

LOS ESPACIOS EN EL *POEMA DE SANTA ORIA* DE GONZALO DE BERCEO

PILAR MONTERO CUIEL

Non querría del oro tornar a la escoria
(*SO*, xcixd).

En más de una ocasión, al estudiar el *Poema de Santa Oria*, se ha asegurado que Berceo escribió este libro en la madurez de su vida, porque sus propias declaraciones, en la segunda cuarteta, se leyeron como si en ellas el poeta riojano quisiera dejar constancia de su despedida literaria:

«Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
de esta sancta virgen romançar su dictado» (IIab)¹.

La voz de Berceo asomaba así al principio del poema para suministrar un dato autobiográfico, el de su vejez, y una consecuencia física, el cansancio, según el cual este texto «debió ser el último que compuso»². El análisis de la lengua (al parecer, más *evolucionada* que en su producción literaria anterior), y la estructura del poema (concebido como un relato que carece de la típica división tripartita de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y de *San Millán de la Cogolla*), han servido para defender que Berceo escribió este poema en los últimos años de su vida, poco antes de morir.

Frente a las hagiografías con protagonistas masculinos (San Millán, Santo Domingo), que relatan milagros, el *Poema de Santa Oria* tiene como objeto la narración de las visiones de la joven Oria, que, antes de alcanzar la santidad

¹ Las citas están tomadas de Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. de Isabel Uría Maqua, en *Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe/Gobierno de La Rioja, 1992, págs. 491-551. En adelante se citará Uría, 1992.

² Uría, 1992, pág. 494.

y con una vocación religiosa muy prematura, vivió hasta los dieciocho años emparedada en el antiguo cenobio de San Millán de Suso. Por centrarse en la descripción de una vida contemplativa y de una serie de visiones, parece que a Berceo le interesa representar el camino hacia la santidad por medio de estas vías espirituales y no a través de los milagros, cuyos efectos se materializan más en experiencias terrenas. Llevando esta afirmación al marco de la biografía de Berceo, podría pensarse que su madurez y el carácter contemplativo de su condición de clérigo le invitan a reflexionar ahora sobre la vida, más allá de la muerte, cuando existe la esperanza de la salvación en «un cielo sin las penurias de la tierra»³.

El poema consta de 205 cuartetas; de ellas, la parte más numerosa corresponde al relato de las visiones (135, según los cálculos de Isabel Uría⁴); otras doce cuartetas narran la vida de Oria «en el mundo» y las restantes –estrofas «meramente formularias, proemiales o de transición»⁵–, sirven de marco a la historia de una vida predestinada, desde antes de su concepción, al servicio a Dios:

«Rogavan a Dios siempre de firme coraçón,
que lis quisiesse dar alguna criazón,
que fues al su servicio, que pora otri non,
e siempre mejorasse esta devoción» (xv).

La narración de la existencia terrena de Santa Oria se inicia con el recuerdo de los antecedentes familiares, el nacimiento y la niñez en Villavelayo, la prematura entrada en el convento y, por último, el proceso de la enfermedad y muerte, asistida por su madre (Amuña), los monjes y el confesor Muño. Es decir, la narración se limita a unos cuantos motivos que tienden a presentar lo que sería un modelo de vida ejemplar o, como opina Alvar, «una visión estereotipada de la santidad»⁶ que conduce hacia la salvación del alma.

Mayor espacio se concede al relato de las visiones, que trasladan la acción a escenarios extraterrenales para mostrar diversas estampas de la vida en el Paraíso. La *primera visión*, que abarca desde la cuarteta xxviii hasta la cxii, cuenta la subida de Oria a los Cielos en la noche de Santa Eugenia, tres días «después de Navidat» (xxviii), una vez que ha pasado el rezo de maitines y

³ Vid. M. Alvar, «Berceo como hagiógrafo», en *Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe/Gobierno de La Rioja, 1992, págs. 29-59; la cita se encuentra en la pág. 43. En adelante se citará como Alvar, «Berceo».

⁴ *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Diputación Provincial, 1976, pág. 122. En adelante, Uría, *El Poema*.

⁵ Uría, *El Poema*, pág. 122. En efecto, se trata de estrofas planteadas como auténticas digresiones sobre la propia obra, la Santa y la fuente en la que bebe el autor para componer su relato.

⁶ Alvar, «Berceo», pág. 42.

se ha leído la lección litúrgica correspondiente a la Santa cuya festividad se conmemora⁷. Esta primera visión conduce a Oria hasta las estancias celestiales, para descubrir –guiada por tres vírgenes– una serie de personajes que gozan ya de la paz eterna.

En la *segunda visión* (CXIX-CXXXIX), a partir de unas precisiones temporales muy concretas («tercera noche ante del mártir Saturnino, / que cae en nobiembre de Sant Andrés vezino», CXIXab), Oria recibe un mensaje del Cielo, traído por la Madre de Dios, la cual, con el séquito de tres vírgenes, visita a la joven en el estrecho espacio de su celda y le muestra una serie de indicios para anunciar su próxima muerte y la confianza en la salvación.

La *tercera visión* (CXL-CXLII), sin referencias situacionales, se produce en un momento crítico: el de la enfermedad de Oria, que había sido advertida ya por la Virgen. Ahora es recibida por «preciosos barones» (CXLVa) y tiene la ocasión de admirar hechos maravillosos que acrecientan su deseo de permanecer allí eternamente.

Si las visiones se hubieran interrumpido en este punto, no resultaría tan fácil imaginar la agonía y la llegada de Oria al cielo, y comprobar el prodigio de su salvación. Por eso las dos visiones de Amuña cierran perfectamente el proceso: la primera (CLXVII-CLXXI) tiene lugar en la segunda semana de marzo, «fiesta de Sant Gregorio» (CLXIVb); Amuña ve a su esposo, don Garçía, que le comunica la proximidad de la muerte de Oria. La segunda visión (CXC-CCII), en el «día de cinquësma que es mayo mediado» (CXcb), cobra una importancia extraordinaria en el Poema, puesto que, a través de ella, se puede conocer la presencia de Oria en el Cielo tras su muerte. Estas dos experiencias sobrenaturales de Amuña y las tres de su hija se han producido en el contexto verosímil de los sueños⁸; unas y otras transmiten el mismo mensaje: la vida en la tierra es dura y tiene límites temporales; la vida celestial es gozosa y, cuando se alcanza, es eterna.

