece indudable que la paloma de santa Oria no representa su alma, sino el Espíritu Santo, que la conforta y le da fuerzas durante su ascensión a los cielos. Esto explica que la reclusa emilianense no necesite que la recojan los ángeles en sus varas (*bordones*) y la suban hasta las puertas del mismo cielo, como sucede con las tres mártires, sino que ella sube sola, con toda facilidad, pues del ascenso de Oria se dice:

Pujava a los cielos sin ayuda ninguna,  
non li fazié embargo nin el sol nin la luna,  
a Dios avié pagado por manera alguna,  
si no non subrié tanto la fija de Amuña [53].

Así pues, Oria, santificada por el Espíritu Santo, que la acompaña, asciende sin ayuda ninguna y ni el sol ni la luna la molestan en su ascenso, aspecto que Berceo destaca como algo singular. En realidad, en

ese verso (53b) hay una alusión implícita a un motivo típico de los ascensos celestiales, según el cual, los que viajan en visión al Paraíso, quedan deslumbrados, ciegos por la intensa luz de las altas esferas, sobre todo por el Sol y la Luna, cuyo fulgor no soportan sus ojos, de modo que no pueden mirar<sup>44</sup>.

Demostrado que la paloma de Oria es un símbolo del Espíritu, podemos seguir con las varias incidencias de la primera visión, que es, con mucho, la más extensa de las tres que tiene Oria. Pero sucede que el tiempo de la visión y el tiempo real no coinciden, ya que, en las visiones, el tiempo tiene una dimensión distinta a la de la realidad. Como veremos, en la primera visión Oria recorre varias comarcas del cielo y habla con las mártires (56-57 y 65), con las vírgenes (70-77), hace preguntas (86-88), habla con Voxmea (96-100) y finalmente habla con el propio Dios (106-110); sin embargo, el tiempo transcurrido no cuenta, ya que la dimensión temporal se detiene en la subida<sup>45</sup>. Así, cuando Dios la despide para que vuelva a la vida terrena, le dice:

«Mi fija, benedicta vayas e sanctiguada»,  
«torna a tu casiella, *reza tu matinada*» [110cd].

*reza tu matinada*, o sea, la oración de la mañana, que aquí ha de ser después de los maitines, puesto que, en la copla 29a, se dice: *después de las matinas, leída la lección*. Por tanto, Oria ya asistió a los maitines, antes de su ascenso al cielo. Esto significa que, en unos minutos, se produce la visión de las tres vírgenes, el diálogo con ellas en la celda, la subida por la escala, la columna y el árbol, la ascensión desde el árbol al cielo, el recorrido por sus diversas *comarcas*, con los

44. Eso le sucede a Dante en el viaje al Paraíso, en el que se repite hasta diez veces el tópico de la intensa luz que ciega (III, 128-129; XIV, 77-78; XXIII, 28-33; XXV, 118-121; XXX, 46-51, etc.). Miguel Asín Palacios, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Hiperión, 1984, págs. 46-47.

45. Luego, una vez en el cielo, ya no existe la dimensión temporal; por tanto, en esta visión sólo cuenta el tiempo del diálogo con las mártires en la celda de Oria.

consiguientes diálogos, y el descenso a la celda, a la que llega para rezar la *matinada*.

En realidad, una vez que Oria inicia el ascenso al cielo, a través de la columna, la escala y el árbol, la dimensión espacio-temporal se anula y el tiempo ya no cuenta. Sucede que esa subida se hace a través de una serie de elementos, cuyo rasgo común más destacable es que todos ellos son símbolos del «Centro». Esto significa que son ejes del universo, lugares de intersección de los mundos superior (cielo), terrestre, y subterráneo (infierno), por lo que desde ellos se puede ascender fácilmente al cielo, o descender al infierno, ya que tienen la virtud de anular las dimensiones del espacio y el tiempo<sup>46</sup>. Veamos las características de los elementos, a través de los cuales Oria y las tres vírgenes ascienden al cielo. Santa Eulalia le aconseja:

«Rescibe est consejo, la mi fija querida»,  
«guarda esta paloma, todo lo ál olvida»,  
«tú ve do ella fuere, non serás decebida»,  
«guíate por nos, fija, ca Christus te combida» [40].

Al oír esto, Oria levanta la vista y lo primero que ve es una altísima columna:

vido una columna, a los cielos pujava,  
tant era de enfiesta que avés la catava [41cd].

La columna o pilar es uno de los símbolos del Centro más difundidos en todas las religiones. Su simbolismo ha sido estudiado por Eliade y recogido en los Diccionarios de símbolos<sup>47</sup>. En esa columna hay una escala, por la que suben Oria y las tres mártires. La escala es rica en valores simbólicos, es un símbolo de la «ascensión», entendida en el sentido de 'perfección espiritual', una perfección adquirida

46. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1980, págs. 382-386.

47. Véase, entre otros, el ya citado de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant.

gradualmente, pues cada peldaño supone un cambio, supone el paso de un estado a otro más perfecto. Además, por su verticalidad es, lo mismo que la columna, un símbolo del Centro, por tanto, el punto de intersección de los distintos niveles, de modo que desde ella se puede acceder al mundo celestial y al mundo infernal. Es también un símbolo de la unión entre el Cielo y la Tierra, unión que existía antes de la caída del hombre y que los monjes y místicos, mediante la vida contemplativa (la *quies* y el *otium*) recuperan, al menos en el deseo<sup>48</sup>, y es, en fin, un símbolo de la humildad, virtud imprescindible para la contemplación y el éxtasis.

Berceo, en la copla 43, recuerda la escala del pasaje bíblico del sueño de Jacob<sup>49</sup>, a la que, por necesidades del metro y la rima, llama *escalera*:

Quando durmié Jacob cerca de la carrera,  
vido subir los ángeles por una escalera,  
aquesta reluzía, ca obra de Dios,  
estonz perdió la pierna, en essa lit vezera [43]<sup>50</sup>.

La referencia de Berceo a este pasaje bíblico es intencional y muy significativa. El sueño de Jacob tiene un fuerte simbolismo, ya que, tanto la piedra sobre la que apoya su cabeza, como la escala, por la que suben y bajan los ángeles, son lugares sagrados<sup>51</sup>. Ese sueño significa cerrar los ojos a las cosas transitorias de la vida terrena y abrir el espíritu a la visión de Dios y los seres celestiales<sup>52</sup>, significa mirar y buscar a Dios

48. Para la vida contemplativa y escatológica de los monjes, Leclercq, *L' amour des lettres*, págs. 60-72.

49. Gen 28, 9-12.

50. Berceo funde dos pasajes de Jacob: el sueño (Gen 28, 9-12) y la lucha con el ángel (Gen 32, 25-33).

51. Según Eliade (*Tratado de historia*, pág. 124), la piedra sobre la que Jacob se durmió era sagrada, un *betbel*, por tanto, un símbolo del Centro, como lo es todo lugar u objeto sagrado.

52. Gabriela Lodolo, «Il tema simbolico del Paradiso nella tradizione monastica dell' Occidente latino (secoli VI-XII): Lo spazio del simbolo», *Aevum*, Anno LI, Maggio-Agosto, 1977, págs. 252-288 (272-279).

dentro de uno, concentrarse en el pensamiento de Dios hasta llegar a verlo, como hizo Jacob; significa, en suma, el desprecio total de los sentidos y el triunfo de la humildad, que es la vida interior. Según los Santos Padres, la vida mística consiste en un retorno al Paraíso; el místico, por medio del éxtasis, recupera la comunicación con el cielo, es decir, con Dios, pero para ello son necesarias la humildad absoluta y el desasimiento de todo lo mundano<sup>53</sup>.

Al comparar Berceo la escala por la que suben Oria y las tres mártires con la escala de Jacob, la asimila a ésta y le otorga los mismos valores simbólicos. De este modo, la subida de Oria por la escala de la columna se vuelve un símbolo de su vida contemplativa y de su gradual perfección espiritual, esto es, del abandono de los sentidos y el triunfo de la humildad, que es una de las virtudes más destacadas de Oria<sup>54</sup> y la más preciada en la vida monástica<sup>55</sup>. En suma, mediante la cita bíblica del sueño de Jacob, Berceo amplifica y enriquece, con el simbolismo del pasaje bíblico, el significado de la subida de Oria por la escala.

Pero el ascenso al cielo no se termina aquí, sino que aún continúa. Así, llegadas las cuatro doncellas a la cima de la columna:

vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,  
que de diversas flores estaban bien pobladas [46cd].

Verde era el ramo, de fojas bien cargado,  
fazié sombra sabrosa, e logar muy temprado,  
tenié redor el tronco marabilloso prado,  
más valié esso solo que un rico regnado [47].

De nuevo nos encontramos con elementos, esta vez naturales, que tienen un simbolismo múltiple. En primer

53. San Gregorio insistió en la necesidad de la humildad y el desprendimiento de todo para la contemplación del alma y el éxtasis (*Morales* 5, 50; 5, 54; 6, 58, etc.).

54. Cf. las cc. 25, 38, 106-107 y 114.

55. En la Regla de san Benito (Cap. VII) se definen los doce grados de la humildad como la vía de la perfección cristiana.

lugar se cita el árbol<sup>56</sup>, uno de los símbolos del Centro más extendidos. El árbol al que suben Oria y las tres mártires es, en efecto, un *Axis mundi*, un punto de intersección entre los distintos niveles del universo, un símbolo del Centro que se encuentra en todos los continentes. Pero este árbol envuelve más símbolos. Es un árbol grande, florido y con abundante y verde follaje; además, está rodeado de un *marabillosa prado*, está en el «centro» de ese prado, por lo tanto, además de un símbolo del Centro, representa, también, el Árbol de la Vida o Árbol del Paraíso, y el prado que lo rodea representa el propio Paraíso.

En efecto, desde las tradiciones más antiguas hasta finales de la Edad Media dominó la creencia de que el Paraíso Terrenal estaba situado en un lugar muy elevado, entre el cielo y la tierra, sirviendo de paso a los santos antes de subir al cielo. Su gran elevación lo hacía casi inaccesible o de muy difícil acceso. Esta idea era sostenida, entre otros, por Teófilo de Antioquía, san Ireneo, san Hilario de Poitiers, Orígenes, san Cipriano, san Juan Damasceno, Rabano Mauro, Pedro Lombardo, etc.<sup>57</sup>.

En el siglo XII, la idea de que el Paraíso se hallaba en un lugar muy elevado, entre el cielo y la tierra, estaba ya firmemente establecida, y también lo estaban sus elementos más característicos, entre ellos el Árbol de la Vida y el Árbol del Bien y del Mal, tal como se dice en el Génesis<sup>58</sup>.

Santo Tomás y san Buenaventura, los dos grandes escritores del pensamiento religioso medieval, mantienen esta idea de la elevación del Paraíso, así como la presencia en él del Árbol de la Vida<sup>59</sup>. Además, se creía que el Paraíso estaba en el «centro» del Mundo,

56. La descripción e interpretación simbólica de la subida de Oria al cielo, a través de la columna, la escala y el árbol, es semejante, pero ampliada, a la que hice en «El árbol y su significación en las visiones medievales del Otro Mundo», *Revista de Literatura Medieval*, I (1989), págs. 103-119.

57. Pacht, *El Otro Mundo*, págs. 142-144 y 153-159.

58. Gen 2, 8-9.

59. Patch, *El Otro Mundo*, págs. 159-160.

en el eje del universo. Orígenes, en su comentario sobre el Génesis, sitúa el Paraíso «en mitad de la tierra, como la pupila en el ojo»<sup>60</sup>. También san Avito, en un pasaje sobre el Paraíso Terrenal, en su *De mundi initio*, afirma que ese lugar es el eje del mundo: *Est locus eo mundi servatus in axe*<sup>61</sup>. La situación «central» del Paraíso, más que su elevación, explicaría la imposibilidad de llegar a él, a no ser trascendiendo la vida terrenal. Al ser un espacio hierofánico, como todos los símbolos del Centro, el hombre sólo puede acceder al Paraíso después de la muerte. Antes de la muerte, sólo su alma puede llegar hasta él<sup>62</sup>.

Según esto, es indudable que el grande y frondoso árbol, al que suben Oria y las tres mártires, y el *marabillosa prado* que lo rodea, situados ambos sobre una altísima columna, representan, simbólicamente, el Paraíso Terrenal<sup>63</sup> y el Árbol de la Vida y son, por tanto, centros del universo, *axis mundi*, desde los cuales se puede acceder fácilmente al cielo. Además, por su altura y verticalidad, el Árbol, lo mismo que la escala, el puente, la montaña, etc., es un símbolo de la ascensión<sup>64</sup>.

Por otra parte, para los cristianos de los primeros siglos, el árbol simboliza la Cruz de Redención. Por ello, en la iconografía cristiana, la Cruz es con frecuencia representada por un Árbol de la Vida, puesto que ambos, la Cruz y el Árbol, suponen la destrucción de la muerte<sup>65</sup>. Además, el brazo vertical de la Cruz y el Árbol de la Vida son ejes del universo,

60. *Ibid.*, pág. 143, n. 7.

61. *Ibid.*, pág. 147.

62. Es, pues, un dato más para confirmarnos que es el alma de Oria la que sube al cielo.

63. No descarto que, a su vez, el Paraíso pueda representar también a la Virgen María, pero eso sería como una derivación, como algo latente o virtual.

64. Para más ejemplos de la posición «central» del Árbol de la Vida, véase Uría, «El árbol y su significación en las visiones medievales», págs. 107-108.

65. Véase la abundante bibliografía sobre el tema que da Eliade, *Tratado de historia*, págs. 332-333.

que vinculan la Tierra con el cielo y con el infierno<sup>66</sup>. En *Loores*, Berceo identifica el Árbol del Paraíso, cuyo fruto comió Eva, con el palo vertical de la Cruz:

Si por la mugier fuemos, e por fuste, perdidos,  
por mugier e por fuste somos ya redemidos [110ab].

En suma, la primera fase del ascenso de Oria al cielo se realiza por medio de varios símbolos tradicionales, cada uno de los cuales envuelve, cuando menos, tres valores simbólicos, y algunos hasta cuatro, por lo que el simbolismo de esa escena resulta singularmente denso.

La segunda fase de la subida al cielo se hace desde el árbol, en el que las cuatro doncellas *abién en él folgura en él gran complimiento*. Berceo nos dice que:

Estando en el árbol estas dueñas contadas,  
sus palomas en manos, alegres e pagadas<sup>67</sup>,  
vidieron en el cielo finiestras foradadas,  
lumbres salién por ellas, de dur serién contadas [49].

Salieron tres personas por essas averturas,  
cosas eran angélicas, con blancas vestiduras,  
sendas vergas en manos, de preciosas pinturas,  
vinieron contra ellas en humanas figuras [50].

Las *finiestras foradas* en el cielo son las puertas de la bóveda celeste<sup>68</sup>. En el comentario a esta visión de san Juan, José Salgueiro<sup>69</sup> señala que, en aquella época, el cielo era considerado como una «sólida bóveda, en la cual se abren puertas de acceso»<sup>70</sup>.

66. En la Edad Media circularon leyendas, en las que se dice que la Cruz fue hecha con la madera del Árbol de la Vida, Eliade, *Tratado de historia*, págs. 299-300; Patch, *El Otro Mundo*, págs. 163-164; Uría, «El árbol y su significación en las visiones medievales», págs. 106-107.

67. Algunos estudiosos creen que la endíadís *alegres e pagadas* califica a las palomas, pero son atributos de las tres vírgenes mártires, aunque viene a ser lo mismo.

68. Apoc 4,1.

69. *Biblia Comentada. Texto de la Nácar-Columba*, VII, Madrid: BAC, 1965, pág. 366.

70. Salgueiro cita a Job (37, 18) para la sólida bóveda celeste.

Berceo las llama *finiestras* por exigencias métricas. El propio contexto da a entender que se trata de «puertas», pues por ellas *salen* tres ángeles del cielo, y luego entran con las tres vírgenes: *Entraron por el cielo que avierto estava* (54a). En realidad, en latín, *fenestra* no sólo significa ‘ventana’, sino también ‘entrada’ (Terencio), además de ‘abertura’ y ‘camino’. En cuanto a las *lumbres* que *salién por ellas*, representan la intensa luz que inunda el cielo y se desborda por las *finiestras foradadas*.

Sabemos que en los siglos XII y XIII los teólogos escolásticos<sup>71</sup> estaban de acuerdo con Aristóteles en que el universo se componía de esferas concéntricas y de varios niveles. La región (esfera) más interna era el infierno, oscuro, en el centro de la tierra. Cuanto más altas eran las esferas, más luminosas. La esfera más exterior, por tanto, la más alta, comprendía el firmamento, especie de concha esférica que encerraba el universo material. Ahora bien, más allá del firmamento se encontraba el «mundo de Dios», organizado, a su vez, en dos niveles. El primero, denominado «cielo espiritual» o «cielo empíreo», era la morada de los bienaventurados y de los ángeles, entre los que reinaba Dios. En realidad, los teólogos mantenían la idea de que el «cielo empíreo», aunque pertenecía al «mundo de Dios», era sólo la «morada exterior»; la Trinidad residía por encima de este plano, en otro nivel más alto, llamado «el cielo de los cielos» o Cielo de la Trinidad, al que ni los ángeles ni los santos, ni siquiera la Virgen María, tenían acceso<sup>72</sup>.

No obstante, los teólogos se abstuvieron de hacer más especulaciones acerca de las propiedades de ese Cielo de la Trinidad, y mostraron, en cambio, mayor interés por la morada de los ángeles y los santos, o sea, por el «empíreo». Veremos que Berceo

71. Entre ellos, Pedro Abelardo, Pedro Lombardo y santo Tomás de Aquino. Véase Colleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del Cielo*, Madrid: Taurus Humanidades, 1990, págs. 120-123.

72. Véase, en el citado libro *Historia del Cielo*, pág. 149, nota 27, la bibliografía de los autores medievales que trataron sobre el tema de los niveles del Cielo.

sigue la doctrina del «cielo empíreo» o, al menos, coincide con ella.

Pues bien, una primera referencia a la extremada luz del cielo de los bienaventurados la tenemos en el propio nombre «empíreo», ‘en fuego’, pero que los teólogos interpretaban en sentido figurado, como una alusión a la luminosidad y resplandor de aquella región. Los autores medievales sostenían que un lugar tan luminoso no podía estar formado de los cuatro elementos conocidos, sino por un elemento más noble, la *quintaesencia*, que debía ser de naturaleza similar a la pura luz<sup>73</sup>. A veces se decía que la luz era algo divino, una emanación del mismo Dios: los objetos poseen resplandor porque participan de la luz divina de Dios.

El propio santo Tomás otorgó al cuerpo humano glorificado el esplendor sobrenatural de la luz y escribió: «Los cuerpos de los bienaventurados brillarán siete veces más que el sol»<sup>74</sup>. Para esta afirmación se apoyaba en el impresionante simbolismo que tiene la luz en el Nuevo Testamento, en el que son numerosas las menciones de la luz, el brillo, el resplandor, etc., con un valor simbólico de lo divino, sobrenatural, santo o glorificado, pues Jesús había dicho: «Los justos brillarán como el sol en el reino de mi Padre»<sup>75</sup>. En el episodio de la transfiguración de Jesús, san Mateo dice: «Su rostro brilló como el sol y sus vestidos quedaron blancos como la luz»<sup>76</sup>; según san Marcos: «Sus vestidos se pusieron resplandecientes y muy blancos»<sup>77</sup> y según san Lucas: «Su rostro tomó otro aspecto y su vestido se volvió blanco y resplandeciente»<sup>78</sup>. El resplandor y la blancura son, obviamente, signos o símbolos de su

73. Santo Tomás, en *Stb.*, II, 14, ar.12, trata el tema de la *quintaesencia*.

74. *Stb.* Supl. 91:3.

75. Mt 13, 43,

76. 17, 2.

77. 9, 3.

78. 9, 29.

divinidad, puesto que la transfiguración de Jesús fue una manifestación de su origen y naturaleza divinos.

A lo largo del Nuevo Testamento son numerosas las menciones de la luz con un valor simbólico, pero muy especialmente en el cuarto Evangelio, en el que se dice que Dios es luz<sup>79</sup>, y en el que *La luz*, con artículo, es un símbolo de Cristo, pues Jesús dijo: «Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no caminará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida»<sup>80</sup>.

Según el P. Juan Leal: «el empleo de la metáfora *luz* para significar la vida que Cristo Salvador da a los hombres está justificado por el lenguaje del Antiguo Testamento y por la naturaleza misma de la vida sobrenatural»<sup>81</sup>. Es decir, la vida sobrenatural es, esencialmente, *luz*, con el sentido simbólico de salvación y felicidad, lo que es lógico, puesto que Dios es luz<sup>82</sup>. Así, en las exégesis de los Santos Padres la luz es el símbolo del mundo celestial y de la eternidad. Por su parte, San Bernardo decía que las almas separadas del cuerpo «serán zambullidas en un océano inmenso de luz eterna y de eternidad luminosa»<sup>83</sup>.

Por eso, en el *Poema de Santa Oria* todo lo que proviene del cielo o se relaciona con él despidе luz o la connota. La luz viene connotada por el blanco, los colores vivos, las piedras y metales luminosos y brillantes. En el poema son numerosas las menciones y alusiones a la luz, no sólo en la primera visión, también en la segunda y en la tercera<sup>84</sup>. El mismo

79. Io 1, 4.

80. Io 8, 12

81. *La Sagrada Escritura. Texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús. Nuevo Testamento*, I. Madrid: BAC, 1964, pág. 791 y sigs.

82. Io 1, 4-9; 8, 12; Ps 27, 1; Is 42, 6; 60, 19-20, etc.

83. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, pág. 667.

