
CONCLUSIONES GENERALES DE LA TESIS DOCTORAL:
*EL ESTILO DE LAS OBRAS DE GONZALO DE BERCEO
Y SUS FUENTES: ANÁLISIS COMPARATIVO*

JUAN CARLOS FERNÁNDEZ PÉREZ
(Universidad de Santiago de Compostela)

EL PRESENTE TRABAJO tiene como finalidad presentar las conclusiones generales de la Tesis Doctoral *El estilo de las obras de Gonzalo de Berceo y sus fuentes: análisis comparativo*, defendida el pasado mes de marzo en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Pero antes de pasar a éstas, nos ha parecido oportuno –a modo de introducción– incluir una serie de aspectos que ayudarán a entender mucho mejor las ideas contenidas en esta disertación. Nos referimos a los objetivos, estrategias metodológicas y contenidos básicos. Por consiguiente, dividimos nuestro trabajo en dos grandes bloques: las cuestiones previas y las conclusiones propiamente dichas.

CUESTIONES PREVIAS
OBJETIVOS

En esta investigación se pretende estudiar el estilo de las obras que componen el corpus berceano en relación con las fuentes que le sirvieron de base. Éste es, sin duda, uno de los aspectos más olvidados de la crítica berceana. Queremos saber hasta qué punto, en el campo estilístico (figuras

y tropos retóricos) es deudor Gonzalo de Berceo con respecto a sus modelos literarios. Al final se determinaría si Berceo se inspiró o no en el estilo de las fuentes que tomó como referencia para construir el *ornatus* de todas y cada una de sus composiciones.

ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

En esencia, nuestro método de trabajo tiene su raíz en la confrontación estilística de las composiciones berceanas con sus fuentes. Por la vía del análisis retórico-textual, hemos intentado deslindar las aportaciones elocutivas propias de nuestro autor de aquellos otros elementos que adoptó de sus referentes poéticos.

Dentro del campo de la adaptación del modelo literario, hemos diferenciado dos grandes categorías de ejemplos. En un primer momento hemos prestado atención a los ejemplos literales –resultado de la *traductio ad pedem litterae*– que nos ofrece el corpus berceano con respecto a sus fuentes, con la excepción de la *Vida de Santa Oria* –su modelo no se conserva– y los *Loores de Nuestra Señora* –debido a que la crítica todavía no la ha determinado. En estos dos casos sólo hemos examinado los llamados «ejemplos originales o imitativos» –más propios de la *aemulatio*. A lo largo de nuestro estudio, hemos comprobado cómo el número de muestras literales es bastante reducido, por lo que hemos preferido transcribirlas todas en esta parte del trabajo. Esto no ha sido así en la segunda parte del análisis, ya que la cantidad de ejemplos originales o imitativos es muy elevada. Por este motivo, los hemos sometido a un proceso de selección y hemos escogido los más significativos. Hemos ofrecido tanto ejemplos berceanos como latinos en este apartado del análisis con el objetivo de contrastar ambas versiones y decidir si Berceo se inspiró o no en el estilo de sus fuentes para elaborar el *ornatus* de sus poemas, objetivo y fin de este trabajo.

Por último, hemos atendido también a otras composiciones contemporáneas de Berceo –el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipcíaca*–, con sus respectivos modelos, para contextualizar los usos estilísticos berceanos en el marco de la poesía romance de su época.

Dada la parquedad de la mayoría de los críticos berceanos al ocuparse del estilo, hemos intentado superar las ideas parciales que la crítica ha atribuido al *ornatus* de Berceo, prescindiendo de toda generalización,

centrándonos por el contrario en la totalidad de sus obras, aspirando a la exhaustividad. Nuestra guía en todo momento ha sido la comparación dentro del análisis de los textos. Por otro lado, hemos intentado cubrir —en la medida de nuestras posibilidades— las lagunas existentes en *Santa Oria* y los *Loores*, dos poemas que presentan una alta elaboración estilística, así como añadir nuevos datos sobre el estilo de las restantes obras del clérigo riojano. Para llegar a comprender su *ornatus* y determinar el grado de dependencia con respecto a sus modelos —objetivo y fin de nuestra investigación— es imprescindible y necesario abordar su corpus en toda su extensión. Con este mismo propósito, hemos analizado el apartado de la *elocutio* en las diferentes obras que los estudiosos han señalado como fuentes literarias de don Gonzalo.

