



PROJECT MUSE®

Gonzalo de Berceo y los números. El mensaje oculto de *Los signos que aparecerán antes del juicio final*

Regula Rohland de Langbehn

La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures, Volume 34, Number 1, Fall 2005, pp. 79-98 (Article)



Published by La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures

DOI: <https://doi.org/10.1353/cor.2005.0046>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/430436/summary>

GONZALO DE BERCEO Y LOS NÚMEROS. EL MENSAJE OCULTO DE *LOS SIGNOS QUE APARECERÁN ANTES DEL JUICIO FINAL*

Regula Rohland de Langbehn
Universidad de Buenos Aires

Los signos que aparecerán antes del Juicio Final, obra de Gonzalo de Berceo escrita alrededor o un poco después de 1250, es el primer texto conservado en castellano, y el único del siglo XIII, que se centre en el tema del Último Juicio.¹ Le anteceden en la elaboración del tema en Castilla los *Apocalipsis* miniados del siglo X –sobre textos en dos siglos anteriores del Beato de Liébana–² y además, en el suelo hispánico, el poema *Vinguda de l'Antichrist*.³

Hay que observar en primera instancia que Berceo no se limita, tal como parece indicarlo el título del poema, a hablar de los signos que acaecen antes del fin del mundo, sino que éstos le sirven tan sólo

¹ Véase José Guadalajara Medina 270; acerca de Berceo 267-69. Las ediciones del texto son las siguientes: edición de Arturo M. Ramoneda de 1980, 127-57; la edición crítica de Brian Dutton de 1975 superada por la del mismo Dutton de 1982; y la de Michel Garcia en la *Obra completa* de Gonzalo de Berceo de 1992. A ésta remitimos con las citas del texto.

² El tema de las tradiciones del Apocalipsis en Berceo está elaborado en Joël Saignieux, especialmente en las págs. 165 para la filiación y 167, para las imágenes apocalípticas presentes en los códices miniados y el poema, de los que, además, algunos vuelven a aparecer en la *Vida de San Millán* (coplas 383 y 387). Michel Garcia vuelve a la relación del autor con los *Beatos*, agregando a la discusión que hay dos diferentes tradiciones apocalípticas en los Evangelios, la de Lucas 17: 20-37 y la de Marcos 13: 3-23. Mientras que Lucas preanuncia un final súbito y un juicio muy severo, Marcos predice un final anunciado por signos espantosos cuya finalidad es, salvar a los buenos (1039).

³ Biblioteca de Catalunya, manuscrito 451, fols. 76-88. Este poema se menciona con el título de *Senyals de la vinguda de l'Antichrist* en P. Aramón y Blasco, y en Guadalajara Medina 270. Personalmente le dediqué un breve capítulo en mi trabajo "Anmerkungen zu den Prophezeiungen und Endzeitvorstellungen in der frühen Neuzeit".

para introducir su tema principal, el del Último Juicio. Igual que en otros poemas del autor, el título se ajusta de manera parcial al tema de la obra y podría originarse en los manuscritos del siglo XVIII.⁴ En realidad el poema está centrado en el Último Juicio, al que se dedica la parte mayor del poema.

Los signos a los que se refiere el título tradicionalmente están vinculados con San Jerónimo, y Berceo está entre los que se los atribuyen,⁵ pero la relación no es directa, como sabemos a través de la comparación con otros textos conservados. Acerca de la tradición, tenemos un análisis muy pormenorizado de José L. Pensado,⁶ que muestra que el texto de Berceo se nutre de una tradición contaminada. La fuente de fondo sería una versión incluida en la *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor (†1179). Sin recurrir a este trabajo, James W. Marchand (295, basado en William W. Heist) expuso que el lugar de Berceo en la tradición europea de este tema –que comprende más de 120 textos–, está en la rama llamada “tipo Vorágine”. El asunto fue profundizado con mayor detalle por Joël Saignieux (1981), quien estudia al poema de Berceo como parte de la tradición apocalíptica, limitándose en su análisis directo a las primeras 22 estrofas, que son las mismas a cuya filiación de un poema latino se ciñe Brian Dutton en un trabajo sobre “The Source of Berceo’s *Signos del Juicio Final*”. En cuanto a la atribución a San Jerónimo, a la ordenación y a los escuetos detalles, el texto de Berceo concuerda con la versión que contiene el primer capítulo de la *Legenda aurea*. Sin embargo, el poema se basa en un modelo compuesto, porque se enriqueció con detalles que concuerdan con una versión debida a S. Pedro Damiano. Ésta fue editada en 1880 por Rudolf Peiper, y Dutton volvió a imprimirla con algunas variantes en su artículo (250-51), haciendo patente la filiación.