84. Santa Oria *luz era e confuerto de la su vecindat* (25d); las tres mártires *luzién como estrellas* (32d); las palomas que tienen en sus manos son *más blancas que las nieves* (33c); la escala de Jacob *reluzía, ca obra de Dios era* (43c); de las *finiestras foradadas en el Cielo* se dice: *lumbres salién por ellas / de dur serién contadas* (49cd); los ángeles que salen por ellas tienen *blancas vestiduras* (50b);

nombre de la santa emilianense se asocia a la belleza y luminosidad del oro, en un juego paronomásico de palabras, con las que el poeta establece una supuesta etimología, según la cual el nombre «Oria» proviene de «oro»:

como era preciosa más que piedra preciada,  
nombre avié de oro, Oria era llamada [4cd].

Volvamos ahora al punto en que interrumpimos el ascenso al cielo de las cuatro vírgenes. Estando *alegres y pagadas* en el frondoso árbol:

Salieron tres personas por esas averturas,  
cosas eran angélicas, con blancas vestiduras,  
sendas vergas en manos, de preciosas pinturas,  
vinieron contra ellas en humanas figuras [50].

Aquí se dice que son tres ángeles los que salen por las *averturas* del cielo. Sus blancas vestiduras connotan la luz celestial. Sin embargo, *las cosas angélicas*, al acercarse a las vírgenes, se humanizan, pues en el último verso de la copla se dice: *vinieron contra ellas en humanas figuras*, y en el verso siguiente (51a), se les llama *sanctos barones*. Parece que cuando salen del cielo son como ángeles, pero a medida que se alejan del cielo se transforman en seres humanos.

En contraste con esa transformación de lo celestial en terrenal y humano, las vírgenes se vuelven seres espirituales, ingravidas:

Tomaron estas vírgenes estos sanctos barones,  
como a sendas péñolas en aquellos bordones,  
pusieron las más altas, en otras regiones,  
allá vidieron muchas honradas procesiones [51].

La imagen comparativa de las vírgenes con las *péñolas*, 'plumas', para destacar su absoluta ingravidez, sugiere que los santos barones no transportan en sus varas

---

los *calonges* llevan *vestiduras albas fermosas por fazaña* (55b); los obispos visten casullas de *preciosos colores* (61a), los mártires parecían vestidos *de vermejón* (86c); la *siella* que custodia Voxmea: *como rayos del sol así relampagava* (92c). En la segunda visión, la luz es, como veremos, esencial.

los cuerpos de las vírgenes, sino las palomas, símbolos de sus almas.

Por su parte, Oria, como ya vimos, asciende sola:

Don Oria la reclusa, de Dios mucho amada,  
como la ovo ante Olalia castigada,  
catando la palomba, como bien acordada,  
subió en pos las otras a essa grant posada [52].

Puyava a los cielos sin ayuda ninguna,  
non li fazié embargo nin el sol nin la luna,  
a Dios avié pagado por manera alguna,  
si non, non subrié tanto la fija de Amuña [53].

El alma de santa Oria sube al cielo y el Espíritu Santo va con ella, haciendo que la subida sea fácil. En realidad, Oria ha trascendido la vida terrenal desde el momento en que inició el ascenso por la escala de la columna (45), símbolo del Centro y de la unión del cielo y la tierra. Por eso, su alma inmortal, purificada y santificada con la gracia del Espíritu, asciende sin que nada la estorbe ni moleste<sup>85</sup>.

El cielo de la visión de Oria está concebido en tres niveles, cada uno más alto que el anterior<sup>86</sup>. En el primer nivel están los *calonges* ‘canónigos’, los obispos, las vírgenes y los ermitaños; en el segundo están los mártires y en el tercero, los apóstoles y los evangelistas. Son, pues, siete mansiones o jerarquías de bienaventurados, cuyo grado de santidad lo señalan los propios niveles en que se encuentran.

Para esta descripción del cielo Berceo debió seguir la doctrina oficial de los teólogos escolásticos de los siglos XII y XIII, la más autorizada y actual, pues no sólo en el *Poema de Santa Oria*, sino en todos sus poemas sigue la doctrina oficial de la Iglesia, sistematizada luego por santo Tomás y fundamentada en las

85. En la nota 44 señalo cómo la intensa luz de las esferas deslumbra a los que suben en visión al cielo, mas no a santa Oria, ya que el Espíritu Santo va con ella.

86. En realidad, más bien parecen dos planos: uno horizontal, en el que están las distintas jerarquías de *calonges*, obispos, vírgenes y ermitaños; otro, vertical, con dos niveles: en el primer nivel están los mártires, en el segundo, los apóstoles y los evangelistas.

Sagradas Escrituras y en las exégesis de los Santos Padres. Como ya hemos visto, según la doctrina teológica de los siglos XII y XIII, el «cielo de la Trinidad» estaba por encima del «empíreo», en un nivel más alto, al que nadie tenía acceso, pues ni siquiera se ve, ya que nadie ve a Dios, sólo se oye su voz.

En el *Poema de Santa Oria* las últimas jerarquías visibles son la de los apóstoles y la de los evangelistas<sup>87</sup>, que están en el tercer nivel, el más alto del «cielo empíreo». Sin embargo, desde la *comarca* de las vírgenes, que está en el primer nivel, Ágata, Olalia y Cecilia hablan con Dios para pedirle que permita a Oria quedar en el cielo con la *siella* de Voxmea. Incluso Oria dialoga con Él, rogándole que le conceda permanecer allí. Es decir, aunque la morada de Dios está por encima de los apóstoles y evangelistas, en un cielo al que no hay acceso ni se puede ver, las mártires y Oria hablan con Dios, como si estuviera muy próximo: *fabló lis Dios del Cielo, la voz bien la oyeron* (103c).

El cielo de la visión de Oria encaja, pues, básicamente, en la teoría escolástica de los dos cielos: el empíreo o «de los santos» y el «Cielo de la Trinidad», al que nadie tiene acceso.

El recorrido de Oria por el empíreo sigue el orden de las sucesivas jerarquías de bienaventurados, pero sólo hasta la comarca de las vírgenes. Así, cuando entra en el cielo, primero ve a los *calonges* que llevan *bestiduras albas*. Berceo destaca, una vez más, el blanco que connota luz, y también el carácter sobrenatural de esas *bestiduras, fermosas por fazaña*. Además, el asombro de Oria ante la visión de esta jerarquía es de por sí elocuente:

Semejóli a Oria una cosa extraña,  
ca nunca vido cosa de aquesta calaña [55cd].

87. Se podría pensar que los apóstoles y los evangelistas son una sola jerarquía, ya que en el poema se dice: *a los evangelistas y los vido estar*, o sea, 'allí, donde los apóstoles'. Sin embargo, se distinguen de éstos, ya que se destaca la claridad de los evangelistas. Además, la tradición habla de siete mansiones. Por tanto, en el nivel más alto del cielo empíreo hay dos jerarquías: los apóstoles y los evangelistas.

Preguntó a las otras la de Villa Velayo:  
«decitme, ¿Qué es esto, por Dios e Sant Pelayo?»  
«En el mi coraçón una grant dubda trayo,»  
«mejor parescen éstos que las flores de mayo» [56].

El último verso enfatiza la belleza celestial de los *calonges*: Oria la ve superior a las flores más bellas, las de mayo. Vista la *comarca* de los *calonges*:

Fueron más adelante en essa romería,  
Las mártires delante, la freira en su guía;  
aparesciolis otra, asaz grant compañía,  
de la de los calonges avié grant mejoría [60].

Todos vestién casullas de preciosos colores,  
blagos en las siniestras, como predicadores,  
cálices en las diestras, de oro muy mejores,  
semejavan ministros de preciosos señores [61].

Es la *comarca* de los obispos, como lo indica el hecho de llevar *blagos* en la mano izquierda, semejantes a los de los pastores de ovejas. Esos báculos son emblemas de su actividad como pastores espirituales del pueblo. Además, portan cálices en la mano derecha, imagen que representa la comunión en la especie de vino y, a la vez, la doctrina cristiana que enseñan. Así, cuando Oria pregunta:

«¿Qué procesión es ésta, tan grant e tan preciosa?» [62b].

Oria destaca la belleza de los obispos con el ponderativo *tan*, delante de los adjetivos «grande» y «preciosa». A su pregunta, las mártires le responden:

«Obispos fueron éstos, sierbos de la Gloriosa» [62d].

y en la copla siguiente exponen el significado de los cálices y los báculos:

«Porque davan al pueblo beber de buen castigo,»  
«por end tienen los cálices cada uno consigo,»  
«refirién con los cuentos al mortal enemigo,»  
«que engañó a Eva con un astroso figo» [63].

El *bever de buen castigo* es la comunión y el bien que de ella se deriva, la ‘enseñanza’ o *castigo*, la gracia espiritual. La imagen del penúltimo verso sugiere una virtual comparación con los pastores de ovejas: los obispos, con sus báculos (*cuentos*) –emblemas de su cargo eclesiástico y, por tanto, de la doctrina que enseñan– espantaban al demonio. Hay, así, una implícita correlación entre los obispos que espantaban con sus báculos al demonio, enemigo de los hombres, y los pastores que, con sus cayados, espantan al lobo, enemigo de las ovejas. El último verso es una oración adjetiva, dependiente de *mortal enemigo*, ‘el demonio’, *mortal* porque introdujo la muerte, cuando engañó a Eva y ella comió el fruto prohibido, que, aquí, en vez de la tradicional manzana, es *un astroso figo*, expresión doblemente despectiva, ya que todos los significados de *astroso* son negativos: ‘desgraciado’, ‘vil’, ‘abyecto’, y, por otra parte, *figo*, es el fruto que suele utilizar Berceo como término negativo en las comparaciones.

En la copla 65 se alude al obispo don Gómez, abad de San Millán desde 1037 a 1046<sup>88</sup>, cuando santo Domingo era prior de aquel monasterio. En la *Vida de Santo Domingo*, en las coplas 127-180, se relata el enfrentamiento del Rey García de Nájera con el prior de San Millán, debido a que éste se niega a darle los tesoros de la iglesia, que habían sido donados por los antepasados del Rey. El abad don Gómez, por complacer los deseos de don García, se puso en contra de santo Domingo, quien tuvo que abandonar La Rioja y marchar a Castilla, al monasterio que entonces se llamaba de San Sebastián. Berceo considera que don Gómez, por su mal comportamiento con

88. En 1046 don Gómez fue nombrado obispo de Nájera y Calahorra, cargo que ocupó hasta su muerte, en 1067. Era frecuente que a los abades se les nombrase obispos y pusieran un suplente de abad. Véase Peña de San José, «Glosas a la *Vida de Santa Oria*», págs. 371-382. También Brian Dutton, «Berceo's bad Bishop in the *Vida de Santa Oria*», en Brian Dutton, J. Woodrow Hassell, John E. Keller (eds.), *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, Valencia: Castalia, 1973, págs. 95-102.

santo Domingo, no merece estar en el Cielo. Por eso, pone en boca de las mártires estos versos:

Dixiéronli las mártires a Oria la serrana:  
«El obispo don Gómez non es aquí hermana,»  
«pero que traxo mitra fue cosa mucho llana,»  
«tal fue como el árbol que florez e non grana» [65].

Como es obvio, se trata de una respuesta que dan las mártires a una previa pregunta de santa Oria, que, lógicamente, ocuparía una estrofa. Esa estrofa no se copió en el Códice *in folio* del siglo xiv, sea porque el copista la saltó o porque ya faltaba en el modelo del Códice. Sin embargo, tuvo que existir una estrofa entre las actuales 64 y 65, ya que las palabras que las mártires dirigen a Oria implican una pregunta de la reclusa, quien, cuando no reconoce las jerarquías de los bienaventurados que ve en el cielo, pregunta a las mártires quiénes son, como también cuando echa de menos a alguien que supone debía estar en esas jerarquías y no lo ve; es decir, cuando hablan las mártires es siempre en respuesta a lo que Oria les pregunta, como se puede comprobar en su recorrido por el cielo (cf. 56-57; 62-63; 74-76, 86-88)<sup>89</sup>.

En la copla 64 se dice que Oria *conoció en esa procesión* a los obispos don Sancho y don García, quienes también fueron abades de San Millán, desde 1026 (ó 1028) a 1046, don Sancho, y desde 1036 a 1056, don García. La visión de estos obispos, abades de San Millán, despertaría en Oria el recuerdo de don Gómez y, al no verlo con los otros, preguntaría por él, pues aunque cuando ella entró reclusa, en 1052, don Gómez ya no estaba de abad en Suso, sino de obispo en Nájera, la proximidad al monasterio del que había sido abad permite suponer que habría ido más de una vez a Suso y Oria lo habría conocido. Además, hay que tener en cuenta que la primera visión de Oria ocurre en 1068, o sea, un año después de la muerte de don Gómez, acontecimiento que necesariamente tenía que recordar.

89. Otra cosa es el coro de las vírgenes que le dan la bienvenida.

Visto el *convento* de los obispos, Oria es llevada a la mansión de las vírgenes, las cuales

Salieron recibirla con responsos doblados,  
fueron a abraçarla con los braços alçados,  
tenién con esta novia los cueres bien pagados,  
non ficieran tal gozo años avié passados [67].

Las vírgenes salen a recibir a la reclusa de San Millán cantando *responsos doblados*, canto litúrgico a dos voces, es decir, doblando la misma voz una octava más alta<sup>90</sup>. Además van *con los braços alçados*, imagen que parece inspirada en alguna pintura o bajorrelieve de la época. A continuación, le dan el abrazo de la paz, siguiendo un orden riguroso, y le dirigen amistosas palabras de acogida. Es, en suma, un recibimiento ceremonioso y festivo, que trasciende la alegría y el gozo de las vírgenes (67cd). Tras el afectuoso saludo,

Dixiéron li: «contigo, Oria, mucho nos plaz,»  
«pora esta compañía digna eres assaz» [70cd].

«Esto por nuestro mérito nos non lo ganariémos,»  
«esto en que nos somos, nos non lo mereciémos,»  
«mas el nuestro Esposo a quien voto fiziémos,»  
«fizo nos esta gracia porque bien lo quisiémos» [71].

Con las palabras de amistad de las vírgenes y su cariñosa acogida, Oria se siente más segura y pregunta por una maestra llamada Urraca, cuya doctrina y enseñanzas despertaron su vocación de monja, cuando era muy niña. Urraca está en la mansión de las vírgenes, pero Oria no puede verla porque está al final de una fila demasiado larga. No obstante, las vírgenes la llaman y Urraca responde, así que Oria pudo oír y reconocer su voz. Sigue avanzando por la *comarca* de las vírgenes y, al final de la misma

falló muy rica siella de oro bien labrada,  
de piedras muy preciosas toda engastonada,  
mas estava vazía e muy bien seellada [80bcd].

90. Véase Daniel Devoto, «Tres notas sobre Berceo y la polifonía medieval», *Bulletin Hispanique*, LXXX (1980), págs. 294-352 (303-304).

Vedié sobre la siella muy rica acithara,  
non podrí en est mundo cosa seer tan clara,  
Dios solo faz tal cosa que sus siervos empara,  
que non podrí comprarla toda alfoz de Lara [81].

Aquí se destaca, sobre todo, la claridad del ‘tapiz’ que cubre la silla, una claridad que Berceo exalta y enfatiza por diversos modos: ‘en este mundo no existe una cosa tan clara’, ‘solo Dios puede hacer una cosa así’, ‘no se podría comprar con toda la alfoz de Lara’. En la estrofa siguiente (82cd), Berceo se refiere de nuevo a la *siella* y la encarece usando una fórmula de sobrepujamiento:

Darié por tal su regno el rei de Castiella,  
e serié tal mercado que serié por fabliella [82cd].

Además, la *siella* es de oro, metal luminoso, tanto por su color como por su brillo natural, y está cubierta de piedras preciosas, que también sugieren claridad y brillo. En suma, vemos de nuevo que la luz es el elemento esencial del cielo y de todo lo que contiene, y Berceo lo pone de relieve una y otra vez.

Esa preciosa *siella* está custodiada por una hermosa joven llamada Voxmea. Teniendo en cuenta el abundante uso de los símbolos que se hace en este poema y el carácter simbólico de la propia escena, es tentador pensar que Voxmea simboliza la Voz de Dios, *Vox mea*. Pero a esta sugerencia se opone un hecho, y es que, cuatro coplas después de las palabras que Voxmea dirige a santa Oria, el propio Dios responde, a lo que las vírgenes–mártires piden para ella, con palabras semejantes a las de Voxmea. Pero cuando Oria manifiesta su temor a no tener suficientes méritos para subir al cielo si vuelve a su *calabrina*, Dios le dice:

«Oria, del poco mérito non ayas nul temor,»  
«con lo que as lazado ganestí mi amor,»  
«quitar non te lo puede ningún escantador» [108bcd].

Mientras que en las palabras de Voxmea hay un *si* condicional: *si non te lo quitare consejo del pecado*, Dios, por el contrario, no pone condición alguna para

la subida de Oria al cielo y afirma que nadie puede quitarle el amor que ha ganado con su vida de sacrificio y oración. Además le promete que le hará fácil la subida. Por tanto, no tiene sentido que Voxmea represente la Voz de Dios cuando muy poco después las palabras del propio Dios no coinciden con las de ella e incluso las contradicen.

Tal vez Voxmea pudiera ser la voz que guió a santa Oria hasta la *siella*, pues, en 79c, se dice: *levóla adelante la voz que la guiava*, y en la estrofa siguiente (80), Oria se encuentra ya con la silla que guarda Voxmea. Sea como sea, lo cierto es que nunca antes de esa copla se había dicho que Oria fuera guiada por una «voz», ni se vuelve a nombrar esa «voz» después de su encuentro con Voxmea. En su recorrido por el cielo, Oria siempre es guiada por las tres vírgenes mártires, que son *sus guionas*, como se las llama en la copla 87a.

El motivo del guía es frecuente en los relatos de visiones del Otro Mundo. Rollin Patch lo incluye entre los motivos característicos de esta clase de visiones y dice que «los conductores de almas son por lo común ángeles»<sup>91</sup>. En la visión de Oria no es un ángel quien la guía, sino las tres mártires. Por lo tanto, *la voz que la guiava* (79c), sea cual sea su referente, parece un motivo original de Berceo, al menos no conozco ninguna visión en la que el guía sea una voz.

La *comarca* de las vírgenes es la jerarquía que parece corresponder a Oria, al menos en la visión<sup>92</sup>. Por eso se detiene allí y no avanza más. Desde esa comarca verá la mansión de los ermitaños, donde está García, su padre (83-85). Las jerarquías superiores, dispuestas en niveles más altos<sup>93</sup>, las ve también desde

91. Patch da ocho ejemplos de visiones en las que el guía es un ángel o dos ángeles (*El Otro Mundo*, págs. 92, 100, 106, 107, 112, 121, 135 y 137).

92. En realidad, tras la muerte, Oria está con los santos inocentes, o sea, los niños mártires por Jesucristo.

93. Para el orden que doy a estas jerarquías, I. Uría, *El Poema de Santa Oria*, págs. 103-107, y véase ahora «Los mártires y los ermitaños en el *Poema de Santa Oria*», en Túa Blesa & M<sup>a</sup> Antonia Martín Zorraquino (coords.), *Homenaje a Gaudioso Giménez. Miscelánea*

la comarca de las vírgenes, levantando la vista hacia el Norte:

Alçó Oria los ojos escontra aquilón<sup>94</sup>,  
vido grandes compañas, fermosa criazón,  
semejavan vestidos todos de vermejón,  
preguntó a las otras: «éstos qué cosa son?» [86].

Dixieron li las vírgines que eran sus guionas,  
«todos éstos son mártires, unas nobles personas,»  
«dexaron se matar a colpes de azconas,»  
«Jesu Christo por ende dio lis ricas coronas» [87].

Los mártires parecen vestidos de *vermejón*, símbolo de la sangre que derramaron por amor a Dios; por eso llevan coronas, el premio especial que les dio Jesucristo por el martirio. Santa Oria ve a tres grandes mártires de la Iglesia primitiva: San Esteban, que murió apedreado; San Lorenzo, a quien César asó en una parrilla y de cuyo martirio se conserva un poema incompleto de Berceo, y San Vicente, a quien se le llama *el caboso*, ‘cabal’.

Por último, en el más alto nivel del empíreo ve a los apóstoles:

«cascuno en su trono, en qui devié juzgar» [89b].

el verso es un claro eco de las palabras de Jesús: «para que [...] os sentéis sobre tronos y juzguéis a las doce tribus de Israel»<sup>95</sup>. También ve allí a los evangelistas. Berceo encarece la intensa claridad de esta

---

*de estudios lingüísticos y literarios*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» – Universidad de Zaragoza, 2003, págs. 355-365.

94. Simina Farcasiu, «The Exegesis and Iconography of Vision in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, 61 n° 2, (1986), págs. 305-329 (325), señala que Aquilón, en las Escrituras, es una figura del Demonio (Ez 40, 23), señalada por san Gregorio en las exégesis de Ezequiel, y añade que san Gregorio, en las homilías sobre Ezequiel, le da un segundo significado: la redención a través de la penitencia. Dado que Oria levanta la vista hacia el Norte y ve a los mártires, Aquilón, en la c. 86a, no puede ser figura del Demonio, sino más bien de la redención por el martirio.

95. Lc 22, 30.

jerarquía, utilizando para ello el tópico de lo inefable. Así, exclama:

«¡la su claridat omne non la podrié contar!» [89d].

Es una fórmula sencilla, lingüísticamente económica y, a la vez, de mucho efecto. Sugiere una claridad sobrenatural, desconocida en el mundo terrenal, y por eso, inefable. En la copla 90 leemos:

Estos son nuestros padres, cabdiellos generales,  
príncipes de los pueblos, son omnes principales,  
Jesu Christo fue papa, éstos los cardenales,  
que sacaron del mundo las serpientes mortales.