El *Poema de Santa Oria* puede interpretarse, desde esta perspectiva, como el reflejo de un itinerario en busca de la santidad. La protagonista principal de la narración es Oria, cuyas visiones constituyen el núcleo narrativo más importante del *Poema*. El relato se sitúa en dos espacios (la Tierra y los Cielos),

⁷ Santa Eugenia, que, según explica Uría, 1992, pág. 506 (nota 29a), sufrió el martirio en Roma, en el año 258.

⁸ Primera visión de Oria: «quiso dormir un poco, tomar consolación, / vido en poca hora una grant vision» (XXIXcd); segunda: «acóstose un poco, flaca e muy lazrada» (CXXc); tercera: «Traspúsose un poco ca era quebrantada, / fue a Mont Oliveti en visión levada» (CXLIiab). La primera visión de Amuña: «Quanto fue acostada, fue luego adormida, / una visión vido que fue luego complida» (CLXVIiab); segunda: «acostóse un poco Amuña bien lazrada, / e luego ensoñó la su fija amada» (CXCIbc).

unidos por las experiencias del mismo personaje que los habita sucesivamente y los presenta ante los ojos del lector como dos planos antagónicos: la tierra es un lugar para sufrir y el cielo, para gozar. Sin embargo, ambos planos se complementan, puesto que la vida eterna sólo se consigue después de haber acumulado en la tierra una serie de motivos de santificación. Por eso, antes de alcanzar la Gloria es necesario sufrir en el mundo, según se desprende de los mensajes que algunos de los seres que gozan de la vida eterna transmiten a Oria:

«Dixiéronli las otras: “Oye, fija querida,
calonges fueron éstos, omnes de sancta vida,
tovieron en el mundo la carne apremida,
agora son en Gloria, en leticia complida”» (LVII).

«Díxolis: “Piense Oria de ir a su logar,
non vino aún tiempo de aquí habitar;
aún ave un poco el cuerpo a lazarar,
después verná el tiempo de la siella cobrar”» (CIV).

«Díxole Muño: “Oria, fuelga en tu lugar,
non es agora tiempo por naves entrar”» (CLXIId).

La dualidad de planos provoca la presencia de dos niveles estilísticos diferentes: por un lado, en la parte introductoria del poema (XI-XXVI) y al final, en el episodio de la muerte de la reclusa (CLXIV-CLXXXVI), es decir, en «aquellas partes que tratan el plano natural de la vida de Oria»⁹, dominan las descripciones; en contraste con estas partes, cuando el poeta se sitúa en el nivel sobrenatural de las visiones, la descripción deja paso a un diálogo en presente y son los mismos personajes quienes, como protagonistas activos, comunican los acontecimientos.

1. *En un rencón angosto entró emparedada*: el plano terrenal

Berceo dedica muy pocos versos a la narración de las experiencias terrenas de Oria, pero sí los suficientes para que el lector advierta que la salvación era merecida. Cada momento vivido en la tierra justifica el futuro gozoso en el Cielo, que se adelanta a través de las visiones, para justificar ante los fieles los sacrificios de la *reclusa*.

Las vivencias naturales de Oria sugieren que la tierra es un lugar inhóspito y que la vida humana es tan efímera por naturaleza que se escapa de las manos. Las alusiones al mundo natural son escasas, porque el autor centra más su

⁹ Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. de Isabel Uría Maqua, Madrid, Castalia, 1981, pág. 32. En adelante se cita como Uría, 1981.

interés en los seres humanos que lo habitan, de ahí que las descripciones carezcan de elementos ornamentales y que los mismos personajes vivos sean retratados con breve trazo, siempre en relación con sus características espirituales más que físicas. La propia Oria, en la tierra, llama la atención por su belleza, pero no se insiste en este rasgo sino para explicar caprichosamente la etimología de su nombre en un juego de paronomasias, según el procedimiento retórico de la *interpretatio*, que demostraría cómo la relación entre el nombre de la Santa y sus cualidades personales no es arbitraria:

«Como era preciosa más que piedra preciada,
nombre avié de oro, Oria era llamada» (IVCD).

Los demás atributos físicos de la joven apoyan sus cualidades morales; por eso en la cuarteta XVIII se dice que Oria es una persona mesurada, mediante la imagen de los labios cerrados como símbolo de prudencia:

«Con ambos sus labriellos apretava sus dientes,
que non salliesen dende vierbos desconvenientes» (XVIIIcd)¹⁰.

O para establecer la cronología externa de su vida, con el recuerdo de un detalle aparentemente insignificante que localiza en la biografía de la niña el triunfo de una vocación religiosa precoz:

«desde mudó los dientes, luego a pocos años» (XIXa).

Las características espirituales de Oria se deducen fácilmente a partir de la observación de su comportamiento y con los datos que el propio Berceo deja apreciar. Oria, nacida en un pequeño pueblo riojano¹¹, lucha a lo largo de su vida contra las tentaciones de la carne y, desde la infancia, conquista la admiración de sus vecinos, características que el poeta transmite con expresiones que se refieren a la fortaleza espiritual de Oria:

«mas diolis una fija de spirital fazienda,
que ovo con su carne baraja e contienda,
por consentir al cuerpo nunca soltó la rienda» (XVIBd).

«de niñez fazié ella fechos muy convenientes,
sedién marabilladas ende todas las gentes» (XVIIcd).

¹⁰ La misma metáfora aparece en *La Vida de Santo Domingo de Silos* con los siguientes términos: «los labros de la boca teniéllos bien cosidos, / por non decir folías, nin dichos corrompidos» (*SDom*, XIIBC). Nótese la diferencia entre los *labros* del Santo y los jóvenes *labriellos* de Oria, donde el diminutivo aporta matices de ternura y delicadeza.

¹¹ Uría, 1981: «Villavelayo, pueblo de la Rioja Alta, en la provincia de Logroño, a seis leguas de San Millán de la Cogolla, situado en la confluencia de los ríos Neila y Najerilla, entre la Sierra de Urbión y la Sierra de la Demanda» (pág. 15, nota 15). Para la etimología del topónimo *Villavelayo*, *vid.* las págs. 94-95 y nota XIb.

Por eso, una vez narrados sus orígenes familiares y sus años de infancia en Villavelayo, Berceo no duda en exponer las virtudes morales de la Santa con un tono que, por las connotaciones del léxico seleccionado, recuerdan la descripción religiosa de la Virgen: «vaso de caridat, / templo de paçiençia e de humildat, / non amava palabras oír de vanidat, / luz era e confuerto de la su vezindat» (xxv); es decir, el poeta exalta las cualidades positivas de Oria con imágenes eclesiásticas que traducen metafóricamente las virtudes propias de la madre de Dios. La humildad se relaciona con la prudencia y la modestia que Oria vuelve a lucir en su primera visión celestial:

«Los Cielos son much altos, yo pecadriz mezuina» (cviiia).