CONTENIDOS BÁSICOS

1. Introducción. Estado actual de la cuestión (repaso de aquellos estudios que tratan sobre el *ornatus*, al igual que los que se refieren a la relación entre la obra berceana y sus fuentes). También se estudian otros aspectos fundamentales para entender y evaluar la personalidad literaria de Berceo, como la biobibliografía de Gonzalo de Berceo y su formación cultural, los modos de traducción en el Medievo, los géneros literarios de su tiempo y su público, así como la finalidad de los poemas berceanos.

2. Análisis de figuras y tropos literarios. Bloque central y más importante en el que se repasan uno a uno los distintos recursos retóricos empleados por Berceo y sus fuentes. Por último, hemos atendido a otras composiciones contemporáneas de don Gonzalo, como el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y la *Vida de Santa María Egipciaca*, con sus respectivos modelos, para contextualizar los usos retóricos del clérigo riojano en el marco de la poesía vernacular del Doscientos.

3. Conclusiones. Teniendo como referencia lo visto en el punto 2, se ha intentado demostrar si, finalmente, don Gonzalo se inspiró o no en el *ornatus* retórico de sus fuentes para elaborar el estilo de sus poemas.

CONCLUSIONES GENERALES

El objetivo global de la presente tesis, en consecuencia, ha sido determinar hasta qué punto en el campo del estilo fue deudor Gonzalo de Berceo con respecto a los modelos que tomó como base para la redacción de sus diez poemas: ¿se limitó el clérigo riojano a calcar el estilo de sus fuentes o más bien se apartó de sus modelos para crear composiciones «originales» en el dominio de la *elocutio*? Para responder a esta cuestión, hemos partido de la distinción tradicional entre *ornatus facilis* y *ornatus difficilis*. En un primer momento, nos ocupamos de rastrear aquellos casos de coincidencia estilística entre Berceo y sus modelos, es decir, los «ejemplos literales». Frente a éstos situamos los «ejemplos originales o imitativos», los usos retóricos que don Gonzalo adoptó más libremente de sus fuentes latinas.

El número total de muestras literales en el conjunto de la producción de Berceo asciende a ciento veintinueve casos. Visto así, el total representa una cantidad elevada, pero esta afirmación debe ser matizada y tomada con cautela. El clérigo riojano, en lo que conocemos, compuso más de tres mil estrofas y trece mil versos –3.325 cuaderñas y 13.300 versos alejandrinos–. A la luz de este dato, la importancia relativa de los ejemplos literales disminuye. Además, no todos los recursos tienen el mismo rango de importancia ni alcanzan el mismo grado de uso. Las simetrías de otra clase entre los poemas berceanos y sus modelos –sustantivos, adjetivos y verbos aislados o frases– son más frecuentes, pero no conforman ningún procedimiento literario concreto. Estas similitudes son normales en cualquier proceso de traducción.

Los datos que arrojan los ejemplos originales o imitativos han sido examinados con mayor detenimiento, por su mayor variedad y grado de uso. En las diferentes obras latinas que don Gonzalo empleó como modelo, el uso de las figuras y tropos es bastante similar al caso de sus correlatos romances, según hemos constatado. Los valores poéticos que confiere Berceo a las distintas figuras y tropos son similares en todas sus obras, al igual que en sus fuentes latinas, con la excepción de algunos usos.

En general, las figuras de repetición –anáfora, polisíndeton, epanalepsis, *tr deductio* y *homeotéleuton*– manifiestan una finalidad semejante. No en vano, pueden aparecer combinadas en una misma estrofa, según hemos destacado en nuestro análisis. Con su empleo, se desea subrayar una idea esencial en el contexto; además, colaboran a la cohesión temática y formal de la cuaderña que las alberga. El polisíndeton tiene un valor añadido, la

marca de acumulación en enumeraciones, series de constituyentes descriptivos y en la suma de elementos antitéticos (pareja inclusiva) y sinonímicos (bimembración sinonímica).

Las figuras que integran la *annominatio* –políptoton y *derivatio*– tienen como objetivo recalcar un determinado lexema, ya de acción verbal, ya léxico o pronominal y, por lo mismo, contribuyen a reforzar la unidad argumental y dispositiva.

En cuanto al *parison*, simetría de tipo sintáctico, sirve para otorgar a los versos afectados una mayor cohesión formal, unidad que trasciende al plano de los contenidos.