⁴ Véase para las cuestiones literarias en sentido amplio la introducción de Arturo Ramoneda (20-59, edición tan controvertida en varias reseñas, que no es lugar de evaluar aquí), y, para la filiación temática, José Fradejas Lebrero (89-95). En cuanto al título (que no hemos encontrado discutido con referencia al poema en cuestión), Isabel Uría dice “que los títulos de algunos poemas no remontan a Berceo, sino que fueron puestos por los eruditos del siglo XVIII y, en algunos casos, el nombre que le dieron no se ajusta a la materia tratada en el poema, como sucede con los llamados *Loores de la Virgen*, que es, en realidad un *Compendium historiae salutis*, como señala García de la Concha” (275). Este aspecto no ha sido estudiado para el poema que analizamos; Dutton no enuncia dudas en el pasaje en que transcribe el título (*A New Berceo Manuscript* 27).

⁵ Véase, sobre el tema de los signos, Guadalajara Medina 172-79.

⁶ Pensado muestra en detalle cómo la tradición de Pedro Coméstor se contamina en Berceo o sus fuentes con otras tradiciones.

La tradición textual en la que se basan las ediciones de Berceo consistía durante mucho tiempo de solamente dos manuscritos del siglo XVIII. Son copias realizadas en el monasterio de San Millán desde 1741 a 1752 bajo la dirección del padre Diego Mecolaeta y desde 1774 a 1779 bajo la del padre Domingo Ibarreta. Los copistas que había dirigido Mecolaeta se basaron en un manuscrito *in-quarto* de hacia 1250-1260, hoy perdido en su totalidad, al que se conoce como *Q*, cotejándolo con *F* (Dutton, “Nota introductoria” 123). En 1982 Dutton asevera que el grupo de copistas dirigido por Ibarreta copió un manuscrito *in-folio*, de hacia 1330-40, ahora denominado *F* (*A New Berceo Manuscript* xiii). Era un manuscrito de lujo que se perdió a fines del siglo XVIII y del que se volvieron a encontrar partes importantes en los años 1925-1928.⁷ Este manuscrito se editó parcialmente en Dutton 1982; lamentablemente no contiene los *Signos*, que también se encuentran editados en este libro, pero cuya edición se basa en los manuscritos del siglo XVIII.

Antes de entrar en el análisis que se refiere a la ordenación numérica del poema, conviene acotar que, aunque en una de las dos fuentes existentes (el manuscrito de Mecolaeta) faltan las coplas 62 y 77, en las ediciones no se han expresado dudas acerca del número de las 77 coplas que lo componen.⁸ En cuanto a los testimonios, quizás parece una perogrullada afirmar que, si uno de los sobrevivientes conservó la construcción total del poema en sus 77 estrofas, estamos ante un caso de suerte. Sin embargo, en el caso de poemas contruidos sobre un simbolismo numérico, lo afortunado es que no solamente se hayan conservado todas las partes sino que, al conservarse éstas, a la vez permaneció íntegra la construcción numérica compleja pero no explícita que forma uno de los fundamentos de su sentido.

El presente análisis se basa en la convicción de que el simbolismo de los números se refuerza a través de la combinatoria numérica,⁹ o

⁷ Dutton, “Nota introductoria” 125. Entre 1925 y 1928 C. Carroll Marden descubrió gran parte del manuscrito *F* en La Rioja y publicó *Cuatro poemas de Berceo* (1928) y *Véintitrés Milagros* (1929).

⁸ Véase Dutton, 1982, que no presenta ninguna duda acerca de su autenticidad, así como tampoco lo hacen Ramoneda o Michel García. El librito de Dutton contiene la transcripción y edición colacionada de los *Signos del Juicio Final*, págs. 25-66, abarcando una transcripción diplomática de los dos manuscritos del siglo XVIII (con las siglas *Mq* y *If*, y dos ediciones del propio Dutton, de las cuales una, *Di*, refleja su trabajo sobre *If*, mientras que la otra, *Dm*, sería la definitiva (en realidad una actualización de *Di* basada en la evidencia proporcionada por *Mq*). Obviamente, en las coplas que faltan en *Mq* (véanse pp. 58 y 66), la edición crítica está basada en *If*.