«Por estas visiones la reclusa don Oria
non dio en sí entrada a nulla vanagloria» (cxivab).

Berceo no desecha en ningún momento las referencias a los parientes de la joven, para justificar por un fuerte determinismo sus cualidades humanas: los padres son católicos (xiiia)¹², saben dominar las tentaciones (xiiicd), llevan una vida austera al servicio de la oración (xivab) y, por ser justos, merecen engendrar una hija santa:

«Sanctos fueron sin dubda e justos los parientes,
que fueron de tal fija engendrar merescientes» (xviiab).

El entorno natural que habita Oria se describe con sencillez. En el espacio del monasterio —que por un procedimiento metonímico se reduce gradualmente a un *rencón angosto*, una *celda* o una *cameña*— domina la idea de “estrechez”, con sus connotaciones de tristeza, oscuridad, frío, a partir del momento en que el autor declara que vive *emparedada*¹³, bajo la protección y la regla del monasterio:

«Desemparó el mundo Oria, toca negrada,
en un rencón angosto entró emparedada
sufrió grant astinencia, vivió lazrada,
por ond ganó en cabo de Dios rica soldada» (xx)¹⁴.

¹² En consecuencia, la propia Oria «apriso las costumbres de los buenos parientes» (xvid).

¹³ Uría, 1981, pág. 97 y nota. También Amuña, la madre, vivió emparedada para huir de las tentaciones del diablo: «Quiso seer la madre de más áspera vida, / entró emparedada, de celicio vestida, / martiriava sus carnes a la mayor medida, / que non fuesse la alma del diablo vencida» (xxi). Incluso Urraca, la maestra de Oria en Villavelayo: «Una maestra ovo de mucha sancta vida, / Urraca li dixieron, mujer buena complida, / emparedada visco una buena partida, era de la maestra Oria mucho querida» (lxxiii).

¹⁴ Vid., además, la cuarteta xxiv: «De suso la nombramos, acordarvos podedes, / emparedada era, yazié entre paredes, / avié vida lazrada qual entender podedes, / si su vida leyerdes así lo provaredes».

El espíritu de sacrificio de Oria es tan grande que incluso su celda, que es reducida, le resulta amplia; Berceo lo expresa en unos versos que –mediante la oposición entre los adjetivos *angosto* y *largo*¹⁵– encarecen, una vez más, las virtudes de la Santa, la humildad, la caridad y una perseverancia en la oración capaz de abrir los cielos metafóricamente, como expresa el poeta con una imagen de gran fuerza plástica:

«Por que angosta era la emparedación,
 teniela por muy larga el su buen coraçón;
 siempre rezava psalmos e fazié oraçión,
 foradava los Cielos la su devoción» (xxvi).

De nuevo, la metonimia opera en relación con el vestuario de la reclusa: las etapas de su vida se marcan con la alusión al traje que luce en cada una de ellas; la primera mención al vestido se produce en la parte introductoria del poema y en ella se expresa la diferencia entre la vida seglar (*seglares paños*) y la vida regular con el recuerdo de los trajes (*vestidos de los monges calañes*) y el calzado (*peañes*), que simbolizaría el nacimiento de una vocación religiosa temprana y el rechazo de las cosas del mundo:

«Desque mudó los dientes, luego a pocos años,
 pagávase muy poco de los seglares paños;
 vistió otros vestidos de los monges calañes,
 podrién pocos dineros valer los sus peañes» (xix).

El hábito, como símbolo externo del camino hacia la salvación, es mencionado en más de una ocasión para referir los atributos piadosos de la joven; así, en la estrofa xxxiv, cuando Oria vive su primera experiencia celestial y aparecen ante sus ojos las tres vírgenes, el traje de lana muestra, junto con las oraciones, el provecho de su penitencia y el resultado inmediato de su consagración espiritual:

«Combidarte venimos, Oria, nuestra hermana,
 envíanos don Christo, de quien todo bien mana,
 que subas a los Cielos e que veas qué gana
 el servicio que fazes e la saya de lana» (xxxvi).

¹⁵ Frente a *angosta* “estrecha”, parece más lógico que aquí *larga* signifique “ancha”. Corominas-Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, s. v. *largo*, explican que «la acepción moderna, por la que *largo* sustituyó a *luengo*, es tardía: no se puede documentar claramente hasta Nebr., y aun éste admite todavía *largo en ancho*: *latus*», junto a «*largo en luengo*: *prolixus*» y «*largo, liberal*: *largus*». En el *Cid*, *Alex.* (486, 1436b), *Apol.* y Berceo (*Signos*, 27d; *Lores*, 2b; *Duelo*, 78d, *S.Mill.*, 361) sólo hallan la acepción «copioso, abundante, grande, numeroso» o bien «generoso», y así es todavía en los glos. de h. 1400 (...) y en APal (...), mientras que en Juan Ruiz aparece la acepción hoy predominante en otros romances, “ancho”.

Incluso, en el tránsito de la muerte, la existencia terrena de Oria se limita a la evocación del vestido monacal —de *lana*, frente a los tejidos nobles que habían aparecido en las estancias sobrenaturales—, aunque sólo sea para ajustar el último verso a la rima de la cuarteta:

«El mes era de março, la segunda semana,
fiesta de Sant Gregorio, de Leandre cormana,
hora quando los omnes fazen meridiana,
fue quexada la dueña que siempre vistié lana» (CLXIV).

2. *E vido en los Cielos mucha granta visión*: el plano celestial

Frente a la escasez de elementos descriptivos y ornamentales con que se dibuja el plano natural de la vida de Oria, en el plano sobrenatural aparece una gran profusión de elementos decorativos, que presenta ante los ojos del lector un auténtico paraíso. El autor utiliza todos los recursos que le presta la tradición y una serie de motivos cuyos precedentes literarios se encuentran en las hagiografías latinas de los siglos V al XII: el coro de las vírgenes, la columna como escala hacia el cielo (con el árbol florido, la sombra y el prado verde), la paloma que guía a la Santa, la luz intensa de las estancias celestiales, la claridad, el color y el tratamiento de Cristo como esposo¹⁶. Con ellos, crea una obra erudita que se beneficia de los elementos formales de las vidas de santos y de la tradición folclórica, es decir, un relato religioso vinculado con las normas de comportamiento populares¹⁷.