Aunque en el poema no se explicita quién profiere estas palabras, no hay duda de que es el propio Berceo, pues no son las mártires. En efecto, las mártires siempre responden a las preguntas que hace santa Oria, sea sobre las personas que ve en el cielo y no reconoce, o para informarse sobre su antigua maestra (56ab, 62ab, 74, 86d)<sup>96</sup>. Pero Oria ve y reconoce a los apóstoles y evangelistas. Así, en la c. 89, se dice: *Vido a los apóstoles más en alto lugar; /.../ a los evangelistas y los vido estar*, o sea, ‘reconoció’ a los apóstoles y a los evangelistas. No son, pues, las mártires las que hacen el comentario de la copla 90, sino Berceo, quien con frecuencia interfiere en el relato para hacer un juicio de valor, un comentario sobre algo, un excursu.

En este excursu de la copla 90, Berceo alude, de manera implícita y sintética, a la institución de la Iglesia cristiana, y cierra la estrofa con una imagen referida a la importante labor de los apóstoles en la creación de la nueva Iglesia. Es una doctrina destinada a los oyentes y lectores del poema, doctrina que Berceo había desarrollado y expuesto de manera explícita en un poema anterior, los *Loores de Nuestra Señora*<sup>97</sup>. En efecto, los versos arriba copiados:

96. Como vimos en la c. 65, las mártires responden a una pregunta que debió hacer Oria en una estrofa no copiada por el Códice F, sea por error o porque ya faltaba en el manuscrito modelo.

97. También en *Del sacrificio de la misa*, en las cc. 28-30, Berceo se refiere a la institución de la Iglesia cristiana y al papel que en ella tuvieron los apóstoles.

Jesu Christo fue papa, éstos los cardenales  
que sacaron del mundo las serpientes mortales [90cd].

son un claro eco de los que ya figuran en la copla 129 de *Loores*, en la que pone de relieve el importante papel de los apóstoles en la institución de la Iglesia cristiana:

Fueron los cardenales en la fe confirmados,  
qué farién o qué non fueron bien castigados,  
fueron de Sancto Spíritu una vez aspirados,  
los malos argumentos todos fueron falsados [129].

Aquí, *los malos argumentos* son los preceptos de la antigua ley, que Cristo vino a sustituir por la ley nueva. Los apóstoles difundieron por todas partes la ley de Cristo, invalidando *los malos argumentos* de la ley mosaica. Pues bien, de la misma manera, en el *Poema de Santa Oria*, los *cardenales que sacaron del mundo las serpientes mortales* son los apóstoles que con su predicación derogaron la vieja ley, imponiendo la ley de Jesucristo.

Todo esto responde exactamente a la doctrina oficial de la Iglesia, la cual expone Berceo ampliamente en el citado poema, *Loores de Nuestra Señora*. Allí, en las coplas 152-165, relata el misterio de Pentecostés con la sobrenatural inspiración de los apóstoles por la gracia del Espíritu Santo y, como cierre y conclusión de todo ese pasaje, en la copla 168, Berceo menciona la teológica institución de la nueva Iglesia, fundamentada en la ley de Jesucristo y, por tanto, opuesta a la ley judaica:

Toda Sancta Eglesia aquí ovo cimientu,  
desende ovo forma e tod ordenamiento;  
mas fue tu fijo, Madre, piedra de fundamiento,  
sobr Él fue levantado todo el fraguamiento [168].

Volviendo a la copla 90 del *Poema de Santa Oria*, cumple la función de poner fin a la descripción de las dos últimas y más altas jerarquías de los bienaventurados. Por eso, la doctrina implicada en esa estrofa concierne a los apóstoles y evangelistas (89), que ocupan el más alto nivel del cielo empíreo, de modo que Oria ya no puede ver nada más por encima de

ellos. La copla 90 es, pues, el remate de la descripción de esas jerarquías y cierra la descripción de las mansiones que la reclusa de San Millán vio en el cielo.

En mi opinión, Berceo incluye esa estrofa para evitar un salto brusco, al pasar de la visión de los apóstoles y evangelistas al tema de la *siella* de Voxmea, pues la copla 90 propicia una transición suave entre ambos temas. Su carácter conclusivo, de cierre, no admite ninguna otra estrofa que vuelva sobre el tema de los apóstoles y evangelistas ni que haga cualquier referencia a las coplas 89-90. Ese tema queda zanjado.

En este punto tenemos que detenernos para exponer un problema que concierne a la estructura del cielo empíreo, al orden de sus jerarquías; un problema que, por tanto, afecta a la secuencia de las estrofas. Sucede que en los manuscritos del poema, a continuación de la copla 90 (87 en los manuscritos), viene la siguiente estrofa:

Como asmava Oria a su entendimiento,  
oyó fablar a Christo en essi buen conviento,  
mas non podió veerlo a todo su taliento,  
ca bien lieve non era de tal merecimiento [105].

En mis ediciones del poema esta copla es la 105 (88 en los manuscritos), y va a continuación de las palabras que Dios dirige a las tres mártires, en respuesta a su petición. Algunos estudiosos no están de acuerdo con mi reordenación y creen que dicha estrofa debe ir a continuación de la de los apóstoles y evangelistas, tal como está en los manuscritos<sup>98</sup>. Sin embargo, varias razones me han llevado a situarla a continuación de la respuesta que Dios da a las mártires, y creo que mis argumentos tienen suficiente solidez para que sean aceptados. Paso, pues, a exponerlos.

Es indudable que la estrofa *Como asmava Oria a su entendimiento*, situada a continuación de la estrofa 90

98. S. Farcasiu («The Exegesis and Iconography», págs. 325-326) cree que Jesucristo está con los apóstoles y los evangelistas y que Oria le oye hablar allí. Para ella la secuencia de los manuscritos es correcta.

(87 en los manuscritos), hace referencia a los apóstoles y los evangelistas, pues el deíctico *en essi buen conviento* alude, como es lógico, a lo inmediatamente anterior. Ahora bien, eso, aparte de que supondría volver sobre algo ya concluido, cerrado y rematado, genera graves e indiscutibles anomalías, como vamos a ver.

En efecto, situar esa estrofa a continuación de la copla 90 supone incluir a Jesucristo *en essi buen conviento*, es decir, en las jerarquías de los apóstoles y los evangelistas, en el cielo empíreo. Sin embargo, es bien sabido que Jesucristo no está con los apóstoles, sino sentado a la derecha de Dios Padre. Según los teólogos de los siglos XII y XIII, estaría en el Cielo de la Trinidad, pero eso es secundario; lo fundamental es que Jesucristo está siempre a la derecha del Padre. Esto no sólo lo confirma nuestro credo, sino que también se repite en la liturgia de la misa. Además, lo confirman numerosos textos bíblicos<sup>99</sup>. Incluso, en el cuarto Evangelio hay frecuentes alusiones a la estancia de Cristo con Dios Padre, en el cielo, o sea, unido a Él. Hasta tal punto se ha repetido esa fórmula en las Sagradas Escrituras que la exégesis cristiana ha encerrado la doctrina de la divinidad de Jesucristo en la frase «sentado a la diestra de Dios Padre»<sup>100</sup>. No son necesarios más ejemplos para probar lo que es de todos sabido y nadie pone en duda: en el cielo Cristo está con el Padre, sentado a su derecha, no con los apóstoles.

En segundo lugar, ¿cómo sabe Oria que el que habla es Jesucristo? Ella no lo ve, por tanto, ¿cómo puede estar segura de que es Él el que habla? ¿Qué palabras tan singulares son las que oye para afirmar que las pronuncia Cristo?, y si son tan singulares, ¿cómo es que Berceo no las transcribe, cuando más adelante transcribe todo un diálogo entre Oria y Dios

99. Mt 26, 64; Mc 16, 20; Rom 8, 34; Hebr 10, 12; Act 2, 34 y 7, 55-56; Ps 109, etc., etc.

100. P. Ricardo Arconada, *La Sagrada Escritura. Antiguo Testamento*, IV, Madrid: BAC, 1969, pág. 351.

Padre? Y no sólo no las transcribe, sino que manifiesta una absoluta indiferencia y desinterés por las palabras de Cristo, puesto que dice:

«Dexemos *lo ál* todo, a la *siella* tornemos» [91a].

¿Cómo podría Berceo decir tal cosa, si *lo ál* se refiriese, como creen algunos, a las palabras del Hijo de Dios?, es decir, a la estrofa *Como asmava Oria [...] oyó fablar a Christo [...]*. Además, ¿por qué y con quién habla Jesucristo?, ¿acaso habla solo? Lo cierto es que esa estrofa, situada después del comentario de Berceo, no tiene sentido, es un absurdo, pues va en contra del *usus scribendi* del clérigo riojano, en contra de la teología, en contra del más elemental sentido común. Se mire como se mire, esa estrofa no puede ir a continuación del excursus de Berceo sobre los apóstoles y evangelistas, excursus que cierra la descripción de las jerarquías más elevadas del cielo empíreo, para volver a la *siella* de Voxmea, destinada a santa Oria.

Por otra parte, hay una buena razón para situar dicha estrofa después de la respuesta que Dios da a las mártires. Para ver más claramente el pasaje del diálogo entre Dios y santa Oria, lo copiaré desde el principio, es decir, desde el momento en que Oria ruega a las mártires que pidan a Dios le conceda quedar en el cielo.

Tras decirle Voxmea que no puede quedarse en la *siella*, sino que ha de tornar al cuerpo y yacer emparedada,

«fasta que sea toda tu vida acabada» [100d].

viene una estrofa de transición, que, de alguna manera, da a entender que el final de la visión de Oria está próximo. Dice así:

Las tres mártires sanctas que con ella vinieron,  
en ninguna sazón della non se partieron,  
siempre fueron con ella, con ella andidieron,  
fasta que a su casa misma la aduxieron [101].

Notemos el enlace de la copla 100 con la 101, a través del sintagma *fasta que*, repetido en 100d y en 101d<sup>101</sup>. A continuación, Oria

Rogó a estas sanctas de toda voluntat,  
que rogassen por ella al Rey de Majestat,  
que se lo condonasse por la su pñadat,  
de fincar con Voxmea en essa heredat [102].

Rogaron a Dios ellas, cuanto mejor sopieron,  
mas lo que pidié ella ganar non lo podieron;  
fablólís Dios del Cielo, la voz bien la oyeron,  
la su Majestat grande, pero non la vidieron [103].

Dixo lis: «Piense Oria de ir a su logar,»  
«non vino aún tiempo de aquí habitar,»  
«aún ave un poco el cuerpo a lazarar,»  
«después verná el tiempo de la siella cobrar» [104].

Como asmava Oria a su entendimiento,  
oyó hablar a Cristo en essi buen convento,  
mas non pudo veerlo a todo su taliento,  
ca bien lieve non era de tal merecimiento [105].

«Señor», dixo, «e Padre, pero que non te veo,»  
«de ganar la tu gracia siempre ovi deseo,»  
«si una vez saliero del solar en que seo,»  
«non tornaré y nunca, segúnt lo que yo creo» [106].

Es decir, mientras Oria meditaba (*como asmava Oria*<sup>102</sup>), oye la respuesta de Dios a la petición de las mártires, y entonces entra ella en el diálogo con Dios, que se prolonga a lo largo de cinco estrofas, en las que Dios le promete que le hará fácil la subida al cielo, sin ningún embargo ni dificultad. Pues bien, si la estrofa, *Como asmava Oria a su entendimiento, / oyó hablar a Christo*, etc., la ponemos a continuación de

101. La repetición de palabras, iguales o derivadas, de frases, versos y hemistiquios en estrofas contiguas es un rasgo muy frecuente y típico del estilo de Berceo, que sirve, a la vez, de enlace interestrófico. Véanse las dos estrofas siguientes (102-103): *Rogó a estas sanctas* [...] y *Rogaron a Dios ellas*.

102. Para el valor temporal de *como*, véase Juan Manuel Lope Blanch, «La expresión temporal en Berceo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), págs. 14-91.

Estos son nuestros padres, cabdiellos generales,

la entrada de Oria en el diálogo con Dios resulta gramaticalmente anómala. Dios no se dirige a Oria, sino a las mártires, respondiendo a su petición, y de pronto, en la estrofa siguiente:

«Señor», dixo, «e Padre, pero que non te veo,» [106a].

¿Quién habla aquí? No son las mártires, pues el verbo está en singular. Naturalmente, deducimos que es Oria, por lo que sigue, pero la construcción es anómala y eso va en contra de la lengua poética de Berceo, una lengua culta, a veces latinizante, y siempre lógica y correcta, tanto sintáctica como semánticamente. Es, pues, necesaria una estrofa delante de ésta, en la que el sujeto sea Oria. De ese modo, en la estrofa siguiente, ya sabemos que el sujeto de *dixo* es la reclusa de San Millán. Esa estrofa es la 105 de mi edición (88 de los manuscritos)<sup>103</sup>.

Es más, sospecho que el texto del cual copió el Códice *in folio* del siglo XIV no decía *oyó hablar a Christo*, sino *\*oyó a Dios hablar*. Es una suposición lógica, puesto que antes y después de esta estrofa se dice que es Dios el que habla con las mártires: *fabló lis Dios del cielo* (103c), y también es Dios el que habla con Oria. Además, Oria no lo llama Christo, sino *Señor e Padre*, ya que, en efecto, las mártires ruegan a Dios Padre, así que es Él, y no Cristo, quien habla con ellas y luego con Oria. Por tanto, el hemistiquio *oyó hablar a Christo* (105b), no parece muy lógico.

Probablemente, el sustituir a *Dios* por *Christo* se debe a que en la estrofa *Estos son nuestros padres cabdiellos generales*, figura Jesuchristo: *Jesu Christo fue papa, éstos los cardenales* (90c). El copista, al situar a continuación de esa copla la que empieza *Como asmaba Oria a su entendimiento*, escribió *oyó hablar*

103. Si no tuviéramos esta estrofa, habría que pensar que se trata de un caso como el de la c. 65, en la que las palabras de las mártires implican una pregunta de Oria, que no se copió en el Códice *in folio*.

a *Christo*, en vez de \*oyó a Dios hablar, pues, lógicamente, pensó que era Cristo el que hablaba en la jerarquía de los apóstoles. Sin embargo, una vez que esa estrofa se sitúa en su verdadero lugar (105), no tiene sentido llamarlo *Christo*, puesto que es evidente que se trata de Dios Padre.

Creo que los argumentos arriba expuestos demuestran, sin lugar a dudas, que la copla *Como asmava Oria* no puede ir a continuación del excurso de Berceo sobre los apóstoles. Esa secuencia es anómala y, por lo tanto, espuria.

Aclarado este punto, pasamos a la copla 91 de mis ediciones, que viene a continuación del excurso de Berceo. Esa estrofa y las siguientes retoman el tema de la *siella* de Voxmea, interrumpido en la copla 83 para relatar las visiones de los ermitaños, los mártires y los apóstoles y evangelistas. Ahora, Berceo vuelve a la *siella*:

Dexemos lo ál todo, a la siella tornemos,  
la materia es alta, temo que pecaremos,  
mas en esto culpados nos seer non devemos,  
ca ál non escrevimos sinon lo que leemos [91].

Con mi reordenación de la copla *Como asmava Oria a su entendimiento*, Berceo, en el hemistiquio *Dexemos lo ál todo*, ya no se refiere a las supuestas palabras de Cristo en las jerarquías de los apóstoles y evangelistas, sino a las suyas propias, a su excurso sobre la labor de los discípulos de Cristo, en la institución de la nueva Iglesia cristiana.

Asimismo, con el verso *la materia es alta, temo que pecaremos* (91b), Berceo se refiere a la escena de la *siella* que guarda Voxmea y a su alto significado, y no a la «divine Voice», como afirma Simina Farcasiu<sup>104</sup>, que acepta la anómala secuencia del manuscrito y, por eso, cree que *la materia es alta, temo que pecaremos*

104. Ella cree que Oria no sólo oye, sino que ve a Cristo con los apóstoles y evangelistas: «We recall that Oria sees [...] martyrs, hermits, apostles and evangelist, and Christ» («The Exegesis and Iconography», pág. 321); pero ni Cristo está en esa jerarquía, ni lo ve, ni puede verlo, ni lo oye.

se refiere a la Voz de Jesucristo, es decir, a *oyó hablar a Christo en essi buen conviento*.

Sin embargo, está muy claro que ese verso (91b) no se refiere a la voz de Jesucristo, sino a la escena de la *siella* y a su simbolismo. Berceo es consciente de que el tema religioso que va a exponer tiene una gran transcendencia, pues en él interviene el propio Dios. Por eso, se apoya en testimonios escritos, afirmando que él no inventa nada, sino que todo lo encuentra escrito: *ca ál non escrevimos, sinon lo que leemos*. Copio, pues, las estrofas que corresponden a esas escenas, para luego comentarlas. Las cuatro primeras, que describen la *siella* y, sobre todo, las vestiduras de Voxmea, las copiaré de dos en dos:

De suso lo dixiemos, la materia lo daba,  
Voxmea avié nombre qui la siella guardava,  
como rayos del sol así relampagava,  
¡bien fue felix la alma pora la que estava! [92].

Vistíe esta manceba preciosa vestidura,  
más preciosa que oro, más que la seda pura,  
era sobreseñada de buena escriptura,  
non cubrió omne vivo tan rica cobertura [93].

Ya nos hemos referido a la posibilidad de que Voxmea sea *la voz que la guíava*, citada en 79c. El verso *como rayos del sol así relampagava* va referido a la *siella* y destaca, una vez más, el brillo y la luz de todas las cosas celestiales. Berceo cierra esa estrofa (92) con un juicio sobre la felicidad del destinatario de la *siella*, juicio que también exalta, aunque de manera indirecta, la belleza de la *siella*: *¡bien fue felix la alma pora la que estava!*

En la estrofa siguiente describe la preciosa vestidura de Voxmea. Aquí, Berceo se vale de comparativos de superioridad para enfatizar su belleza: *más preciosa que oro, más que la seda pura*, utilizando en la comparación elementos luminosos y brillantes, como son el oro y la seda. A continuación nos dice que esa vestidura está sobrescrita *de buena escriptura* y cierra la estrofa con una afirmación que también exalta su belleza: en el mundo no existe una *cobertura* tan rica como la que lleva Voxmea. Siguen otras

dos estrofas que continúan con la descripción de la escritura sobre el vestido de Voxmea:

Avié en ella nombres de omnes de grant vida,  
que servieron a Christo con voluntat complida,  
pero de los reclusos fue la mayor partida,  
que domaron sus carnes a la mayor medida [94].

Las letras de los justos de mayor sanctidat,  
parescién más leibles, de mayor claridat,  
los otros más so rienda, de menor sanctidat,  
eran más tenebrosas, de grant obscuridat [95].

En estos ocho versos son destacables dos cosas: por un lado, la prioridad concedida a los reclusos. Es el único grupo de santos que se cita por su nombre genérico, mientras que de los otros *omnes de grant vida* no sabemos si eran obispos, monjes, ermitaños... Además, se dice que los más numerosos son los reclusos: *pero de los reclusos fue la mayor partida, / que domaron sus carnes a la mayor medida*. Esa prioridad se debe, obviamente, a que santa Oria es una reclusa, por tanto, es una manera de enaltecer la virtud y el mérito de la protagonista del poema y, a la vez, sirve para indicar que la *siella* que custodia Voxmea está destinada a ella, que pertenece al grupo de los reclusos, lo mismo que los nombres que ocupan la mayor parte de la vestidura de Voxmea.

El otro aspecto destacable es la obscuridad de las letras de los nombres de menor santidad, de las que se dice *eran más tenebrosas de grant obscuridat*. Es natural que las letras de los más santos sean *de mayor claridat* que las de los menos santos<sup>105</sup>, pero llama la atención que las letras de éstos sean *tenebrosas, de grant obscuridat*. La gran obscuridad parece

105. En efecto, se dice que son *de menor sanctidat*, pero no «injustos» (*unjust*), como dice Simina Farcasiu («The Exegesis and Iconography», pág. 327). Por eso, a ella no le extraña que sus letras sean no sólo *más tenebrosas*, sino incluso *de grant obscuridat*. Pero lo cierto es que a la «menor santidad» no parece que le corresponda una *grant obscuridat*. Más lógico sería: *eran más tenebrosas, de más obscuridat*, es decir, eran inferiores a las otras, pero no en un grado de inferioridad absoluto.

referida a las grafías, en el sentido de que estaban mal hechas y, por tanto, difíciles o imposibles de leer. También podría referirse al contenido de esas escrituras, a su sentido o a su sintaxis, es decir, a la oscura redacción del texto.

El tema de las ropas sobrescritas con los nombres de altos personajes, profetas y patriarcas, se remonta a la vieja ley, en la que el Sumo Sacerdote, cuando oficiaba, ponía sobre las vestiduras un palio o escapulario en el que estaban escritos los nombres de los profetas y patriarcas principales; la mitad escritos por delante, en el pectoral, y la otra mitad en la espalda. Esas vestiduras y escrituras se hacían en varios colores: oro, púrpura, violeta, escarlata, carmesí, y en lino fino, no en lana<sup>106</sup>. Berceo, en *Del sacrificio de la misa* (90, 108-110), al tratar de las vestiduras del sacerdote oficiante, dice que representan otras cosas *de los tiempos passados*:

Enna ley antigua el bispo natural  
quando querié oficio facer pontifical,  
sí a *Sancta Sanctorum* entrava del portal,  
metié entro consigo mucha rica señal [108].

Metié ennos vestidos, que son pontificales,  
los nomnes de los padres, profetas pincipales,  
e los nomnes derechos que, son patriarcales;  
entrava bien guarnido de noblezas cabdales [109].

y en la copla 90 expone el simbolismo de la ropa del sacerdote oficiante de su tiempo:

El preste revestido de la ropa preciosa  
significa a Christo, Fijo de la Gloriosa,  
ca vistió limpia carne, clara, non mancellosa [90abc].

