

**Los *Himnos* de Gonzalo de Berceo como “tríptico mariano” entre poesía y
música: primera aproximación**

Daniel Rodrigo Benito Sanz

Universidad Complutense de Madrid

drbsanz@ucm.es; danibenito82@gmail.com

Introducción

Gonzalo de Berceo, clérigo de la Castilla del siglo XIII, no es el autor de los *Milagros de Nuestra Señora*; es el autor, primero y ante todo, de diez obras. Entre estas diez obras se cuentan, ahora sí, sus famosos *Milagros de Nuestra Señora*, otras dos obras marianas, tres vidas de santos, algunas obras doctrinales, litúrgicas y eucológicas menos conocidas, y sus tres himnos (que contamos como una sola obra para completar el cómputo de diez, debido a que siempre aparecen juntos en las copias que los conservan, a que conforman un “tríptico mariano”, como veremos, y que adscribimos, por tanto, a su producción de obras marianas).

Entre la bibliografía crítica que existe en torno a sus tres himnos no encontramos alusión a una realidad importante: Berceo traduce tres himnos litúrgicos latinos a castellano medieval, himnos litúrgicos latinos cuya música sí ha llegado hasta nosotros. Se trata, por tanto, del único “punto de unión” entre la cuaderña vía (el tipo de estrofa utilizado normalmente por el mester de clerecía) y algún tipo de más que posible música que ha tenido continuidad hasta nuestros días.

San Agustín de Hipona, uno de los cuatro padres de la Iglesia latina más famosos de occidente (junto a San Jerónimo de Estridón, San Ambrosio de Milán y San Gregorio Magno) da la definición de himno para la Edad Media, como recuerda José Fradejas Lebrero: *Cantus est cum laude Dei*. San Agustín concluye diciendo que el himno tiene que incluir los tres elementos: el cántico, la alabanza, y Dios. Sería muy extraño pensar que Gonzalo de Berceo traduce a su castellano medieval tres himnos latinos para despojarlos de su correspondiente música; esto último supondría que no se podrían atener a la definición de himno que da San Agustín, pues obviamente sin música no hay canto.

San Ambrosio de Milán, otro de los cuatro pilares de la Iglesia latina, fue seguramente "el creador del himno cristiano" en el siglo IV, según amonesta San Agustín en sus *Confesiones* (IX, 7). En Hispania, Aurelio Prudencio (fallecido c. 410), erudito y gran poeta hispanolatino que "cristianizó la retórica horaciana", como recuerda también José Fradejas Lebrero, es un claro exponente en la producción de himnos con su *Peristephanon* (14 himnos en honor de 14 mártires) y el *Cathemerinon* (que consta de otros 14 himnos). La liturgia visigótica y la mozárabe no fueron a la zaga en lo tocante a calidad y cantidad de himnos litúrgicos.

La tradición configurada por estos himnos litúrgicos latinos se traslada en el siglo XII a Compostela y Ripoll y llega a los himnos marianos del erudito polígrafo franciscano fray Juan Gil de Zamora (siglo XIII), preceptor del futuro Sancho IV de Castilla y autor de un *Liber Mariae* que constituye un repertorio latino de milagros marianos.

Esta tradición himnica se vertebra también a través del famoso *Códice de las Huelgas* (terminado de copiar a principios del siglo XIV castellano y que constituye una fuente imprescindible para el estudio de la música medieval) y el *Llibre Vermell* de Montserrat (que data de la última década del siglo XIV e igualmente es fuente esencial en el estudio de la música medieval).

En la Castilla medieval, Berceo es pionero en la traducción de tres himnos litúrgicos latinos. El primero de ellos, cuyo *incipit* reza *Veni Creator Spiritus*, es un famoso himno dedicado al Espíritu Santo y lo impregna todo de connotaciones pentecostales. El segundo de los himnos, eje y centro de lo que hemos dado en llamar "tríptico mariano" de Berceo, es el *Ave Maris Stella*, atribuido a San Bernardo de Claraval aunque también a Fulberto de Chartres. Desarrolla la idea de la Virgen como madre universal. El tercero, *Christe, qui lux es et dies*, es quizá el menos famoso de los tres.