El contraste entre el espacio natural y el sobrenatural es absoluto, pero el autor, a la hora de establecerlo, se ciñe a unos cuantos detalles: la naturaleza, la luz, el color, la música, la amplitud de las estancias, el lujo y la santidad de las personas que habitan el Paraíso, elementos que apoyan eficazmente la oposición entre los dos ambientes. De las tres visiones, la primera es la que merece mayor extensión en la obra (XXVIII-CXVIII)¹⁸, seguramente porque en ella se recorren las diversas estancias celestiales y se desfila ante todas las jerarquías que las habitan, desde los canónigos y confesores hasta los apóstoles y evangelistas, pasando por los obispos, un coro de vírgenes, ermitaños y mártires. En la mayoría de las ocasiones, se habla de *los Cielos*, en plural, hecho que no resulta extraño si se parte de la concepción medieval de este espacio «como un complejo conjunto de comarcas o mansiones»¹⁹.

Las estancias celestiales conforman un transcurrir de imágenes que se apoyan en verbos de percepción (fundamentalmente *ver* y *catar*). Así, la carac-

¹⁶ Vid. Uría, *El Poema*, pág. 22.

¹⁷ Vid. Alvar, «Berceo», pág. 46.

¹⁸ Según la fijación textual hecha por Isabel Uría.

¹⁹ Uría, 1981, pág. 145.

terización del cielo, como fruto de las experiencias de santa Oria, gana en verosimilitud, en relación con el carácter mismo de las visiones. La austeridad del mundo, tan reciente todavía en la mente del lector, se transforma en opulencia, y la tristeza de la celda (expresada a menudo con el verbo *lazzrar* y sus derivados) deja paso a la felicidad en un lugar que, casi en los últimos versos del Poema, merece la consideración de *palacio*:

«Madre», dixo la fija, «en la noche primera
non entré al palacio, non sé por cual manera» (cxcviiiab).

El ingreso en el convento y el régimen de vida que exige la regla monacal se habían narrado en una cuarteta que, con pocas palabras, reflejaba perfectamente la situación y sus consecuencias para los propósitos de la reclusa:

«Desemparó el mundo Oria, toca negrada,
en un rencón angosto entró emparedada
sufrió grant astinencia, vivié lazada,
por ond ganó en cabo de Dios rica soldada» (xx).

La entrada en el Cielo merece mayores reflexiones. En primer lugar, bebiendo en la tradición pitagórica, Berceo recupera la mística y el simbolismo de los números y presenta una escena en la cual tres vírgenes –Agatha, Olalia y Cecilia– se introducen en los sueños de Oria como preludeo de una intensa experiencia sobrenatural que transporta a la joven reclusa a un espacio maravilloso. El tiempo real y el tiempo de la visión dejan de coincidir y el poeta se extiende, a lo largo de 360 versos, en la pintura de las estancias celestiales. Berceo, para hacer más inteligible la situación, humaniza a las tres mártires²⁰ con un léxico que traduce vínculos familiares de carácter simbólico con Dios («que de don Jesu Christo quiso seer *esposa*, / non quiso otra *suegra* si non la Gloriosa», xxxi^{bc}) y con la misma Oria, que pasa a ser «nuestra *compañera*» (xxxvd), «nuestra *hermana*» (xxxv^{ia}) y *amiga* de los seres que pueblan los cielos (xxxix^b).

Oria inicia su paseo hacia el Cielo en compañía de las tres mártires, con una condición: que concentre su mirada en una paloma similar a la que portan en sus manos las tres doncellas²¹, más blancas que la nieve y tan singulares que «parescié que non fueran en palombar criadas» (xxxiiii^d), teniendo como punto de referencia los palomares terrenos. Esta aclaración pone de manifies-

²⁰ Vid. Uría, 1992, pág. 502.

²¹ Según explica Uría, 1981, «el comentario del poeta, en este verso, subraya el carácter sobrenatural de las palomas. El simbolismo de la paloma remonta a los primeros siglos del cristianismo, y se utilizó muy especialmente como emblema típico de la muerte de una virgen-mártir» (pág. 101 y nota).

to que los elementos más triviales del cielo superan en belleza a los de la tierra, aunque el poeta se apoya, por comparación, en realidades del mundo natural.

La llegada al cielo se produce de un modo gradual; en primer lugar, la santa ve una columna elevada que necesita escalar, cuya descripción se inicia en la estrofa XLII a través de las percepciones de Oria («vido una columna, a los Cielos pujava», XLIC); enseguida asoma Berceo, en primera persona, para explicar con su propia experiencia el carácter real de la columna y compararla con un elemento del mundo circundante, más cercano para el lector: las columnas labradas en las torres de las iglesias; en esa alternancia de conocimientos librescos y populares asoman los episodios bíblicos de la escala de Jacob y el de su lucha con el ángel, en la que se dislocó la pierna²²:

«Oyendo est consejo que Olalia li dava,
alçó Oria los ojos arriba ond estava,
vido una columna, a los Cielos pujava,
tant era de enfiesta que avés la catava.

Avíe en la columna escalones e gradas,
veer solemos tales en las torres obradas,
yo sobí por algunas, esto muchas vegadas,
por tal suben las almas que son aventuradas.

Quando durmié Jacob cerca de la carrera,
vido subir los ángeles por una escalera,
aquesta reluzía, ca obra de Dios era,
estonz perdió la pierna, en essa lit vezera» (XLI-XLIII).

La columna se transforma así, entre los dos espacios, en una vía simbólica que da acceso a los cielos desde la tierra y que, en este caso, sirve para llevar hasta el Paraíso las almas de los justos: «por tal suben las almas que son aventuradas» (XLIIId). Por eso, una vez recorrida la columna, el poeta echa mano del tópico del *locus amoenus*, motivo central de todas las descripciones de la naturaleza desde la Edad Media hasta el siglo XVI²³ y al que no había renunciado en otros episodios de su obra²⁴:

«Ya eran, Deo gracias, las vírgines ribadas,
eran de la columna en somo aplanadas,
vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,
que de diversas flores estaban bien pobladas.

²² Uría, 1992, pág. 508.

²³ Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (I y II), Méjico, F.C.E., 1981; I, § 6, págs. 280-286. En adelante se citará como Curtius.

²⁴ Vid. Gonzalo de Berceo, *Obras Completas. V. El Sacrificio de la Misa, La Vida de Santa Oria y El Martirio de San Lorenzo*, estudio y ed. crítica de Brian Dutton, London, Tamesis Books Ltd., 1981, págs. 40-45.