Pese a las apariencias, el asíndeton, una figura de omisión, comparte una misma finalidad poética con el recurso contrapuesto, el polisíndeton: la ausencia de conjunciones en una secuencia provoca un ritmo ágil y entrecortado, pero esa misma economía de nexos contribuye a ligar de modo más inmediato los constituyentes de una serie.

El epíteto resalta una nota característica de los protagonistas de los diferentes poemas berceanos –San Millán, Santo Domingo, Santa Oria, San Lorenzo y la Virgen–, pero también de ciertos personajes secundarios de los textos. Por definición, los adjetivos o frases en función adjetiva que conforman el epíteto no añaden nuevas cualidades al sujeto en cuestión, sino que realzan un rasgo connatural de éste. Así, se logra una caracterización esencial de los personajes a los que se aplica el epíteto. Su finalidad es, por consiguiente, fundamentalmente descriptiva. De entre todos los epítetos del clérigo riojano, cabe individualizar la variante semántica del «epíteto épico-bélico»: una vez más, este elemento de contenido se demuestra particularmente rico en evocaciones.

Las dos figuras lógicas –antítesis y sinonimia– comparten muchos de sus rasgos y valores expresivos. A la finalidad propia de cada recurso –el vínculo de vocablos opuestos y sinónimos coordinados, como en la pareja inclusiva y la bimembración sinonímica–, se deben sumar otros matices, como la posibilidad de formar un apoyo para la rima o, más importante aún, la sutil caracterización de personajes, ambientes y situaciones. Tampoco conviene olvidar el significado catequístico y doctrinal de antítesis y sinonimia en numerosos contextos: la oposición entre el pecado y la virtud, fundamento de la moral cristiana, se hallan en la base de estos usos retóricos.

La exclamación y la comparación, dentro de las figuras de diálogo y argumentación, manifiestan diversas funciones poéticas en el corpus de don Gonzalo. La exclamación marca, por lo general, un contraste entre el fluir natural de los hechos –el tono enunciativo o neutro– y la emoción de

los personajes o del mismo narrador –la tonalidad exclamativa. Los significados específicos de la emotividad discurren desde la alabanza, la gratitud, el dolor, la amenaza o los juramentos, al humor y la ironía. La comparación permite aproximar la materia literaria a su público, haciéndola más inmediata y comprensible. Pero las comparaciones también se usan en la descripción de acciones, escenas y personajes, en donde aporta una caracterización más plástica y tangible. En este ámbito de la comparación, han sido señaladas algunas variantes semánticas como las analogías rústico-populares, bélicas y de luz o color.

Por lo que respecta a los sufijos diminutivos, se emplean para expresar determinados matices y sentimientos a propósito de los personajes que pueblan los poemas berceanos. Por consiguiente, el diminutivo comparte algunos de los valores ya señalados para otras figuras de pensamiento, como el epíteto, la antítesis o la sinonimia. Además, puede utilizarse como solución para la rima.

Dentro del *ornatus difficilis*, la antonomasia guarda muchos paralelismos con el epíteto, si bien formalmente el tropo exige la sustitución del nombre propio. El apelativo por antonomasia designa una cualidad específica del sujeto en cuestión. Por tanto, este procedimiento destaca la nota esencial en la caracterización de los personajes.

La metáfora desempeña ciertas funciones ya señaladas para otros recursos, como las figuras lógicas o la antonomasia: todos estos procedimientos sirven a la representación oblicua de escenas, situaciones e individuos. Gonzalo de Berceo cultiva los dos tipos formales de metáfora (*in praesentia* / *in absentia*); y, desde la óptica de los contenidos, se vale de variedades tan fértiles como la metáfora rústico-popular y la bélica. Además, en algunos casos otorga al tropo un sentido catequístico. La alegoría, que puede entenderse como una especie de metáfora continuada, presenta muchos puntos en común con este otro tropo, sobre todo en el aspecto funcional descriptivo y catequístico.

La sinécdoque y la metonimia inscriben sus manifestaciones en campos semánticos que pueden variar ligeramente de un poema a otro, como ocurre con las figuras lógicas, la comparación o la metáfora, recursos con los que comparten asimismo las funciones expresivas. En particular, estos dos tropos se utilizan con frecuencia para la caracterización de personajes: la selección de una característica individual permite, además de designar al sujeto, destacar una de sus notas definitorias.

