

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo

Personajes históricos y literarios de la Edad Media



Lidia Raquel MIRANDA
(Editora)

[2018] LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo

Personajes históricos y literarios de
la Edad Media

Lidia Raquel Miranda
(Editora)

Miranda, Raquel

Héroes medievales en espejo : personajes históricos y literarios de la Edad Media / Raquel Miranda. - 1a edición para el alumno - Santa Rosa : Universidad Nacional de La Pampa, 2018. 206 p. ; 18 x 25 cm. - (Libros de texto para estudiantes universitarios)

ISBN 978-950-863-333-0

1. Literatura Española. I. Título.
CDD 860

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media
Lidia Raquel Miranda (Editora)

Mayo de 2018, Santa Rosa, La Pampa

Edición: Lidia Raquel Miranda

Diseño y Maquetado: DCV Gabriela Hernández (Dpto. de Diseño-UNLPam)

Impreso en Argentina
ISBN 978-950-863-333-0

© Cumplido con lo que marca la ley 11.723

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola los derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente autorizada.

EdUNLPam - Año 2018
Cnel. Gil 353 PB - CP L6300DUG
SANTA ROSA - La Pampa - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

Rector: Sergio Aldo Baudino

Vicerrector: Hugo Alfredo Alfonso

EdUNLPam

Presidente: Ana María T. Rodríguez

Director de Editorial: Rodolfo Rodríguez

Consejo Editor de EdUNLPam

Pedro Molinero

María Esther Folco

María Silvia Di Liscia

Maria Estela Torroba / Liliana Campagno

Celia Rabortnikof

Edith Alvarellos / Yamila Magiorano

Paula Laguarda / Marisa Elizalde

Graciela Visconti

Mónica Boeris / Ricardo Tosso

Griselda Cistac / Raúl Álvarez

Índice

Introducción	11
	Lidia Raquel Miranda

Capítulo I

Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales

Lidia Raquel Miranda

1. Guía de lectura	19
2. Referente, significado y sentido	21
3. La naturaleza de los nombres propios.....	24
4. Índice, símbolo, imagen.....	28
5. Referencia y ficción.....	31
6. Última consideración	33
7. Referencias bibliográficas.....	34
8. Propuestas de trabajo	36

Capítulo II

El rey Arturo, entre la historia y la leyenda

David Rodríguez Chaves

1. Justificación	39
2. Las fuentes históricas sobre el rey Arturo	43
3. Hipótesis sobre la naturaleza histórica o ficcional del rey Arturo.....	47
4. La literatura artúrica y su influencia en Europa	49

5. Breves apuntes sobre Chrétien de Troyes	51
6. La leyenda artúrica en <i>Sir Gawain y el Caballero Verde</i>	54
7. Comentarios finales.....	62
8. Referencias bibliográficas	63
9. Propuestas de trabajo.....	64

Capítulo III

Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal

Lidia Raquel Miranda

1. Vanguardia	67
2. Carlomagno (ca. 742-814)	68
3. La era de Carlomagno	70
4. El renacimiento carolingio.....	74
5. La épica y las figuras históricas.....	76
6. Carlomagno en <i>La Canción de Rolando</i>	78
7. Retaguardia	84
8. Referencias bibliográficas	84
9. Propuestas de trabajo.....	86

Capítulo IV

Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador

Lidia Raquel Miranda

1. Presentación.....	89
2. En busca del Cid histórico	89
3. Un rey para un vasallo	92
4. La ruta del Cid	95
5. Textos que consagraron la figura del Cid	98
6. El manuscrito del <i>Poema de Mio Cid</i> y sus ediciones críticas	99

7. La épica española y el <i>Poema de Mio Cid</i>	102
8. El Cid literario, un vasallo ideal	107
9. Referencias bibliográficas.....	113
10. Propuestas de trabajo	116

Capítulo V

Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa

Lidia Raquel Miranda

1. Elección.....	123
2. Santa Oria, una santa local	123
3. El emparedamiento como modalidad de vida espiritual.....	126
4. Gonzalo de Berceo y su obra: el <i>Poema de Santa Oria</i>	127
5. La imagen de Santa Oria como personaje hagiográfico.....	132
6. Cuerpo y santidad	139
7. Relato y memoria	146
8. Referencias bibliográficas.....	147
9. Propuestas de trabajo	149

Capítulo VI

El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

1. Primer círculo.....	153
2. Dante Alighieri (1265-1321).....	154
3. Cosmogonía y cartografía de <i>La Divina Comedia</i>	156
4. <i>La Divina Comedia</i> en Buenos Aires	162
5. Las condenas en el “Infierno” de Dante	165
6. El infierno de los enamorados	168
7. Último círculo.....	172

8.Referencias bibliográficas	173
9.Propuestas de trabajo.....	174

Capítulo VII

Galería de encumbrados en *El Conde Lucanor*

Lidia Raquel Miranda

1.Presentación.....	177
2.El autor y su obra	178
3. <i>El Conde Lucanor</i> , la gran metáfora	180
4.El arte de contar historias.....	186
5.Los personajes referenciales	187
6.Cierre	199
7.Referencias bibliográficas	200
8.Propuestas de trabajo.....	201

CAPÍTULO V

Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa

Lidia Raquel Miranda

1. Elección

La vida de un santo es la plasmación literaria de las representaciones de una conciencia colectiva; por ello, su organización textual combina los personajes, los hechos, los lugares y los temas en una estructura propia que se sustenta en lo ejemplar y en lo referencial.

La pluma de Gonzalo de Berceo se ocupó de la memoria de varios santos varones de su región (La Rioja) –San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos y San Lorenzo–, cuyas hagiografías podrían haber sido objeto de estas páginas. Sin embargo, nos dedicamos en ellas a la única mujer escogida por el poeta para representar la santidad femenina en la comunidad emilianense del siglo XIII: Santa Oria. Esta preferencia permite incluir en nuestras reflexiones un personaje referencial femenino, habida cuenta del escaso espacio que el discurso medieval dedicó a mujeres puntuales.

El capítulo se inicia con la presentación biográfica de Oria y las características de la opción espiritual que realizó la joven virgen, el emparedamiento, para luego analizar el *Poema de Santa Oria*: su estructura, su contenido y sus alcances sociales e ideológicos a partir de las connotaciones de la imagen de la santa que protagoniza la historia narrada.

2. Santa Oria, una santa local

Santa Oria (Áurea) nació en el año 1043 en Villavelayo (La Rioja)¹, localidad que la venera cada 11 de marzo en su ermita.

¹ Villavelayo se ubica a más de 900 metros de altitud, en la subcomarca del Alto Najerilla; dicta unos 50 km de Nájera y 80 de Logroño. Los primeros documentos escritos que refieren a su existencia datan del siglo X, aunque es razonable pensar que sus orígenes se remontan a los primeros tiempos de la repoblación cristiana, es decir hacia el siglo VII.

Según las informaciones presentes en la hagiografía en análisis [*Poema de Santa Oria*] y en la *Memoria Cronológica* sobre la “sacratísima virgo Aurea”, redactada en el siglo XVII por Gregorio de Argáiz, es posible elaborar una breve biografía sobre Oria. Ella nació en el pueblo riojano de Villavelayo, [...], a mediados del siglo XI, hacia 1043. A los 9 años, tras la muerte de su padre, García, acompañando a su madre, Amunia, se emparedó en el monasterio de San Millán de Suso, en el período, [...], de mayor esplendor y fama de este cenobio. Allí permaneció hasta su muerte, a los veintisiete años, y fue enterrada en una cueva excavada en la piedra detrás de la iglesia del monasterio. (Silva, 2011: 58, mi traducción)

Los datos históricos que se conocen acerca de Santa Oria se deben a una primera hagiografía, hoy perdida, escrita por el monje Munio, que fue confesor de la reclusa y su madre y, por lo tanto, testigo de su vida y de su muerte en el monasterio de San Millán de Suso, en San Millán de la Cogolla. En efecto, a los 9 años, Oria junto a madre decidieron consagrarse a Dios, dejaron Villavelayo y tomaron el hábito en dicho monasterio, donde Oria pasaría sus días emparedada. A los 20 años, la joven tuvo su primera visión, en la que se le aparecieron Santa Águeda, Santa Cecilia y Santa Eulalia. Le anunciaron que Dios le tenía reservado un premio en el cielo. Santa Eulalia le entregó entonces la paloma; las tres santas le mostraron una escalera y la hicieron subir para contemplar las maravillas del cielo. Nueve meses más tarde, Oria recibió, en una segunda visión, a la Virgen María, quien le anticipó su próxima muerte como recompensa.