⁹ Remitimos para lo que sigue a Javier Roberto González.

sea que, más allá de los sentidos que se abren en una lectura alegórica de la sustancia textual, en textos que fueron ordenados según relaciones numéricas un estrato propio de significados simbólicos se introduce a través de las relaciones aritméticas. Las construcciones numéricas viven de un juego de simetrías y repeticiones y, si su intención es simbólica, se enriquecen con el sentido oculto de los números que entran en juego. Javier R. González presentó en el año 2000 una interpretación especulativa acerca del valor de los procedimientos usados por los autores que juegan con números. Separa los dos aspectos y denomina el manejo de los números en tanto tales "relacional" y el del sentido extrínseco, al que representan de forma simbólica, "referencial" (93-94). Observa que los procedimientos referencial (semántico) y relacional (aritmético) se potencian recíprocamente. Esta potenciación es sumamente interesante y va más allá de lo que dice Ernst Robert Curtius en el apéndice que dedica a la composición numérica, que carece de un nivel simbólico-referencial.¹⁰ El sentido referencial constituye un mensaje complementario a los que se expresan en el nivel verbal.

En *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final* la estructura numérica considerada en cada uno de estos dos aspectos es lo que hace patente para el observador el jubiloso mensaje de salvación que constituye la razón de ser del poema.

La investigación ya ha tomado nota de algunos hechos numerológicos presentes en el texto. El antecedente más complejo acerca de una construcción numérico-simbólica del poema es un trabajo de Thomas M. Capuano (1988).¹¹ Se realiza allí una comparación entre artes plásticas y verbales, que incluye un análisis numérico del poema.

¹⁰ Apéndice XV de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Así como en Curtius, en los libros de Vincent Foster Hooper de 1969 y Christopher Butler de 1970, básicos para todo análisis numérico de textos, solamente se presenta el problema exponiendo las relaciones históricas de los grandes sistemas numéricos. González, en cambio, analiza qué impacto tiene en los textos la acción conjunta de los dos efectos que describe.

¹¹ Después de un bloque de 21 estrofas dedicadas a los signos (5-25), Capuano observa dos bloques de estrofas para las sentencias (27-30; justos: 31-35; malditos), otros dos bloques para las penas y los gozos (37-47; penas; 52-60; gozos); en su construcción forman transición algunas estrofas procesionales (de ingreso a nuevos espacios: 36 y 49-51) y una auctorial (48). Quedan fuera de la observación las estrofas 1-4 y 61-77. El texto se lee como si cada una de sus estrofas constituyera un panel de escenas equivalentes, solamente la 48 forma un centro. Pero, aunque el ordenamiento de los bloques se basa en observaciones correctas, los componentes jerárquicos no han sido diagnosticados. Ante todo, la copla 48, como quedó dicho, no posee un contenido de jeraquía, y este hecho nos hace dudar de la construcción.

La intención es, mostrar una analogía formal, más allá de la que obviamente brinda el contenido, entre una parte de las estrofas berceanas y los temas que se encuentran en algunos tímpanos de iglesias románicas. En cuanto a los números, en esta construcción no se logra dar cuenta de todas las coplas del poema. El puro hecho de que para su construcción sobren estrofas en el comienzo y el final debería haber advertido al autor de que forzaba la analogía, si la constituía en los números. Si miramos el esquema que dibujó Capuano (reproducción en 740), es notoria la falta de elegancia de su resultado, que apenas excusan los argumentos del autor. Por cierto, él se dio cuenta de que no logró una simetría entre los bloques que fue aislando según sus parámetros. Asignó el papel de escena central a la copla 48, que es una estrofa metatextual en la que escuchamos directamente la voz del autor. Capuano la cita: “cambiemos la materia, en otro son cantemos”. Hay que preguntarse: ¿En una obra de arte románica, cómo el autor mismo se pondría en primer plano? En los claustros románicos o en las visiones de Hildegarda von Bingen vemos aparecer la figura del *vates* o del artesano, pero la encontramos en un pequeño rincón, como testigo de lo visto, jamás en posición central. Este panel central dibujado por Capuano, muy superior en tamaño a todos los otros de su construcción, además se ve recortado, pues se solapa con la estrofa 26, la estrofa de Judas. Si el panel central fuese el de la entrada de los justos al paraíso (la 50), colocar en su cercanía una escena de signo contrario, la copla 26, dedicada a Judas, tendría el sentido de mostrar que la falta de Judas es necesaria en el camino hacia la salvación. Pero en la construcción de Capuano se unen las coplas 26 y 48 sin razón, sea numérica o simbólica (relacional o referencial en los términos de González). No quisiéramos debatir si este tipo de incongruencias no lo encontraríamos en alguna imagen medieval realmente existente, pero que a un gran autor se le atribuya una construcción tan poco jerarquizada en el mismo centro conceptual de su poema parece poco convincente.