Observa Michel García en su edición y estudio que cada uno de los tres himnos consta de siete estrofas, incluso si el original latino constaba de ocho, como es el caso del tercer himno, que Berceo adapta a un "septenario estrófico", como queremos llamarlo. Michel García, advierte, como también José Fradejas Lebrero, que, en la traducción, "ha sido vertido cada dístico en una estrofa alejandrina", lo cual comporta la existencia de una *amplificación* en cada estrofa de Berceo, el trasladador.

Hay que reconocer en Berceo no solamente a un pionero, sino también a un representante de una tradición bastante "parca durante la Edad Media": la de la traducción de himnos litúrgicos latinos. Sabemos que el llamado "himno ambrosiano", el famoso *Te Deum laudamus*, en prosa rítmica, fue traducido en el siglo XIV en el Oficio de Santo Tomás "en aleluyas y pareados fluctuantes", recuerda el profesor Fradejas Lebrero. Fernán Pérez de Guzmán lo traduce en coplas de arte menor en el siglo XV. El también famoso himno de Venancio Fortunato titulado *Vexilla regis prodeunt* (los estandartes del Rey avanzan) "parece haber sido traducido por Juan del Encina".

Los manuscritos que conservan los tres himnos de Berceo

Los tres *Himnos* siempre se encuentran juntos en las dos copias manuscritas del siglo XVIII que los conservan. Este hecho ha hecho pensar a Michel García que Berceo debió concebir los tres himnos como un todo unitario cerrado. Los dos manuscritos que los conservan son la *Copia Ibarreta* y la *Copia Mecolaeta*. En todo este apartado seguiremos al profesor Jaime González Álvarez, de la Universidad de Oviedo, y su trabajo titulado *Gonzalo de Berceo y los tres himnos litúrgicos*.

La *Copia Ibarreta* se encuentra en el Archivo de la Abadía de Santo Domingo de Silos y se trata del manuscrito que lleva por signatura "Ms. 110 (ant. 93)". La copia se confeccionó a partir de dos manuscritos que contenían obras de Berceo y que eran anteriores. Uno de estos manuscritos que se copiaron se encuentra hoy perdido.

Estos manuscritos son el Ms. Q o *In quarto* (este es el que no ha llegado hasta nosotros) y los Mss. 4 y 4b246 o *In folio* (ambos conservados en la Biblioteca de la Real Academia Española). "Esta copia de las obras de Gonzalo de Berceo debió ser realizada en la segunda mitad del siglo XVIII en el Monasterio de San Millán de la Cogolla a petición del padre Ibarreta", según Jaime González Álvarez, quien a su vez sigue a Isabel Uría en este punto.

Consta de 152 folios y los *Himnos* están copiados en los folios 83r. hasta la mitad del 84r.248. Se distinguen varias manos.

La *Copia Mecolaeta*, la segunda que contiene los tres *Himnos* de Berceo, es una colectánea del siglo XVIII que actualmente se divide en dos partes.

La primera parte se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura Ms. 13149 y contiene las siguientes obras:

La *Vida de San Millán* (ff. 1-14v)²⁴⁹, el *Duelo de la Virgen* (ff. 15-20v y 61-64v), los *Milagros de Nuestra Señora*²⁵⁰ (ff. 21-55v), los *Signos del Juicio Final* (ff. 55v-59), los tres *Himnos* (ff. 59v-60v, derivan del *In Quarto*), Oraciones latinas copiadas por Ibarreta (f. 60v), *Loores de Nuestra Señora* (ff. 65r-67v) ²⁵¹, el *Hymno Christe qui lux* (ff. 67v-68, el título lo inserta Mecolaeta y deriva del *In folio*), *Introducción a los Milagros de Nuestra Señora* (68r-70v), *Glossa del Hymno Veni Creator* (f. 70v) y una Nota del Padre Mecolaeta (f. 71) ²⁵².