Verde era el ramo, de fojas bien cargado,
 fazié sombra sabrosa e logar muy temprado,
 tenié redor el tronco maravilloso prado,
 más valié esso solo que un rico regnado» (XLVI-XLVII).

Según Giménez Resano, «tal recurso no tiene, de suyo, más importancia. Pero la cobra mayor el hecho de que sea una alegoría», favorecida por el conocimiento de una larga tradición de exégesis bíblica y pagana (del mundo greco-latino), a través de los escritores religiosos, cuyos textos, sin duda, fueron de sobra conocidos por Berceo²⁵. El paisaje contiene, por tanto, todos los elementos que conforman el *locus amoenus*, o, desde una perspectiva cristiana, el Paraíso: la paloma guía a la Santa, las gradas ascienden hacia el Cielo y, en la cumbre de la columna, el árbol cuajado de flores por su cima, el ramo verde, la sombra apacible y un maravilloso prado alrededor. El árbol no deja de ser un elemento que pertenece al paisaje de la tierra, por muy frondoso que se muestre como Árbol del Paraíso o de la Vida y representación simbólica de la inmortalidad: es un eslabón que enlaza los dos ambientes justo en el punto en el que se unen o, como explica Isabel Uría, un símbolo del centro que comunica el cielo con la tierra²⁶. En este punto confluyen pues, los tres reinos de la naturaleza: el mineral, representado por la columna; el vegetal, por el árbol; y el animal, cuyo símbolo es la paloma.

Los espacios sobrenaturales se caracterizan, entre otras cosas, por su claridad. No en vano, ya se advertía en las primeras estrofas que Oria, con sus oraciones, «foradava los Cielos» (xxvii); cuando la reclusa alcanza con sus ojos este espacio, se dice que están las «finiestras foradadas» (XLIXC) y que por todos los orificios sale un resplandor que contrasta con la oscuridad asfixiante de la celda:

«Estando en el árbol estas dueñas contadas,
 sus palomas en manos, alegres e pagadas,
 vidieron en el Cielo finiestras foradadas,
 lumbres salién por ellas, de dur serién contadas» (XLIX).

El cielo no es un espacio plano: está compuesto por varias estancias, según las concepciones medievales. En él, los ángeles («cosas eran angélicas con blancas vestiduras», Lb), en *procesiones*, se encargan de guiar a Oria y a las Vírgenes. Además, es un lugar cómodo, cuya hospitalidad se pone de manifiesto cuando se transforma para la reclusa en «essa grant posada» (LIID), con las connotaciones de protección y seguridad que este vocablo encierra. Por

²⁵ *El Mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976, pág. 73 (*El Mester* en las citas sucesivas). Vid. Agustín del Campo, «La técnica alegórica de los *Milagros de Nuestra Señora*», en RFE, xxviii, 1944, págs. 15-57.

²⁶ Sobre el simbolismo de estos elementos, *vid.* Uría, 1981, págs. 103-104 y 1992, pág. 512.

todo esto, y teniendo en cuenta que se trata de un espacio abierto, la llegada no resulta difícil:

«Puyava a los Cielos sin ayuda ninguna,
non li fazié embargo nin el sol sin la luna,
a Dios avié pagado por manera alguna,
si non non subrié tanto la fija de Amunia» (LIII).

Además, es un lugar organizado jerárquicamente en función de la idea expresada en el verso LIVb mediante el sustantivo *cort*, que da paso a la sucesión de una serie de escenas o una romería en la que Oria —en el mundo *reclusa*, *emparedada*— camina como *freira* al lado de las vírgenes y reconoce a una serie de personajes bienaventurados.

El primer objeto que descubre Oria en el cielo es «una rica *siella*» (LXXXb), un asiento de oro y piedras preciosas que el autor describe con términos similares a los que había utilizado en las primeras cuartetas para retratar a Oria:

«falló muy rica siella de oro bien labrada,
de piedras muy preciosas toda engastonada,
mas estava vazía e muy bien seellada» (LXXXbd).

El dibujo que se hace de la silla recuerda, por las técnicas empleadas, a la imagen del árbol y la entrada en el cielo; de nuevo se insiste en la luminosidad de la escena y, mediante el recurso que Curtius denomina «sobrepunjamiento»²⁷, se pone de manifiesto la imposibilidad de encontrar en el mundo una claridad equivalente a la de la silla y la persona que la custodia:

«non podrié en est mundo cosa seer tan clara» (LXXXIb).

«Voxmea avié nombre qui la siella guardava,
como rayos del sol así relampagava» (XCIIbc).

El poeta se detiene en la referencia al vestido de Voxmea y, de nuevo, utiliza los términos *oro*, *precioso* y *seda pura*, en equivalencia con Oria y con la silla. Se trata de un vestido sobrenatural («non cubrió omne vivo tan rica cobertura», XCIIId) que lleva estampados los nombres de personajes piadosos, entre los cuales la representación más nutrida corresponde a los *reclusos*:

«Avié en ella nombres de omnes de grant vida,
que servieron a Cristo con voluntad complida,
pero de los reclusos fue la mayor partida,
que domaron sus carnes a la mayor medida» (XCIV).

²⁷ Vid. Curtius, I, cap. v.

De esta forma se pone de manifiesto que la salvación de Oria es posible, aunque todavía no le ha llegado la hora de ocupar el trono reservado para ella²⁸; metafóricamente, llama a la silla *tálamo*, con el sentido de "lecho nupcial", al tiempo que expresa su deseo de ser la *novia*, en perfecta correspondencia semántica con los versos que le preceden:

«"Si como tú me dizes", dixoli sancta Oria,
"a mí es prometida esta tamaña gloria,
luego en esti tálamo querría seer la novia,
non querría del oro tornar a la escoria"» (XCIX).

Esta imagen opone el *oro* (es decir, la silla) a la *escoria*, representación simbólica de la celda y, por extensión, del mundo natural en el que todavía vive Oria; la selección de los dos sustantivos permite establecer un nuevo contraste entre el esplendor del cielo y la pobreza del mundo, contraste que se repetirá al final del poema, después de la tercera visión, cuando Oria lamenta ante su confesor que la hayan despertado de su sueño en el Monte de los Olivos:

«e dixo: "Ay mezquina, estava en grant gloria,
porque me despertaron so en grant querimonia"» (CLIVcd).