¿Hay grandes diferencias de estilo entre las obras de Gonzalo de Berceo? A la luz del examen previo, a grandes rasgos la respuesta es no. Se advierten, en todo caso, pequeñas divergencias en la aplicación de algunos

recursos —el epíteto, la antítesis, la sinonimia, la comparación, el sufijo diminutivo, la antonomasia, la metáfora o la alegoría—, ya sea en el grado de uso, ya en sus distintos valores poéticos. La explicación no se debe buscar en una sola causa, sino en la convergencia de varios agentes: las distintas fechas de composición, el estilo de los modelos latinos, el género literario y la materia, así como la finalidad y el público al que iban dirigidas estas obras.

De entrada, es lógico pensar que la fecha de redacción determina de algún modo el estilo de una serie de poemas. Teóricamente, puede suponerse que, cuanto más tardía sea una obra, tenderá tal vez a una mayor complejidad estilística, si bien no debemos descartar que, por el contrario, la escritura de un autor evolucione rechazando paulatinamente lo artificioso.

La *Vida de Santo Domingo*, por ejemplo, presenta un grado de elaboración estilística mayor que los *Milagros*, pero la fecha de redacción del segundo poema es posiblemente posterior. Con todo, prevalecen demasiadas dudas con respecto a las fechas de redacción de las composiciones berceanas, por más que algunos estudiosos se hayan esforzado por aclarar estos extremos. Dado que las distintas propuestas cronológicas, a menudo contradictorias, deben tomarse con suma precaución, no podemos fundar nuestras conclusiones sobre bases tan inseguras.

Las fuentes latinas en las que se basó Berceo para componer sus poemas influyeron de forma decisiva en el ámbito de la *elocutio* y éste es un hecho objetivamente verificable: el grado de uso de un determinado recurso retórico en el modelo repercute sin ningún género de dudas en la versión romance. De este modo, podemos explicar, por ejemplo, por qué en la *Vida de San Millán* hay un mayor número de epítetos que en otras obras berceanas o por qué en el *Sacrificio de la Misa* la alegoría tiene una incidencia que no se registra en otros poemas.

Otro condicionante del estilo es el género literario en que se inscribe cada uno de estos poemas, así como su materia y finalidad.

Las *Vidas* berceanas se insertan en el género hagiográfico, obras cuyo propósito era doble: por un lado, la alabanza del santo; por otro, la ejemplaridad. El santo es un modelo de comportamiento: su bondad, que el fiel debe imitar, se pone de manifiesto en los prodigios que realiza. Así, Berceo nos presenta a san Millán, santo Domingo, santa Oria e incluso san Lorenzo como ejemplos de conducta. Los *Milagros de Nuestra Señora*, en cambio, pertenecen al género de las colecciones miraculísticas marianas, orientado a un fin encomiástico que buscaba estimular la devoción a la Virgen. Al exaltar la capacidad de María como intercesora, el poeta inscribe

su obra en el campo del dogma religioso y de la divulgación doctrinal derivada, en gran parte, del IV Concilio de Letrán. El fin último de estos poemas es, por lo tanto, la *laudatio* y el culto a la Virgen: son piezas panegíricas.

Imitatio frente a *laudatio*: ésta es la diferencia principal entre hagiografía y literatura mariana, puesto que ambos géneros comparten una intención didáctica, por su contenido piadoso y por la intervención divina que causa prodigios. Sin embargo, la estructura, el protagonismo y algunos temas son propios de cada modalidad. La implicación estilística que se puede derivar de este hecho radica, por caso, en los diferentes valores del epíteto, la exclamación, el sufijo diminutivo o la antonomasia en unas y otras obras, tal y como se ha demostrado a lo largo de esta tesis.

Muy vinculados al género se encuentran los móviles del autor y el tipo de público al que se dirige la composición.

En líneas generales, se puede afirmar que Gonzalo de Berceo redacta sus cuatro hagiografías para fomentar el culto a san Millán, santo Domingo, santa Oria y san Lorenzo. Sin embargo, algunos críticos como Dutton han visto en su producción unos fines menos altruistas y desinteresados, llegándose a afirmar que las *Vidas de San Millán* y *Santo Domingo* fueron escritas como propaganda de los monasterios que albergaban sus reliquias, con un objetivo económico. Con todo, en la hagiografía del Medievo no resulta excepcional que devoción y propaganda vayan de la mano. Si examinamos detenidamente el contenido de las *Vidas* berceanas, vemos cómo predominan los propósitos catequísticos y la ejemplaridad del santo en sus facetas moral, ascética y taumatúrgica.