Las vestiduras de los sacerdotes tienen, pues, un simbolismo, *representan otras cosas passadas*, representan

106. Para más detalles, Ex 28, 6-39, donde hay una descripción detallada de las vestiduras del Sumo Sacerdote, Aarón, y se cita el «pectoral del juicio»: *urim y tummim*, 'luz y perfección' o 'doctrina y verdad'. Tiene interés la lámina de oro con la grabación «Consagrado a Yahvé», sujeta a la tiara con una cinta, de modo que caiga sobre la frente, pues el motivo se repite en el *Alexandre*, c. 115.

los ritos sacerdotales de la vieja ley. Sin embargo, el motivo de las *letras tenebrosas de grant obscuridat* no aparece en la ley antigua ni lo trata Berceo en el poema *Del sacrificio de la misa*. Sólo en el *Libro de Alexandre*, en el «sueño présago» que tiene el macedón (1149-1160), se habla de escritura oscura, *muy cerrada*:

Parose me de suso un omne revestido;  
porque omne lo llamo tengo me por fallido,  
creo que era ángel del cielo descendido,  
ca non avié tal cara ningún omne nascido [1153].

Obispo semejava en toda su fechura,  
en mitra, en çapatas, e en su vestidura,  
vistié una dalmática toda de seda pura,  
cubrié todos los pïedes, tant avié grant largura [1154].

Tenié quatro carácteras en la fruent debuxadas,  
de obscura materia, obscurament dictadas,  
non las sope leer, ca eran encerradas,  
de oro fino eran, semejavan sagradas [1155].

La *obscura materia* ha de referirse al tema o asunto del texto, no al material, ya que éste es de *oro fino* (1155d), por lo tanto, luminoso y brillante. Además, el hemistiquio *obscurament dictadas* se refiere a la redacción, no a la escritura o letras. El sueño-visión que tuvo Alejandro, cuando murió su padre, fue un presagio de lo que años más tarde vería en Jerusalén, es decir, el obispo cuya vestidura se describe en la copla 1139:

Vistió se el obispo de la ropa sagrada,  
puso en su cabeça una mitra preciada,  
en la fruent una carta que era bien ditada,  
que de nomnes de Dios era toda cargada.

Este obispo que se encuentra con Alejandro lleva la escritura en la frente, como el Sumo Sacerdote de la antigua ley<sup>107</sup>. De ese pasaje bíblico debió tomar Gautier de Châtillon el motivo de la escritura en la

107. Ex 28, 6-39.

frente para la *Alexandreis*. Pues bien, el que los caracteres (*carácteras*) escritos en la frente del obispo fueran oscuros y Alejandro no pudiera leerlos puede significar que estaban en una lengua que él desconocía, pues eso es lo que se dice en la *Alexandreis* (I, vv. 520-530<sup>108</sup>), fuente básica del poema castellano. O, tal vez, el autor castellano quiso marcar la diferencia entre el sueño y la realidad, poniendo obscura la escritura que el macedón vio en sueños (c. 1155), y clara la de la realidad, ya que dice: *en la fruent una carta que era bien ditada* ('bien redactada o compuesta'), *que de nombres de Dios era toda cargada* (1139cd).

Santa Oria ve en visión las *letras* de los nombres de la vestidura de Voxmea, tanto las de *grant claridat* como las de *grant obscuridat*. Pero aquí se trata de *letras*, es decir, de la escritura o grafías, no del dictado, redacción o texto, como ocurre en el *Libro de Alexandre*. Por lo tanto, en el *Poema de Santa Oria* la *claridat* y la *obscuridat* no están en el contenido, sino en la escritura: en las *letras* de los más santos, *mayor claridat*; en las de los menos santos, *grant obscuridat*. En suma, el grado de claridad de las *letras* destaca el grado de santidad<sup>109</sup>.

En las próximas estrofas se expone ya el tema fundamental de la primera visión, el que va a condicionar la vida de la reclusa a partir de ese momento

108. Véase *Alejandreida*, ed. de Francisco Pejenaute Rubio, Madrid: Akal, Clásicos Latinos Medievales, 1998, pág. 132, nota 100.

109. Insisto que la *grant obscuridat* de las letras de los menos santos, pero santos, al fin, no parece muy lógica. Tal vez ese *grant* sea espurio, como señalé en la nota 106. Tampoco veo clara la semejanza entre Oria y Voxmea y la de ambas con Sabiduría, señalada por Farcasiu («The exegesis and Iconography», pág. 327). Hay, sí, una semejanza fónica y formal entre las imágenes de la vestidura de Voxmea: *más preciosa que oro más que la seda pura*, y la falsa etimología que, por derivación, establece Berceo con el nombre de Oria: *como era preciosa más que piedra preciada / nombre avié de oro, Oria era llamada*. Pero decir que Oria y Voxmea se identifican con la Sabiduría a través de sus nombres es muy forzado, pues, en el caso de Oria, las imágenes se hacen sobre su nombre, pero en el caso de Voxmea, sobre sus vestiduras.

hasta su muerte. Me refiero al diálogo entre Oria y Voxmea, quien le dice que la preciosa *siella* de oro está reservada para cuando ella muera y suba definitivamente al cielo, diálogo seguido de otro, semejante, pero no igual, entre Oria y Dios Padre. Copio, pues, las estrofas sobre este motivo:

Non se podié la freira de la siella toller,  
dixo li a Voxmea que lo querrié saver:  
esti tan grant adobo cúyo podrié seer,  
ca non serié por nada comprado por aver [96].

Respondió li Voxmea, dixo li buen mandado:  
«amiga, bien as fecho e bien as demandado,»  
«todo esto que vees a ti es otorgado,»  
«ca es del tu servicio el Criador pagado» [97].

«Todo esti adobo a ti es comendado,»  
«el solar e la silla, Dios sea end laudado,»  
«si non te lo quitare consejo del pecado,»  
«el que fizo a Eva comer el mal bocado» [98].

Berceo, con una gran economía de palabras, expresa el estupor de Oria ante la *siella* custodiada por Voxmea, le basta un verso para transmitirnos el asombro de la *serraniella*:

Non se podié la freira de la siella toller [96a].

Tan maravillada se queda a la vista de la silla de oro, que por unos instantes es incapaz de moverse de allí. Pero tras la admiración viene la reacción lógica: Oria pregunta a Voxmea para quién es esa preciosa silla, que no se puede adquirir por ninguna riqueza material. Al oír que es para ella, manifiesta su deseo de permanecer allí, en la silla:

«Si, como tú me dizes», dixo li sancta Oria,  
«a mí es prometida esta tamaña gloria,»  
«luego, en esti tálamo, querría seer novia,»  
«non querría del oro tornar a la escoria» [99].

Notemos que la *siella* se convierte en un *tálamo* en la admiración de la joven reclusa, y cómo, en coherencia con el *tálamo*, ella se siente una *novia*,

es decir, esposa de Cristo<sup>110</sup>. La imagen del último verso pone de relieve el duro contraste que supone para Oria aquel maravilloso *tálamo* del cielo frente a la oscura y fría celda de San Millán de Suso. Pero la réplica de Voxmea a la petición de Oria es negativa:

Respondió li la otra, como bien razonada:  
«Non puede seer esso, Oria, esta vegada,»  
«de tornar as al cuerpo, yazer emparedada,»  
«fasta que sea toda tu vida acabada» [100].

Ante esta negativa, Oria pide a las tres mártires que rueguen por ella a Dios para que le conceda quedar con Voxmea en la *siella*. Las mártires ruegan a Dios lo que Oria tando desea, pero Dios responde a su ruego con palabras semejantes a las de Voxmea:

Rogaron a Dios ellas quanto mejor sopieron,  
mas lo que pidié ella ganar non lo podieron,  
fabló lis Dios del Cielo, la voz bien la oyeron,  
la su Majestad grande, pero non la vidieron [103].

Dixo lis: «Piense Oria de ir a su logar,»  
«non vino aún tiempo de aquí habitar,»  
«aún ave un poco el cuerpo a lazarar,»  
«después verná el tiempo de la siella cobrar» [104].

Como asmava Oria a su entendimiento,  
oyó a Dios fablar en essi buen conviento<sup>111</sup>,  
mas non podió veerlo a todo su taliento,  
ca bien lieve non era de tal merecimiento [105].

«Señor», dixo, «e Padre, pero que non te veo,»  
«de ganar la tu gracia siempre ovi deseo,»  
«si una vez saliero del solar en que seo,»  
«non tornaré y nunca, segúnt lo que yo creo» [106].

110. Véase la nota 34, en la que señalo la influencia del *Cantar de los Cantares* en la mística monástica.

111. El *buen conviento* es, obviamente, la comarca de las vírgenes, en la que están las mártires y Oria. Por tanto, ellas oyen hablar a Dios allí mismo. Se destaca, así, la proximidad de Dios, aun cuando no se ve.

«Los cielos son muy altos, yo peca-driz mezquina,»  
«si una vez tornaro en la mi calabrina,»  
«non fallaré en mundo señora nin madrina,»  
«por qui yo esto cobre nin tardi nin aína» [107].

Es tanta la humildad de Oria, que teme no poder merecer la *siella* si vuelve a la vida terrenal. Pero Dios le confirma su puesto en el cielo. Lo que viene a continuación de esa estrofa es definitivo para el futuro de la reclusa. Ella ya había oído de labios de Voxmea que la *siella* le estaba reservada para cuando muriera y subiera al cielo, pero Voxmea añadía una condición: *si non te lo quitare consejo del pecado* (98c). Ahora oirá de labios del mismo Dios la promesa de su salvación y herencia de la *siella*, sin que nada pueda obstaculizarle la subida al cielo. Dios Padre, en efecto, le asegura y le confirma la vida eterna en la Gloria:

«Oria, del poco mérito non ayas nul temor,»  
«con lo que as lazado ganesti mi amor,»  
«quitar non te lo puede ningún escantador» [108bcd].

«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,»  
«que non abrás embargo en toda tu venida» [109].

«De lo que tanto temes non serás embargada,»  
«non abrás nul embargo, non te temas por nada,»  
«mi fija, benedicta vayas, e sanctiguada,»  
«torna a tu casiella, reza tu matinada» [110].

El adverbio *non*, repetido hasta seis veces y reforzado con los negativos *nul* (108b y 110b), *ningún* (108d), *nada* (110b) confiere un énfasis especial a la promesa que Dios le hace de quitar todas las dificultades en su subida al cielo.

En suma, el diálogo de santa Oria con Voxmea y luego con Dios Padre constituye la escena fundamental de la primera visión. Es una escena trascendental que condiciona la vida de la reclusa, pues la compromete enteramente con Dios y la obliga a mantenerse en constante penitencia, oración y sacrificio, no para ganar el amor de Dios y la gloria eterna, pues eso

ya lo tiene ganado, sino para ser merecedora de lo obtenido, para merecerse a sí misma. Se inicia, así, la etapa tensiva de su vida, una tensión que irá creciendo hasta el momento en que la Virgen María, en la segunda visión, le anuncia la inminencia de su muerte. Ese trascendente diálogo viene propiciado por la escena de la *siella*, que tiene, por lo tanto, una importancia capital en el desarrollo del poema, así como en la vida de su protagonista.

El motivo de la «silla» o «trono» vacío en el cielo, en espera de sus ocupantes, no es original de Berceo, sino que tiene varios antecedentes. El más antiguo conocido es la *Visión de San Pablo*, cuyo núcleo principal parece que remonta al siglo III. A ésta siguen otras visiones de sillas vacías, en espera de ser ocupadas, como la de la *Visión de Bernoldo*, quien dice:

*Et vidi ibi multitudinem hominum [...], et  
quedam sedilia lucida, in quibus homines adhuc  
non sedebant* <sup>112</sup>.

Además, la *Visión de Isaías*<sup>113</sup>. En estos casos, se trata de varias sillas vacías que esperan por sus futuros ocupantes, pero Cesario de Heisterbach habla de una sola silla vacía, reservada para el alma de una santa. Además, tenemos la visión de Fray Pacífico, quien,

alçado en espíritu [...] vio muchas *sillas en el cielo*, entre las tres vio una más resplandeciente [...] e más gloriosa e clara *adornada de todas piedras preciosas* [...]. E luego oyó una voz que le dixo: «Esta silla fue de Lucifer, en lugar del cual asentarse ha en ella el humilde Francisco»<sup>114</sup>.

112. En Paolo Cherchi, «La *siella* di Santa Oria», *Cultura Neolatina*, 33 (1973), págs. 207-216 (209).

113. *Ibidem*, pág. 210.

114. *Floreto de San Francisco* [Sevilla, 1492], estudio crítico, texto, glosario y notas de Juana María Arcelus Ulibarrena; presentación de Enrico Menestó, Madrid: Fundación Universitaria Española & Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, Cap. LXII, págs. 516-517.

También la *Visión de Tundale*:

E estava cerca dellos una syella muy onrrada,  
e muy noble a maravilla, en que non era ninguno.  
Quando la vio el alma [de Túngalo], preguntó cúa  
era aquella silla. E respondyó Malachías, e dyxo:  
«Esta sylla es de uno de nuestros hermanos. E aún  
non es muerto. E después que cumplyere su vida  
e muriere, será en ella»<sup>115</sup>.

El origen remoto de este motivo puede estar en el *Apocalipsis*<sup>116</sup>. Es evidente que no es lo mismo, pues aquí las sillas no están vacías, sino ocupadas, pero pudo ser el punto de partida de las visiones posteriores.

Ahora bien, en las visiones citadas, la silla o sillas vacías están reservadas no para el visionario, sino para otra u otras personas. Berceo introdujo en el tema una innovación esencial: hacer que la propia visionaria, santa Oria, sea la persona a quien la silla está reservada. Esta innovación transformó lo que era un motivo más o menos anecdótico en un hecho trascendente, que dio origen a la vida tensa de Oria, al drama de conocer su futuro.

En un precioso artículo sobre el motivo de la *siella*, Paolo Cherchi<sup>117</sup> expuso de manera exacta el drama de la joven reclusa, el drama de saber, en vida, su destino en el más allá, saber que tras la muerte irá al cielo y ocupará la *siella* a ella destinada: Oria «ya no es *figura* destinada a realizarse, sino imitación de su *figura*, ya realizada», dice Cherchi<sup>118</sup>.

Ese es el drama de Oria: conocer, en vida, su último destino, saber donde irá después de la muerte. A partir de ese momento Oria vive pensando en su vida futura, en la vida que le espera en el cielo y que

115. Cito por John K. Walsh, «The Other World in Berceo's Vida de Santa Oria», en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Madison, 1986, págs. 291-307 (299).

116. Apoc 4, 2-6: *Et in circuitu sedis sedilis viginti quattor*.

117. «La *siella* di Santa Oria», págs. 207-216.

118. *Ibidem*, pág. 215. La traducción del italiano es mía.

tanto desea. Ese pensamiento y ese deseo la obligan a vivir en continua penitencia. Pero sus sacrificios y oraciones tienen ahora una función distinta de la que antes tenían, son para agradecer a Dios su amor.

Cuando las tres mártires, Ágatha, Olalia y Cecilia, la devuelven a la celda, Oria abre los ojos y, al no ver a las mártires y encontrarse lejos del cielo, sintió *muy grande cuita e sobejo dolor* (112d). Desde ese momento y hasta la segunda visión la reclusa emilianense vive en una creciente tensión espiritual, esperando la deseada muerte y subida al cielo para ocupar la *siella* que guarda Voxmea. Así nos lo dice Berceo:

Non cuidava veer la hora nin el día,  
que pudiesse tornar a essa confradría,  
doliésse de la siella que estava vazía,  
siella que Dios fiziera a tan grant maestría [113].

En esa dolorosa espera, redobla sus sacrificios y oraciones para seguir siendo merecedora de la promesa que Dios le hizo:

Por estas visiones la reclusa don Oria  
non dió en sí entrada a nula vanagloria;  
por amor de la alma, non perder la victoria,  
non fazié a sus carnes nula misericordia [114].

Martiriava las carnes dando lis grant lazerio,  
cumplíe días e noches todo su ministerio,  
jejunos e vigalias e rezar el salterio;  
querié a todas guisas seguir el Evangelio [115].

El Reñ de los Reyes, Señor de los Señores,  
en cuya mano yazen justos y pecadores,  
quiso sacar a Oria de estos baticores  
e ferla compañera de compañas mejores [116].

### *Segunda Visión*

Dios quiso poner fin a tanto sufrimiento, sacarla de esos *baticores* y llevarla al cielo. Así, once meses después de la primera visión, Oria tiene la segunda. No es una visión intelectual como la primera, pues no es el alma de Oria el sujeto de la visión, sino la reclusa

en cuerpo y alma. Tampoco es un sueño, pues Oria permanece despierta en la celda, al menos no se dice que esté dormida o que quiera dormir, como sucede en la primera visión (29cd). Por otra parte, el fuerte realismo de los sucesivos cuadros de esta visión, las alusiones a la blandura de la lechiga que traen las tres vírgenes (124ab), como también a la aspereza de la tosca cama de Oria (126ab), parecen más propias de una visión corporal. Hay, en efecto, varias acciones físicas, que implican el cuerpo sensible<sup>119</sup>, como, por ejemplo, cuando contra la voluntad de Oria:

Tomaron la las vírgines, dandol grandes sosaños,  
echaron la a Oria en esos ricos paños,  
Oria, con grant cochura, dava yemdos extraños,  
ca non era vezada entrar en tales vaños [127].

Además, la segunda visión sucede en la propia celda de la reclusa, es decir, en el mundo terrenal, no como la primera, que transcurre en el mundo celestial, al que los cuerpos materiales no tienen acceso. Parece, pues, que Berceo nos presenta la segunda visión como corpórea. Por tanto, Oria abrazaría físicamente a la Madre de Dios, si bien la Virgen estaría sólo en espíritu.

También podría ser que esta visión perteneciese a la clase que San Agustín llama «visión corporal y espiritual»<sup>120</sup>. Según el Obispo de Hipona, en esta clase de visiones las imágenes de los objetos impresas en el espíritu son vistas como tales imágenes y, a la vez, como los objetos mismo, o sea, como los que vemos con los ojos del cuerpo. Si la segunda visión de santa Oria pertenece a esta clase, Oria sentiría el abrazo de la Madre de Dios como si fuese real, corporal, aunque ese abrazo sólo fuese espiritual o imaginario. Otra posibilidad es que se trate de una aparición, la cual se ve con los ojos del cuerpo, en vigilia, pero

119. Sobre la corporalidad de la segunda visión, véase Juan Varela Portas, «De los ojos corales: La visión de Santa Oria», *Voz y Letra*, XI, 1 (2000), págs. 3-19 (9-13).

120. *La Genèse au sens littéral. Douzième, XII. 25.*

los objetos y las personas que se ven sólo están en espíritu.

Fuera cual fuera la naturaleza de la segunda visión, lo cierto es que dejó una honda huella en San Millán de la Cogolla, pues, aún hoy, a la celda donde Oria vio a la Madre de Dios y habló con Ella se la llama «celda angélica», sea por influencia del poema de Berceo o, en su caso, por el relato latino del monje Muño.

La segunda visión es mucho más breve que la primera, pues sólo ocupa 21 estrofas<sup>121</sup>, frente a las 85 de la primera visión. Falta, así, la variedad de elementos simbólicos, como la columna, la escalera y el árbol, y el recorrido por el cielo para visitar las diversas jerarquías de los bienaventurados. En la segunda visión todo sucede en un solo escenario: la estrecha celda de la reclusa. Sin embargo, la falta de variedad de lugares y personajes está compensada por una mayor intensidad poética, que radica, sobre todo, en la perfección estructural del episodio, cuya brevedad lo hace más concentrado y unitario. En realidad, todos los elementos de la segunda visión están dispuestos en función del cuadro final: el mensaje que la Madre de Dios trae a santa Oria. Esa subordinación de todos los elementos al cuadro final es la que le confiere una estructura perfecta, con una expectativa que va en aumento hasta el momento en que Oria recibe el mensaje de la Virgen María. Por otra parte, en esta visión es destacable el valor plástico de las escenas y, sobre todo, el fuerte carácter dramático, como veremos más adelante.

El episodio empieza con una estrofa que señala el mes y el día en que Oria tiene la segunda visión, pues todas las visiones y acontecimientos importantes están encabezados con una o más estrofas, en

121. A éstas hay que añadir cuatro o cinco más, con la despedida de la Gloriosa y de las vírgenes y el despertar de Oria de la visión. Estas estrofas estarían en el folio CIX', perdido antes de foliar el Códice *in folio*, en el siglo XVI; Uría, «Nuevos datos sobre el perdido folio CIX'».

las que, indirectamente, se da la fecha, la hora aproximada y las circunstancias en que ocurren<sup>122</sup>:

Tercera noche ante del mártir Saturnino<sup>123</sup>,  
que cae en noviembre de Sant Andrés vezino,  
vino li una gracia, mejor nunca li vino,  
más dulz e más sabrosa era que pan nin vino [119].

En los dos últimos versos se hace evidente el interés de Berceo por destacar la singular importancia de esta segunda visión: la gracia que ahora recibe Oria es la mayor que tuvo en su vida: *mejor nunca li vino*, dice Berceo, y cierra la estrofa con una imagen comparativa que la encarece de manera singular:

más dulz e más sabrosa era que pan nin vino.

Teniendo en cuenta que se trata de las dos especies con que a veces se comulga, se puede pensar que Berceo compara esta gracia con la de la comunión y aun la supera. En la estrofa que sigue se expone la hora y las circunstancias en que Oria tiene la segunda visión:

Seríe la meatat de la noche passada,  
avié mucho velado, Oria era cansada,  
acostose un poco, flaca e muy lazrada,  
non era la cameña de molsa ablentada [120].