Murió a los 27 años, al anochecer del 11 de marzo de 1070. Su cuerpo fue sepultado en la cueva donde se le apareció la Virgen, a la que se baja por una escalera de 35 escalones. Sus restos permanecieron en ese sepulcro hasta 1609, año en que fueron trasladados en una urna al monasterio principal y se entregaron reliquias a la parroquia de Villavelayo, donde se creó una ermita en su honor (donde se emplazaba su antigua casa familiar) y una cofradía que le tributa veneración. Como se aprecia en la imagen² que sigue, la ermita es una planta rectangular, construida en sillería, con un ingreso en medio punto en la fachada:

² Extraída de <http://www.vallenajerilla.com/pueblos/villavelayo/villavelayo.htm>. Fecha de acceso: 12/10/17.



Para Uría Maqua (1981), probablemente el culto a Oria ya fuera importante en la región de San Millán desde su muerte. Esta autora sostiene que las visiones de la santa debieron haber atraído la admiración de las personas que, aún en vida de la reclusa, se dirigían al monasterio para oírla. Por su parte, Dutton (1980) pone en duda que Oria haya sido conocida fuera de La Rioja.

Una breve pero expresiva biografía de Oria aparece en la novela *Iacobus* de Matilde Asensi¹. Cuando los protagonistas llegan a San Millán de la Cogolla, visitan una cripta “tapiada con una pared ante la cual se veían abundantes ramos de flores frescas”: era la celda donde se emparedó Santa Oria, patrona, junto con San Millán, de aquel sagrado lugar.

El monje [...] comenzó a explicarme a mí la historia de
santa Oria, que había llegado a Suso en 1052, a los nueve años,

¹ *Iacobus* es una novela publicada por primera vez en 2000 y su historia se ambienta en el año 1319. Su protagonista es Galcerán de Born, caballero de la Orden del Hospital de San Juan y médico en Rodas, reputado como buen investigador, quien debe recuperar para las arcas del Vaticano los tesoros templarios en una peligrosa misión que se desarrolla a lo largo del camino de Santiago. En ese viaje, uno de los puntos que Galcerán y sus colaboradores visitan es San Millán de la Cogolla.

acompañada por su madre, doña Amuña. Como era lógico, sintió de inmediato la llamada de Señor, y quiso dedicar su vida a la oración y la penitencia. Sin embargo, su deseo de profesar allí fue rechazado por tratarse de un cenobio de varones y por estar poco implantada en la zona la costumbre de que las mujeres adoptaran la vida de anacoretas. A pesar de que Oria suplicó, lloró e insistió, la negativa se mantuvo, así que la niña decidió emparedarse de por vida en una celda cercana a la iglesia donde su presencia no perturbara a los monjes, que lo único que hicieron por ella durante veinte años (tiempo que tardó en morir) fue arrojarle comida y agua a través de un minúsculo ventanuco. (Asensi, 2011: 240)

3. El emparedamiento como modalidad de vida espiritual

Santa Oria terminó sus días emparedada en una pequeña celda que solo tenía una pequeña ventana por donde recibía agua y comida. Tal como explica Rivera Garretas (2005), las muradas o emparedadas fueron mujeres que vivieron su experiencia espiritual de manera muy intensa o extrema. Eran mujeres que, luego de un proceso de toma de conciencia, decidieron recluirse en una pequeña cámara en la muralla de una ciudad o de una iglesia querida, o en un puente. Lo hacían con una ceremonia pública que incluía una procesión y un ritual funerario.

La vida murada fue una opción de espiritualidad inspirada en la vida eremítica² antigua y altomedieval, pero trasladada a las ciudades. La vida eremítica atrajo a muchas mujeres en los siglos XI y XII. Y a partir del siglo XII el deseo femenino de vida solitaria se orientó más fuertemente hacia la vida murada, que hacía a estas mujeres intocables e inviolables pero sin que tuvieran que abandonar enteramente el mundo³. Para ello, situaban sus celdas-tumba en lugares frecuentados y en ellas dejaban una ventana abierta al exterior, desde la que se comunicaban con la gente que las visitaba en busca de consejo, de respuestas, de consuelo espiritual o de orientación en el amor divino que ellas brindaban *gratis et amore* (por

² Un eremita o ermitaño es una persona que lleva, por elección propia, una vida solitaria y ascética, apartada del contacto social. El término ‘eremita’ proviene del griego ἐρημίτης, que significa ‘del desierto’: por extensión, se refiere a todo el que vive alejado de los vínculos sociales.

³ Beresford (2002) explica que, tomando en consideración los rigores de la vida religiosa femenina señalados en el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo, ese tipo de emparedamiento sería practicado en la época del autor, pero no común en el momento en que vivió Oria.

gracia y por amor). A su vez, la gente las alimentaba por piedad, sentido de la misericordia y amor de Dios (Rivera Garretas, 2005).

La reclusión fue una experiencia de antigua práctica en la tradición cristiana, pero su eclosión se asocia especialmente a la población femenina que habitó los medios urbanos desarrollados a partir del siglo XII. Consistía en el encierro voluntario en una celda de estrechos confines y mínimas aberturas al exterior: la puerta de acceso, una vez consumado el ritual de la inclusión, era tapiada y, en tan reducido habitáculo, únicamente se respetaba una ventana, una pequeña abertura que aseguraba la subsistencia material de la reclusa. En ocasiones, cuando la celda se encontraba adosada a un edificio de culto, existía una segunda abertura que servía para poner a la reclusa en comunicación con el interior de este espacio sagrado. (Muñoz Fernández, 1998: 50)

Según Barbeito (2002), esta forma de vida penitencial, aun cuando suponía un estado de máxima reclusión, tuvo muchas seguidoras, de lo que dan cuenta numerosas referencias en toda la Península Ibérica. Al parecer, el emparedamiento fue una de las penitencias favoritas de las mujeres, puesto que el aislamiento y la reclusión se estimaban en los siglos medios como muy convenientes para la naturaleza femenina. Por esa razón la autora no resta mérito a esta clase de penitencia tan rigurosa, pero advierte que su práctica fue una suerte de subordinación inconsciente a las pautas de género imperantes, en busca del beneplácito social.

4. Gonzalo de Berceo y su obra: el *Poema de Santa Oria*

Los datos seguros que se conocen sobre la vida de Gonzalo de Berceo son los que él mismo declara en sus obras y los que proporcionan una serie de documentos notariales del monasterio de San Millán de la Cogolla, que abarcan el período entre 1220 y 1246, y en los que el poeta firma como testigo (Uría Maqua, 1981). El conjunto de datos autoriza a situarlo en la Rioja Alta del siglo XIII y en un ámbito cultural y religioso, el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, rico en códices y manuscritos desde los siglos X y XI y dotado de un *scriptorium* muy activo. La época en la que vivió, su relación con el monasterio emilianense, su condición de sacerdote o clérigo secular y su profesión de maestro son circunstancias que se manifiestan en sus poemas y justifican los temas que trata.

Así, todos los poemas de Berceo son de tema religioso y, [...], en ellos dedica no poco espacio a la exposición de los principales artículos de la doctrina cristiana. Además, los protagonistas de sus poemas hagiográficos tienen estrechos vínculos con el monasterio cogollano: San Millán es su patrón, Santo Domingo, antes de ser abad de Silos, fue prior en el antiguo cenobio de San Millán de Suso, y Santa Oria vivió allí emparedada hasta su muerte, [...] y está enterrada, junto con su madre, detrás de la iglesia de Suso. Por último, su profesión de maestro explica el marcado carácter didáctico que tienen sus poemas, como obras destinadas a la enseñanza religiosa de los novicios, clérigos y monjes. (Uría, 2000: 269)

De la expresa conexión de la obra de Berceo con la localidad y sus santos se deducen los móviles económicos del poeta:

[...] creo que Berceo escribía pensando en alguna forma de presentación oral [bien en el monasterio, ante los grupos de peregrinos, bien en los centenares de dependencias de San Millán repartidas por Castilla y Navarra, donde monjes, hermanos legos o juglares asalariados recitarían sus relatos hagiográficos]. El gran público en que piensa afecta a su estilo. [...] Lo que se ha considerado como sus objetos, o sea, la instrucción y el entretenimiento de su público, son de hecho los medios que emplea para conseguir su objeto principal: la mayor nombradía de San Millán y la mayor prosperidad de su monasterio. (Dutton, 1980: 152)

El *Poema de Santa Oria* es una de las obras hagiográficas de Berceo⁴, escrita en su vejez, como lo expresa el autor en la segunda estrofa: “Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado, / de esta sancta virgen romançar su dictado;” (a-b)⁵.