Existen dos otros someros análisis referidos a una construcción numérica del poema. En ambos, como primera medida, se traza un límite después de la vigésimoquinta copla (Uría 292 y Fradejas Lebrero 89-95), y antes de entrar en tema convendrá discutir este límite interno. Los paralelos textuales de la tradición de los *signos* sugieren que sólo las 22 primeras estrofas del poema se dedican a los signos en tanto tales. A estas 22 primeras coplas solamente remiten los trabajos que Dutton (“The Source”) y Saignieux dedicaron a la tradición de los signos, sin considerar las restantes coplas o, aunque sea, las tres que les

siguen de inmediato. En la versión apócrifa de la historia de la salvación que comprende a los signos, las estrofas 23-25 temáticamente pertenecen a la fase que sigue a los quince días en los que los signos se producirán: el Último Juicio. Leemos en estas estrofas acerca de la resurrección de la carne en cuanto tal (copla 23), su restablecimiento físico (copla 24) así como del lugar que corresponderá los justos y los réprobos:

Quantos nunca nasquieron o fueron engendradados

...

...

todos en aquel día allí serán juntados.

...

o niños, o eguados o en grand vegeдат,
 todos de treinta años, cuento de Trinidat,
 venrán en essi día ante la Magestat.

Serán puestos los justos a la diestra partida,
 los malos a siniestro, pueblo grand sin medida,
 el Rey será en medio.... (estrofas 23-25)

Estamos ante un primer resumen del tema del Último Juicio, que será el tema principal del poema de Berceo. Desde luego, se trata de un contínuum en la historia por venir, tal como se la figuraba. Si Berceo habría terminado su poema con la estrofa 25, estaríamos satisfechos del desarrollo y el final del poema, pues tendría un desarrollo temático completo, más o menos como lo muestra un paralelo más tardío: el *Libro de Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés (siglo XV) se complementa con un tratado acerca de los 15 signos. En éste, sigue a los signos un somero cuadro del Último Juicio.¹² Pero el poeta riojano, en vez de acabarlo allí, expandió el tema presentado en dichas tres estrofas agregando otras 52 más. Así el poema mismo da pie para que algunos atribuyan dichas estrofas al introito y otros, al cuerpo del

¹² Véase en el Incunable Biblioteca Nacional Madrid INC 543, el texto que contiene después del *Libro de Anticristo*, el *Libro del Juicio postrimero siquier final: con los quinze señales que han de venir ante el día del juicio*. En este tratado – que también reproduce imágenes de las 15 señales, pertenecientes a una tradición de libros xilográficos a la sazón muy respandidos en toda Europa – se trata en 21 capítulos de las señales, y luego en los capítulos finales, 22 a 27, del Juicio Final, intercalándose un capítulo destinado a justificar la apariencia de estos signos. Nos referimos al cap. 22, M 5^v-7^r, “Capítulo XXII en que se tractan tres principales razones por qué los señales ya dichos han de venir ante del extremo juicio”. Véase también Guadalajara Medina 177-78.

poema. En nuestro texto las trompetas que anuncian el último día preludian el tema central que desarrollará más en extenso: “el ángel pregonero sonará la corneta; / oír lo han los muertos quisque en su causeta, / correrán al Juicio quisque con su maleta” (copla 22). Estas tres coplas, entonces, según creemos, deberán ser leídas como introito de la parte principal.