La imagen que nos transmite esta estrofa es de una gran plasticidad: en la obscuridad de la media noche y tras una larga vela, Oria se acuesta en un duro camastro, *flaca e muy lazrada*, es decir, sin fuerzas y

122. Excepto en el episodio que sigue a éste, que es el de la muerte de Oria. En él falta el encabezamiento, debido a la pérdida del citado folio CIX' del Códice *in folio*. Por ello, veremos que el episodio empieza abruptamente con la grave enfermedad de Oria.

123. Nótese que Berceo, para señalar el mes y el día de la segunda visión, utiliza la misma fórmula que en la primera: *Tercera noche era después de Navidat, de Sancta Eügenia era festividat*. En la segunda: *Tercera noche ante del mártir Saturnino, que cae en noviembre de Sant Andrés vecino*. Con esta fórmula se nos dan, de paso, las fechas de la mártir Eugenia y del mártir Saturnino, señalando su proximidad a las noches de la primera y de la segunda visión de santa Oria. ¿Leía esos días el martirio de estos santos?

dolorida. Es un cuadro estático, puramente descriptivo, del que trascienden el sacrificio y la penitencia de la reclusa. A continuación, describe Berceo la aparición de las tres vírgenes, sus vestiduras y su absoluta igualdad:

Vido venir tres vírgines, todas de una guisa,  
todas venién vestidas de una blanca frisa,  
nunca tan blanca vido nin toca nin camisa,  
nunca tan blanca ovo nin Génüa nin Pisa [121].

Todas eran iguales de una calidat,  
de una captenencia e de una edat,  
ninguna a las otras non vencié de bondat;  
trayén en todas cosas, todas tres igualdat [122].

La absoluta semejanza de las tres vírgenes las deshumaniza; no tienen nombres ni personalidad individual, son seres celestiales, todo espíritu, como los ángeles. En cierto modo, esto contrasta con las tres mártires que vienen a la celda de Oria, en la primera visión, pues, aunque también las tres van vestidas iguales, las tres están coronadas y las tres llevan una paloma en sus manos, sin embargo, se nos dan sus nombres propios y, en el caso de Ágatha y Olalia, se nos dice dónde y a qué edad fueron mártires, lo que, en cierto modo, las acerca al mundo terrenal. En cambio, en la segunda visión las vírgenes no tienen nombres ni se alude en ningún momento a su lugar de origen, sino que, mediante los reiterados motivos de igualdad, se destaca su carácter sobrenatural y se las sitúa en un plano puramente espiritual, lejano. Por ello, queda la duda sobre si se trata de las tres vírgenes-mártires de la primera visión o son otras<sup>124</sup>.

La razón del distinto tratamiento de las vírgenes podría deberse a que la segunda visión transcurre toda en la oscura y pobre celda de la reclusa, a la que viene la Madre de Dios para dar a Oria el mensaje de

124. En el Epílogo, Oria le dice a su madre que, en la espera para entrar en el cielo, la acompañaron: *las sanctas vírgines que de suso oyestes* (199c); o sea, no precisa si son las vírgenes de la primera visión o las de la segunda, probablemente porque son siempre las mismas, es decir las tres vírgenes mártires, Ágatha, Eulalia y Cecilia.

su muerte próxima. Tal vez ese espacio del mundo terrenal exige que los seres celestiales que descienden a él estén tratados de una manera mucho más espiritual y estilizada. De ese modo, lo terrenal y tosco de la celda de la reclusa se compensa con la belleza espiritual de las vírgenes, la preciosa *lechiga* que traen, el coro de vírgenes que rodean a Oria, las *grandes lumbres* y, finalmente, la llegada de la Virgen María y el *relumbror doblado* que se produce en todo el monasterio. Es como si se trajera a la celda de Oria la espiritualidad, la belleza y la deslumbrante luz del cielo y de los seres celestes.

En cuanto a la estructura interna, la segunda visión está concebida como una embajada, en la que la Embajadora es la Madre de Dios. Esa embajada viene precedida por las tres vírgenes que traen la *lechiga*, a las que sigue el coro de las vírgenes. Su misión es preparar a Oria para el recibimiento de la Reina de los cielos y para disponer y decorar la celda de la manera más adecuada para recibir a tan alta Embajadora. Veamos las estrofas que contienen estos preparativos:

Trayén estas tres vírgines una noble lechiga,  
con adobos reales, non pobres nin mendiga<sup>125</sup>;  
fablaron li a Oria de Dios buena amiga:  
«fija, oye un poco, sí Dios te benediga» [123].

«Lieva te de la tierra, que es fría e dura»,  
«subi en esti lecho, yazrás más en mollura».  
«He aquí, la Reina, desto seï segura»,  
«si te falla en tierra, abrá de ti rencura» [124].

La *lechiga con adobos reales*, que traen las vírgenes, hace pensar en la *siella* de oro o *tálamo* que Oria vio en el cielo en la primera visión, y que tanto deseaba ocupar, cuando Voxmea le dijo que estaba reservado para ella. Pero aquí, en la tierra, la profunda humildad de la reclusa emilianense no le permite

125. Como Enzo Franchini me ha mostrado, en carta privada, el adjetivo *mendiga* va referido a la *lechiga* y el sintagma *non pobres*, a los *adobos reales*.

aceptar un lecho tan lujoso, pues ella es joven y fuerte y ese blando lecho es más propio para personas ancianas y de poca salud. Así, a la petición de las vírgenes:

«Dueñas», dixo lis Oria, «non es esso derecho»,  
«pora viejo e flaco combiene esti lecho»,  
«yo valient so e niña por sufrir todo fecho»,  
«si yo y me echasse, Dios avrié end despecho» [125].

«Lecho quiero yo áspero, de sedas agujiosas»,  
«non merescen mis carnes yazer tanto viciosas»,  
«por Dios, que non seades en esto porfidiosas»,  
«pora muy grandes omnes son cosas tan preciosas» [126].

Como era esperable, las vírgenes no aceptan la protesta de Oria y la acuestan en la *lechiga*, sin atender a sus quejas. Una vez acostada, la celda se ilumina con *bien grandes lumbres* y viene un coro de vírgenes que rodean a la reclusa. Todo está dispuesto para recibir a la Reina de los cielos. Así:

Abes avié don Oria el biervo acabado,  
plegó la Gloriosa, ¡Dios tan buen encontrado!,  
relumbró la confita, de relumbror doblado,  
¡qui oviesse tal huéspedea serié bien venturado! [132].

La Madre benedicta de los cielos Señora,  
más fermosa de mucho que non es la aurora,  
non lo puso por plazo nin sola una hora,  
fue luego abraçarla a Oria la serora [133].

Con la llegada de la Madre de Dios, la *confita*, es decir, todo el monasterio de Suso<sup>126</sup>, se ilumina con un resplandor doblemente intenso que el producido cuando vino el coro de las vírgenes. La visita de la Reina de los cielos y el *resplandor doblado* que origina explican la exclamación del poeta en el último verso: *¡qui oviesse tal huéspedea, serié bien venturado!*

126. Para el significado de *confita* 'conjunto de edificios', 'manzana de casas', véase Rafael Lapesa, «Notas para el léxico del siglo XIII», *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), págs. 113-119.

Viene luego el abrazo de la Gloriosa a santa Oria, seguido del diálogo entre ambas, en el que Oria le pregunta si es Sancta María. La Gloriosa se lo confirma y le comunica parte del mensaje que le trae:

«Yo so Sancta María, la que tú mucho quieres»,  
«que saqué de porfazo a todas las mugieres»;  
«fija, Dios es contigo, si tú firme sovieres»,  
«irás a grant riqueza, fija, cuando murieres» [135].

«Madre», dixo li Oria, «si tú eres María»,  
«de la que fabló tanto el barón Isaía»,  
«por seer bien certera algún signo querría»  
«por que segura fuesse que salvar me podría» [136].

Berceo –o Muño– nos da aquí un testimonio del conocimiento que tiene Oria de las Sagradas Escrituras, concretamente de Isaías, cuyas profecías mesiánicas son numerosas<sup>127</sup>.

En las estrofas que siguen la Madre de Dios le da la señal que le pide para estar segura de que, tras la muerte, subirá al cielo:

Dixol la Gloriosa: «Oria, la mi lazada»,  
«que de tan luengos tiempos eres emparedada»,  
«yo te daré un signo, señal buena provada»,  
«si la señal vidieres estonz serás pagada» [137].

«Esto ten tú por signo, por certera señal»,  
«ante de pocos días enfermarás muy mal»,  
«serás fuert embargada, d' enfermedad mortal»,  
«cual nunca la oviste, terrás la bien por tal» [138].

«Verás te en grant quexa, de muert serás cortada»,  
«serás a pocos días desti mundo passada»,  
«irás do tú cobdicias, a la silla honrada»,  
«la que tiene Voxmea pora ti bien guardada» [139].

Si en la primera visión de Oria la escena fundamental de su recorrido por el cielo fue el diálogo con Voxmea y con Dios Padre, ahora, en la segunda visión, es el diálogo con la Madre de Dios el punto culminante, el momento en que la tensión y el drama que

127. Is 2, 2-5; 7, 14-17; 9, 6-7; 11, 1-5; 28, 5-6, etc.

vive la reclusa de San Millán llegan a su fin, pues la noticia de su próxima muerte y subida inmediata al cielo, que le confirma la Madre de Dios, significan que Oria ya no tiene que sufrir más.

Como quedó dicho, falta el final de esta visión por haberse perdido el folio CIX, que tendría la despedida entre Oria y la Virgen, seguida de la salida de las vírgenes, primero el coro y por último las tres que trajeron la lechiga; es decir, los personajes celestiales irían saliendo de la celda de Oria, en el orden inverso al que habían llegado, y con su salida iría disminuyendo, paulatinamente, la luz que habían introducido y se había doblado y extendido a todo el monasterio (*la confita*), con la llegada de la Madre de Dios.

Sobre esta conjetura, podemos pensar que a la segunda visión le faltan cuatro o cinco estrofas. A éstas hay que añadir una o dos más con el despertar de Oria, de nuevo sola en la obscura celda y acostada en su tosco camastro, como estaba antes de la visión. Además, faltan las estrofas de transición a la tercera visión, a la que también le falta el encabezamiento, pues empieza de manera abrupta.

Analizaremos ahora la perfecta estructura de la segunda visión. En ella hay un primer momento tenso y expectante, que se produce cuando aparecen en la celda las tres vírgenes con la lechiga, y esa expectación crece con la venida del coro de vírgenes y la entrada de la Madre de Dios, hasta el momento en que Oria recibe el mensaje de la Gloriosa, con el cual se pone fin a la tensión en que vive la reclusa emilianense.

Si el contenido de las estrofas que faltan era el que sospecho y expuse arriba, a partir del mensaje de la Gloriosa tendríamos una línea distensiva y descendente: distensiva porque el drama de Oria ha llegado a su fin; descendente por tratarse de una despedida y de un desenlace, del final de una maravillosa y sobrenatural visión.

Según esto, la estructura de la segunda visión sería semejante a la estructura global del poema, esto es, tendría una estructura gótica, en forma de arco ojival, con una escena *clave* en el centro: el diálogo entre Oria y la Madre de Dios (133-139). Naturalmente, esto

es sólo una conjetura, pero dada la singular perfección con que Berceo estructura sus poemas, muy especialmente el de *Santa Oria*, es probable que la parte que le falta a la segunda visión fuese semejante a la que propongo.

A su vez, el momento clave de la segunda visión, el diálogo entre Oria y la Virgen María, tiene el esquema formal de las «anunciaciones» bíblicas, las cuales siempre se desarrollan sobre cinco puntos fundamentales: 1º- aparición del mensajero; 2º- turbación o, a veces, dudas de quien tiene la visión; 3º- exposición del mensaje; 4º- objeciones o petición de una señal que garantice el cumplimiento del mensaje; 5º- señal del cumplimiento del mensaje. Estos cinco puntos se dan en el encuentro y diálogo entre la Virgen María y santa Oria. Incluso las palabras que la Madre de Dios le dirige en el saludo: *Fija, Dios es contigo*, son semejantes a las que el ángel dirigió a María, en la Anunciación<sup>128</sup>.

El otro aspecto que quiero destacar es el fuerte carácter dramático de la segunda visión, casi toda dialogada. Es cierto que el diálogo abunda a lo largo del poema, pero en la segunda visión se intensifica aún más, y las pocas estrofas no dialogadas cumplen la función de acotaciones escénicas. Además, hay varios elementos escenográficos que realzan el carácter dramático de la segunda visión. En ella el diálogo y la escenografía son relevantes, como si hubiese sido concebida a la manera de una pequeña pieza escenificable, puesto que no falta ninguno de los elementos propios y necesarios para una representación. Hay un escenario, movimiento de personajes que van llegando a la celda de Oria, diálogo casi constante y una rica escenografía que decora el escenario con las vestiduras de las vírgenes, la lujosa *lechiga* y, sobre todo, con la creciente iluminación<sup>129</sup>, la cual, según mi

128. Lc 1, 26-38. Véase también la anunciación del ángel a Zacarías, Lc 1, 11-15; Gen 17-18; Iud, 13.

129. En la escenificación de las piezas medievales, propuesta por Lázaro Carreter (*Teatro Medieval*, Madrid: Castalia, Odrés Nuevos, 1958), cumple una importante función la luz, como lo muestran las notas escénicas en cursiva, añadidas por el editor, que acompañan a las cinco piezas allí recogidas.

conjetura, iría disminuyendo a medida que fueran saliendo de la celda los personajes celestiales.

La escena se inicia a media noche, en una celda totalmente oscura, en la que sólo está la reclusa, acostada en una dura y tosca cama. Esa celda se va iluminando gradualmente, en tres fases o momentos sucesivos. Así, con la entrada de las tres vírgenes, cuyas vestiduras son de un blanco sobrenatural (*nunca tan blanca vido nin toca nin camisa*), se introduce en la oscura celda una primera claridad. Además, la lujosa *lechiga* que traen las vírgenes estaría adornada con pinturas y piedras preciosas, pues se dice que tiene *adobos reales*, regios. Esa *lechiga* con pinturas y piedras preciosas decora la celda y produce también un cierto grado de brillo y de luz. Luego, una vez que las tres vírgenes acuestan a Oria en el rico lecho, la celda se ilumina con *bien grandes lumbres* y, al mismo tiempo, el coro de vírgenes que rodea a la reclusa también decora y, a la vez, ilumina aún más la celda, puesto que, lógicamente, sus vestiduras han de ser blancas. Finalmente, al llegar la Madre de Dios: *relumbró la confita de relumbror doblado*, es decir, no sólo se dobla la iluminación de la celda de Oria, sino que esa iluminación se extiende a todo el monasterio de Suso, la *confita*.

Ese gradual aumento de los elementos escenográficos no es casual, sino consciente y voluntario, como también lo es el carácter dramático de toda la visión. De hecho, sería muy fácil ponerla en escena, puesto que tiene todo lo necesario para ser representada. Sólo habría que suplir lo que falta al final, añadiendo tres o cuatro estrofas con la salida de los personajes celestiales, en un orden inverso al de su llegada, y una estrofa más, con el despertar de Oria.

En suma, me parece evidente que Berceo quiso destacar esta visión sobre las demás, dándole una forma distinta, puesto que también la distinguió y valoró, en un par de versos, como la gracia más grande que recibió la reclusa emilianense:

Vino li una gracia, mejor nunca li vino  
más dulz e más sabrosa era que pan nin vino [119cd].

### *Tercera Visión*

Como es lógico, el mensaje que la Virgen María le da a Oria se cumple exactamente, de modo que todo lo que sigue a la segunda visión es la realización del mensaje. Según hemos visto, la señal del cumplimiento del mensaje es que Oria tendrá una grave enfermedad, de la que sanará, pero poco después caerá nuevamente enferma y morirá. Así ocurre, en efecto.

Un tiempo después de la segunda visión, no definido<sup>130</sup>, Oria cae gravemente enferma, tal como la Virgen le había anunciado, y durante esa grave enfermedad tiene la tercera visión, que es de naturaleza espiritual o imaginaria, según la clasificación establecida por san Agustín<sup>131</sup>.

El episodio empieza de manera abrupta, pues ya hemos dicho que al Códice *F* le falta un folio, que tendría el final de la segunda visión, la transición entre la segunda y la tercera y el encabezamiento que a ésta le falta:

En cuita yazié Oria, dentro en su casiella,  
sedié un grant convento de fuera de la ciella,  
rezando su salterio, cascuno en su siella,  
e non tenié ninguno enxuta la maxiella [140].

Yaziendo la enferma en tal tribulación,  
maguera entre dientes fazié su oración,  
querié batir sus pechos, mas non avié sazón,  
pero querié la mano alçar en essi son [141].

La primera estrofa nos informa de la enfermedad de Oria, cumpliéndose, así, la primera parte del mensaje de la Virgen María. La reclusa yace en su celda y fuera de la celda en la misma iglesia de Suso, una

130. Al faltar el folio CIX' falta el encabezamiento con la fecha de la tercera visión, de modo que no podemos saber cuánto tiempo transcurre entre la segunda visión y la tercera. Pero debió de ser muy poco, sin duda mucho menos que entre la primera y la segunda.

131. *La Genèse au sens littéral. Douzième. VIII. 19.*

gran reunión de monjes, sentados en sus sillas, reza el salterio, a la vez que llora silenciosamente<sup>132</sup>.

La segunda estrofa describe el estado de la enferma. Oria reza su oración *entre dientes*, nos dice Berceo, expresando con tal sintagma la dificultad que tiene para articular y pronunciar las palabras. Por su extrema debilidad tampoco puede darse golpes de pecho en señal de contrición, sólo intenta alzar la mano, sin lograrlo: *mas non avié sazón*.

En las estrofas que siguen a éstas se relata ya la tercera visión. Oria, quebrantada por la enfermedad y la fiebre, se adormeció, o sea, se quedó adormilada, y en ese duerme-vela, agotada y debilitada, tiene la visión<sup>133</sup>:

Traspuso se 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 [142].

Oria es transportada al Monte de los Olivos, el lugar donde Jesús tuvo su agonía antes de ser prendido y crucificado<sup>134</sup>. Pero también es el lugar desde el que Jesucristo ascendió a los cielos<sup>135</sup>. Por lo tanto, el *Monte Oliveti*, al que Oria fue transportada en visión, prefigura su muerte y, a la vez, la subida inmediata al cielo, tal como Dios Padre le prometió en la primera visión y la Virgen María le confirmó en la segunda. En realidad, para Oria la muerte supone el fin del

132. En mis ediciones no interpreté bien el sintagma *enxuta la maxiella*. Lo cierto es que me resulta extraño ese llanto de los monjes mientras rezan, pues la oración debe dar fortaleza, no llanto. Además, Oria no ha muerto, sólo está enferma. En cambio, cuando realmente muere la reclusa y está presente en su celda *un general convierto* (181c), nadie llora ni tampoco en el entierro, al que asisten todos.

133. Es frecuente que las visiones se produzcan durante las enfermedades, al menos así es en los relatos del medioevo.

134. Lc 22, 39-44.

135. Act 1, 9-12.

sufrimiento, supone entrar en la Gloria Eterna y heredar la *siella* que tanto deseaba.

Oria describe la tercera visión con términos ponderativos, de admiración, pues todo lo que ve en *Monte Oliveti* es maravilloso, un lugar paradisíaco, de belleza, de paz y descanso. Esa es la imagen que nos transmite la descripción que Berceo pone en labios de la reclusa de San Millán. Además, la paz es destacada por la insistencia en la abundancia de los olivos, símbolos de la paz:

Vido redor el monte una bella anchura,  
en ella de olivos una grant espesura,  
cargados de olivas mucho sobre mesura,  
podrié bevir so ellos omne a grant folgura [143].

Y no sólo es maravilloso ese jardín de olivos, sino también las gentes que vienen a recibir y saludar a la reclusa:

Vido por essa sombra muchas gentes venir,  
todas venién gradosas a Oria rescebir,  
todas bien aguisadas de calçar e vestir,  
querién si fuesse tiempo al cielo la sobir [144].

Eran estas compañas de preciosos varones,  
todos bestidos eran de blancos ciclatones,  
semejavan de ángeles todas sus guarniciones;  
otras tales vidiera en algunas sazones [145].

Vido entre los otros un omne anciano,  
Don Sancho le dixieron, barón fue massellano,  
nunca lo ovo visto nil tanso de la mano,  
pero la serraniella conoció al serrano [146].

El *Monte Oliveti* de la visión de Oria parece un Paraíso Terrenal, en el que las gentes descansan antes de subir definitivamente al cielo, tal como creían san Ireneo, san Hilario de Poitiers, Orígenes, etc.<sup>136</sup>. En la copla 145cd, al describir las vestiduras de los *preciosos varones*, se destaca la belleza de sus *guarniciones*,

136. Patch, *El Otro Mundo*, págs. 152-159.

pues esos adornos parecían de ángeles, es decir, cosas propias del cielo. Por eso dice Berceo que Oria había visto *guarniciones* semejantes en algunas ocasiones:

otras tales vidiera en algunas sazones [145d].

Lógicamente, se refiere a la primera visión, en la que Oria visitó el cielo empíreo y vio a los bienaventurados con preciosas vestiduras. También se podría referir a otras visiones de la reclusa, que Berceo no recoge en el poema, pero que, tal vez, las recogía Munio en su texto latino<sup>137</sup>; el impreciso hemistiquio, *en algunas sazones*, permite esa sospecha.

El motivo más singular de este desfile de *preciosos varones* es el reconocer entre todos a don Sancho, el *barón massellano*, al que Oria nunca antes había visto<sup>138</sup> y, sin embargo, *la serraniella conosció al serrano*. No sé qué significado pueda tener ese reconocimiento, pero es evidente que Berceo ha querido destacarlo, como si se tratara de un hecho extraordinario, casi un milagro. Tras esto, la maravillosa visión de Monte Oliveti se interrumpe en la copla 146, con gran disgusto de Oria. Amuña, muy preocupada por la enfermedad de su hija, entra en la celda y la despierta:

Con esto la enferma ovo muy grant pesar,  
en aquella sazón non querrié espertar,  
ca estava en grant gloria, en sabroso logar  
e cuidava que nunca allá podrié tornar [148].