⁴ La adscripción del poema al género hagiográfico es, en realidad, un tema de debate no clausurado. Generalmente el texto ha sido conocido y denominado como *Vida de Santa Oria* y, por lo tanto, incluido en dicho género. Sin embargo, a partir de las investigaciones de Uría se lo ha ubicado en la literatura visionaria y preferido la denominación de *Poema de Santa Oria*. En este capítulo consideramos a la obra como hagiográfica pero, al utilizar para el análisis la versión editada por Uría Maqua, mantenemos la última denominación. Para profundizar en el problema del género literario de esta obra, remitimos a Uría Maqua (2004) y González (2013).

⁵ Todas las citas del *Poema de Santa Oria* están tomadas de la edición de Uría Maqua (1981) indicada en las Referencias bibliográficas.

El poema, escrito en lengua romance, narra la vida de la reclusa Oria y está compuesto sobre la base de la *Vita* latina de Munio, monje de San Millán que fue maestro o confesor de la joven santa así como de su madre, Amunia. Desgraciadamente, esta *Vita* latina no ha llegado hasta nuestros días ni se tienen noticias de su paradero por lo que no se pueden establecer comparaciones con el texto de Berceo. El *Poema de Santa Oria* ha pervivido en una única versión, conservada en tres copias manuscritas, con algunas irregularidades en el plano de la lengua que afectan el metro y la rima y otras en el plano del relato que influyen en la estructura y en el sentido del poema. Para la transmisión manuscrita del poema Uría Maqua (1981) propone la siguiente filiación (Gráfico 1):

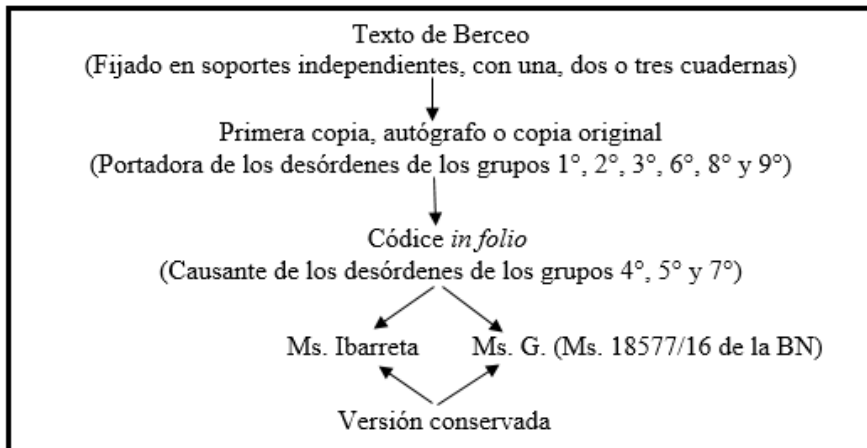


Gráfico 1: Transmisión manuscrita del *Poema de Santa Oria*

La organización artística del *Poema de Santa Oria* evidencia una variedad de formas en el plano del discurso que se ajusta al “sistema del ‘lenguaje’” con el que Bajtín (1986) define la diversidad social de lenguas y la polifonía individual. En efecto, la cultura medieval procedía siempre a partir de un peculiar sentido de la originalidad: la traducción, el comentario de comentarios, la cita de fórmulas de autoridad y la interpretación hermenéutica eran las prácticas verbales más habituales en el ámbito culto, que suponen una innovación en la repetición:

[...] sin duda la Edad Media fue una época de autores que se copiaban en cadena sin citarse, entre otras cosas porque en una época de cultura manuscrita –con los manuscritos difícilmente accesibles– copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que fuera un delito; a menudo, de copia en copia, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la

paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos. (Eco, 1997: 12)

El recurso de la cita de los clásicos, de las Sagradas Escrituras, de los Padres de la Iglesia o del pensamiento árabe fue, en muchos casos, apenas un ornamento estilístico para complementar la exposición de las propias opiniones y demostrar que las ideas del exégeta eran continuidad del pasado y no simples novedades.

Berceo poseía una sólida y amplia cultura, manifiesta en sus vastos conocimientos de la retórica antigua y de las *artes dicendi, praedicandi y dictandi*. Esta última representaba el arte de la composición y, como técnica, era una de las bases de la enseñanza universitaria, que especificaba, según los destinatarios, las circunstancias, los temas tratados y las diversas maneras de “dictar”⁶: es decir que constituía el modelo de los usos literarios y de los usos sociales de la lengua.

También la tradición de las técnicas del sermón es una marcada influencia en los escritos de Berceo. Como es sabido, los dos tipos de sermones –*divisio intra* y *divisio extra*⁷– proveyeron un modelo estructural al escritor medieval, pero el sermón popular constituía, además, una rica fuente de material ilustrativo, que permitía captar la atención del público al explotar el contenido desde el punto de vista del entretenimiento y de la ejemplaridad.

Las obras de Berceo evidencian todos estos conocimientos discursivos, aun cuando en ellas abundan también las fórmulas épicas y juglarescas: Berceo comparte con el juglar la composición en lengua vulgar y las condiciones de su auditorio, las que imprimen algunos elementos esenciales a su estilo (Artiles, 1968)⁸. No obstante, el riojano produjo todas sus obras en el arte de la clerecía⁹, o sea en cuadernas monorrimas de versos alejandrinos, divididos por la pausa o cesura en dos

⁶ “*Dictare* es hablar una escritura, originalmente componer una carta pero también escribir poesía” (de Certeau, 1993a: 148).

⁷ El sermón culto (*divisio intra*) estaba destinado a la congregación de clérigos y se escribía generalmente en latín; por su parte, el sermón popular (*divisio extra*) estaba dirigido a la congregación laica e iletrada, por ello para él se prefería la lengua vernácula.

⁸ El público de Berceo era heterogéneo y en él confluían todos los estratos sociales (Ruffinatto, 1968-1970).

⁹ ‘Mester’ alude al trabajo o ministerio y ‘clerecía’ es el saber en tanto ciencia y supone la vinculación del poeta con la enseñanza escolástica. Es importante aclarar, sin embargo, que esta concepción de clerecía como erudición vinculada con el *studium* no es uniforme en todos los poetas de la época.

isostiquios con rima total o consonante, estrofa que constituye la unidad del mencionado mester:

Los clérigos veían en el verso métrico y en la rima un principio de orden y perfección. El arte literario de clerecía, además de las sílabas contadas, supone un mayor sentido en la composición de las obras [que el mester de juglaría], un saber más disciplinado en la realización, una más cuidadosa elaboración del lenguaje poético, de versos y estrofas. Este conjunto va conducido por el empuje de una voluntad individual y una intrínseca concepción estilística. De hecho, un factor determinante en la definición del mester es lo formal, pero ello nada explica si no es asociado a la educación de los clérigos, a su conciencia alerta del quehacer poético. Ello origina la revolucionaria actitud de orden y deseo de realzar a poesía la lengua romance. (Barcia, 1967: 35)

En el caso del poema que nos interesa, muchos de los motivos y elementos que configuran las visiones de Oria tienen precedentes en otras obras latinas de género hagiográfico, de los siglos V al XII. Así la visión de un coro de vírgenes, el énfasis en lo blanco, la luz intensa, la mención de Cristo como esposo, la paloma, la columna con la escala que conduce al cielo, entre otros, se encuentran, más o menos iguales, en otras vidas de santos y santas y libros de visiones (Patch, 1956); pero no es posible precisar si todos estos motivos se remontan a la *Vita* latina de Santa Oria que escribió Munio o si algunos fueron incorporados por Berceo (Uría Maqua, 1981).

No obstante, el mismo texto aporta algunos datos por los que se puede inferir que en el *Poema de Santa Oria* el poeta siguió la misma pauta que en sus otras obras hagiográficas, es decir que, en lo fundamental, se ajustó al modelo que manejaba. Las menciones de nombres y datos que no son sustanciales en el relato, el apego al calendario vigente en época de Munio, ya derogado en la de Berceo, el precepto de comulgar tres veces al año (tres pascuas) y la mezcla de narradores revelan una actitud fidedigna de Berceo con respecto a la fuente latina (Uría Maqua, 1981).