La segunda visión se desarrolla en un reducido espacio: la celda de Oria. En esta ocasión, se prescinde de la complejidad de lugares y de la variedad de personajes y motivos que poblaban las estancias celestiales, pero se mantiene el asunto de la emanación de luz procedente de los seres bienaventurados, la hermosura singular de éstos y la comodidad de los objetos sobrenaturales. Al *tálamo* lujoso del cielo le sustituye una «cameña de molsa ablentada» (CXXd), expresada con un diminutivo que encierra una enorme carga de afectividad²⁹. El motivo de la *cameña* no es gratuito, sino que, por el contrario, intensifica las diferencias entre el cielo y la tierra a partir de la segunda visión de la santa. De nuevo, bajan del cielo tres vírgenes, tan bellas como las anteriores, vestidas de blanco, que traen una «noble lechiga» (CXXIII, en contraste con la *cameña*) con adobos reales y con una petición para la reclusa:

«Liévate de tierra, que es fría e dura,
subi en esti lecho, yazrás más en mollura;
he aquí, la Reina –desto sei segura–,
si te falla en tierra, abrá de ti rencura» (CXXIV).

No se sabe si, en realidad, existe la *cameña* en la celda o, simplemente, se trata de un camastro improvisado a ras de tierra, según se deduce del verso

²⁸ Vid. las cuartetos XCVII-XCVIII.

²⁹ Vid. Joaquín Artilles, *Los recursos literarios de Berceo*, 2.ª ed. corregida, Madrid, Gredos, 1968, págs. 39-44 (Artilles, *Los recursos*).

CXXIVA. Una vez más, Oria hace gala de su carácter modesto y declara que no se siente digna de ocupar la cama celestial, por su juventud y porque todavía no está enferma:

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

Lecho quiero yo áspero de sedas agujiosas,
non merescen mis carnes yazer tanto viciosas» (CXXV y CXXVIab).

Aparece ahora una sensación nueva, que nunca se había notado en la tierra: la sensación de comodidad; por eso, cuando las vírgenes depositan el cuerpo en el lecho, Oria reacciona con gemidos extraños, «ca non era vezada entrar en tales vaños» (CXXVIId)³⁰. La celda se ilumina y, frente a la estrechez y el vacío habituales, se puebla de doncellas que preparan a la reclusa para que reciba a la Virgen como merece, puesto que la embajada que trae del Cielo así lo exige:

«Veráste en grant quexa, de muert serás cortada,
serás a pocos días desti mundo passada,
irás do tú codicias, a la silla honrada,
la que tiene Voxmea pora ti bien guardada» (CXXXIX).

Los personajes celestiales gozan de la vida eterna: para ellos, la muerte de Oria es un suceso feliz; en cambio, los vecinos de Villavelayo (que habitan el mismo espacio oscuro del pueblo y el convento) no pueden contener las lágrimas en el instante trágico de la agonía, como expresa el poeta en unos versos que han sido interpretados de un modo distinto³¹:

«En cuita yazié Oria, dentro en su casiella,
sedié un grant convento de fuera de la ciella,
rezando su salterio cascuno en su siella
e non tenié ninguno enxuta la maxiella» (CXL).

³⁰ Vid. María Rosa Lida, «Estar en (un) baño, estar en un lecho de rosas», en RFH, III, 1941, págs. 262-270.

³¹ Uría, 1981, pág. 125 y nota: «*Maxiella*, “maxilar”, “mandíbula” viene mejor al sentido del contexto que “mejilla”. Lo que dice Berceo es que todos estaban rezando, es decir: todos movían las mandíbulas; *enxuta*, “enjuta”, está usado en la ac. figurada de “escasa”, “parca”. Se trata, pues, de una imagen, cuyo sentido es: “las gentes que acompañaban a Oria *no paraban de rezar*”, “no eran parcas en oraciones” (comp. *ser parco en palabras*). Según esto, *maxiella* tiene aquí el sentido etimológico del lat. MAXILLA. El diptongo *-iella* se explica por el sufijo *-ELLA*, que substituyó frecuentemente a *-ILLA* (DCEC, s. v. *mejilla*). Uría, 1992, pág. 534, lo explica así: *enxuta la maxiella* «es una perífrasis, cuyo sentido, por el contexto, parece más o menos, éste: “las personas que la acompañaban no paraban de rezar”».

La situación que recrean estos versos no es tan complicada: si se interpreta el término *enxuta* con el sentido de “seca” (por oposición a “mojada”), no cuesta imaginar que Berceo en esta cuarteta intenta retratar a un grupo de personas cercanas a Oria que, mientras la acompañan en su última enfermedad, no pueden contener las lágrimas, es decir, «no tienen secas las mejillas» porque todos están llorando.

En la tercera y última de las visiones, Oria se traslada al Monte de los Olivos, como preámbulo de su muerte, tal vez en perfecto paralelismo con la muerte de Cristo. Berceo describe minuciosamente el lugar, con abundancia de expresiones ponderativas («una bella anchura», «una grant espessura», «grant folgura», CXLIII) y se sitúa ante el segundo *locus amoenus* del poema, cuyo objeto es el olivo, aunque después —cuando Oria cuenta a su confesor lo que ha visto— el poeta emplee la *amplificatio* retórica (CLVII-CLX) para pintar el espacio con todo lujo de detalles:

«Vido redor el monte una bella anchura,
 en ella de olivos una grant espessura,
 cargados de olivas mucho sobre mesura,
 podríe bevir so ellos omne a grant folgura» (CXLIII).

«Vidi y logar bueno, sobra buen arbolado,
 el fructo de los árboles non sería preciado,
 de campos grant anchura, de flores grant mercado,
 guarrié la su olor a omne entecado.

Vidi y grandes gentes de personas honradas,
 que eran bien bestidas, todas e bien calçadas,
 todas me recibieron con laudes bien cantadas,
 todas eran en una voluntat acordadas.

Tal era la compañía, tal era el logar,
 omne que y morasse nunca veríe pesar;
 si yo oviesse más un poco y estar,
 podría muchos bienes ende acarrear» (CLVII-CLX).

La duración de este suceso es breve; la escena se resume en poco más de veinticuatro versos que insisten en la comodidad y la grandeza del lugar. Oria, cuando despierta, reacciona con la misma pesadumbre que en otras ocasiones:

«en aquella sazón non querrié espertar,
 ca sedíe en grant gloria, en sabroso logar,
 e cuidava que nunca allá podríe tornar» (CXLVIIIbd).

«e dixo: “Ay mezquina, estava en grant gloria,
 porque me despertaron so en grant querimonia”» (CLIVcd).