Pero Oria no despierta del todo: la enfermedad y la fiebre la mantienen en un estado de inconsciencia o delirio, como lo indican los versos siguientes:

137. Al final del poema (204ab), Berceo dice que Amuña vio otras visiones, además de las relatadas. Por tanto, no es imposible que Munio recogiera otras visiones de Oria, que Berceo no incluye en el poema.

138. *Massellano*, de Mansilla de la Sierra, de ahí llamarle *serrano*. M<sup>a</sup> Rosa Lida creía se trataba del obispo don Sancho, citado en la c. 64 («Notas para el texto de la *Vida de Santa Oria*», *Romance Philology*, X, 1956, págs. 19-33). No lo creo así, pues en tal caso se le llamaría obispo. Además, Oria lo conocía.

Dizié entre los dientes con una voz cansada:  
«Monte Oliveti, Monte Oliveti»<sup>139</sup>, ca non dizié ál nada;  
non gelo entendía nadi de la posada,  
ca non era la voz de tal guisa formada [150].

Otras buenas mugeres que cerca li sedién,  
vedién que murmurava, mas no la entiendén;  
por una maravilla esta cosa avién,  
estavan en grant dubda si era mal o bien [151].

Estas estrofas nos presentan un cuadro, en el que Oria parece delirar o soñar en voz alta lo que ha visto en Monte Oliveti, pero sus palabras son confusas, de modo que las personas que la rodean no entienden lo que dice. Esto da lugar a que surja la duda en algunas mujeres, pues no saben si la extraña actitud de Oria, murmurando sobre Monte Oliveti, es cosa del diablo o cosa de Dios; de ahí el *estavan en grant dubda si era mal o bien* de la copla 150d.

Ante tal confusión, la madre de Oria hace llamar al monje Muño, primer hagiógrafo de la santa. Le piden que hable con la enferma y trate de entender lo que dice. Así, en la copla 153 se introduce Muño, hablando en primera persona:

La madre de la dueña fizo a mí clamar,  
fizo me en la casa de la fija entrar,  
yo que la afincasse si podiessa falar,  
ca querié dezir algo, non la podién entrar [152].

Dixieron li a ella, cuando yo fui entrado<sup>140</sup>:  
«Oria, abri los ojos, oirás buen mandado»;  
«rescibe a don Muño, el tu amo honrado»,  
«que viene despedirse del tu buen gasajado» [153].

Los pronombres de primera persona: *a mí, me, yo*, parecen indicar que estos versos son una traducción

139. Este hemistiquio es hipermétrico, pero no es posible reajustarlo, ya que, si se suprime el segundo *Monte Oliveti*, como proponía M<sup>a</sup> Rosa Lida («Notas», pág. 32), el hemistiquio peca por defecto, al tener sólo seis sílabas. Tal vez Berceo quiso expresar el estado confuso de la enferma con la irregularidad métrica.

140. Nótese el juego paronomásico con el verbo «entrar», en 152d, con el significado de 'entender'.

del texto latino del monje Muño, fuente básica del poema de Berceo. Sin embargo, esa intervención de Muño en primera persona también podría ser una iniciativa del propio Berceo para dar más realismo a la escena<sup>141</sup>. Sea como sea, al decir las mujeres que Muño ha venido a despedirse, Oria despierta y sale de su letargo:

Luego que lo oyó este mandado Oria,  
abrió ambos los ojos, entró en su memoria,  
e dixo: «Ay mezquina, estava en grant gloria»,  
«porque me despertaron so en grant querimonia» [154].

«Si solo un poquiello me oviessen dexada»,  
«grant amor me fizieran, sería terminada»,  
«ca entre tales omnes era yo arribada»  
«que contra los sus bienes el mundo non es nada» [155].

Las palabras de Oria hacen pensar que, en efecto, fue llevada en visión al Paraíso Terrenal, aunque ella lo llama *Monte Oliveti*. Muño, complacido con sus palabras, le ruega que les cuente todo lo que vio, para que ellos puedan entender por qué dice que *estava en grant gloria* y se queja porque la despertaron. A los deseos de Muño, Oria responde con una descripción en primera persona de la visión de Monte Oliveti, que, prácticamente, es una repetición de las coplas 143-146, en las que ya se hizo un relato en tercera persona de esta visión. Ahora se repite en primera persona, puesto que es la propia Oria quien cuenta lo que vio. Así, a los *Vido* del primer relato corresponden, como un eco, los *Vidi* del segundo.

Terminada la descripción, sigue siendo el monje Muño el que habla con la reclusa, diálogo que continúa en estilo directo, introducido por el verbo *dixo*:

141. No me convence la propuesta de John K. Walsh («The Other World in Berceo's *Vida de Santa Oria*», págs. 295-296), quien cree que el copista del siglo xiv leyó una abreviación de *Muño* como *mi* y siguió poniendo en primera persona las cc. 152-153. Recordemos que más adelante, en la c. 166, Muño interviene otra vez en primera persona: *Yo Muño e don Gómez*, pero Walsh dice que ese *Yo* es un error por *Don*.

Dixol Muño a Oria: «¿cobdicias allá ir?».  
Dixol a Muño, Oria: «yo sí, más que vivir»,  
«e tú non perdríes nada de conmigo venir».  
Dixol Muño: «quisiéselo esso Dios consintir» [161].

Con sabor de la cosa quiso se levantar,  
como omne que quiere en carrera entrar.  
Dixo li Muño: «Oria, fuelga en tu logar»,  
«non es agora tiempo por en naves entrar» [162].

El último verso, en boca de Muño: *non es agora tiempo por en naves entrar*, creo que significa, más o menos: 'no es éste el momento de ponerse a trabajar o de afanarse en algo'<sup>142</sup>; es como una advertencia al ademán de Oria, que quiere levantarse.

Sigue una estrofa de transición, en la que Berceo se disculpa por interrumpir el diálogo entre Oria y el monje Muño, diciendo que desea pasar al relato de la muerte de la santa para luego ir a descansar. Es una de las muchas fórmulas de la *abreviatio*, un principio que se utiliza bastante en los poemas del mester de clerecía<sup>143</sup>:

En esta pleitesía non quiero detardar,  
si por bien lo tovierdes quiero vos destajar,  
a la fin de la dueña me quiero acostar,  
levarla a la siella, después ir a folgar [163].

Berceo se vale de dos perífrasis alusivas a la muerte de la reclusa de San Millán. En realidad, lo que nos dice en 163c es que quiere 'acercarse' (*me quiero acostar*) al final de santa Oria, es decir, abreviar el

142. Tal vez sea una expresión riojana, ya que Cesáreo Goicoechea, en su *Vocabulario Riojano* (Anejo VI del *Boletín de la Real Academia Española*, 1961), recoge *Navegar* con el significado de 'Avivar la marcha', 'ir aprisa', 'trabajar, afanarse en algo', etc. No es lo mismo «navegar» que «entrar en naves», pero son acciones semánticamente relacionadas. En todo caso, el sentido que doy al verso va bien al contexto.

143. Aunque los poetas de lenguas vernáculas utilizan más los modos de la *amplificatio* que los de la *abreviatio*, pues estas fórmulas son más apropiadas para la lengua latina, Berceo y los demás clérigos de esta escuela poética se sirven de la *abreviatio* con frecuencia y con facilidad.

relato. En 163d utiliza una imagen perifrástica con la que alude, inequívocamente, a la muerte de la joven reclusa: *levarla a la siella*, que es como decir ‘subirla al cielo’, donde le espera la *siella* que custodia la joven Voxmea.

---

### 3. PRIMERA VISIÓN DE AMUÑA

La muerte de santa Oria, anunciada por la Virgen María en la segunda visión, es anunciada de nuevo en la primera visión de Amuña. Estas visiones son de naturaleza imaginaria o espiritual, Amuña ve las cosas en las imágenes impresas en el espíritu. En realidad, sus visiones parecen sueños; de hecho, a veces Berceo se refiere a ellas como sueños; así en 173a, 188c y 190d.

Las visiones de Amuña se encabezan, lo mismo que las de Oria, con una estrofa que señala el mes, el día y la hora en que tienen lugar. La primera visión se encabeza así:

El mes era de março, la segunda semana,  
fiesta de Sant Gregorio, de Leandre cormana<sup>144</sup>,  
hora quando los omnes fazen meridiana<sup>145</sup>,  
fue quexada la dueña que siempre bistié lana [164].

El 12 de marzo, al mediodía, cae enferma la dueña que *siempre bistié lana*. Con ese hemistiquio destaca Berceo, una vez más, la vida ascética y sufrida de la reclusa emilianense. Ella siempre lleva el áspero y

144. La fiesta de san Gregorio se celebraba el 12 de marzo y la de san Leandro al día siguiente, el 13. De ahí la expresión *de Leandre cormana*.

145. *Fazer meridiana*, es decir, 'descansar al medio día', cf. *Vida de Santo Domingo*, c. 37c.

negro hábito de lana, tanto en el frío invierno como en el caluroso verano. Ese hábito es un signo de la humildad y el desprecio de todo lo placentero, agradable o, simplemente, cómodo. Representa la penitencia y la renuncia del mundo de las reclusas, las *emparedadas*, como las llamaban en la época<sup>146</sup>. A continuación, Berceo nos informa del sufrimiento de Amuña por la enfermedad de su hija:

La madre de la dueña, cosa de Dios amada,  
del duelo de la fija estava muy lazrada,  
non dormiera la noche, estava apesgada;  
lo que ella comía non era fascas nada [165].

Amuña no ha podido dormir, está agobiada, oprimida. Por ello, Muño y don Gómez, cellerer del monasterio<sup>147</sup>, le dicen que se acueste y descanse un poco. Aquí, Muño habla de nuevo en primera persona, como en las coplas 152-153<sup>148</sup>:

Yo Muño e don Gómez, cellerer del logar,  
oviemos a Amuña de firmes a rogar,  
que fuese a su lecho un poquiello folgar,  
que nos la guardariémos si quisiesse passar [166].

Amuña se acuesta y

Quanto fue acostada fue luego adormida,  
una visión vido que fue luego complida,  
vido a su marido omne de sancta vida,  
padre de la reclusa que yazié mal tañida [167].

146. En el poema, en la c. 20b, se dice que Oria *entró emparedada*, y en la c. 24b, se dice: *emparedada era, yazié entre paredes*.

147. Brian Dutton («Berceo's Bad Bishop in the *Vida de Santa Oria*», págs. 95-102) identificó a don Gómez cellerer con un «Domnus Gomesanus cellerarius», que firma en un documento del año 1089 del Cartulario de San Millán, nº 274. Por mi parte, añado otro documento, en el que firma como testigo un «Domnus Gomiç cellerarius» junto con el abad don Álvaro del monasterio de San Millán (*Becerro de Valvanera*, ed. de M. Lucas Álvarez, doc. 161, año 1081). Don Álvaro fue abad de San Millán de Yuso de 1081 a 1086.

148. Véase la nota 143, en la que trato el tema de la primera persona, que representa al monje Muño.

Vido a don García qui fuera su marido,  
padre era de Oria, bien ante fue transido;  
entendió bien que era por la fija venido,  
e que era sin dubda el su curso cumplido [168].

Vido con don García tres personas seer,  
tan blancas que nul omne no lo podrié creer,  
todas de edat una e de un parescer,  
mas non fablavan nada ni querién signas fer [169].

Como quedó dicho, la visión de Amuña es como un sueño, ya que se dice expresamente que, cuando<sup>149</sup> se acostó, se durmió y, una vez dormida, tuvo la visión de García, su marido.

El carácter celestial de las tres personas que acompañan a don García queda señalado por su blancura, esas personas tienen una blancura sobrenatural, que sólo existe en el cielo. Además, lo mismo que las vírgenes que se aparecen a Oria, especialmente en la segunda visión, las personas que vienen con García están deshumanizadas por su absoluta igualdad y su hieratismo, pues no sólo no hablan una palabra, sino que tampoco se mueven ni hacen gesto alguno. Por todo ello, parecen ángeles más bien que personas.

Amuña no se sorprende ante la visión de don García, como se sorprendió Oria ante la visión de las vírgenes, sino que es ella la primera en dirigir la palabra a su marido:

Preguntó li Amuña: «decitme, don García»,  
«quál es vuestra venida, yo saverlo querría»,  
«sí nos vala Don Christo, Madre Sancta María»,  
«dezitme de la fija, si verá cras el día» [170].

«Sepas», dixo García, «fago te bien certera»,  
«cerca anda del cabo, Oria de la carrera»,  
«quenta que es finada, ca la hora espera»,  
«es de las sus jornadas ésta la postrimera» [171].

Según el mensaje de García, Oria ha de morir esa misma tarde. Por eso, cuando pasa el sueño-visión y Amuña despierta, está más apenada que antes:

149. *Quanto* tiene valor temporal, vale 'cuando'.

Despierta fue Amuña, la visión passada,  
si ante fue en cuita, después fue más coitada,  
ca sabié que la fija seríe luego passada,  
e que fincarié ella triste e desarrada [172].

Amuña refiere su visión a Muño, quien, según dice Berceo, lo recordó todo, la visión de Amuña y las tres de santa Oria: *lo ál*. Con ellas escribió un *libro caudal*:

Bien lo decoró esso, como todo lo ál,  
bien ge lo contó ella, non lo priso él mal;  
por end de la su vida fizo libro caudal.  
Yo end lo saqué esto de essi su misal [174].

A continuación, intenta hablar con su hija y le dice que si vio alguna visión se la cuente, ahora que la tiene clara en la memoria. Pero la reclusa está muy enferma y apenas puede hablar:

«Madre», dixo la fija, «¿qué m' afincades tanto»<sup>150</sup>,  
«dexatme, sí vos vala Dios el buen Padre Sancto»,  
«assaz tengo en mí lazerio e quebranto»,  
«más me pesa la lengua que un pesado canto» [176].

«Queredes que vos fable, yo non puedo fable»,  
«veedes que non puedo la palabra formar»  
«Madre, sí me quisierdes tan mucho afincar»,  
«ante de la mi hora me puedo enfogar» [177].

«Madre, si Dios quisiesse que podiesse bevir»,  
«aún assaz tenía cosas que vos dezir»,  
«mas quando no lo quiere el Criador sofrir»,  
«lo que a Él ploguiere es todo de padir» [178]<sup>151</sup>.

150. Tal vez el pronombre *me* no fuera necesario, pues *afincar* significa 'acosar', pero también 'porfiar', 'insistir', por tanto, el hemistiquio se puede entender: '¿por qué insistís tanto?' o '¿por qué porfiáis tanto?'. No obstante, el hecho de que en la c. 77c se use *afincar* precedido de *me* parece indicar el sentido 'acosar'.

151. He sustituido *sofrir* por *padir*, evitando, así, la repetición de la rima.

---

#### 4. MUERTE DE SANTA ORIA

A continuación, Berceo nos dice que la enferma empeora, al iniciarse la caída de la tarde, dato que coincide con el informe de una tablilla cronológica<sup>152</sup>, en la que se lee que santa Oria murió: «*Ora noctis prima*», el 12 de marzo, del año 1070<sup>153</sup>, a los 27 años de edad. Así nos lo cuenta Berceo:

Fuel viniendo a Oria la hora postremera,  
fuesse más aquexando, boca de noche era<sup>154</sup>,  
alçó la mano diestra de fermosa manera,  
fizo cruz en su frunte, sanctiguó su mollera [179].

Alçó ambas las manos, juntó las en igual,  
como qui riende gracias al Rei Spirtual;  
cerró ojos e boca la reclusa leal,  
rendió a Dios la alma, nunca más sintió mal [180].

La descripción que hace Berceo de la muerte de Oria parece tomada de una pintura o bajorrelieve de la

152. Vid. Argañiz, *La Soledad Laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, 1675.

153. Para las fechas de la vida, visiones y muerte de santa Oria, véase Uría, «Oria emilianense y Oria silense», *Archivum*, XXI (1971), págs. 199-221.

154. *Boca de noche era*, 'empezaba a anochecer'. Para este significado, véase Uría, *Poema de Santa Oria*, nota a la copla 179b, y ahora, con más argumentos, «Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía», *Revista de Poética Medieval*, 7 (2001), págs. 111-130 (122-124).

época. Los gestos de la reclusa emilianense son pausados y armoniosos. No hay dolor ni crispación en su pasamiento; muy al contrario, su muerte sólo transmite paz. Ella no sufrió la angustia de la agonía.

Tras decirnos que todo el convento, incluido el abad don Pedro<sup>155</sup>, está presente en la muerte de la reclusa (181), en las coplas 182-184 se describe su entierro en el entorno del viejo monasterio, en el que pasó su breve y ascética vida; su sepulcro se situó detrás de la iglesia, en la ladera de la montaña<sup>156</sup>:

Si entender queredes toda certanidat,  
dó yaze esta dueña de tan grant sanctidat,  
en San Millán de Suso, ésta es la verdat,  
faga nos Dios por ella merced e caridat [183].

Cerca de la iglesia es la su sepultura,  
a pocas de passadas, en una angustura,  
dentro en una cueba, so una piedra dura,  
como merescié ella, non de tal apostura [184].

A continuación, Berceo se sale del relato poemático para informar a su público, lector u oyente, que no sólo santa Oria, sino también su madre, Amuña, está enterrada en esa cueva:

La fija e la madre, ambas de sancta vida,  
como ovieron siempre grant amor e complida,  
en la muerte y todo non han cosa partida,  
cerca yace de Oria, Amuña sepelida [185].

Tras dar esta noticia, Berceo invoca a las dos reclusas, madre e hija, a las que califica de cuerpos *derecheros*,

155. Fue el último abad de Suso; gobernó desde 1062 a 1072, al tiempo que don Blas gobernaba el nuevo monasterio de Yuso.

156. No obstante, en el siglo XVII, el 9 de junio del año 1609, Fray Diego de Salazar trasladó, en solemne procesión, los restos de santa Oria a la iglesia de Yuso, junto con los de santa Potamia, y los depositó en una urna de plata, detrás del altar mayor, regalando a los vecinos de Villavelayo un hueso de santa Oria. Véase *Historia aliquorum sanctorum aemilianorum... cum notis Fr. Jacobi Mecoletaetae*, manuscrito inédito, que también contiene un Catálogo de los abades de San Millán. Actualmente, la cueva del antiguo sepulcro de santa Oria y Amunia permanece cerrada por una verja.

y les pide que rueguen a Dios para que nos perdone los pecados y nos salve:

Cuerpos son derecheros, que sean adorados,  
ca sufrieron por Christo lazerios muy granados;  
ellas fagan a Dios ruegos multiplicados,  
que nos salve las almas, perdone los pecados [186].

Es evidente que estas dos estrofas, 185-186 (las 182-183 de los manuscritos), tienen un carácter de cierre. Sin embargo, en mi opinión, lo que se cierra con esas estrofas no es el poema, sino la sexta parte del poema. Algunos críticos opinan que el poema se acaba ahí y se cierra con el *explicit* de la copla 205 (la 184 de los manuscritos). Creo que el hecho de que Berceo en la copla 185 [182] diga que Amuña fue enterrada en el mismo lugar que su hija y en la copla 186 [183] invoque a ambas reclusas para que rueguen a Dios por nuestra salvación, es lo que hace pensar que el poema se acaba ahí y se cierra con el *explicit* de la copla 205 [184].

Ahora bien, las visiones de Oria y Amuña pertenecen al pasado, son cosas ocurridas hace casi dos siglos con respecto al presente de Berceo. Por tanto, el poeta puede invocar a las dos reclusas –y no sólo a santa Oria– como ya muertas, pues en realidad ambas lo están, aunque en el plano del relato, en el discurso del poema, Amuña no ha muerto. Lo que sucede es que, en esa invocación, Berceo se sale del plano del poema para informar a su público de que Amuña está enterrada en el mismo lugar que su hija. Es una especie de excursus, propiciado por la mención del entierro de Oria, y que, como digo, queda fuera del plano de la narración poemática.

En este sentido, es de señalar que, a partir de la copla 183, Berceo se dirige a su público en presente de indicativo. *Si entender queredes... do yaze esta dueña... Cerca de la iglesia es la su sepultura. Cerca yaze de Oria Amuña sepelida. Cuerpos son derecheros*, etc. Es decir, las coplas 183-186 son como un paréntesis, en el que Berceo, al margen del plano poemático, informa a su público de un dato actual: el

sepulcro de Amuña está allí, en la cueva de Suso, con el de santa Oria.

Berceo no nos dice cómo y cuándo muere Amuña; se limita a decir dónde está enterrada. Creo que, si esas estrofas fuesen el final del poema, Berceo habría relatado la muerte Amuña. Pero no lo hace y eso me parece un indicio de que el poema no se ha terminado, sino que continúa tras el paréntesis de la invocación, como así es.

En efecto, en la copla 187, Berceo nos dice, explícitamente, que aún quedan cosas importantes:

Aún no me querría, señores, espedir,  
aún fincan cosiellas que vos e de dezir;  
la obra començada bien la quiero complir,  
que non aya ninguno por qué me escarnir [187].

Desde que murió la fija, sancta emparedada,  
andava la su madre por ella fetillada,  
sólo que la podiesse soñar una vegada,  
teniése por guarida e por muy confortada [188].

Sopo Dios entender bien el su corazón,  
demostról a Amuña una grant visión,  
que sopo de la fija qué era o qué non;  
aún esso nos finca de todo el sermón [189].