Las dos mencionadas referencias al estrato numérico del poema se deben a importantes estudiosos de Berceo. Isabel Uría Maqua (292) lo divide en 25 + 49 + 3 coplas, pues aísla entre sí los *signos* propiamente dichos y dos otras partes. Sin ofrecer sus razones para ello afirma que son 25 las estrofas que forman la primera parte, aunque pocas líneas antes (291) había informado que Dutton remonta solamente las primeras 22 a un poema latino. En el cuerpo del poema, según ella, “se expone el Juicio de Dios, con los castigos de los malos y las gracias y gozos de los bienaventurados” y las tres estrofas finales son exhortativas.¹³ De manera similar, José Fradejas Lebrero (89-93) divide al poema en 25 + 52 coplas y observa, además, una estructura en quiasmo del tramo más extenso, cuyos miembros exteriores se refieren a los justos (coplas 27-30) y sus gozos (59-60), y los interiores a los réprobos (30-35) y sus penas (36-47). En su análisis de esta construcción en cruz, Fradejas solamente se refiere al contenido teológico y no a la forma numérica del poema. No repara en el desequilibrio que, en cuanto a número de coplas, caracteriza al grupo de las penas con sus doce coplas (36-47) frente a los otros tres grupos, sensiblemente más reducidos. Tampoco se refiere al grupo intermedio entre los primeros tres y el segundo grupo externo, que corresponde a las coplas 48-58, con lo que desiste de encontrar el sentido del poema a través del ordenamiento de sus partes.

En cuanto al simbolismo numérico en el poema berceano, hasta ahora las propuestas han sido por demás escuetas. Para documentar que el número total de las estrofas no es casual, sólo James W. Marchand remite a un texto sobre sentidos alegóricos de la Biblia, la *Silva allegoriarum* de Lauretu, y afirma: “seventy-seven expresses the number of sins and also the abundance of divine remission of sins. Composing works according to such number schemes was extremely common in

¹³ Esta investigadora también se refiere a una estructura numérica en el *Poema de Santa Oria* (292) y da relieve al número de coplas de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, que son 777 (287-88), lo que parecería implicar paralelismos en los pormenores; sin embargo, faltarían análisis de estos paralelismos.

¹⁴ Marchand utilizó una reimpresión de la edición de Lauretu de 1681 publicada en Munich 1970 y se refiere a pág. 1090 de esa edición.

the middle ages" (294-95 n33).¹⁴ Y en el breve pasaje que dedica al tema numérico de forma abstracta, Fradejas (90) realiza una mayor exposición sobre los significados del número 7 que "es igual a 3 + 4: 3 = Trinidad; y el 4 = 1 + 2 + 3 + 4 = 10, las cosas temporales", y dice que el 7 es el número que "ni produce ni es producido", que "ni engendra ni es engendrado" y se le llama *número pleno*, *número típico* y *número simbólico*.¹⁵

Se verá en lo sucesivo que las propuestas aquí resumidas explicitan muy parcialmente los elementos simbólicos del texto, y se limitan a aquellos rasgos cuya comprensión se abre de inmediato a quien cuente las coplas y posea una mínima instrucción sobre la dimensión numérica de la poesía medieval. Frente a estas observaciones, en sí correctas pero de alcance poco trascendente, trataremos de enfocar la forma del poema en toda su complejidad para entender su sentido pleno.

Esta propuesta se conecta con unos pocos pasajes del autor mismo, relacionados con el simbolismo numérico. En cuanto a menciones explícitas, conocemos solamente su elogio del siete en los *Loores de nuestra señora* (estr. 142-151, edición de Nicasio Salvador Miguel). Una interpretación de los sentidos numéricos se respalda en esta única mención explícita del simbolismo "referencial" y en algunas aplicaciones de sentidos simbólicos:

Leemos en el capítulo "El número siete" de los *Loores de nuestra señora*:

Quiso Dios por sí mismo este cuento sagrar
quando el día séptimo li plogo d'él folgar;
siete veces al día se quier' de nos loar,
mandó por siete días tod' el mundo andar. (estrofa 144)

Pero el pasaje no habla solamente del siete, sino que también lo interpreta simbólicamente, dando un importante lugar a la potenciación de este número, tal como cobra protagonismo en los jubileos bíblicos.

¹⁴ A partir de la teoría numérica pitagórica el 7 es considerado especialmente poderoso, como se ve en Hopper (43-44) y los dos primeros capítulos de Butler (1-48) especialmente en éste las relaciones del 7 para la simbolística durante el medioevo (34), donde resume el tratamiento de los números por Martianus Capella. La "virginidad" del siete se explica allí como ocasionada por el hecho de que no tiene múltiplos ni es múltiplo de otros debajo del 10, exceptuando el uno que no fue considerado un verdadero número. Hooper presenta en varias ocasiones en el curso de su libro series de significados relacionados con el 7, véanse las páginas 23-25, que pertenecen al tema de la astrología medieval, las páginas 109, 111-115, en las que se analiza la incidencia de 7 en construcciones filosóficas, y muchas otras. Por último, sobre el 7 en San Agustín y en Martianus Capella y San Isidoro, véase González (98-99 y 106-107).