5. La imagen de Santa Oria como personaje hagiográfico

Entre los distintos modelos de cronotopo¹⁰ que propone Bajtín (1986), el de las vidas de santos se caracteriza por ofrecer la imagen de los héroes en dos momentos: antes de la transformación de la propia identidad y luego de la crisis y el renacer. “A veces se nos entregan tres imágenes, precisamente en los casos en que se destaca y elabora especialmente el corte de la vida dedicado al sufrimiento purificador, al ascetismo y a la lucha contra sí mismo” (Bajtín, 1986: 306).

Este cronotopo describe la estructura de contenido de los textos hagiográficos de Berceo, aunque en el caso específico del *Poema de Sancta Oria* no existe un momento inicial de culpa sino un interés de la joven por aumentar en sí misma los dones de la gracia de Dios¹¹, como reza la estrofa 21¹²:

Desemparó el mundo Oria, toca negrada,
en un rencón angosto entró emparedada,
sufrié grant astinencia, vivié vida lazrada,
por ond ganó en cabo de Dios rica soldada. (a-d)

El tiempo biográfico de la vida de la santa no es estricto sino que el cronotopo representa momentos excepcionales, aunque breves, que determinan tanto su imagen definitiva como el carácter de toda su vida posterior¹³. En efecto, el relato hagiográfico se desplaza “esencialmente entre un tiempo de pruebas (combates solitarios) y un tiempo de glorificaciones (milagros públicos): paso de lo privado a lo público” (de Certeau, 1993b: 264). Para Franco en la hagiografía la vida “se narra primero por orden cronológico y luego se descompone y se recompone en conjuntos de anécdotas o ejemplos que ilustran las virtudes de pobreza, castidad y obediencia. El punto culminante de la historia es la ‘buena

¹⁰ El cronotopo es la conexión artística de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias: se trata de una unidad de tiempo y espacio indisoluble, de carácter formal y expresivo.

¹¹ Para mayores detalles acerca del cronotopo en el *Poema de Sancta Oria*, remito a Miranda (2001 y 2002).

¹² Sobre los problemas de numeración y orden de las estrofas cf. Uría Maqua (1981).

¹³ La estrofa 24 sintetiza la gracia extraordinaria que logró Oria en su vida: “Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones / que li mostró en Çielo tan grandes visiones / que *devién* a los omnes cambiar los coraçones; / non las *podrién* coalabras nin sermones. (a-d)”.

muerte’, generalmente acompañada de signos y milagros extraordinarios” (Franco, 1989: 13, mi traducción).

En suma, el discurso hagiográfico favorece la presencia de los actores de lo sagrado –los santos– y tiene una finalidad edificante. En tal sentido, la vida de Santa Oria es “un sistema que organiza una *manifestación* gracias a una combinación topológica de ‘virtudes’ y de ‘milagros’” (de Certeau, 1993b: 258), que representa la conciencia que la comunidad emilianense tenía de sí misma al asociar la figura de la santa con su lugar: las relaciones entre la santa y el sitio funcionan como el signo de un acontecimiento pasado de carácter fundacional.

Por una parte, la “vida de un santo” articula dos movimientos aparentemente contrarios, pues asegura una distancia en la relación con los orígenes (una comunidad ya constituida se distingue de su pasado gracias a lo específico que constituye la representación de ese mismo pasado). Pero por lo demás, un retorno a los orígenes permite reconstruir una unidad en el momento, en que al desarrollarse, el grupo corre el riesgo de dispersarse. Así el recuerdo (objeto cuya construcción se ve ligada a la desaparición de los comienzos) se combina con la “edificación” productora de una imagen destinada a proteger al grupo contra su dispersión. (de Certeau, 1993b: 260)

Desde este punto de vista, el texto hagiográfico marca una etapa que circunscribe las convicciones existentes en la comunidad al distinguir un “tiempo y un lugar del grupo” (de Certeau, 1993b: 260). El sintagma narrativo que configura la vida de Santa Oria se inicia en la fuente divina del accionar de la heroína y en la heroicidad de sus virtudes, reflejadas también en las cualidades cristianas de sus progenitores (cc. 9 a 17). La organización de la virtuosa vida de la joven en el marco de la ficción obedece a formulaciones antropológicas, éticas y teológicas organizadas sobre un eje temporal, aunque se destacan también las precisiones de lugar: “Essa virgen preçiosa de quien fablar solemos / fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos;” (4 a-b).

La construcción del texto y, en especial, de la heroína de Berceo gira en torno al lugar: ambos son deícticos, puesto que constituyen una manifestación esencialmente local y, por lo tanto, visible, lo que justifica la fragmentación del discurso en una sucesión de cuadros que connotan el lugar representado y crean un espacio espiritual en el que la santa se proyecta como figura edificante para la comunidad emilianense por medio de una simbolización del misterio narrado.

El paso de una escena a otra, generalmente indicado por el uso de “ver” y otros verbos de matiz perceptivo, favorece una lectura itinerante que interpreta el movimiento estructural del texto y, al mismo tiempo, el desarrollo narrativo de la trama, es decir la forma y el contenido.

En efecto, el *Poema de Santa Oria* se estructura en siete partes, en un esquema ascendente-descendente (Gráfico 2) que tiene como punto clave central y momento culminante la segunda visión de la joven reclusa (cc. 125 y 133):

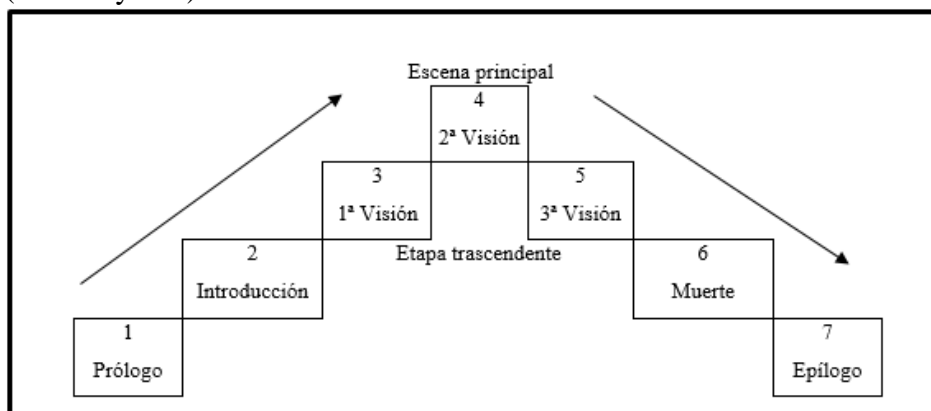


Gráfico 2: Contenido y estructura del *Poema de Santa Oria*

A su vez, la parte central parece estructurarse de forma análoga al poema, o sea con una primera escena preparatoria o ascendente, una escena central clave (aparición de la Virgen María y diálogo entre ella y Oria) y una tercera escena que falta en el código por la pérdida del folio CIX’, pero que –según se puede conjeturar– sería inversamente correlativa a la primera.

Esta forma de relato fragmentado –y al mismo tiempo articulado– en unidades relativamente autónomas, a la manera de un retablo medieval, en el que cada recuadro contiene un episodio de la historia que se presenta en el conjunto, está condicionado, a su vez, por las características de la estrofa, unidad semántica y sintáctica de sentido completo.

La trama de la obra se puede representar como una escena en la que las figuras se destacan sobre un fondo¹⁴ y se puede resumir en los

¹⁴ En esta óptica, el *continuum* que representan los sucesos del poema se sustenta en la conocida idea expuesta por los psicólogos de la *Gestalt* según la cual las imágenes son percibidas como un todo, como una configuración, y no como mera suma de sus partes constitutivas. En las configuraciones perceptivas así consideradas, el contexto juega también un papel esencial.

momentos relevantes de la vida consagrada de Santa Oria. Ahora bien, el hecho de resaltar uno de los hechos de su vida –la segunda visión trascendente– actúa como un espejo que duplica la estructura formal y de contenido de lo narrado. Así, el contenido y la estructura del poema completo son proyectados al interior de esta escena menor que reduplica el mensaje central de la obra. Las relaciones entre los dos contextos ficcionales descriptos pueden analizarse tomando en cuenta la organización de sus elementos y las leyes que la rigen y sin olvidar que la naturaleza del cuadro de la visión de la Virgen María deriva del sentido global de la trama, por lo que no puede entenderse separado de ella.