3. *Más valié esso solo que un rico regnado*: el contraste

A lo largo del poema, los contrastes entre el espacio terreno y el celestial son habituales; pero, con la intención de hacerlos más claros, Berceo utiliza una serie de motivos de comparación que presentan ante los ojos del destinatario realidades cotidianas, como las pertenecientes a la naturaleza, fundamentalmente con la evocación de la flora y la fauna de los campos riojanos:

«non quiso otra suegra sinon la Gloriosa,
que fue mucho más bella que nin lilio nin rosa» (XXXICd).

«en el mi corazón una grant dubda trayo,
mejor parescen estos que las flores de mayo» (LVIcd).

«pero que traxo mitra fue cosa mucho llana
tal fue como el árbol que florez e non grana» (LXVcd).

«Tomaron estas vírgines estos sanctos barones,
como a sendas péñolas³² en aquellos bordones» (LIab).

Otras veces, los motivos de comparación para encarecer la grandeza de los cielos se sirven de imágenes pertenecientes a las altas esferas del mundo social y administrativo, frente a la realidad cotidiana del pueblo:

«tenié redor el tronco maravilloso prado,
más valié esso solo que un rico regnado» (XLVIICd).

«Todos vestién casullas de preciosos colores,
blagos en las siniestras, como predicadores,
cálices en las diestras, de oro muy mejores,
semejavan ministros de preciosos señores» (LXI).

«Una dueña fermosa de edat mancebiella,
Voxmea avié nombre, guardava esta siella;
darié por tal su regno el rei de Castiella,
e serié tal mercado que serié por fabliella» (LXXXII).

No menos abundantes son las comparaciones basadas en los fenómenos atmosféricos y los astros:

«Todas estas tres vírgines que avedes oídas,
todas eran iguales, de un color bestidas,
semejaba que eran en un día nascidas,
luzién como estrellas, tant eran de bellidas» (XXXII).

³² *Péñolas*, «plumas». Según Uría, 1992, pág. 510, «la imagen de las vírgenes como *plumas* (ingrávidas) sugiere las palomas que traían en sus manos».

«Voxmea avié nombre que la siella guardava,
como rayos del sol así relampagava» (xcii^bc).

«tenién sendas palombas en sus manos alçadas,
más blancas que las nieves que non son coceadas,
parescié que non fueran en palombar criadas» (xxxiii)

«Estas quatro donzellas, ligeras más que biento» (xlviia).

Entre los metales preciosos, el oro es el elemento recurrente a la hora de establecer comparaciones, desde el retrato inicial de santa Oria (con la aclaración del significado de su nombre) y del resto de los personajes que encuentra en los cielos, hasta llegar a la identificación plena del cielo con el oro en la cuarteta xcxc («non querría del oro tornar a la escoria»):

«Como era preciosa más que piedra preciada,
nombre avié de oro, Oria era llamada» (ivcd).

«Vistié esta mançeba preçiosa vestidura,
más preçiosa que oro, más que la seda pura» (xciii^{ab}).

La vida en las comarcas celestiales es apacible, ordenada y armoniosa, ideas que se justifican, desde el punto de vista léxico, con la referencia a la luz y el color (cuando se habla del paisaje y las vestiduras), los números y la música de los coros. En general, los seres que habitan el cielo se presentan ordenados en torno al número tres, con toda su carga simbólica³³: como se observó con anterioridad, en la primera visión de Oria se le aparecen «tres sanctas vírgenes» (xxxa); en el cielo, este séquito es recibido por «tres personas» (sanctos varones, lia); en la segunda visión, cuando la Virgen baja a la celda de Oria lo hace precedida por «tres vírgenes, todas de una guisa» (cxia). Si aparecen en la escena estos seres, arrastran siempre una estela de claridad que se refleja en sus vestiduras, frente a los ásperos paños seculares (xix^b) y monacales (xixc, clxiv^d) de Oria; así, de Voxmea, la doncella que custodia la silla, se dice:

«Vistié esta mançeba preçiosa vestidura,
más preçiosa que oro, más que la seda pura» (xciii^{ab}).

Los ángeles encargados de recibir a la reclusa de Villavelayo en el cielo, que se presentan con una caracterización dudosa («tres personas», «cosas eran angélicas», «en humanas figuras»), lucen preciosas tocas albas:

³³ Vid. Curtius, II, cap. xv («Composición numérica»), págs. 700-712; Artiles, *Los recursos*, págs. 232-235; Giménez Resano, *El Mester*, págs. 96-97.

«Salieron tres personas por esas adverturas,
cosas eran angélicas con blancas vestiduras,
sendas vergas en manos de preciosas pinturas,
vinieron contra ellas en humanas figuras» (L).

Así pues, los personajes celestiales visten atuendos majestuosos y, cuando aparecen agrupados por categorías, los trajes sirven como auténticos uniformes que configuran jerarquías y les confieren una dimensión sobrenatural³⁴:

«Todas estas tres vírgines que avedes oídas,
todas eran eguales, de un color bestidas,
semejaba que eran en un día nascidas,
luzién como estrellas, tant eran de bellidas» (XXXIII).

«Aparesciólis luego una muy grant compañía,
en bestiduras albas, fermosas por fazaña» (LVab).

«Todos vestién casullas de preciosos colores» (LXIa).

«Eran estas compañías de preciosos barones,
todos bestidos eran de blancos ciclatones
semejaban de ángeles todas sus guarniciones» (CXLvac).

Con estas menciones, se introducen expresiones léxicas del color que estaban ausentes en el espacio natural de Oria, donde el recuerdo de las cuatro paredes de la celda y su estrechez, los paños de lana, la dureza y la frialdad de la tierra eliminaban cualquier percepción visual más allá de las sombras y la oscuridad.

* * *

Todos los hechos que se narran en las visiones tienen una dimensión de autenticidad que hace verosímiles incluso los hechos sobrenaturales. Un hombre medieval que escuchara el texto de Berceo se sentiría aliviado al imaginar la posibilidad de alcanzar un cielo sin las miserias de la tierra, pero –eso sí– un cielo posible, verosímil, al que los justos pudieran acceder mediante una columna y un paisaje delicioso cuyo guía no es un animal elegido al azar, sino una paloma, símbolo del Espíritu Santo.

Pero, además, es un cielo poblado por criaturas sobrenaturales que conviven en perfecta armonía con todos aquellos seres humanos que han merecido la recompensa de la salvación. Algunos son santos y mártires conocidos por toda la cristiandad; otros son clérigos, ermitaños, obispos, abades, y algunos son vecinos de Oria en Villavelayo (su propio padre, Garçía; su maestra,

³⁴ Cf. Uría, 1992, pág. 506.