Así comprendemos que el autor está bien instruido acerca de las interpretaciones simbólicas:

A cabo de cincuenta vinié mayor perdón,
 era todo cativo quito de la presión;
 Judea en tal año salió de Babilón,
 En el tiempo de Ciro, un loado varón.
 Los debdos eran sueltos, nunca serién pedidos,
 eran los desterrados a la tierra venidos;
 los enemigos todos y eran acogidos,
 los traspasados tuertos non serién faceridos. (estrofas 147-148)¹⁶

Más abajo se verá cómo el cincuenta –que al expresar la superación del 7 x 7 se convierte en símbolo propio– forma una de las claves de *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*. Una analogía del mismo tipo se halla en el poema que estudiamos, cuando, al mencionar a los que se presentan ante el Último Juicio, se subsume un múltiplo con su número base: “todos de treinta años, cuento de Trinitad” (estrofa 24c). Estos ejemplos –que se podrían multiplicar– dan señal de la compenetración de Berceo con los juegos numéricos.

El manejo de este simbolismo permite percibir que Berceo conoció de cerca los simbolismos y que los juegos con números no le fueron ajenos. A este aspecto se dedica nuestro análisis del poema sobre los signos. En vista de la situación histórica hay que dar por sobreentendido que tuviera acceso a fuentes y ejemplos de la tradición bíblica y teológica, y por aclarado a través de sus explicaciones del número 7 el hecho de que la numerología ejercía alguna fascinación sobre él. Esta suposición, entonces, está en la base de lo que sigue.

En primera instancia, los números que se imponen para un análisis son otros números significativos, además de los ya estudiados 7 y 77; números que, a través de su combinación, proporcionan un marco interesante para la interpretación y realzan el sentido del poema, destinado a representar la historia de la salvación del género humano.

Conviene partir de la base de que el poema no se estructura sólo sobre el número 7, sino que sus números clave son dos: el 7 y el 11, que multiplicados entre sí dan 77. Se trata de dos números ricos en simbolismo cada uno por sí solo y, como bien advirtió Fradejas Lebrero

¹⁶ El *Diccionario de la Real Academia* explica, s.v. *jubileo*: “Fiesta pública que celebraban los israelitas al terminar cada período de siete semanas de años, o sea al comenzar el año quincuagésimo. En este año no se sembraba ni se segaba ... los esclavos hebreos, con sus mujeres e hijos, recobraban la libertad”.

al descomponer el 7 en sus componentes, este simbolismo se potencia a través del que ofrecen dichos componentes.

Pero el poema no se explica estructuralmente con estos dos números. Al contrario, se abren nuevas perspectivas cuando lo describimos –y se verá que ello es a todas luces posible– como compuesto de 22 + 55 (25 + 5 + 25) coplas. Pensar en solamente 22 y no 25 para el introito, según creemos, se justifica como arriba expuesto: el tema de los Signos es altamente convencionalizado y solamente las 22 primeras estrofas se pliegan a las convenciones estrictamente propias de este tema.

Estas observaciones hacen necesario ponderar el valor de los números implicados, además del 7.

- a) El 11 está implícito en el 77, ponderado, como fue visto, por Marchand. El 11 figura en el 77 como componente negativo frente al vivificador 7, y entra en juego con éste para conformar centralmente el poema. Para San Agustín el 11 es el número del pecado, según manifiesta Hopper (87 y 152); es el número que va más allá del 10, y así puede significar, por ejemplo para Hugo de San Víctor, la transgresión de la medida que imponen los 10 mandamientos (Butler 30).
- b) Por otro lado, el primer múltiplo de 11, el 22, es un número de perfección, pues éste es el número de letras del alfabeto hebreo y a la vez, el de los libros del Antiguo Testamento. Un libro fundamental de la religiosidad medieval, el *De civitate Dei* de San Agustín, está ordenado por este mismo número de capítulos (Butler 27; Hopper 87). Las coplas del comienzo implican, por ende, no solamente –en el 11– una expresión simbólica de la transgresión que se castiga con los 15 portentos llamados *signos*, sino también –en el 22– una expresión de que ello ocurre para conducir el mundo a la perfección, igual que en el caso del 77.
- c) En el cuerpo central del poema, además del 11 ($55 = 5 \times 11$) se presenta otro número con gran carga simbólica: el 5. Éste aparece como grupo estrófico una vez solo y dos veces en grupos de 25 estrofas, o sea, al cuadrado, que flanquean el grupo de cinco estrofas en forma simétrica.