---

## 5. SEGUNDA VISIÓN DE AMUÑA. EPÍLOGO.

La segunda visión de Amuña cumple la función de Epílogo; de ahí el nombre que le doy. Como todas las demás visiones, ésta se encabeza con una copla que señala el mes, el día y la hora aproximada:

Cayó una grant fiesta, un día señalado,  
día de cincüesma que es mayo mediado;  
ensoñó esta dueña un sueño deseado,  
por qual muchas vegadas ovo a Dios rogado [190].

Cantadas las matinas, la licencia soltada,  
que fuesse quis quisiesse folgar a su posada,  
acostose un poco Amuña bien lazada,  
e luego ensoñó la su fija amada [191].

La visión ocurrió, pues, en la madrugada del día de Pentecostés, que ese año cayó a mediados de mayo. Berceo utiliza dos veces el verbo *ensoñar* referido a la visión de Amuña (190c, 191d), incluso la califica de *sueño* (190c). Sin embargo, no está claro si considera que las visiones de Amuña son sueños o si para él visión y sueño vienen a ser lo mismo, ya que, en la copla 189b, dice: *demostról a Amuña una grant visión* y, más abajo, esa *grant visión* la denomina *sueño*: *ensoñó esta dueña un sueño deseado*<sup>157</sup>.

157. Probablemente, en la época de Berceo no se distinguía muy bien entre el sueño y la visión; la diferencia debía estar en el contenido, en la naturaleza de lo soñado. En el siglo v, Macrobio

Tras señalar la hora y el día del sueño–visión de Amuña, Berceo nos transmite el diálogo que en él sostienen madre e hija:

Abrazaron se ambas, como fazién en vida,  
«Fija», dixo la madre, «avedes me guarida»;  
«quiero que me digades cuál es vuestra venida»,  
«o si sodes en pena o sodes end salida» [192].

La conjunción *o*, encabezando construcciones como: *o si sodes... o sodes end...* (192cd) tiene el valor de una copulativa<sup>158</sup>: 'y si sois... o sois'. Por lo tanto, está claro que Amuña hace dos preguntas a su hija: 1- *cuál es vuestra venida*, (¿'por qué habéis venido?'), 2- *y si sodes en pena o sodes ende salida*. Señalo esto porque es importante en relación con la respuesta que da santa Oria, quien en las coplas 193-194 responde a la primera de las dos preguntas que le hizo su madre<sup>159</sup>:

«Madre», dixo la fija, «fiesta es general»,  
«como Resurrección o como la Natal».  
«Oy prenden los christianos el cevo spirital»,  
«el Cuerpo de don Christo mi Señor natural» [193].

«Pascua es en que deven christianos comulgar»,  
«rescebir *Corpus Domini* sagrado en altar».  
«Yo essi quiero, madre, rescebir e tomar»,  
«e tener mi carrera, allá quiero andar» [194].

«Madre, si bien me quieres, pro me quieres buscar»,  
«manda llamar los clérigos, vengan me comulgar»,  
«que luego me querría de mi grado tornar»,  
«e nin poco nin mucho non querría tardar» [195].

---

había definido cinco categorías de sueños: *somnio*, 'enigmático sueño'; *visio*, 'visión profética'; *oraculum*, 'mensajes de dioses o de hombres'; *insomnium*, 'pesadilla'; *visum*, 'aparición'. Véase, Alison M. Peden, 'Macrobius and Mediaeval Dream Literature', *Medium Aevum*, LIV (1985), 59-73. También Carolly Erickson, *The medieval visión*, New York, 1976, págs. 36-37. Por otra parte, en la *Biblia* no se distinguen los sueños de las visiones; así, se habla del «sueño de Jacob», que, en realidad, fue una visión.

158. *DCELC*, s.v. O. El mismo valor copulativo tiene en 197c.

159. En la edición de Castalia (1981), en nota a la c. 192, señalo el valor copulativo de la *o* y, por tanto, corrijo mi error de la edición de Logroño (1976).

Las coplas 194-195, tal como nos han llegado, son un verdadero enigma, pues no tiene sentido que Oria descienda del cielo a la Tierra y pida la comunión. Ese absurdo, junto con la invocación de Berceo a las dos reclusas, en 185-186 (182-183 de los manuscritos), son, quizá, lo que ha hecho pensar que el Epílogo fue añadido después de terminado el poema y que éste se cierra con la invocación, seguida de la copla 184, que yo sitúo al final del poema (205), como su verdadero cierre.

Así, Joaquín Gimeno Casaldüero cree que el Epílogo no es una parte integrante de la estructura del poema ni estaba incluido en el proyecto primero de Berceo. En consecuencia, considera que las estrofas del Epílogo «constituyen una versión segunda»<sup>160</sup>.

Otro estudioso del poema que considera el Epílogo como un añadido posterior es John K. Walsh<sup>161</sup>. Walsh opinaba que Berceo, mucho después de redactado el poema, añadió el Epílogo que, según él, está modelado sobre las vidas de santa Eugenia y Agnes, en la parte en que santa Eugenia se aparece a su madre. En realidad, varios años antes, en 1972, Walsh ya había publicado un artículo, proponiendo como una posible fuente de la *Vida de Santa Oria* el texto latino de la vida de la virgen-mártir Eugenia, en la que se cuenta cómo la santa, después de morir, se aparece a su madre, Claudia<sup>162</sup>.

Ambos críticos, Casaldüero y Walsh, ponen en duda la existencia de un texto latino, escrito por el monje Munio, sobre las visiones de la reclusa Oria. En todo caso, creen que de haber existido ese texto, sería sumamente breve, no *un libro caudal*, como se dice en la copla 174c, sino unas simples notas, y que, por tanto, Berceo debió servirse de otras fuentes. Por ello, Casaldüero propone como fuente de la

160. «*La Vida de Santa Oria*, de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), págs. 235-281 (235).

161. «The Other World in Berceo's *Vida de Santa Oria*», pág. 296.

162. «A Possible Source for Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Modern Language Notes*, 87 (1972), págs. 300-307.

primera visión de Oria la epístola sobre la virginidad, que san Jerónimo dirigió a Eustoquia. En cuanto a Walsh, lo hemos visto, piensa que Berceo se inspiró en una vida latina de santa Eugenia para el Epílogo, añadido después de terminado el poema.

Habría que preguntar a estos estudiosos por qué o para qué añadió Berceo el Epílogo un tiempo después de redactado el poema. Ambos críticos están de acuerdo en que la salvación de Oria se deduce sobradamente de sus proféticas visiones y que, por tanto, el Epílogo no era necesario. Pero, precisamente, si no era necesario, no tiene sentido que Berceo lo haya añadido, un tiempo después, para incluir cosas que no parecen tener sentido.

Otra manera de ver el Epílogo es la de Gregory Peter Andrachuk<sup>163</sup>. Este estudioso, tras hacer una serie de digresiones sobre la naturaleza de la felicidad de Oria en la primera visión, entra en el tema del Epílogo, que él cree fue añadido a la *Vida* para mostrar que la salvación de Oria se debe al cumplimiento de las normas promulgadas en el IV Concilio de Letrán:

[...] in an effort to make Oria an exemplar of a postconciliar Christian, and to distinguish the message of salvation in the *Vida* from that preached in heretical circles: that salvation may be achieved by asceticism, as exemplified in the lives of the «perfecti». Indeed, read without the epilogue, strophes 1-181 imply that Oria is saved because she has deprived herself of any comfort [pág. 49].

Aquí cita las palabras que las tres vírgenes-mártires le dicen a Oria, cuando vienen a su celda para subirla al cielo:

Assí mandas tus carnes e assí las castigas<sup>164</sup>  
que por sobir los cielos tú digna te predigas [36cd] (39).

163. «*Extra qual nullus omnino salvatur*». The Epilogue of the *Vida de Santa Oria*, *La Corónica*, 19: 2 (1990-1991), págs. 43-56.

164. Andrachuk cita por la edición de Dutton, pero los manuscritos traen *aguisas*. En realidad, Enzo Franchini ha demostrado que la voz correcta es «fostigas», véase su «Dos notas al texto de la *Vida de Santo Domingo* y del *Poema de Santa Oria*», *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), págs. 113-122.

Sin embargo, añade que, a la luz de los decretos del Concilio de Letrán (1215), el ascetismo de Oria no es suficiente para salvarse,

But in light of the Lateran decrees, this asceticism is clearly not sufficient for salvation. To let strophes 1-184 of the poem stand as they are would be dangerously close to condoning heretical behaviour [págs. 49-50].

Según Andrachuk, el Epílogo corrige ese problema, mostrando que Oria es una fiel hija de la Iglesia, que reconoce que su última salvación depende del cumplimiento de las reglas de la Iglesia y de la recepción de los sacramentos por un preste ordenado, o sea, un sacerdote, tal como se determinó en el Concilio de Letrán. Andrachuk cree que cuando Oria se aparece a su madre no está gozando de la visión beatífica que se le había prometido en las visiones, sino que está en un período de preparación, en el que sufre alguna pena, aunque sólo sea la privación de la visión de Dios:

She is rather in a period of preparation in which some sort of suffering («pena») is involved, even if the suffering is only the privation of the sight of God [pág. 53].

Erróneamente, supone que Oria está en el Limbo y que la liberación de ese estado intermedio («this intermediate stage») depende de la administración de la Eucaristía por la Iglesia, es decir, por el clero ordenado. En consecuencia, piensa que Berceo añadió la aparición de Oria a su madre, el día de Pentecostés, para pedir la comunión de manos de un sacerdote y, así, obtener la verdadera salvación.

Varias objeciones se pueden hacer a los argumentos de Andrachuk. Para empezar, la salvación de Oria no sólo está probada por lo que le dicen las tres vírgenes-mártires en la copla 39cd<sup>165</sup>, sino, sobre todo, por las palabras del propio Dios, es decir, por la

165. Habría que incluir, también, las cc. 35cd y 36-37.

promesa que le hace en la primera visión (108-110), promesa confirmada luego por la Virgen María, en la segunda visión (134-135 y 137-139).

En segundo lugar, cuando Oria se aparece en visión a su madre, no puede comulgar, pues nadie que haya muerto y venga del Otro Mundo puede comulgar, ya que, después de morir, ya no se puede «merecer», como tampoco, «desmerecer». Es decir, tras la muerte, si se viene a la Tierra desde el Otro Mundo, es sólo en espíritu, es el alma la que viene y, obviamente, el alma no puede comulgar, ni los muertos pueden cambiar su destino.

En tercer lugar, aunque Oria pide la comunión, de hecho no comulga, pues, como digo, no puede hacerlo.

Por último, lo que Oria dice a su madre, respondiendo a su pregunta, es que está con los santos inocentes:

«Entre los inocentes so, madre, heredada»,  
«los que puso Erodes por Christo a espada».  
«Yo no lo merezría de seer tan honrada»,  
«mas plogo a don Christo la su virtud sagrada» [202].

Sucede que los santos inocentes no están en el Limbo, como afirma Andrachuk. Conviene dejar claro que, lejos de estar en el Limbo, los santos inocentes son, por el contrario, mártires. Así los considera la Iglesia católica<sup>166</sup>. Son, de hecho, los primeros mártires del cristianismo, pues, aunque de una manera no voluntaria, ellos murieron por Jesucristo. Esto significa que Oria no sólo se ha salvado, sino que está con una de las más altas jerarquías de los bienaventurados, ella está con los santos inocentes, mártires por Jesucristo. Por tanto, en el cielo es considerada mártir. Por eso, cuando Ágatha, Eulalia y Cecilia vienen a su celda para subirla al cielo, le dicen estas palabras:

166. Véase *Stb.* 2-2, 124. Como se sabe, santo Tomás, en la redacción de la *Suma Teológica*, recoge conceptos de los Santos Padres, que, por lo tanto, son muy anteriores al siglo XIII, en que él escribe la *Suma* y Gonzalo de Berceo, el *Poema de Santa Oria*.

«Oria, por ti tomamos esta tan grant carrera»,  
«*sepas bien que te tengas por nuestra compañera*» [35cd].

«Convidarte venimos, *Oria, nuestra hermana*» [36a].

Estos versos, en los que las tres mártires le dicen a Oria que se tenga por una de ellas y la llaman *hermana*, significa que es equiparada a las mártires. Y es que Oria es, realmente, una mártir, porque ha «muerto al mundo» por amor a Dios y «morir al mundo» por amor a Dios es ser mártir, aunque incruenta<sup>167</sup>. Pero, además, Oria es mártir inocente, pues murió al mundo el mismo día que renunció a él y entró en el monasterio como «emparedada» o reclusa, a los nueve años. Por eso está con los mártires inocentes. Ese es el lugar que le corresponde tras la muerte.

Así pues, el Epílogo en ningún caso puede ni podría ser la solución para que Oria se salve, ya que después de la muerte nada se puede hacer para cambiar el destino, de manera que, si Oria no se hubiera salvado, de nada le serviría pedir la comunión para alcanzar la salvación eterna.

Pero la salvación de Oria era evidente, indudable, a la luz de sus proféticas visiones, y no hacía falta, en absoluto, que se apareciese a su madre para saber que se había salvado<sup>168</sup>. En esto tienen razón tanto Gimeno

167. En la Epístola 38 de Guibert de Gembloux se dice que la ceremonia de clausura de Hildegard von Bingen tuvo lugar el año 1112. Era una ceremonia que mostraba la muerte del recluso a este mundo. Se conserva un manuscrito de fines del siglo XII que describe ese ritual, ligado al rito fúnebre para manifestar la «muerte al mundo». Más tarde, en el *Liber Pontificalis* de mediados del XIII se dice que el celebrante realizaba el rito de la extremaunción y se cantaba un *requiem*, para concluir encerrando al recluso en una estrecha celda con una ventanita. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, Edición a cargo de Victoria Cirlot, Madrid: Ediciones Siruela, 2001, págs. 95-96. En realidad, la consideración de los grandes ascetas como mártires es muy anterior al siglo XI: se remonta al siglo V, en el que monjes y reclusos, como san Antonio o san Hilario, y mujeres consagradas a Dios, como Rodegonda, fueron presentados por sus biógrafos como «mártires del ascetismo». André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d' Athènes et de Rome, Palais Farvièse, 1988, págs. 17-18. Por tanto, nada tiene de extraño que Oria sea asimilada a los mártires.

Casalduero como John K. Walsh, quienes dicen que la salvación de Oria se deduce del relato de su vida y sus visiones, como así es, en efecto.

Ahora bien, aunque Berceo, a lo largo del poema, se encargó de dejar muy clara la salvación de la reclusa de San Millán, el Epílogo cumple una importante función, pues nos informa de dos cosas: por un lado, de la subida directa de Oria al cielo; por otro lado, del lugar que ocupa en él, del alto puesto que ha merecido: Oria está con los mártires y, como se sabe, los mártires, cuando mueren, van directamente al cielo, sin pasar por ninguna clase de purgatorio. Así subió al cielo la reclusa emilianense, sin sufrir ningún purgatorio<sup>169</sup>.

Por otra parte, el Epílogo era necesario en la estructura del poema. Berceo la planeó sobre números simbólicos, en siete partes, con una estructura gótica y cerrada, que se abre con un Prólogo y se cierra con el Epílogo, entre los cuales se desarrolla la materia poemática, que consta de cinco partes, con las tres visiones de santa Oria en el centro, precedidas de una parte introductiva y seguidas por la muerte de la reclusa.

La idea de que el Epílogo no estaba en el proyecto inicial, sino que fue añadido después por el mismo Berceo o por otro clérigo, me parece poco probable. Por eso creo que Casalduero y Walsh se equivocan en esto.

Hay, sin embargo, otros estudiosos y editores del poema que consideran el Epílogo como una parte del poema, proyectada por Berceo al mismo tiempo que el resto de la obra. Así lo aceptan Anthony Perry<sup>170</sup>, James Burke<sup>171</sup>, Brian Dutton<sup>172</sup> y Simina

168. Andrachuk ha malentendido la c. 188cd: lo que allí se dice es que a Amuña le bastaría soñar una vez a su hija para sentirse sana (*guarida*), lo que no es lo mismo que: 'sólo sanaría, si soñase una vez a su hija'.

169. La espera de una noche a la puerta del cielo (198) no se puede entender, de ningún modo, como un purgatorio, ya que, en esa espera, la acompañan las tres sanctas vírgenes-mártires (199c) y la propia Oria le dice a su madre: *sovi en tal delicio en qual nunca oyestes* (199d), lo que es imposible en el purgatorio.

Farcasiu<sup>173</sup>. Además, ellos creen en la existencia de un texto latino, hoy perdido, escrito por el monje Muño, que sirvió de fuente básica a Berceo para su poema.

Ahora bien, como quedó dicho, el Epílogo, tal como nos ha llegado, es un absurdo, ya que Oria no puede comulgar ni, de hecho, comulga. Lógicamente, ese absurdo no estaba en el original, sino que se produjo después. Lo que sospecho es que algunos versos del Epílogo debían pertenecer a la escena de la muerte de Oria y fueron luego cambiados de lugar. En un poema que nos ha llegado con tantos desórdenes, no es extraño que el Epílogo también los tenga. De lo que no cabe duda es que Berceo no pudo escribir los disparates que se leen en él y tampoco es creíble que otro clérigo o monje del siglo XIII haya añadido tales aberraciones<sup>174</sup>. Más probable es que se deban al primer copista del poema, como sucede con la mayoría de los otros trastrueques, que he analizado y corregido en mis dos ediciones<sup>175</sup>.

Partiendo de estas sospechas, se puede corregir fácilmente el absurdo de la copla 195, cambiando el pronombre de primera persona, *me*, por el de segunda, *te*:

170. *Art and Meaning in Berceo's Vida de Santa Oria*, New Heaven & London: Yale University Press, 1968.

171. «The Four 'Comings' of Christ in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, 48 (1973), págs. 273-312.

172. Gonzalo de Berceo, *El Sacrificio de la Misa. La Vida de Santa Oria. El Martirio de San Lorenzo* (OC, V), estudio y edición crítica, London: Tamesis Books Ltd., 1982.

173. «The Exegesis and Iconography of Vision», págs. 305-329.

174. Farcasiu, *ibidem*, pág. 327, en un intento de explicar el absurdo de que Oria pida la comunión después de muerta, dice que podría ser una alusión al cuerpo glorificado, accesible a los santos tras la resurrección de los cuerpos. Pero Oria se aparece a su madre en espíritu, dos meses después de morir, por tanto su petición es un sinsentido. También señala que la petición de Oria, absurda en sí misma, evoca la petición de comida que Jesús hace a sus discípulos para probar la realidad de su resurrección (Lc 24, 42). Pero eso no resuelve el problema.

175. Véase I. Uría, *Poema de Santa Oria*, págs. 53-68.

«Madre, si bien me quieres, pro me quieres buscar»,  
«manda llamar los clérigos, vengan *te* comulgar»,  
«que luego me querría de mi grado tornar»,  
«e nin poco nin mucho non querría tardar».

Como se ve, con esa mínima corrección la estrofa adquiere un sentido lógico: Oria le dice a su madre que es Pascua (la de Pentecostés), día en que los cristianos comulgan, y le pide que comulgue y llame a los clérigos para que le den la comunión.

La lección que produjo el error tiene una explicación. Creo que el pronombre *me* tres veces repetido, en 195ac, fueron la causa de que el copista escribiera *me* en el verso 195b, en el que, lógicamente, debía de haber un pronombre de tercera, o sea, *te*.

Nos quedan los dos últimos versos de la copla 194, en los que Oria expresa su deseo de *rescebir e tomar* el Cuerpo de Cristo, es decir, de comulgar. Como eso no puede ser, es necesario preguntarse qué pudo suceder para que se produjera ese error. Tal vez ese par de versos pertenecieran a una estrofa de la muerte de Oria, en la que ella pedía la comunión. Esa estrofa, por las razones que fueren, o no se escribió completa o los dos primeros versos se borraron en las tablillas de cera, antes de pasar el texto a soportes más firmes<sup>176</sup>. Por otra parte, hay que suponer que a esa estrofa 194 del Epílogo le faltaban los dos últimos versos, sea por haberse borrado también en las tablillas o por no haberse escrito.

Así las cosas, cuando el texto se pasó de las tablillas al pergamino, los actuales versos cd de la copla 194, que, como digo, podían pertenecer al episodio de la muerte de Oria, se unieron, erróneamente, con los versos ab de dicha copla 194, que sí pertenecen al Epílogo, y esa anómala amalgama dio lugar al absurdo de que Oria, después de morir, pida la comunión. De ese texto aberrante se hizo la primera copia y de ella se copió el Códice *in folio*, en el siglo xiv, y así llegó a nosotros. Sea como sea, en la copla 194cd hay un absurdo que no podemos corregir, como

176. Véase Uría, *Poema de Santa Oria*, págs. 64-66.

hemos hecho con 195b. Por tanto, debemos considerarla espuria, creo que con toda seguridad.

Hay en estas estrofas un aspecto en el que creo tiene razón Andrachuk. Me refiero a la manera como se destaca la importancia de la Eucaristía y el interés en poner de relieve que en la comunión se recibe el Cuerpo de Cristo (193-194), tal como quedó definido en el IV Concilio de Letrán (1215) mediante el misterio de la transubstanciación, por el cual el pan y el vino se convierten en el Cuerpo y la sangre de Jesucristo. Además, en 195ab, se explicita que sean los sacerdotes los que den la comunión, aspecto que también se precisó en el Concilio de Letrán de 1215. Estoy de acuerdo con Andrachuk en que es probable que Berceo haya aprovechado el Epílogo para incluir en él el dogma fundamental de la transubstanciación y todo lo que ese dogma implica, ya que en todos los poemas de Berceo hay doctrina religiosa y en algunos dogmática y escatológica, como es el caso del poema que estudiamos.

