



La correspondencia artística entre "De los signos que aparecerán..." de Berceo y la escultura del siglo XIII

Author(s): Thomas M. Capuano

Source: *Hispania*, Vol. 71, No. 4 (Dec., 1988), pp. 738-742

Published by: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/343257>

Accessed: 19-03-2020 13:42 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

American Association of Teachers of Spanish and Portuguese is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispania*

La correspondencia artística entre “De los signos que aparecerán...” de Berceo y la escultura del siglo XIII

Muchos son los críticos que han notado una relación entre la poesía de Gonzalo de Berceo y el arte gótico de su siglo. Una relación tal, no es de extrañar cuando se piensa en el papel didáctico desempeñado por el arte eclesiástico en la sociedad de aquel entonces. Como hicieron notar Maite Chaves y Teresa Labarta de Chaves,

En la Edad Media las artes plásticas tenían mucha más importancia que hoy día, ya que en muchos casos las esculturas, los relieves, las representaciones pictóricas, las ventanas emplomadas, etc., tenían la función práctica de educar a la gran masa analfabeta. Las bellas artes eran tanto fuente de conocimiento, como de goce estético y la Iglesia las utilizaba con plena conciencia de su importancia (89).

Como partícipe conciente en la misión de estas bellas artes, Berceo se dejaría impresionar por los bajorrelieves y las otras obras escultóricas que a cada paso le rodeaban, y por este motivo vislumbramos de cuando en cuando un reflejo de lo plástico en sus obras. Así han opinado muchos: los tres libros de *La vida de Santo Domingo de Silos* le hacen pensar a Olivia Suszynski en un tríptico medieval de los retablos de los altares (52); el *Poema de Santa Oria* le recuerda a Isabel Uría Maqua del “arco ojival” de las iglesias del siglo XIII (38); y a Giménez Resano se le ocurre una visión del “portal gótico” en los versos del vate riojano (42). Además de tales vagas reminiscencias, han aparecido estudios serios en los que se ha intentado demostrar la influencia directa que alguna que otra obra concreta ejerció sobre Berceo. Inspiración directa de cierto relieve en un sepulcro del monasterio de Santo Domingo de Silos creyó discernir Angel Vegue y Goldoni (1928) en la famosa cántica “Eya velar” del “Duelo que fizo la Virgen.” Para Manuel Ballesteros-Gabrois (1944), una serie

de tallas en marfil con episodios de la vida de San Millán le sirvieron a Berceo como fuente para otra obra hagiográfica. Un bajorrelieve del Descendimiento de la Cruz, también del claustro de Silos, lo ve Fray Alfonso Andrés reflejado en las coplas 150 y 153 del “Duelo” (xvii). Germán Orduña otra vez insistió en una correspondencia entre la temática del *Duelo* y el bajorrelieve de Silos (1958), y en 1978 Maite Chaves y Teresa Labarta de Chaves intentaron relacionar la representación plástica de la Virgen María con la protagonista de los *Milagros* de Berceo. Lo que tienen todos estos críticos en común es que percibieron un eco temático del arte plástico a lo largo de las obras poéticas de Berceo.

En un reciente estudio de Juan Manuel Rozas, sin embargo, la correspondencia temática entre poema y escultura se vuelve secundaria. Rozas intenta demostrar la semejanza simétrica del poema “El clérigo ignorante” con los tímpanos de las portadas góticas de la Edad Media, y por primera vez se yuxtapone la estructura de la obra plástica con la de la poética. Su análisis gira alrededor de la posición central de la Virgen María y las estaciones inferiores, aunque cambiantes, del obispo y del clérigo— posiciones que natural y geométricamente resultan de la organización espacial de un tímpano. Las conclusiones extraídas de tal comparación, por ejemplo “el clérigo ignorante es un modelo de imagen feudal de la vida” (445), si no dependen totalmente de la correspondencia estrecha entre poema y escultura, se apoyan claramente en esta correspondencia. Es fascinante, creo yo, la semejanza estructural que puede establecerse entre las dos formas de arte, y al análisis de Rozas le debo una gran parte del presente estudio.

Pero Rozas no se detiene aquí. Al partir de las estructuras que tienen en común el pequeño poema de los *Milagros de Nuestra Señora* por un lado y los tímpanos del arte gótico por otro, Rozas se propone sacar conclusiones sobre la visión medieval del mundo reflejada en ambas obras de arte. Tal emprendimiento no me parece carecer de riesgos, pero si fuéramos a buscar correspondencias estructurales entre poemas de Berceo y los tímpanos góticos de su época con la finalidad de sacar tales conclusiones, ¿no deberíamos escoger antes un poema que tiene como tema precisamente esta visión medieval del mundo?: “De los signos que aparecerán ante del Juicio” Rozas afirma “No en vano coincide la literatura mariana con las grandes catedrales del XII. . . ,” pero si tal coincidencia realmente se puede confirmar para la poesía mariana, ¿no será mayor aun la coincidencia entre estas grandes catedrales del XII y la literatura que no sea mariana? Creo yo que sí. En la opúscula “De los signos que aparecerán ante del Juicio,” creo haber hallado una coincidencia entre obra plástica y poética que por vez primera puede juzgarse tanto temática como estructuralmente.