- d) El 5 cobra relieve adicional cuando, a través de la preponderancia que corresponde en la composición a la copla 50, se destaca su valor multiplicado por 10. El 10, que es el número del Macrocosmos.

El 5, compuesto por $2 + 3$, tanto para Filón de Alejandria como para Marciano Capella simboliza a los dos seres unidos en amor: hembra y macho (Butler 23 y 34). Matila C. Ghyka, que se basa en definiciones platónicas del *Timeo*, habla del 5 como de “una de las personalidades más brillantes de la ‘Sociedad de los Números’” (38). Según él, “participa, por una parte, de la esencia y la importancia de la Década por su mitad y su imagen condensada, pero es también el ΓΑΜΟΣ (‘gamos’), número de Afrodita, diosa de la unión fecundadora, del Amor generador, arquetipo abstracto de la generación. Cinco es en efecto la combinación del primer número par, femenino, matriz, escíparo (Dos, díada) y del primer número impar (masculino, asimétrico) completo (Tres, tríada)” (38-39). Se encuentra un ejemplo clásico que ilustra ese simbolismo en el Canto V de la *Divina Comedia* (posterior al poema de Berceo; lo traemos a colación porque ha sido analizado bajo este aspecto; véase Charles S. Singleton). El 5 está en la base del pentagrama, el signo del Microcosmos (Ghyka 41), así como el 10 es el signo del Universo (Butler 5-6).¹⁷ Y no se agota aquí el sentido del 5. Se suma a lo dicho el significado bíblico y teológico. El 5, en efecto, es un número “cristico y mariano”, tenemos los cinco gozos de la cruz, las cinco llagas, los cinco gozos de la Virgen. Son precisamente Cristo, el redentor, y María, la corredentora, quienes mediante su función salvífica vehiculizan la mayor dimension de ese amor.¹⁸ En el poema de Berceo, el número 50 no cobra su relieve ante todo como número redondo, sino como el número que abarca el Macrocosmos y el Microcosmos. Así, el 5 simboliza a través de sus múltiplos y potenciaciones el amor divino y podemos aseverar que domina todo el pequeño *cosmos* del poema. Y aquí vuelve a entrar el cincuenta como número del jubileo y del perdón. El lugar central que

¹⁷ Según Ghyka (41), la analogía entre el microcosmos y el Macrocosmos llevará a que se transforme en el curso de los siglos en número de este último. Esta analogía es estructural en un sentido de la construcción numérica. Otro modelo de coincidencias entre el microcosmo y el macrocosmo en se encuentra en la construcción de Hugo de San Víctor, referida a las eras del mundo y las edades del hombre que son, en cada caso, 8, tal como la reproduce Javier Roberto González (109).

¹⁸ Debo estas formulaciones a Javier R. González, quien, generosamente, leyó el presente trabajo y me alentó para publicarlo.

ocupa en la construcción del poema la estrofa 50, símbolo de perdón y redención, hace prevalecer en el poema el mensaje de esperanza y amor:

La compañía preciosa, de Christo consagrada,
 del padre benedicta, del Fijo comvidada
 entrará en el cielo, alegre e pagada
 rendiendo a Dios gracias, e a la Virgen ondrada. (estrofa 50)

Una descripción de las escenas del poema muestra que, después de una de apóstrofe, las primeras estrofas hasta la 22 inclusive contienen la invocación de los quince signos¹⁹; a este primer conjunto de 22 estrofas sigue el primer núcleo de 25 (5², o sea 5 al cuadrado) estrofas que se mencionaron antes, desglosable de la siguiente forma: tres estrofas (23-25) que contienen el comienzo del Juicio y se refieren a la aparición del Juez eterno:

Serán puestos los justos a la diestra partida,
 los malos a siniestro, pueblo grand sin medida,
 el Rey será en medio con su az revestida
 cerca d'Él la Gloriosa, de caridat complida. (estrofa 25)