Explicados, aunque sólo conjeturalmente, los posibles accidentes que causaron los errores de las coplas 194-195, podemos seguir con el análisis de la segunda visión de Amuña o Epílogo, es decir, con las coplas 196-205, que son todas correctas. Amuña, al oír que Oria dice:

«que luego me querría de mi grado tornar»,  
«e nin poco nin mucho non querría tardar» [195cd].

reacciona con una pregunta que da lugar a un diálogo muy cortado entre madre e hija, a base de preguntas y respuestas precedidas de los *verba dicendi*, que se prolonga hasta la copla 200:

«Fija», dixo la madre, «¿dó vos queredes ir?»  
«Madre», dixo la fija, «a los cielos sobir».  
«Sin razón me fazedes, quiero vos lo dezir»,  
«que tan luego queredes de mí vos despartir» [196].

Oria responde con lógica: ella quiere volver al cielo, al ámbito que le corresponde. Pero Amuña se queja de que su hija desee separarse de ella tan pronto y quiere saber si Oria tuvo alguna clase de sufrimiento

en el tránsito de la vida a la muerte y si esperó mucho tiempo o no antes de entrar en el cielo:

«Mas, fija, una cosa vos quiero demandar»,  
«si en el passamiento rescibiestes pesar»,  
«o si vos dieron luego en el cielo logar»,  
«o vos fizieron ante a la puerta musar» [197]<sup>177</sup>.

Nótese la construcción *o si vos... o vos...*, semejante a la de la copla 192cd: *o si sodes... o sodes...*; es decir, como en 192cd, Amuña hace dos preguntas, la segunda de las cuales lleva una disyuntiva. A esas preguntas de Amuña:

«Madre», dixo la fija, «en la noche primera»,  
«non entré al palacio, non sé por cuál manera»,  
«otro día mañana abrióme la portera»,  
«rescibieron me, madre, todos por compañera» [198].

Amuña sigue preguntando y continúa el diálogo entre madre e hija, pero ahora se prescinde de los verbos introductores:

«Fija, en essa noche que entrar non podiestes»  
«¿quién vos fizo compañía, mientre fuera soviestes?»  
«Madre, las sanctas vírgines que de suso oyestes»,  
«sovi en tal delicio en qual nunca oyestes» [199].

«La Virgo Gloriosa lo que me prometió»,  
«Ella sea laudada, ca bien me lo guardó»,  
«en el mi passamiento de mí non se partió»,  
«de la su sancta Gracia en mí mucha metió» [200].

Como se ve, Berceo quiere dejar bien claro que Oria no sufrió en absoluto en el tránsito de la vida a la muerte, ya que estuvo siempre acompañada por las vírgenes mártires y por la *Gloriosa*, que la fortaleció con su Gracia. Ante esto, no caben dudas sobre la segura salvación de la reclusa emilianense, cosa que, por lo demás, no podía ser de otra manera, ya que desde las primeras estrofas del Prólogo, Berceo insiste

177. Para *musar*, 'esperar', Uría, «En torno al significado y origen del verbo *Musar*», *Homenaje a la memoria de Carlos Clavería, Archivum*, 26 (1976), págs. 451-459.

en las singulares virtudes con que Dios adornó a la hija de Amuña y García (*cf.* las coplas 5, 16, 25, etc.).

Por otra parte, quiero señalar que en estas dos estrofas, 199-200, se hacen referencias a hechos pasados, es decir, referencias internas a cosas ocurridas, y algunas narradas, en el poema. Así, en 199cd, Oria se refiere a las vírgenes-mártires que se le aparecieron en las visiones primera y segunda, y da a entender que ella contó a su madre todo lo que le sucedió, puesto que dice:

«madre, las sanctas vírgines que *de suso oyestes*»

es decir: 'madre [me acompañaron] las santas vírgenes que arriba oíste'. Si Amuña oyó hablar de esas santas vírgenes es porque Oria le contó sus visiones, cosa que no se explicita en el poema, pero se implica aquí con el sintagma *que de suso oyestes*. El que Oria haya relatado las visiones a su madre guarda coherencia con la actitud de Amuña, quien manifiesta un gran interés por conocer las visiones de su hija, al punto de que, cuando Oria está muy grave, próxima a la muerte, insiste en que, si tuvo alguna visión, se la cuente (*cf.* 175-177).

La otra referencia interna a cosas pasadas en el poema está en la copla 200. Aquí Oria se refiere a una promesa que le hizo la Virgen María en la segunda visión:

«La Virgo Gloriosa lo que me prometió,  
«Ella sea laudada, ca bien me lo guardó»,  
«en el mi passamiento de mí non se partió»,  
«de la su sancta Gracia en mí mucha metió».

Ahora bien, como la segunda visión tiene un final trunco, por la falta del Folio CIX', la promesa a que se refiere Oria se la pudo hacer la Virgen María a continuación de la copla 139, es decir, en el folio CIX' que falta, ya que, en el texto conservado, la Virgen en ningún momento le dice que estará a su lado cuando muera; la promesa que le hace en el texto que tenemos es que enfermará y poco después morirá, como así es.

Esas referencias internas a cosas y personas de las visiones de Oria son elementos de unidad entre el

Epílogo y las partes precedentes, que confieren una sólida cohesión al poema; es decir, reafirman la idea de que el Epílogo es parte integrante del mismo y que Berceo lo concibió y lo compuso cuando las otras partes.

Finalmente, el diálogo entre Oria y su madre se cierra con la pregunta de Amuña sobre el lugar que su hija ocupa en el cielo:

«Otra cosa vos quiero, mi fija, preguntar»,  
«en cuál compañía sodes, fazetme lo entrar».  
«Madre», dixo la fija, «estó en buen logar»,  
«qual nunca por mi mérito non podría ganar» [201].

De este diálogo entre madre e hija ya se desprende que Oria está *en buen logar*, tan bueno que ella cree no merecer: *por mi mérito non podría ganar*. La excelencia de ese *logar* se comprueba en la estrofa siguiente:

«Entre los inocentes so, madre, heredada»,  
«los que puso Herodes por Christo a espada».  
«yo no lo merezría de seer tan honrada»,  
«mas plogo a don Christo la su virtud sagrada» [202].

Ya nos hemos referido a la importancia de esta estrofa, que confirma la salvación de Oria y nos hace saber que está con los santos inocentes, mártires por Jesucristo, por lo que sube al cielo, tras la muerte, sin sufrir ningún purgatorio. Precisamente, con esa información de Oria a su madre se da fin al sueño–visión de Amuña, que se cierra con estos versos:

Estas palabras dichas e muchas otras tales,  
Oria la benedicta, de fechos spiritalis,  
fuyoli a la madre de los ojos corales<sup>178</sup>,  
despertó luego ella, mojó los lagremales [203].

A esta estrofa añade Berceo dos más:

Vido, sin éstas, otras muy grandes visiones,

178. *Ojos corales*, literalmente, ‘ojos del corazón’. Sin embargo, ‘corazón’ vale aquí tanto como ‘espíritu’. Véase Uría, *Poema de Santa Oria*, nota a la c. 203. Véase, también, Juan Varela Portas, «De los ojos corales. La visión de Santa Oria», págs. 4-6.

de que formarié omne assaz buenas razones,  
mas tengo otras priesas de fer mis cabazones,  
quiero alçarme desto fasta otras razones [204].

En esta estrofa Berceo deja entender que él conoce más visiones de Amuña y no las cuenta porque tiene prisa de terminar el poema, lo que más bien parece una tópica disculpa para despedirse. La estrofa siguiente, la última, tiene el *explicit* o firma del autor:

Gonçalo li dixieron al versificador,  
que en su portalejo fizo esta labor;  
ponga en él su Gracia, Dios el Nuestro Señor,  
que vea la su Gloria en el Regno Mayor. Amen [205].

Creo que el análisis de las coplas 190-205 ha mostrado que el Epílogo, lejos de ser un añadido apócrifo e innecesario, es, por el contrario, fundamental, tanto desde el punto de vista de la estructura del poema como desde su contenido, ya que nos informa de varias cosas esenciales sobre el destino último de la reclusa emilianense y hace referencias internas a hechos y personas de las visiones de santa Oria.



---

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Agaësse, P., 21n  
Ágatha, santa virgen, 22, 26,  
30, 44, 70, 74 y n, 102  
Agnes, santa, 99  
Agustín, santo, 21 y n, 24,  
71, 81  
Alberico, monje de Monte-  
casino, 28  
Alighieri, Dante, 32n  
Alvar, Manuel, 26  
Álvarez, M. Lucas, 90n  
Álvaro, don, abad, 90n  
Antonio, santo, 103n  
Amunia, Amuña, madre de  
santa Oria  
Amuña, madre de santa  
Oria, *passim*  
Andrachuk, Gregory P., 100  
y n, 101, 102, 104n, 107  
Andrés, santo, 73 y n  
*Apocalipsis*, 69 y n  
Arcelus Ulibarrena, Juana  
María, 68n  
Arconada, Ricardo, 55n  
Argaiz, P., 93n  
Aristóteles, 39  
Asín Palacios, Miguel, 32  
Avito, santo, 37  
Beatriz de Nazaret, priora y  
visionaria, 14, 15  
Benito, santo, 28, 35n, 93n  
Berceo, Gonzalo de, *passim*  
Bernardo, santo, 41  
Bernoldo, 68  
Bingen, Hildegard von, 103n  
Blas, don, abad de Yuso,  
94n  
Blesa, Túa, 50n  
Buenaventura, santo, 36  
Burke, James, 104  
  
CALAHORRA, 46n  
*Cantar de los Cantares*, 25n,  
66n  
CASTILLA, 46, 49  
Cecilia, santa virgen, 22,  
25n, 26, 30, 44, 70, 74n,  
102  
César, 51  
Châtillon, Gautier de, 63  
Cherchi, Paolo, 68n, 69  
Chevalier, Jean, 18n, 28n,  
33n, 41n  
Cipriano, santo, 36  
Cirlot, Victoria, 14n, 103n  
Claudia, madre de santa  
Eugenia, 99  
Clavería, Carlos, 108n

- Curtius, Ernst Robert, 18n, 19 y n
- Devoto, Daniel, 48
- Deyermund, Alan D. , 69n
- Diego de Salazar, fray, 94n
- Domingo de Guzmán, santo, 18, 19, 46, 47, 89n
- Dutton, Brian, 46n, 90n, 100n, 104
- Eliade, Mircea, 33 y n, 34n, 37n, 38n
- Erickson, Carolly, 98n
- Escolástica, santa, 28
- Esteban, santo, mártir, 51
- Eulalia, santa, virgen y mártir, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 43, 44, 70, 74 y n, 102
- Eugenia, santa, mártir, 22 y n, 73n, 99, 100
- Eustoquia, 100
- Eva, 38, 45, 46, 65
- Ezequiel, 51n
- Farcasiu, Simina, 51n, 54n, 59, 61n, 64n, 105 y n
- Franchini, Enzo, 75n, 100n
- Francisco, santo, 68 y n
- García, don, obispo y abad, 47
- García, padre de santa Oria, 16n, 50, 91, 109
- García de Nájera, rey, 46
- Gari, Blanca, 14n
- Gariano, Carmelo, 18n
- Gembloux, Guibert de, 103n
- Gheerbrant, Alain, 18n, 28n, 33n, 41n
- Giménez, Gaudioso, 50n
- Gimeno Casalduero, Joaquín, 99, 103, 104
- Goicoechea, Cesáreo, 87n
- Gómez, don, 90 y n
- Gómez, don, obispo y abad, 46 y n, 47, 86n
- Gregorio, santo, 17n, 28, 35n, 51n, 89 y n
- Guillén, Jorge, 27n
- Hassell, J. Woodrow, 46n
- Heisterbach, Cesario de, 68
- Herodes, rey, 102
- Hilario de Poitiers, santo, 36, 83, 103n
- Höfler, Manfred, 26
- Ireneo, santo, 36, 83
- Isaías, 41n, 68, 77 y n
- ISRAEL, 51
- Jacob, profeta, 34 y n, 35, 41n, 98n
- Jerónimo, santo, 100
- Job, 38n
- Juan, santo, evangelista, 38, 41n
- Juan Damasceno, santo, 36
- Justa, santa, mártir, 28
- Keller, John E., 46n
- Lapesa, Rafael, 76n
- Lang, Bernhard, 39n
- LA RIOJA, 46
- Lázaro Carreter, Fernando, 79n
- Leal, Juan, 41
- Leandro, santo, 89 y n
- Leclercq, Dom Jean, 16n, 25n, 34n
- Letrán, IV Concilio de, 100, 101, 107
- Libro de Alexandre*, 62n, 63
- Lida, M0 Rosa, 84n, 85n
- Linker, Robert White, 46n
- Lodolo, Gabriela, 34
- Lope Blanch, Juan Manuel, 57n
- Lorenzo, santo, mártir, 51

- Lucas, santo, evangelista, 40,  
51n, 79n, 82n, 105n
- Macrobio, 97n, 98n
- Malaquías, 69
- MANSILLA DE LA SIERRA, 84n
- Marcos, santo, evangelista,  
40, 55n
- Martín Zorraquino, M0  
Antonia, 50n
- Mateo, santo, evangelista, 40  
y n, 55n
- McDannell, Colleen, 39n
- Mecolaeta, J., 94n
- Menéndez Pelayo, Marce-  
lino, 10
- Menestò, Enrico, 68
- Miletich, John S. , 69n
- Millán, santo, 19
- Munio, véase Muño,  
maestro
- Muño, maestro, 12n, 13, 15,  
16, 22, 72, 77, 84 y n, 85,  
86 y n, 87, 90 y n, 92, 99,  
105
- NÁJERA, 46n, 47
- Olalia, santa virgen, véase  
santa Eulalia, virgen y  
mártir
- Oria, santa, *passim*
- Orígenes, 36, 37, 83
- Pablo, santo, 68
- Pacífico, fray, 68
- Patch, Howard Rollin, 28n,  
36n, 37n, 38n, 50 y n, 83
- Peden, Alison M, 98
- Pedro Abelardo, 39n
- Pedro, don, último abad de  
Suso, 12n, 94
- Pedro Lombardo, 36, 39n
- Pejenaute Rubio, Francisco,  
64
- Pelayo, santo, 45
- Peña de San José, Joaquín,  
15n, 46n
- Perry, Anthony, 104
- Policarpo, santo, mártir, 27
- Potamia, santa, 94n
- Rabano Mauro, 36
- Rodegonda, asceta y mártir,  
103n
- Salgueiro, José, 38 y n
- Sancho, don, obispo y abad,  
47, 84 y n
- SAN MILLÁN DE LA COGOLLA,  
16, 72, 94n
- SAN MILLÁN DE SUSO, monas-  
terio, 12 y n, 21, 25, 47,  
48, 54, 58, 66, 76, 78, 80,  
81, 83, 87, 94 y n, 96,  
104
- SAN MILLÁN DE YUSO, monas-  
terio, 90n, 94n
- SAN SEBASTIÁN, monasterio,  
46
- Santos Padres, los, 35, 41,  
44, 102
- Saturnino, santo, mártir, 22  
y n, 73 y n
- Solignac, A. , 21n
- Teófilo de Antioquía, 36
- Terencio, 39
- Tomás de Aquino, santo, 21,  
36, 39n, 40 y n, 43, 102n
- Túndal, 69
- Uría Maqua, Isabel, 9n, 11n,  
12n, 13n, 16n, 36n, 37n,  
38n, 50n, 72n, 93n,  
105n, 106n, 108n, 110n
- Urraca, maestra, 48
- Varela Portas, Juan, 71n,  
110n
- Vauchez, André, 103n

Vernay, Henri, 26  
Vicente, santo, mártir, 51  
VILLAVELAYO, 45, 94n  
Voxmea, joven virgen, 25 y  
n, 32, 42n, 44, 49, 50, 54,  
56, 57, 59, 60, 61, 64 y n,  
65, 66, 67, 70, 75, 77, 88  
Walsh, John K., 69n, 86n, 99,  
100, 104  
Weber, Frida, 10  
Wolf, Lothar, 26  
Zacarías, 79n

*Este homenaje se acabó de imprimir en Salamanca,  
el día de la Santa Oria, cuyo es este libro,  
que dedica el Seminario de Estudios  
Medievales y Renacentistas de la  
Universidad de Salamanca  
a su autora, Isabel  
Uría Maqua*





SEMINARIO DE ESTUDIOS  
MEDIEVALES Y RENACENTISTAS  
(SEMYR)

PUBLICACIONES



SERIE CHICA

---

- 1 Eugenio ASENSIO, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines. Con una carta prólogo de Marcel Bataillon*. 2000. ISBN 84-920305-6-9.
- 2 Fernando BOUZA, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. 1999. ISBN 84-920305-3-4.
- 3 Pedro M. CÁTEDRA & Jesús D. RODRÍGUEZ VELASCO, *Creación y difusión de «El baladro del sabio Merlín»*. 2000. ISBN 84-920305-4-2.
- 4 Domingo YNDURÁIN, *Las querellas del Buen Amor. Lectura de Juan Ruíz*. 2001. ISBN 84-920305-7-7.

CATÁLOGO DE LA  
PREDICACIÓN HISPANA

---

- 1 Manuel A. SÁNCHEZ, *La primitiva predicación española medieval*. 2000.  
ISBN 84-920305-5-0.
- 2 Pedro M. CÁTEDRA, *Los sermones en romance del manuscrito 40 (Siglo XV) de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. 2002.  
ISBN 84-932346-3-X.

DOCUMENTA

---

- 1 Pedro M. CÁTEDRA, *Poesía de Pasión en la Edad Media. El cancionero de Pero Gómez de Ferrol*. 2001.  
ISBN 84-920305-8-5.
- 2 *Las «Istorias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán» de Martín de Herrera*. Edición de Pedro M. CÁTEDRA, FRANCISCO BAUTISTA, María SÁNCHEZ & Juan Miguel VALERO, En preparación.

INVENTARIO

---

- 1 Vicente BÉCARES, *La compañía de libreros de Salamanca (1530-1534)*. 2003.  
ISBN 84-932346-7-2.
- 2 Pedro M. CÁTEDRA, *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*. 2002.  
ISBN 84-920305-9-3.

HOMENAJE

---

- 0 E. A., *Viaje de Asia (1936)*. 2-6-2002 [2004]. Tirada de 20 ejemplares. Agotado.
- 1 «venida es, venida» *Postillæ in «Corpus» Margit Frenk. Homenaje del SEMYR*. 2001.  
ISBN 84-932346-0-5.
- 2 Bernhard KÖNIG, *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*. 2003. ISBN 84-932346-8-0.

- 3 Isabel URÍA, *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*. 2004.  
ISBN 84-933566-0-3.

#### ACTAS

---

- 1 *Libros de caballerías (del «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad. Edición al cuidado de María SÁNCHEZ, Eva B. CARRO y Laura PUERTO. 2002.  
ISBN 84-932346-2-1.

Monografías de R. Beltrán, J. M. Cacho Blecua, J. Casas, P. M. Cátedra, L. D. Cuesta, F. Gernert, J. Gómez-Montero, P. Gracia, J. Guijarro, B. König, J. M. Lucía, M<sup>a</sup>. C. Marín Pina, A. Montaner, W. Nitsch, R. Ramos, S. Requena, J. Rodríguez Velasco.

- 2 *Mijail Bajtín en la encrucijada de la hermenéutica y las ciencias humanas*. Edición al cuidado de Bénédicte VAUTHIER & Pedro M. CÁTEDRA. 2003.

ISBN 84-932346-6-4.

Colaboraciones de Patrick Sériot, Bénédicte Vauthier, Miquel Siguán, Felipe Pereda, Luis Beltrán, Domingo Sánchez Mesa, Amalia Rodríguez Monroy, Tomás Albaladejo.

- 3 *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da «Orlando» al «Quijote») // Literatura cavalleresca entre España e Italia (Del «Orlando» al «Quijote»)*. Dirección de Bernhard KÖNIG & Javier GÓMEZ-MONTERO; edición al cuidado de Folke GERNERT. 2004.

ISBN 84-933566-2-X.

Monografías de K. Hempfer, V. Infantes, A. del Río Nogueras, J. M. Lucía Mejías, P. Orvieto, R. Ankli, F. Penzenstadler, K. Stierle, G. Günter, M<sup>a</sup>. C. Cabani, A. G. Hauf, J. M. Cacho Blecua, N. Baranda, J. Guijarro Ceballos, G. Salvador Lipperheide, E. Sarmati, R. Beltrán, A. Gimber, A. Bognolo, V. Foti, J. Gómez-Montero, J. Rodríguez Velasco.

#### HOJAS SECAS

---

- 0 *«Tratado que hizo Alarcón», alquimista del arzobispo Alonso Carrillo*. Edición y estudio de Pedro M. CÁTEDRA. 2002. ISBN 84-932346-1-3.

- 1 Rosa NAVARRO DURÁN, *«Lazarillo de Tormes» de Alfonso de Valdés (c. 1530)*. 2002.

ISBN 84-932346-5-6.

- 2 Pedro M. CÁTEDRA, *La historia de la casa de Zúñiga otrora atribuida a Mosén Diego de Valera*. 2003.  
ISBN 84-932346-9-9.
- 3 Javier SAN JOSÉ LERA, *Silva para una inundación la de Salamanca en 1623*. 2004.  
ISBN 84-933566-1-1.
- 4 Giovanni PONTANO, *Dialogus qui Charon inscribitur*. Traducción y prólogo de M<sup>a</sup>. José VEGA, utílogo de Rosa NAVARRO.  
ISBN 84-933566-3-8.

#### EN COEDICIÓN

---

Los títulos precedidos de un asterisco se han publicado en coedición con el Centro de Estudios sobre el Renacimiento Español en el Contexto Europeo (CERES) de la Universidad de Kiel.

A partir del tomo VI, Ediciones de la Universidad de Salamanca publica en coedición con el SEMYR *El libro antiguo español*.

M<sup>a</sup>. Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA & M<sup>a</sup>. José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. xvii)*. *Catálogo*. 2000.