Basta hojear unos libros de historia del arte para verificar que no siempre tenían los tímpanos una figura central, como la tienen los tímpanos hipotéticos del estudio de Rozas. El hecho de que la Virgen María aparece en el medio exactamente del “Milagro IX,” después de lo que Rozas llama un “ascenso patético” y antes de un “descenso irónico” de casi igual duración y trayectoria no quiere decir que tal colocación de la Virgen sea indispensable para la correspondencia de poema a tímpano. Rozas mismo cita ejemplos de tímpanos en los cuales “la Virgen no ocupa el centro exacto, en función del eje central, aunque sí ocupa el lugar elevado, el plano celeste de los escenarios múltiples” (446). Es decir, la simetría perfecta no es precondition para una correlación entre estos dos modos de arte. Lo que sí es necesaria es la preocupación por tal simetría, pues todos los tímpanos, por variados que sean sus organizaciones espaciales, tienen un alto grado de simetría que nunca llega a ser perfecta.

La preocupación por la simetría es obvia en “De los signos,” pero hay más que estructura en la unión de ésta a la tradición escultórica. Antes de examinar la correspondencia estructural, consideremos el hecho de que al

tímpano del pórtico principal de las iglesias eran reservadas las escenas más universales del arte religioso. Temas como la misión mundial de los apóstoles, la psicostasis, el pecado original, o combinaciones de varios temas disyuntos servían como materia para los tímpanos. El más común de todos era sin embargo el tema del juicio final. En *The History of Art* de H. W. Janson leemos:

The tympanum (the lunette above the lintel) of the main portal of Romanesque churches is usually given over to a composition centered on the Enthroned Christ, most often the Apocalyptic Vision or the Last Judgement, the most awesome scene of Christian art (220).

El juicio final es el asunto central de la portada de la iglesia de Santa María la Real, de Sangüesa, de la catedral de Tudela, y del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, por ejemplo. En su obra *Early Medieval Art in Spain*, Hirmer y de Palol explican que el tímpano de Santa María la Real se remonta a mediados del siglo XII, y el de la iglesia de Santa María la Mayor, también de Tudela, es de fines del siglo XII o principios del siglo XIII (172). En otras palabras, los artistas de estas obras de escultura labraban en piedra al mismo tiempo y en la misma región que Berceo compuso sus versos, y todos trataban el mismo tema. Es un tema de alta popularidad durante esta época, y por eso fascina en especial la semejanza estructural y temática entre los tímpanos y el poema. Veamos pues cómo se semejan estructuralmente.

El poema empieza con cuatro estrofas de introducción. Después hay 21 estrofas que tratan de los quince signos que alertan a los fieles para el final del mundo. La estrofa 22 relata el signo del último día: es la convocación de todas las almas al supremo tribunal. La extensión de este signo a lo largo de las próximas cuatro estrofas se puede verificar por el uso continuo de la tercera persona plural (al tratar de las almas) hasta el primer verso de la 25: “Serán puestos los justos a la diestra partida.” La anáfora que enlaza las estrofas 23 y 24 contribuye a consolidar temáticamente estas cuatro estrofas también. Una distribución de todos los signos a las estrofas correspondientes da el siguiente gráfico lineal:

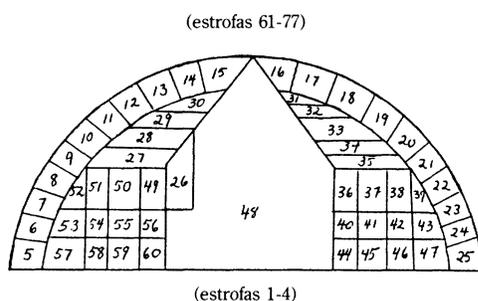
ESTROFA: 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25
 SIGNO: 1 1 2 3 3 4 5 6 7 7 8 9 10 11 12 13 14 15 15 15 15

Después de estas estrofas, hay una que describe la llegada de Judas ante el tribunal.