La otra parte está en el Archivo de Silos, en el tomo 36 de los *Papeles de la Congregación de Valladolid* (ff. 130r-183r) y en él se contienen los *Loores de Nuestra Señora* (ff. 130r-138v), el *Martirio de San Lorenzo* (139r-145v) y la *Vida de San Millán de la Cogolla* (ff. 146r-183r). Al unir las dos partes obtenemos que faltan la *Vida de Santo Domingo de Silos*, el *Poema de Santa Oria* y el *Sacrificio de la Misa*.

Las notas de Michel García y el *tríptico mariano* de Gonzalo de Berceo

Amonesta Michel García en su "Nota introductoria" a los tres himnos de Gonzalo de Berceo, en el volumen de la *Obra completa* dirigido por Isabel Uría, que su texto se corresponde con el que encontramos en el "manuscrito / que es copia de Q". Considera inferiores las versiones que se contienen en el ms. 13149 de la Biblioteca Nacional de Madrid por ser estas mismas una reproducción del ms. F.

En pocas ocasiones se separa Michel García de la transcripción (y las normas empleadas para la misma, por tanto) de Brian Dutton y reproduce la fuente latina junto al texto en castellano medieval.

En cuanto a la lengua de estas obras, continúa diciendo Michel García que Berceo sigue fielmente su fuente, de modo que "se muestra más latinizante que en otros de sus poemas". En ocasiones, incluso, toma el texto del modelo.

Este último es el caso del primer hemistiquio del primer verso del primero de los tres himnos de Berceo: *Veni Creator Spiritus*. Ninguna diferencia encontraremos en esta mitad de verso con respecto al original latino que Berceo traduce y amplifica. También, continúa diciendo Michel García, "muestra preferencia por la forma latina *Virgo* en lugar de la forma romance *Virgen*, que bien supo utilizar en otras ocasiones".

Cada uno de los tres himnos tiene siete coplas, también cuando el modelo latino conste de ocho, como ocurre en el caso del tercero de los tres: *Christe qui lux es*, "lo que demuestra que el poeta concebía esos tres poemas como un conjunto homogéneo. Por eso vienen siempre juntos en los manuscritos que los conservan", según Michel García. Consideramos esta apreciación de vital importancia y estamos plenamente de acuerdo con ella.

Efectivamente, los tres himnos aparecen juntos en los manuscritos que los conservan, *ergo* Berceo debió concebir la tríada como un "conjunto homogéneo"; más aún: como un tríptico, pensamos. Un tríptico en el cual el Espíritu Santo (ya desde el *incipit*: *Veni Creator Spiritus*) precede a la imagen central de la Virgen María (por eso Berceo elige para su traducción el himno latino *Ave Maris Stella* en lugar de, por ejemplo, el *Salve Regina*, que menciona varias veces en sus siete últimos *Milagros*, hacia el final del milagro en cuestión, en cada uno de los casos. El *Ave Maris Stella*, al contener la Anunciación en que interviene el Arcángel Gabriel, le resultaba más apropiado

a Gonzalo de Berceo para relacionar Espíritu Santo y María Virgen; más apropiado para su tríptico, por tanto).

Opera, por tanto, la "jerarquía axial" cuyos pormenores desgrana la erudita profesora Inés Monteiro Arias en una de sus conferencias sobre arte medieval. En este momento, Gonzalo de Berceo pretende convertir a María en una figura central en la historia de la Salvación; es por eso que hablamos de "tríptico mariano" de Gonzalo de Berceo, muy relacionado, por tanto, con las tres obras en su haber que se han clasificado, siempre y con razón, como "marianas".

Sentada la base de que María Virgen debía estar en el centro del tríptico, la continuación de la historia de la Salvación no podía terminar sino con un himno dedicado a Cristo. La traducción del himno *Christe, qui lux es et dies*, como consecuencia última en la sucesión de eventos que proponen los atributos del Espíritu Santo y la posterior Anunciación a María: la concepción inmaculada del Hijo.

Otro de los motivos que apoyan nuestra hipótesis del "tríptico mariano" es el hecho de que los dos primeros himnos se cantaban en Vísperas (en torno a las 18:00 h. de la tarde, aproximadamente) y el tercero en Completas (entre las 21:00 y las 22:00 horas, antes de dormir), de modo que se puede ver también en este punto una sucesión lógica que corresponde a la sucesión de las horas del día y de la Liturgia de las Horas u Oficio Divino.