Los poemas marianos, en contraste, tienen como objetivo fundamental potenciar el culto a la Virgen, menos apegado a un cenobio concreto. Aunque Brian Dutton¹ haya querido ver móviles económicos incluso en los *Milagros*, su hipótesis tiene en este caso unos fundamentos poco sólidos. Por el contrario, María es en los *Milagros* la intercesora de los hombres ante Dios, corredentora en el Duelo y coprotagonista de la *Historia de la Salvación* de los *Loores*. El didactismo y los propósitos catequísticos dominan estas tres composiciones, al igual que las obras doctrinales.

Empleando la tipología de Lomax², los tres poemas incluidos en el tercer grupo responden a las líneas de la literatura religiosa emanada de la reforma lateranense: la homilética –*Signos del Juicio Final*– y la doctrinal –*Sacrificio*

1. Gonzalo de Berceo (Obras Completas I), *La Vida de San Millán de la Cogolla*, edición de Brian Dutton, Londres: Tamesis Books, 1967, pág. 172.

2. Derek W. Lomax, «The Lateran Reforms And Spanish Literature», *Iberoromania*, 1 (1969), págs. 299-313.

de la Misa (doctrina eucarística) e *Himnos* (doctrina trinitaria)–. Como consecuencia de estos objetivos, el público de las obras berceanas, lejos de ser homogéneo como algunos estudiosos pretenden, estaría integrado por el pueblo llano y los peregrinos –así, en *Milagros*, *Santo Domingo*, *Martirio de San Lorenzo*–, los monjes y monjas del cenobio emilianense –*Vida de San Millán* y *Vida de Santa Oria*–, sacerdotes y novicios en general –*Sacrificio de la Misa*– e incluso nobles y monarcas –*Vida de Santo Domingo*–.

Estos dos factores, móviles y público, contribuyen a explicar, por ejemplo, por qué las antítesis y sinonimias tienen un valor catequístico sólo en determinados poemas –los más apegados al adoctrinamiento–, así como la distribución en el uso de las variedades rústico–popular y bélica de la metáfora –en las obras más «populares»– o la amplia incidencia que adquiere la alegoría en el *Sacrificio de la Misa* –un tropo del *ornatus difficilis* para destinatarios teológicamente mejor formados.

En lo que atañe al estilo del *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Vida de Santa María Egipciaca* y sus respectivas fuentes literarias, conviene recordar que nuestras conclusiones se refieren sólo a ciertos pasajes de tales obras, aquellos que hemos considerado más oportunos para su comparación con los versos de Berceo.

Dos aspectos de estas obras deben ser destacados con relación a la práctica literaria del clérigo riojano: por una parte, las líneas maestras del *ornatus* retórico en cada caso; por otra, el grado de fidelidad de las versiones romances respecto de sus modelos y el modo de traslación del estilo desde las fuentes.

¿Resulta muy diferente el método de traslación estilística empleado por estos autores y Gonzalo de Berceo? En vista de los datos que arrojan los contextos analizados, cabe afirmar que Berceo participa de las mismas técnicas de adaptación estilística, si bien en distinto grado. El sistema de traducción más similar al berceano es el propio de la *Vida de Santa María Egipciaca*, que guarda una mayor fidelidad a su modelo incluso en el *ornatus*. Sin embargo, la versión de Berceo es más flexible: sin llegar a los extremos del *Alexandre* y el *Apolonio*, los poemas del riojano comparten con estas obras el modelado retórico de las fuentes desde el principio de *aemulatio*.

Anteriormente quedó apuntada la posibilidad de que nuestro examen estilístico acaso pudiera iluminar los problemas de autoría señalados por Anthony Lappin³ para algunos poemas que se atribuyen a Gonzalo de

3. Anthony Lappin, «Problems in the attribution of works to Gonzalo de Berceo», en *Proceedings of the Bristol Texts and Manuscripts of Bristol*, Bristol: Department of Hispanic Studies, 39 págs. (13 y sigs).

Berceo. El modo de versión berceano es, en efecto, notablemente uniforme, con ligeras variaciones según la fuente, el género literario, los móviles y el público de cada composición. Sin embargo, la técnica de Berceo no difiere en lo fundamental de las estrategias literarias de otros poetas más o menos coetáneos: en la poesía culta del siglo XIII se manifiestan ciertas constantes en la adaptación de modelos foráneos, que dificultan el determinar tendencias individuales. Por consiguiente, pese a la innegable unidad de estilo de los poemas tradicionalmente atribuidos a don Gonzalo no podemos afirmar con rotundidad que nuestro análisis haya aclarado sin lugar a dudas la cuestión de su autoría.