Siguen cuatro estrofas sobre la sentencia que pronuncia Dios a los justos, y después hay cinco estrofas que contienen la sentencia de los malditos. La estrofa que sigue es una estrofa "procesional" (la 36) que describe la marcha hasta el infierno de los condenados. Once estrofas siguen para describir las penas del infierno. Estamos ahora al final de la estrofa 47. Aquí el autor entra en el poema con lo que llama Joaquín Artilles "su presencia casi física" (20) y sugiere a su público "cambemos la materia, en otro son cantemos" (48a). Esta intervención autorial tiene la función de dirigir la "vista" de sus oyentes al otro lado de este acto apocalíptico: la entrada al cielo de los justos. De igual manera que la entrada al infierno tuvo su estrofa "procesional" así la entrada al cielo tiene sus tres estrofas "procesionales," seguidas por nueve estrofas que tratan de los gozos de los bienaventurados. Nótese la simetría: una estrofa "procesional" (la 36, entrada al infierno) más once estrofas de las penas infernales son doce estrofas en total; tres estrofas procesionales (las 49, 50, y 51, entrada al cielo) más nueve estrofas de los gozos de los bienaventurados son también doce en total. El desequilibrio entre las "estrofas procesionales" no debe sorprendernos; se trata de la conformidad de todo lo divino al número simbólico y divino "tres." Hasta aquí, si convirtiéramos en bloques gráficos la estructura del poema, los podríamos colocar de la siguiente manera:

La introducción:	1	
	2	
	3	
Los signos:	4	
5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25		
Judas:	26	
sentencia de los justos:	27 28 29 30	sentencia de los malditos:
(procesional: 36) 37 38		31 32 33 34 35
39 40 41		(procesionales: 49 50 51)
Las penas:	42 43 44	52 53 54
45 46 47		Los gozos:
		55 56 57
		58 59 60
Intervención autorial:	48	

Las próximas quince estrofas constituyen una moraleja "filled with the topoi of the genre: If the heavenly powers are afraid on that day, how can I refrain from fear?" (Marchand, 294). Dos últimas estrofas terminan el poema, y son una recomendación a la reforma de la vida, a la penitencia y a la oración. Si juntáramos estas últimas estrofas al gráfico y dispusiéramos del mismo en una forma semicircular, el resultado se aproximaría mucho a la escultura de un tímpano:



Sólo nos faltaría ahora llenar los bloques gráficos con las figuras plásticas que corresponderían a lo narrado en cada estrofa, desde la quinta hasta la estrofa 60 (el triángulo central contendría la figura del Omnipotente, por supuesto). El dibujo que resultaría sería una prueba de la adaptabilidad de la estructura poética a la forma del tímpano y, aunque no es mi propósito aquí proponer una transposición definitiva del material del poema al espacio de algún tímpano concreto de iglesia, no es difícil imaginar que el poema se inspirara en parte en el arte escultórico del siglo XIII.²

Nos queda hacer una última observación. Las primeras cuatro estrofas de introducción y las estrofas 61-77 son ajenas a la historia narrada (o mejor, predicha) y se habrá notado que no entraron en el dibujo. No constituyen problema insuperable en la correlación entre el poema y la escultura, como tampoco en el análisis de Rozas presentaba la moraleja del final de "El clérigo ignorante" ningún problema, aunque rompía la simetría. La moraleja constituye la última parte del gráfico de Rozas, y es la única parte que solamente tiene una sola estrofa; las demás tienen tres. Esta estrofa final de "El clérigo," a pesar de su asimetría, "es esencial al dramita de cinco actos" según Rozas, y representa "el público partícipe de la acción. . . Recuerda a los donantes de las pinturas medievales, retratados de rodillas en un rincón del lienzo. . ." (436). De igual manera recuerdan nuestras estrofas introductorias al camino de aproximación al pórtico principal de la iglesia. El fiel se acerca a la entrada y se halla luego bajo aquel relieve impresionante del tímpano. Si se detiene allí, a la sombra de aquel lintel cóncavo, a mirar con temor reverencial las figuras esculpidas, reveladoras del futuro de su propia alma, su vista, pasando de un lado al otro desde la visión de los justos y sus gozos a la visión de los condenados y sus tormentos, absorbe la misma lección que dan, literariamente, las es-

trofas centrales (las 5 a 60) del poema de Berceo. Quizás es al pasar sobre el umbral del pórtico y penetrar en la inmensidad silenciosa del templo que la lección aprendida bajo el tímpano llegue a tener su resonancia emocional, esa reacción aterrada del verso 63c: “¿qué faré yo, mezquino, que só tan pecador?” En otras palabras, las cuatro estrofas introductorias del poema pueden corresponder a la aproximación física del fiel al pórtico de la iglesia, mientras las 5 a 60 contienen el mensaje apocalíptico y corresponden a las representaciones en piedra del tímpano. Las últimas corresponden pues a los pasos lentos y pensativos del fiel que entra en la iglesia arrepentido y humillado para inclinarse ante Dios.