Si se considera el *Poema de Santa Oria* como un sintagma –la relación de signos unidos entre sí– advertimos que entre sus elementos y los de la escena de la segunda visión de la santa existe una correlación sintáctica que procede sobre la base de la semejanza de forma y contenido (Cuadro 2):

Cronotopo	<i>Poema de Santa Oria</i>	Segunda visión de Santa Oria
<u>Contenido:</u> Momentos Narrados	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª etapa de la vida de Oria • Primera Visión → • Segunda Visión → • Tercera Visión → • Muerte de Oria 	<ul style="list-style-type: none"> • Visión de las tres vírgenes • Visión de Santa María • Cierre
<u>Estructura:</u> Ascendente- Descendente	<ul style="list-style-type: none"> • Prólogo • Desarrollo { Introducción Visiones de Oria Muerte de Oria • Epílogo 	<ul style="list-style-type: none"> • Escena preparatoria • Visión de la Virgen María • Escena Final

Cuadro 2: Correlación entre elementos del *Poema de Santa Oria* y los de la segunda visión

En la sintaxis que ordena estos componentes temáticos y estructurales predomina una relación de concordancia, es decir que los elementos de figura y fondo son afines, en tanto coinciden, y el orden entre ellos es similar; por lo tanto, los significados globales del poema aparecen reforzados por los de la historia incluida que representa la visión. La peculiar relación entre figura y fondo obedece a que las unidades no están simplemente incluidas unas en otras, sino que componen un esquema perceptivo en el que la figura –el poema en general– se sirve de la concordancia como fondo subsidiario precisado por la determinación contextual que le proporciona la escena de la segunda visión de Oria. De este modo, las afinidades entre los elementos de las historias suponen una

redundancia, propiedad de cualquier mensaje que consiste en una repetición de la información por parte del enunciador para evitar que el receptor pierda muchos de sus elementos.

El cronotopo en el *Poema de Santa Oria* representa la totalidad del destino vital de la santa en sus momentos cruciales y de crisis más importantes. El texto se acerca a lo extraordinario en la medida en que las visiones milagrosas de la joven constituyen una irrupción del poder divino, como un signo que no se presenta conforme al orden social, característica en la que, paradójicamente, radica su condición de verdad.

Los hechos así representados determinan la vida de la heroína, incluso fuera de los límites de la obra literaria, de tal manera que definen las particularidades del tiempo que, profundo e invisible, deja su huella en la identidad. Pero a la vez, el tiempo de este cronotopo es un tiempo de hechos excepcionales y extraordinarios, subordinados a una lógica superior que los abarca y que Bajtín (1986) advierte en la intervención divina como guía que conduce a la purificación y exige un ascetismo y rituales purificadores totalmente definidos, como es el caso de las vírgenes y de Santa María en la obra de Berceo. Asimismo, “los sueños y las visiones ofrecen a los héroes indicaciones de qué hacer y cómo actuar para cambiar su destino, o sea, los obligan a determinadas acciones, a la actividad” (Bajtín, 1986: 308).

De esta manera, tanto el primero como el último eslabón de la cadena de aventuras se encuentran fuera del poder del azar. A consecuencia de esto varía también el carácter de toda la cadena. Ésta deviene activa y modifica al propio héroe y su destino. La serie de aventuras vividas por éste conduce no a la simple reafirmación de su identidad, sino a la construcción de la nueva imagen del héroe purificado y regenerado. (Bajtín, 1986: 308)

En el marco del poema de Berceo, la metamorfosis de la joven Oria no se limita a manifestarse en un carácter privado y externo sino que el mundo circundante, es decir la comunidad emilianense, recibe sus ecos, lo que favorece la creación de un nexo entre ella y la figura de la santa. El espacio se hace concreto y el tiempo se vuelve histórico, así el cronotopo actúa como signo de identificación entre el modelo literario y los receptores del texto, como *spatium historicum*, es decir como “campo o sustrato que agrupa el conjunto de los acontecimientos o personajes históricos que pueden ser objeto de conocimiento o protagonistas de un relato” (Bermejo Barrera, 1998: 2).

La conjugación del tiempo lingüístico que deviene del tiempo del discurso, del tiempo de la historia y de la posición temporal del narrador con respecto al mundo narrado permite construir un espacio que implica no solo modelos de conducta social e individual sino también modelos espaciales e identitarios que interactúan con los lugares y los personajes del mundo real. Esta significación temporal que se ‘espacializa’ en el poema se advierte, sobre todo, en el valor referencial que tiene Santa Oria a través de su nombre, centro semántico en el que convergen una serie de significaciones caras a la zona de San Millán. Tal como afirma Hamon (1982), los nombres propios históricos y geográficos remiten a entidades semánticas estables por ello aseguran los puntos de anclaje y restablecen la performance del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado. En este caso, la figura ficcional de Oria activa los valores semánticos e ideológicos atribuidos a la santa en el mundo real, lo que provoca en el receptor una identificación y un reconocimiento, especialmente luego de la muerte de la muchacha (cc. 180 y 181):

Si entender queredes toda çertenidat,
do yaze esta dueña de tan grant sanctidat,
en Sant Millán de Suso, ésta es la verdat,
fáganos Dios por ella merçed e caridat. (a-d)

Çerca de la iglesia es la su sepultura,
a pocas de passadas, en una angustura,
dentro de una cueba, so una piedra dura,
como meresció ella, non de tal apostura. (a-d)

La hagiografía, según de Certeau (1993b), se caracteriza por un predominio de las precisiones de lugar sobre las de tiempo, lo que la distingue de la biografía.

La hagiografía obedece a la ley de la manifestación que caracteriza a ese género esencialmente “teofánico”: las discontinuidades del tiempo son aplastadas por la permanencia de lo que es el comienzo, el fin y el fundamento. La historia del santo se desarrolla en un recorrido de lugares y en un cambio continuo de decoraciones que determinan el espacio de una “constancia”. (de Certeau, 1993b: 267-268)¹⁵

¹⁵ Asimismo, la organización del espacio que recorre el santo “se despliega y se repliega para mostrar una verdad que es un lugar. En un gran número de hagiografías,

Así, los lugares que se nombran en el poema (San Millán, la iglesia, la sepultura, la cueva, entre otros) no solo constituyen el telón de fondo de los acontecimientos narrados sino que también encarnan una serie de figuras simbólicas válidas para la “construcción social de espacios privilegiados con los que los hombres se identifican” (Bermejo Barrera, 1998: 17).

Además de este fenómeno de autorreferencialidad en el que las propiedades de los nombres propios –tanto el del lugar como el de la santa– funcionan como bisagras de la adecuación entre la dimensión lingüística y la dimensión espacio-cultural, la connotación ideológica de la joven Oria se logra a través de la repetición de ciertos adjetivos que la describen (por ejemplo “santa virgen”; “preciosa”; “virgen preciosa”) y subrayan semánticamente las condiciones de su gracia. De la misma manera, la humildad y obediencia de la reclusa son cualidades constantemente reiteradas y justifican el hecho de que ella pueda comunicarse con otras santas y con la Virgen María, representantes de la voluntad divina, quienes le indican qué debe hacer y qué ocurrirá con su vida. Solamente los signos externos –como profundas miradas o marcas corporales– revelan a la comunidad el misterio que rodea a la joven religiosa.

El acceso directo al contacto sobrenatural supondría afirmar que la santa era una fuente poderosa de autoridad; por ello, para enmarcar la experiencia mística de Santa Oria en los cánones de la cultura masculina de la Edad Media, Berceo recurre a la contextualización de las visiones de Oria en el sueño¹⁶. Transportada en sueños y visiones a través de los angostos confines de su celda¹⁷, la muchacha vuela a través del tiempo y del espacio, es prevenida acerca del futuro y puede penetrar en los secretos

antiguas o modernas, la vida del héroe se divide, como en el relato de un viaje, en una partida y un regreso” (de Certeau, 1993b: 268).

¹⁶ En tal sentido, la “afirmación de que lo *mystérique* tiene un poder subversivo requiere un cuidadoso examen, pues de muchas maneras las monjas místicas se comportaban como se esperaba que las mujeres lo hicieran. No es que su discurso fuera esencialmente femenino, era más bien estratégico. Ellas negociaban con la inverosimilitud de su experiencia y la convicción del clero de que el conocimiento femenino era una forma de sentir y experimentar más que pensamiento abstracto. [...] Este acceso directo a lo sobrenatural le dio a la monja mística un tipo de autoridad irrefutable” (Franco, 1989: 9, mi traducción).