Quizá el otro motivo por el cual Berceo eligió el *Veni Creator Spiritus* como primero de los tres himnos, aparte del ya aludido (su relación intrínseca con el Espíritu Santo, al cual va dedicado) sea el hecho de que este, además de ser "El más famoso de los himnos", "La Iglesia también lo canta en funciones solemnes tales como la elección de Papas, la consagración de obispos, la ordenación de sacerdotes, la dedicación de iglesias, la celebración de sínodos o concilios, la coronación de reyes, etc. También se canta en ceremonias más privadas que acompañan la apertura y el cierre del año académico en instituciones de enseñanza", según la *Enciclopedia Católica Online*. Se trata, por tanto, de un himno fácilmente "exportable" a varios contextos y un canto con varias funciones.

En su traducción, como observa Michel García, Berceo intenta atenerse con la mayor fidelidad posible a los tres himnos litúrgicos latinos originales. Este detalle, que motiva también que Berceo se muestre más latinizante que en la generalidad de sus otras nueve obras, no hace sino apoyar nuestra tesis de que los tres himnos en castellano medieval, traslado de otros tantos himnos litúrgicos latinos, también debieron cantarse con su correspondiente música, una música que sí ha llegado hasta nosotros y debió ser la misma que la de los originales latinos.

A este último argumento, con el que queremos defender que Gonzalo de Berceo concibió la traducción de tres himnos dotados siempre de su correspondiente música, hay que sumar el primero que hemos recogido al principio de estas notas, basado en la definición de himno que da San Agustín para la Edad Media (recordemos: *cantus est cum laude Dei*; y, sin música no hay "canto"), y el hecho de que en el Gregoriano y la canción litúrgica la letra y la música son prácticamente indivisibles. No puede separarse así como así la letra de su correspondiente música.

Algunas de las observaciones más importantes que hace Michel García son consecuencia de preguntas muy pertinentes: ¿por qué Berceo se limita a estos tres himnos? ¿Por qué precisamente estos tres y no otro u otros en su lugar? En parte hemos contestado a estas preguntas con nuestra hipótesis acerca del "tríptico mariano" de Berceo, con la Virgen en el centro del mismo, en el eje de la composición. La escena de la Anunciación a María, en la que interviene el Arcángel Gabriel, constituye una unión perfecta entre la primera de las "escenas" del tríptico, la cual contiene el Espíritu Santo, con la concepción inmaculada de María y el Cristo.

El profesor García propone que podrían ser solo tres debido a que, precisamente, la última cuaderna de cada uno de los tres himnos está dedicada a la Trinidad, tema fundamental que "ocupa la copla final de cada uno de esos tres himnos", y añade que "Puede que en eso esté la clave de la elección de Berceo". Muy interesante apreciación que nosotros complementamos con otra, también relativa al plano del contenido y del significado de estas composiciones: en los primeros dos versos de cada uno de los tres himnos, siempre tenemos una imagen relativa a la luz (la negrita es nuestra):

I

Veni Creator Spiritus, pleno de dulcedumne,

visita nuestras mentes de la tu **sancta lumne** [...]

II

Ave Sancta Maria, **estrella** de la mar [...]

III

Tú Christe, que **luz** eres, que **alumnas** el día [...]

Bibliografía y fuentes consultadas

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime, "Gonzalo de Berceo y los tres himnos litúrgicos" (2008): Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

MONTEIRA ARIAS, Inés, "Claves de lectura de la imagen medieval", en el canal EducaThyssen:

https://www.youtube.com/watch?v=r_36HwXA1As&t=1488s [Última fecha de consulta: 21 de mayo de 2025].

URÍA MAQUA, Isabel, FRADEJAS LEBRERO, José, GARCÍA, Michel, et alii (1992): *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe.

Veni Creator Spiritus, en Enciclopedia Católica Online:

https://ec.aciprensa.com/wiki/Veni_Creator_Spiritus [Última fecha de consulta: 6 de junio de 2025].