Al comienzo de esta tesis partíamos de un interrogante esencial: ¿es el estilo de Gonzalo de Berceo independiente del *ornatus* de sus fuentes latinas? Frente al tópico arraigado en la crítica, es obvio que no: hemos constatado cómo, salvo en el caso de la metonimia –ausente en los trece modelos considerados–, la mayoría de los recursos estilísticos berceanos tiene precedente en las fuentes de nuestro poeta. Y en este legado se incluyen procedimientos como las imágenes rústico-populares, bélicas y lumínicas o incluso el uso expresivo de los diminutivos, a menudo considerados como estandarte de la originalidad elocutiva del clérigo riojano.

Sin embargo, también se ha demostrado que el número de usos de estilo calcados literalmente de los modelos es muy bajo, si tenemos presente la extensión del corpus berceano: sólo ciento veintinueve ejemplos en un total de 3.325 cuadernas. Además, hemos comprobado cómo las funciones expresivas de los recursos literarios de Berceo, aun compartiendo una base común, son más ricas que en sus fuentes.

¿Cómo podemos caracterizar, pues, el estilo de los poemas berceanos? A nuestro juicio, la solución se encuentra a medio camino entre la traducción fiel y la adaptación innovadora.

Retomando la categorización de Rita Copeland⁴, que distingue entre una traducción «primaria» y otra «secundaria» en el ámbito de la traslación vernácula medieval, consideramos que Gonzalo de Berceo trabaja más próximo al primer modo. Las «traducciones primarias» declaran su deuda con respecto a sus modelos, otorgándoles un estatus de *auctoritas*; en el caso de nuestro poeta, esto se manifiesta en el uso recurrente de términos que aluden a las fuentes, como *escriptura*, *dictado*, *escripto* o *cartelario*. La fidelidad berceana llega al extremo de no afirmar aquello que no figura en

4. Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, págs. 93 y sigs.

sus modelos: el poeta no se siente investido de la autoridad suficiente para incorporar nuevos elementos. Por añadidura, el servicio didáctico y exegético de esta clase de traducciones también está presente en el corpus berceano.

Sin embargo, las traslaciones de nuestro poeta no deben calificarse de serviles ni literales (*transductio ad pedem litterae*). Hay un margen de flexibilidad que permite explicar las diferencias de estilo entre sus poemas y los correspondientes modelos, como los renovados usos que confiere a algunos procedimientos retóricos. Cabe hablar, más bien, de un intento de superación, fin y esencia de la *aemulatio*: Gonzalo de Berceo parte de los mismos elementos de estilo que sus fuentes, pero los recrea con sutil libertad.

El clérigo riojano no gesta un discurso descuidado ni al margen del registro de sus modelos: emula el estilo de sus fuentes, procurando que sus versos superen el *ornatus* de partida. En la teoría romana de la traducción –retomada y ampliada en el período medieval–, la *elocutio* forma parte de la praxis de la *exercitatio*. Bajo esta luz debemos interpretar y leer las composiciones de don Gonzalo. En el campo de la adaptación de un modelo literario, en lo que atañe al estilo, la *aemulatio* es un proceso que participa de la gramática y la retórica. Gonzalo de Berceo siguió el patrón que le brindaban sus fuentes no sólo en los asuntos (*inuentio*) y la estructura (*dispositio*), sino también en el dominio de la *elocutio*. En este sentido, la imitación de un estilo no supone una merma en la elaboración del *ornatus* retórico; antes bien, Berceo logró crear, desde de la *aemulatio*, unos poemas estilísticamente muy elaborados.

Aemulatio y *exercitatio* gramatical y oratoria permiten, por último, una reflexión final sobre la teoría retórica que fundamenta el estilo de Berceo. En nuestra investigación, hemos recurrido a referentes clásicos –como la *Rhetorica ad Herennium*–, a la gramática tardoantigua –así, el *Ars maior* de Donato– y a la poética medieval –la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf–. Es imposible, sin embargo, determinar qué tradición escolar ha determinado el *ornatus* berceano, porque éste nace de la práctica antes que de la teoría: el registro de Berceo es proyección del estilo de sus fuentes. Y a menudo se olvida que manuales como la *Rhetorica ad Herennium* (I, 2, 3) destacaron ya esta circunstancia: la retórica no sólo se aprehende del estudio del *ars*, sino también de la *imitatio* de modelos y de la *exercitatio* personal.