¹⁷ “La noche es el escenario predilecto para sus [de los santos] relaciones con la divinidad, las oraciones, las lágrimas, las visiones y los sueños, que irrumpen también durante el día, de forma que no hay diferencia entre la luz y las tinieblas” (Fumagalli, 1990: 105-106).

del cielo antes de retornar. Este vuelo del alma que ha escapado de los impedimentos corporales gracias al sueño –que puede considerarse como el equivalente femenino de un viaje heroico de metamorfosis– supone un desplazamiento en el espacio, asociado al destino y al devenir histórico, por lo que adquiere un sentido espacial y temporal.

La imagen de Santa Oria está destinada a satisfacer las exigencias de un público naturalmente interesado en los aspectos espirituales, deseoso de penetrar en la esencia de la santidad que apunta al milagro (Ruffinatto, 1968-1970). A esta primera consideración, se agrega la evidencia de un predominio del género femenino en el poema que no se advierte en los otros textos hagiográficos de Berceo y que se constata no solo en la figura de la heroína sino también en otros detalles como el hecho de que el narrador presente antes a la madre de la muchacha que a su padre, que Oria haya tenido una maestra y que en sus visiones celestiales la joven reclusa se halle acompañada por santas vírgenes. El poema no estaba dirigido a un público amplio, “sino a un pequeño grupo de personas, de profundas costumbres religiosas y al sexo femenino. Para las monjas, por lo tanto, a las llamados *sorores tocanegradas* que poblaron los numerosos monasterios benedictinos del siglo XIII en España” (Ruffinatto, 1968-1970: 22, mi traducción).

La historia ofrece una protagonista femenina como foco moral y espiritual digna de ser imitada, es decir como un modelo ético. Desde este punto de vista, el rol de la audiencia femenina debió ser crucial en la determinación de las significaciones del texto al intervenir no solo en la definición de la santidad como meta religiosa para las mujeres sino también en sus implicancias genéricas para las relaciones sociales.

6. Cuerpo y santidad¹⁸

A partir del siglo XIII, “los teóricos de la Edad Media no vieron en el cuerpo al enemigo del alma, el recipiente del alma o el sirviente del alma, sino que más bien vieron a la persona como una unidad psicosomática, como cuerpo y alma a la vez” (Walker Bynum, 1990: 193). Por otro lado, la figura de la Virgen María permitió a las mujeres cristianas perseverar en un modelo de conducta sexual e instalar una nueva visión del cuerpo femenino en la que el control de la sexualidad aparecía como imagen del proceso de superación de la propia naturaleza humana, proceso que las acercaba a Dios, y por consiguiente a la Iglesia: mediante la

¹⁸ Muchas de las reflexiones de este acápite aparecen en Miranda (2004), texto al que remitimos.

continencia, el ayuno y la oración, las jóvenes vírgenes alcanzarían el paraíso perdido (Fioretti, 2000). Este modelo de conducta femenina, que puede encontrarse en el *Poema de Santa Oria*, propone una subordinación jerárquica que hace del cuerpo el emblema de los excesos y reconoce en el espíritu la vía obligada del individuo para superarse y elevarse por encima de los desórdenes, camino de las vírgenes al elegir a la Virgen Madre como modelo de oración, ayuno y vigiliias, además de paradigma de la virginidad consagrada a la gracia de Dios.

Siguiendo estas líneas de pensamiento nos concentraremos ahora en analizar las representaciones del cuerpo femenino en el *Poema de Santa Oria*.

En el “Prólogo” del poema, Berceo presenta el tema de su narración y las condiciones de su escritura. En la cuaderna 9 se alude al bautismo de Oria y a la etimología de su nombre:

Bien es que digamos luego, en la entrada,
qual nombre li pusieron quando fue baptizada,
como era preçiosa más que piedra preçiada,
nombre avié de oro, Oria era llamada. (a-d)

La condición de belleza y juventud es una cualidad característica de las santas representadas en la hagiografía¹⁹ y también se manifiesta en la figura de Oria, quien debe su nombre precisamente a su belleza en tanto manifestación de la carne. Sin embargo, la negación deliberada de este atributo constituirá, en el orden biológico, el signo más claramente meritorio que le permitirá romper con la materialidad de la existencia. En efecto, la aceptación del martirio que implica la *imitatio Christi* que emprenderá Oria se sustenta en los actos de “afear” el cuerpo²⁰.

¹⁹ *La leyenda dorada*, escrita hacia 1264 por Santiago de la Vorágine, es el texto que de modo paradigmático plasmó el carácter de las figuras de la santidad y cuyos tópicos están presentes en la representación de las santas.

²⁰ Las penitencias corporales eran llevadas a cabo con la finalidad de imitar los dolores de la pasión y por ello aparecen como la manifestación de una espiritualidad que desprecia lo corporal y como el vehículo apropiado para lograr una vida recta tutelada por un alma virtuosa y purificada. Las santas míticas presentadas en *La leyenda dorada* fueron en su mayoría mártires y las que no lo fueron en el sentido estricto del término experimentaron un martirio simbólico. El martirio real se llevaba a cabo en defensa de la fe y el simbólico, como *imitatio Christi*. El suplicio es inherente a ambos, pues el martirio no es solo una forma de morir, sino también de “desencarnarse”, de allí que ambos significan para las mujeres la ruptura definitiva con la materialidad que les impedía alcanzar la santidad.

El nacimiento y la infancia de Oria, presentados en la “Introducción”, se asocian con otros tópicos hagiográficos muy frecuentes: el de la gracia de sus padres, el del hijo deseado y el de la precocidad de la niña. En la cuaderna 14 leemos que los padres de Oria, que se cuidaban de agradar a Dios por ello “nunca queriën sus carnes mantener a gran viçio” (c. 13 a),

Rogavan a Dios siempre de firme coraçón,
que lis quisiesse dar alguna criazón,
que fues al su serviçio, que pora otri non,
e siempre mejorasse esta devoción. (a-d)

La muchacha muestra desde la infancia un espontáneo distanciamiento respecto de los modelos femeninos. Así, con ciertos rasgos de ingenuidad, las prácticas piadosas reemplazan los juegos infantiles, facilitando a la futura santa exhibir su capacidad de escapar a los límites de la edad. Esta precocidad se manifiesta en el registro de virtudes morales, en la moderación de sus actos y sus palabras (c. 16), en el desprecio de la imagen corporal exterior (c. 20)²¹ y en el aprendizaje llamativamente temprano de plegarias:

Sanctos fueron sin dubda e justos los parientes
que fueron de tal fija engendrar meresçientes:
de niñez fazié ella fechos muy convenientes,
sedién marabilladas ende todas las gentes. (7 a-d)

Los relatos conservados sobre vidas de monjas se centran, básicamente, en un esquema predeterminado que contempla las siguientes cualidades y virtudes: 1) infancia milagrosa en la que se experimenta una temprana vocación religiosa; 2) personalidad marcada por atributos como la discreción, el recato, el silencio, la docilidad, la obediencia y la predisposición a la lectura y la escritura; 3) descripción de las cualidades específicamente religiosas así como de las visiones y de las terribles enfermedades padecidas con infinita paciencia; 4) referencias a los milagros obrados, a la santa muerte y al mantenimiento incorrupto del

²¹ “Desque mudó los dientes, luego a pocos años, / pagávase muy poco de los seglares paños; / vistió otros vestidos de los monges calañs, / podriën pocos dineros valer los sus peañs” (a-d).

cuerpo de la santa (Sánchez Hernández, 1998). Como vemos, el *Poema de Santa Oria* se ajusta a este patrón.

Durante la noche de Santa Eugenia (el 27 de diciembre según la liturgia mozárabe), Oria fue visitada en sueños por las tres mártires defensoras de la castidad y de la elocuencia, Ágata, Cecilia y Eulalia. Las tres le sirvieron de guía en un viaje ascendente que, una vez en el cielo, le permitió ver la casa de las vírgenes y la silla que estaba destinada a ocupar luego de su muerte. En la “Primera Visión” se describe la corta edad y belleza de las vírgenes, el color de sus vestidos y la “fermosa manera” (c. 32 a) en que le hablaron. La cuaderna 36 justifica en boca de Eulalia el hecho de que Oria pueda subir a los cielos:

“Fija, dixo Ollalia, tú tal cosa non digas,
ca as sobre los Çielos, amigos e amigas;
assí mandas tus carnes e assí las aguisas
que por sobir los Çielos tú digna te predigas. (a-d)

Luego de las palabras de la virgen, Oria levantó los ojos al cielo y tuvo una visión del paraíso. En él, se destacaban las vestiduras blancas de los seres angélicos en oposición a la “toca negrada” (c. 21) de lana que usaba la reclusa, como metáfora de la vida de sufrimiento en oposición a la vida de gloria que la aguardaba después de la muerte. Otro dato importante en esta primera visión de Santa Oria es la referencia, en la cuaderna 54, a otros santos emilianenses que tuvieron la “carne apremida” y que gozaban ya en la gloria de Dios. Se los describe vestidos con tal riqueza y hermosura que provocan en Oria gran asombro. También en esta visión Oria pudo oír la voz de su maestra Urraca aunque no le fue posible verla (c. 75). Existen también referencias a otros reclusos que domaron sus carnes (c. 92).