¿Cuál será la causa de esta correspondencia temática y estructural entre poema y tímpano? Es posible que ambas formas de arte se conformen a una realidad superior, y ésta puede tener algo que ver con la disposición bipolar de la escena apocalíptica de Mateo 25:31-46 (los justos por un lado y los condenados por otro). Me inclino sin embargo a la teoría de la inspiración por lo menos parcial del poema en el arte escultórico, y sugiero otra vez que la predominancia del papel didáctico del arte eclesiástico en aquellos tiempos habría hecho casi inevitable tal derivación. El ambiente monástico de Berceo también facilitaría la inspiración que se propone aquí, y quién sabe si no influyera en esta inspiración la posibilidad de que fuera este poema destinado a recitarse precisamente dentro de la iglesia imaginada arriba, ante los fieles que se encuentran en ella. La estrofa 18 contiene algo que parece indicarnos tal posibilidad. Cuando les dice Berceo a sus oyentes que los sepulcros se abrirán, incluso los que “cerradas veyen,”

abrirse án las fuessas que cerradas veedes,
 istrán fuera los huessos de entre las paredes (18cd),

¿se refiere Berceo a los sepulcros que se encierran en las paredes del mismo lugar donde recita? Los que conocen bien la poesía de Berceo responderán que tal interpretación de 18c sí es plausible. La imagen que en tal caso nos queda en la mente es pues de una presentación oral verdaderamente rodeada de las figuras en piedra y vidrio del arte plástico de las iglesias. Se nos impone en la imaginación una recitación del poema tan sumersa en las reverberaciones de la nave gótica, que

todo atrevimiento se les quita a las correspondencias propuestas aquí, y al arte de Berceo se le añade la tercera dimensión de todo lo plástico.

■ NOTAS

¹Toda referencia a “De los signos que aparecerán ante del juicio” es de la edición de Brian Dutton. Se indica en el texto con el número del verso. Aquí, 25a.

²Para tener una idea de lo variado que puede ser la organización espacial de las secciones de un tímpano de iglesia, véase el tímpano de la portada de la iglesia de Santa María la Real, de Sangüesa, en Navarra (una ilustración del cual se encuentra en Enrique Bagué (388). Otro ejemplo de la flexibilidad de la organización de los tímpanos se ve claramente en el famoso tímpano de La Madeleine, en Vézelay (hay una buena ilustración en Robert Hughes [219]). Para una breve historia del desarrollo de la organización del tímpano véase Emile Mâle (367-78).

■ OBRAS CITADAS

- Andrés, Fray Alfonso. *Vida de Santo Domingo de Silos*. Edición crítico-paleográfica del códice del siglo XIII. Madrid: Padres Benedictinos, 1958.
- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968.
- Bagué, Enrique. *La alta Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1953.
- Ballesteros-Gabrois, Manuel. *Los marfiles de San Millán de la Cogolla de Suso*. Valencia: Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1944.
- Chaves, Maite y Teresa Labarta de Chaves. “Influencia de las artes visuales en la caracterización de la Virgen en ‘Los Milagros de Nuestra Señora.’” *Berceo* 94-95 (1978): 89-96.
- Dutton, Brian, ed. *Gonzalo de Berceo, Obras completas III: El duelo de la Virgen. Los himnos. Los loores de Nuestra Señora. Los signos del juicio final*. London: Tamesis, 1975.
- Giménez Resano, Gaudioso. *El mester poético de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1976.
- Hughes, Robert. *Heaven and Hell in Western Art*. New York: Stein and Day, 1963.
- Janson, H. W. *History of Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall y New York: Harry N. Abrams, 1970.
- Mâle, Emile. *The Gothic Image*. Trans. Dora Nussey. NY: Harper and Row, 1958.
- Marchand, James. “Gonzalo de Berceo’s ‘De los signos que aparecerán ante del juicio.’” *Hispanic Review* 45 (1977): 283-95.
- Orduña, Germán. “La estructura del ‘Duelo de la Virgen’ y la cántica ‘Eya Velar.’” *Humanitas* (Tucumán) 10 (1958): 75-104.
- Palol, Pedro de y Max Hirmer. *Early Medieval Art in Spain*. New York: Harry N. Abrams, 1967.
- Rozas, Juan Manuel. “Composición literaria y visión del mundo: ‘El clérigo ignorante’ de Berceo.” *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa, III*. Madrid: Gredos, 1975. 431-52.
- Suszynski, Olivia. *The Hagiographic-thaumaturgic Art of Gonzalo de Berceo: Vida de Santo Domingo de Silos*. Barcelona: Ed. Hispam, 1976.

Uria Maqua, Isabel, ed. *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Servicio de Cultura de la Excm. Diputación Provincial, 1976.
Vegue y Goldoni, Angel. "Cristo en el sepulcro y las

Santas Mujeres. Ilustración a varios pasajes de Berceo." *Temas de Arte y de Literatura*. Madrid: Iris, 1928. 7-12.