Urraca) y sus alrededores, personajes que han vivido el mismo espacio natural que ella habita antes de su muerte y hacia los que muestra una especial simpatía:

«Conosció la reclusa buenos quatro barones,
los que nunca vidiera en ningunas sazones,
Bartolomeo, ducho de escribir passiones,
don Gómez de Massiella que dava bien raciones.

Don Xemeno tercero, un vezino leal,
del varrio de Vellayo fue esti natural,
Galindo su criado, qual él bien otro tal,
que sopo de bien mucho e sabié poco mal» (LVIII-LIX).

«Conosció la reclusa, en essa procesión,
al obispo don Sancho, un precioso varón,
con él a don García, su leal compañón,
que sirvió a don Christo de firme coraçón» (LXIV).

En sus visiones, Oria echa de menos a algunos personajes, en concreto al obispo Don Gómez; la respuesta de las vírgenes –y el comentario de Isabel Uría a estos versos– permite comprender que el cielo es una recompensa reservada para los justos:

«El obispo don Gómez non es aquí, hermana,
pero que traxo mitra fue cosa mucho llana,
tal fue como el árbol que florez e non grana» (LXVbd).

Al parecer, Don Gómez, que fue obispo de Nájera y Calahorra (1046-1067), había sido antes abad de San Millán; durante su abadiato, tomó la decisión de destituir a Santo Domingo de Silos «y le hizo salir del monasterio riojano para complacer al ambicioso rey don García, a quien Santo Domingo se había enfrentado, oponiéndose a darle los tesoros de la iglesia»³⁵. Aquí, Berceo –por boca de las mártires– enjuicia negativamente la actitud de este obispo, al que con anterioridad había atacado en diferentes estrofas de la *Vida de Santo Domingo de Silos*³⁶. Y se sirve de este modelo para demostrar que la salvación no es compatible con la injusticia, aun tratándose de las altas jerarquías eclesiásticas. Con estas referencias, y con una serie de motivos tópicos que le ayudaban a mantener despierta la atención de su auditorio, Berceo intentaba demostrar que la santidad no es inalcanzable.

³⁵ Uría, 1992, pág. 514.

³⁶ Uría, *ibid.*

Bibliografía

- AA. VV., *Scints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Wals*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Arademagni, E. J., «La penitencia en las obras de Gonzalo de Berceo», en *Revista de Literatura Medieval*, 2, 1990, págs. 131-140.
- Artiles, Joaquín, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1968².
- Baños Vallejo, F., «Lo sobrenatural en la *Vida de Santo Domingo*», en *Berceo*, 110-111, 1986, págs. 21-32.
- Burke, J., «The Four "Comings" of Christ in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», en *Speculum*, 48, 1973, págs. 293-312.
- Campo, Agustín del, «La técnica alegórica de los *Milagros de Nuestra Señora*», en RFE, xxviii, 1944, págs. 15-57.
- Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, (I-II), Méjico, FCE, 1981.
- Cherchi, P., «La "siella" di Santa Oria», en *Cultura Neolatina*, 33, 1973, págs. 207-216.
- Chydenius, J., «La théorie du symbolisme médiéval», en *Poétique*, 23, 1975, págs. 322-341.
- Deyermund, Alan D., «Berceo y la poesía del siglo XIII», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. I. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 127-140. *Primer Suplemento, I*, 1991, págs. 88-108.
- Dutton, Brian, «Berceo's Bed Bishop in the *Vida de Santa Oria*», en *Medieval Studies in Honor of Robert White Linker*, Madrid, Castalia, 1973, págs. 95-102.
- Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924.
- Farcasiu, S. M., «The Exegesis and Iconography of Vision in Gonzalo de Berceo's *Vida de Santa Oria*», en *Speculum*, 61, 1986, págs. 305-329.
- Fuente Cornejo, T., «La *Vida de Santa Oria* y la *Divina Comedia*, aspectos escatológicos», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, 1986.
- Gariano, Carmelo, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos, 1978.
- Giménez Resano, Gaudioso, *El Mester poético de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976.
- Gimeno Casalduero, Joaquín, «La *Vida de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo: nueva interpretación y nuevos datos», en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 3, 1986, págs. 235-281.
- Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. de Isabel Uría Maqua, en *Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe/Gobierno de La Rioja, 1992, págs. 491-551.
- Gonzalo de Berceo, *Obras Completas. V. El Sacrificio de la Misa, La Vida de Santa Oria y El Martirio de San Lorenzo*, estudio y ed. crítica de Brian Dutton, London, Tamesis Books Ltd., 1981.
- Gonzalo de Berceo, *Poema de Santa Oria*, ed. de Isabel Uría Maqua, Madrid, Castalia, 1981.

- Lida de Malkiel, María Rosa, «Notas para el texto de la Vida de Santa Oria», en *Romance Philology*, 10, 1956-57, págs. 19-33.
- Patch, H., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1956.
- Post, R., *Medieval Spanish Allegory*, Hildesheim-New York, G. Olms, 1971.
- Rico, Francisco, «La clerecía del Mester», en *Hispanic Review*, 53, 1985, n.º 1, págs. 1-23.
- Rodado Ruiz, Ana María, «La santidad femenina en la primitiva literatura española (siglos XIII-XIV)», en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 13, 1990, págs. 205-238.
- Rozas López, Juan Manuel, «Composición literaria y visión del mundo: el Clérigo ignorante de Berceo», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, III, págs. 431-452.
- Rozas López, Juan Manuel, *Los milagros de Berceo como libro y como género*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1976.
- Sala, Rafael, *La lengua y el estilo de Gonzalo de Berceo: introducción al estudio de la Vida de Santo Domingo de Silos*, Logroño, C.S.I.C., 1983.
- Salvador Miguel, Nicasio, «Mester de Clerecía, marbete caracterizador de un género literario», en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988, págs. 343-371.
- Smith, Colin, «Leyendas de Cardeña», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIX, 1982, págs. 485-523.
- Sugnieux, Joel, *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1982.
- Uría, Isabel, *El Poema de Santa Oria de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Diputación Provincial, 1976.
- Walsh, J. K., «The Other World in Berceo's *Vida de Santa Oria*», en *Hispanic Studies in Honor Alan Deyermond*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, págs. 291-309.
- Weber de Kurlat, Frida, «La "visión de Santo Domingo de Silos", cuartetas 244-251», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, III, Oviedo, 1977-83, págs. 489-505.