Las vírgenes le dijeron a Oria que todavía faltaba un tiempo para que ella pudiera habitar en el cielo, por ello le recomendaron que continuara con la penitencia. Antes de que finalizara la visión, la reclusa habló con el Creador, luego de lo cual las mártires “al cuerpo la tornaron” (c 108 c). La finalización de la visión coincide con la terminación del sueño, estado que supone la separación del cuerpo y del alma: es posible que el sueño de Oria sea una alegoría de su muerte y que, en tal sentido, constituya una anticipación del desenlace de la obra:

Abrió ella los ojos, cató en derredor,
non vido a las mártires, ovo muy mal sabor;
vídose alongada de muy grande dulçor;

avié muy grande cuita e sobejo dolor. (109 a-d)²²

A partir de allí y durante once meses, Oria no le dio misericordia a sus carnes y vivió en el martirio, la oración y la vigilia hasta que tuvo otra visión.

La reclusa conocía muy bien las historias de las tres santas vírgenes que se aparecieron en la primera visión²³, familiaridad que vincula la autoridad y la identidad de Oria con otras mujeres a las que el pensamiento cristiano concedió el privilegio de una memoria escrita como itinerario de su santificación. Si se consideran estos datos, la relación de Oria con el monasterio de San Millán cobra mayor sentido, especialmente en torno al importante papel cultural que durante siglos ejerció su *scriptorium* como centro de recepción y transmisión del saber hegemónico de su época.

En este centro de saber, Oria supo encontrar y significar para sí textos relacionados con mujeres, potenciando de esa manera una cultura religiosa femenina que aún no conocemos bien, pero sabemos que tiene en la transmisión femenina de textos hagiográficos y patrísticos relacionados con mujeres un fuerte hilo vertebrador. (Muñoz Fernández, 1998: 61)

A partir de esas relaciones y saberes, Muñoz Fernández considera que la clausura de Oria se configura como un espacio de búsqueda de trascendencia e identidad, en el que la adaptación de un sistema propio de significado a través de referentes femeninos históricos desestabiliza la lógica de la cultura oficial que pretende encauzar la naturaleza peligrosa de las mujeres a través de ciertas prácticas regladas.

La “Segunda Visión” de Santa Oria es más breve que la primera pero justamente en esa condensación del contenido reside el peso significativo del episodio en el conjunto de la trama: en este sueño Oria recibe la visita de la Virgen María. Esta visión también es presentada a través de una ubicación temporal:

²² Como demuestra la estrofa anterior, el estado que sigue a la visión encuentra su plena expresión en el agotamiento del cuerpo.

²³ “Tú mucho te deleitas en las nuestras passiones,/ de amor e de grado leyes nuestras visiones” (c 34 a-b). El nivel cultural de Santa Oria era sin duda alto para su condición de mujer y para la época en que vivió pues, como se ve, leía habitualmente vidas de santos y relatos piadosos de mártires, los cuales estaban escritos en latín.

Terçera noche ante del mártir Saturnino,
que cae en nobiembre de Sant Andrés vezino,
vínoli una graçia, mejor nunca li vino,
más dulz e más sabrosa era que pan nin vino. (116 a-d)

La metáfora del pan y el vino con que finaliza la cuaderna anterior adquiere una fuerte connotación si la comparamos con la estrofa siguiente en la que se explica que, en la mitad de la noche, la joven religiosa se halla “cansada” (c. 117 b), “flaca e muy lazada” (c. 117 c) y por eso ha recurrido al sueño como descanso. La alusión al pan puede entenderse en dos sentidos: por un lado, como alimento es el componente básico de la dieta medieval –al que Oria ha renunciado voluntariamente como penitencia²⁴– y por ello se presenta como apetecible; por otro, como símbolo remite al sacramento de la Eucaristía y al valor nutricional de la Palabra²⁵. En el contexto de la obra, la referencia al alimento constituye un signo de la pertenencia de la joven a su grupo cultural; sin embargo, es posible también advertir en ella una forma individual de expresar la ruptura con los códigos aceptados y establecidos, es decir como una forma de transgresión que se manifiesta en la elección y aceptación del ayuno corporal por parte de Oria como dieta diaria.

En esta segunda visión también se le aparecieron a Oria tres vírgenes vestidas de blanco, que le mostraron el noble lecho, ricamente adornado, que la esperaba en el Cielo, opuesto en sus características al de su vida terrenal, centro de todos sus sufrimientos corporales: “Lecho quiero yo áspero de sedas agujosadas, / non meresçen mis carnes yazer tanto viçiosas;” (c.130 a-b).

Luego de la manifestación de desconcierto de Oria ante el tálamo que le ofrecían las vírgenes, pues estaba acostumbrada a los sufrimientos, se sucede la aparición de la Virgen María, quien le explicó que en breve tiempo le daría una señal de su intervención para que Oria acudiera a morar en el Cielo: una enfermedad mortal. “Veráste en gran quexa, de muert serás cortada” (c. 136 a) afirma la Madre de Dios con una imagen que alude a la

²⁴ Recordemos que el ayuno es una forma de penitencia, un signo de remordimiento por los propios pecados o los ajenos. La ascesis era precisamente el camino que mejor conducía a la perfección de la vida espiritual debido a que, mediante el control y la regulación, era posible dominar la naturaleza débil y pecaminosa del cuerpo.

²⁵ En el tópico del pan y el vino, muy recurrente en la literatura medieval española, confluyen la tradición literaria, las enseñanzas religiosas y las características del contexto socio-cultural en el que surge la obra (Chicote, 1993).

guadaña, emblema de la muerte, que se asocia con la idea de cortar el trigo con el que se hace el pan, que solo da vida una vez que ha muerto. De este modo, el proceso narrativo de la visión que comenzó con la idea del pan culmina con la de la siega del trigo, de la vida, para lograr la vida eterna.

Cuando Oria yacía enferma, pero en permanente oración, una “Tercera Visión” la apartó de los dolores físicos. Al intentar levantarse para ir al monte que se le presentaba en el sueño²⁶, la figura de Munio fue quien la detuvo. Luego se produjo la muerte de la muchacha: en la cuaderna 173, Oria le explica a su madre Amunia que le pesa mucho hablar por su dolor y quebranto: ayunos inhumanos y mortificaciones corporales lacerantes acompañan los hechos que, como peldaños, conforman el itinerario que conducirá a Oria a los altares; en la copla 176 alza la mano y hace la señal de la cruz en la frente; en la 177 levanta ambas manos, cierra los ojos y la boca y muere²⁷: ha acabado el calvario, pero para entonces el cuerpo de Oria no es más que un resto de humanidad y el “olor de santidad” la última legitimación de su destino manifiesto.

En la cuaderna 179 se asiste a la preparación del santo cuerpo para el entierro. Y en la 183 se declara la necesidad de adoración de los cuerpos que sufrieron por Cristo:

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. (a-d)

En el “Epílogo”, Amunia sigue los pasos de su hija e imita su vida de reclusión y martirio. La madre tiene una visión en la que se le aparece Oria y describe el gozo de la vida eterna.

²⁶ La representación del sueño como el hermano gemelo de la muerte, la victoria sobre el sueño y la vigilia como prueba de fuerza espiritual son simbolismos arcaicos y universalmente difundidos: según Eliade (1979), el motivo aparece en el maniqueísmo, en el gnosticismo y en las religiones de Grecia y de la India.

²⁷ Los “santos de Berceo mueren todos de la misma manera, casi con los mismos gestos, moviendo las manos con igual ritmo [...] los movimientos son casi uniformes, con uniformidad litúrgica. Todos cierran los ojos del mismo modo. Todos alzan las manos con la misma lenta serenidad. Y todos rinden el alma con idéntico gozo tranquilo” (Artiles, 1968: 248).

7. Relato y memoria

A partir del análisis de las secciones precedentes de este capítulo es posible precisar que el contenido social e ideológico del *Poema de Santa Oria* resulta un estímulo de Berceo a la devoción de los restos mortales de la joven emilianense como celebración de la gloria de Dios, pues la reliquia es una metonimia con la que todos los hombres pueden identificarse a pesar de sus diferencias. En la figura de la santa, el cuerpo místico de la Iglesia atesora una forma tangible y simple que favorece una proximidad más perceptible de la comunidad con el Creador, pues el cuerpo santificado constituye el camino terrestre más corto hacia el reino celestial. Santa Oria no es un ser que haya vivido para sí misma; por el contrario, su existencia está atravesada por la comunidad para quien constituye un ejemplo de la negación de la muerte, del valor del cuerpo y de todo lo material, por lo cual su individualidad no es más que una voz elegida en el concierto de las alabanzas a Dios.

El contenido de la obra, que puede sintetizarse en el camino de la vida de la santa y en la imagen que deviene de su transformación individual, favorece la resignificación de los valores religiosos y locales del monasterio de San Millán. En este sentido, la invulnerabilidad del cuerpo de la santa simboliza la inviolabilidad de todo el cuerpo social, lo que la convierte en un símbolo condensado de conciencia religiosa y cívica pues como santa local concentra una seguridad ideológica.

La vida de Santa Oria es un ejemplo de la perfección religiosa lograda a través del ejercicio de prácticas rigurosas que le permitieron transitar los caminos de la santidad, los que se hacen evidentes en el rechazo del placer en todas sus formas, particularmente en sus expresiones alimentarias y corporales. Por medio de suplicios y hábitos ascéticos la santa lucha contra el cuerpo y su objetivo es la inmolación.

El poema de Berceo demuestra, por otra parte, que la santidad es un hecho social y como tal su reconocimiento constituye un fenómeno colectivo: según Albert (1997) no se es santo sino para los otros y por los otros. Para que exista el culto es imprescindible interpretar en la vida de ciertos hombres o mujeres los signos que los señalan para la devoción, pues un santo solo se hace popular si su vida puede narrarse; las hagiografías son, en este sentido, la puesta en juego de una definición, implícita o explícita, de la santidad a través del discurso del elogio, de la persuasión y de la prueba. En el caso del *Poema de Santa Oria*, el incentivo para redactar las visiones de Oria procede de Amunia, su madre, que una y otra vez apela y convoca a Munio para que registre lo que sucede en

torno de la joven: Amunia se convierte así en la mediadora entre las experiencias íntimas de Oria y la escritura de su confesor.

Al poner todo su empeño en asentar la memoria de Oria en clave de santidad, memoria que ella quiere asegurar mediante un relato hagiográfico rubricado por el monje amigo, Amunia pone en práctica la operación política de perpetuar memoria femenina en la Historia. Como parte de esta operación puede entenderse la testificación que ella hace de la santidad de Oria, con la que significativamente se cierra el relato. (Muñoz Fernández, 1998: 60)

8. Referencias bibliográficas

- Albert, Jean-Pierre. *Le Sang et le Ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*. Aubier, France, 1997.
- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968 (2º ed. corregida).
- Asensi, Matilde (2011). *Iacobus*. Barcelona: Planeta.
- Bajtín, M. M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Barbeito, María Isabel (2002). “Mujeres eremitas y penitentes. Realidad y ficción”. *Via Spiritus* 9: 185-215.
- Barcia, Pedro Luis (1967). *El mester de clerecía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Beresford, A. M. (2002). “La niña que yazié en paredes cerrada”: The Representation of the anchoress in Gonzalo de Berceo’s *Vida de Santa Oria*” en Deyermond, A. y J. Whetnall (eds.) *Proceedings of the Eleventh Colloquium*. Londres: University of London: 45-56.
- Bermejo Barrera, José Carlos (1998). “Sobre las dimensiones significativas del espacio” en Pérez Jiménez, Aurelio y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.) *Los límites de la tierra: el espacio geográfico en las culturas mediterráneas*. Madrid: Ediciones Clásicas: 1-22.
- Bynum, Caroline Walker (1990). “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media” en Feher, Michel; R. Naddaff y

- N. Tazi (eds.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Primera Parte. Madrid: Taurus, 1990: 163-225.
- Certeau, Michel de (1993a). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Álvaro Obregón, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Certeau, Michel de (1993b). “Una variante: la edificación hagio-gráfica” en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana: 257-269.
- Chicote, Gloria Beatriz (1993). “La Metáfora Alimenticia en los *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*”. En Penna, Rosa y María A. Rosarossa (eds.) *Studia Hispanica Medievalia III*. Buenos Aires: UCA: 51-58.
- Dutton, Brian (1980). “Móviles de Berceo” en Deyermond, Alan. *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media. I*. Barcelona: Crítica: 148-152.
- Eco, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea (1979). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. T. II. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Fioretti, Susana (2000). “Vírgenes y mártires en la construcción de la ortodoxia cristiana” en *Mujeres en escena. Actas de las V Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa: 249-256.
- Franco, Jean (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Fumagalli, Vito (1990). *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- González, Javier Roberto (2013). “Una cuestión de género: ¿*Poema de Santa Oria* o *Vida de Santa Oria*?”. *Revista Signum*, vol. 14, n. 1: 171-189.
- Hamon, Philippe (1982). “Un discours contraint” en Barthes, Roland *et alii. Littérature et réalité*. Paris: Seuil: 118-181.
- Miranda, Lidia Raquel (2001). “El cronotopo y los componentes dialógicos en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo”. *Anclajes*, 5: 149-165.
- Miranda, Lidia Raquel (2002). “Lectura Bajtiniana del *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo” en Quiroga Salcedo, César *et al.* (eds.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*. Cap. XVII. Tomo I. San Juan: Universidad Nacional de San Juan: 165-172.

- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Muñoz Fernández, Ángela (1998). “Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (Siglos XII-XVI)”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*” Vol. 5, nº 1 *La religiosidad de las mujeres*. Universidad de Granada (enero-junio): 47-67.
- Patch, Howard R. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garretas, María-Milagros (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universitat de València.
- Rougemont, Denis de (1997). *El amor y Occidente*. 7ª ed. Barcelona: Kairós.
- Ruffinatto, Aldo (1968-1970). “Berceo agiografo e il suo publico”. *Studi di Letteratura Spagnola*: 9-23.
- Sánchez Hernández, María Leticia (1998). “Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*” Vol. 5, nº 1 *La religiosidad de las mujeres*. Universidad de Granada (enero-junio): 69-105.
- Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da (2011). “Os símbolos na Vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo: uma leitura histórica a partir da categoria gênero”. En Rodríguez, Gerardo (dir.). *Cuestiones de historia medieval*, v. 2. CABA: *Selectus*: 91-124. Disponible en: http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/andreia_fraza009.pdf. Fecha de acceso: 31/07/17.
- Uría Maqua, Isabel (1981). “Introducción biográfica y crítica” en *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia: 9-68.
- Uría Maqua, Isabel (2004). *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*. Salamanca: Publicaciones del SEMYR.
- Uría Maqua, Isabel (ed.) (1981). Gonzalo de Berceo. *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Uría, Isabel (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.

9. Propuestas de trabajo

- 9.1. Lea algún otro texto de Gonzalo de Berceo sobre los santos emilianenses (*Vida de Santo Domingo de Silos* o *Vida de San Millán de la*

Cogolla) y establezca los elementos de la representación del santo que resultan comunes o semejantes a los de la figura de Santa Oria y los que son diferentes. Preste especial atención a la imagen corporal y a la configuración de género.

9.2. Identifique en esos mismos textos los elementos de la representación de la zona emilianense y compárela con la que aparece en el *Poema de Santa Oria*.

9.3. En la literatura medieval, la mujer, uno de los motivos recurrentes en toda obra creativa, aparece reflejada en una doble vertiente: por un lado, la mujer encarna una serie de rasgos positivos y deseables que la convierten en una figura ideal y sublime; y, por otro, la mujer tiene características negativas, pues es representada como la que conduce a los hombres al mal y como arquetipo de la lujuria. Reconozca los rasgos que caracterizan a Santa Oria. ¿Ha estudiado en alguna otra obra literaria, en alguna otra asignatura de su carrera, algún personaje femenino que constituya una figura diferente/opuesta a la de la santa emilianense? ¿Cuáles es? Identifique los elementos misóginos de su representación en el discurso.