Sigue a las mencionadas una sola copla dedicada a Judas, el traidor, que introduce a su vez 9 estrofas con los discursos del Juez a los justos y los pecadores (27-35), y 12 dedicadas al castigo de estos últimos (36-47); de éstas, las primeras cinco se dedican a los pecadores en general, y luego 7 a los castigos por los pecados capitales. Sigue a este primer bloque de 25 un conjunto de 5 estrofas, cuyo tema es la entrada en la eternidad (48-52). El bloque constituido por las últimas 25 estrofas se compone primero de 7 estrofas que cuentan los gozos de los justos (53-59); en este punto la voz del poeta abandona los campos elíseos y retorna hacia sí mismo, vuelve hacia su propia persona pecadora, y hacia el público. La pregunta por el Último Día y por la culpa individual, por el temor de que los pecados tomen estado público, se desarrolla en las últimas 18 estrofas. Éstas no se subdividen de manera clara, las tres finales se dedican, sin embargo, a la consolación del prójimo y al rezo.

La lectura numérica propuesta por dos investigadores anteriores, según ya quedó dicho, no está desprovista de razones; sólo que es

¹⁹ A la tesis de las 22 estr. introductorias, además de Dutton y Saigneux, como expuesto más arriba, también adhiere M. García (2000: 1029).

incompleta. En efecto, se pueden encontrar dos estructuras concurrentes que parecen ordenar el poema.

1ª Estructura (estructura aparente): La que más fácil se ve es aquella formada por tres grupos de 25 coplas, separados por una que sirve de quicio. Ésta es la estructura a la que nos referimos más arriba, que fue parcialmente observada por Uría Maqua (292) y Fradejas Lebrero (93), cuando constataron que había 25 coplas de introito. Los quicios son bien visibles, pues la copla 26 se dedica a Judas, y la 52 es aquélla en la que se abandona el tema de los condenados, los *malastrugados*; se la citará un poco más abajo. Estamos ante una estructura de tres partes, cuyo número trinitario es en sí altamente simbólico y que además se potencia en un pequeño núcleo de tres coplas que forman un grupo ternario subordinado al final de cada uno de estos grupos; ya nos referimos a las estrofas 23-25; las 49-51 contienen el acceso de los predestinados a la vida eterna; el grupo de las tres últimas coplas del poema, 75-77, ya fue mencionado en su función de exhortación al cristiano. El significado de salvación representado en esta Estructura ternaria hace retroceder el significado de la sublevación y soberbia a la que aluden las dos coplas que forman los quicios. Los tres grupos de coplas dividen el poema de forma regular en tres temas: los últimos tiempos de la humanidad, el juicio como tal y la esperanza que el creyente posee de alcanzar el paraíso. El 25, número potenciado del amor, 5 x 5, se escandea con la alusión a los traidores y *malastrugados*. El desorden creado por los réprobos y su castigo es parte del *ordo*, como lo muestra el segundo grupo de 25 coplas, que expresa ese tema en dos grupos estróficos, 31-35 y 37-47; la mención de Judas y de los *malastrugados* en las coplas 26 y 52 parece articular desde este tema la Estructura a la que nos referimos. Dicha Estructura, vista como una totalidad, se compone de cinco partes –muy asimétricas en su extensión, pues dos de ellas constan de una sola copla–, lo que conlleva una satisfacción especial para quien entra en el juego de significados que así se produce. Veremos en lo sucesivo que a pesar de todo esta Estructura puede basarse, por así decirlo, mecánicamente en otra que se describirá en lo sucesivo.

2ª Estructura (estructura planificada): Aunque la estructura descripta arriba no deja de ser en cierta medida satisfactoria, en efecto el poema se organiza según una ordenación temática aun más compleja y más significativa. Se conforma, en un primer nivel, por grupos estróficos a base de 11: primero se destaca el grupo de 22 estrofas que forman el introito, y luego, en las 55 restantes, se disciernen dos bloques de estrofas agrupados con relación a un eje central.

Un esquema numérico y gráfico puede aclarar el asunto. Si bien en cuanto a la proporción no parece haber gran diferencia, podemos presentar en el esquema dos estructuras radicalmente diferentes, ya que la Estructura I es ternaria, o sea que se conforma por tres bloques equivalentes más dos “quicios” que los articulan entre sí, mientras que la Estructura II es cuaternaria y consta de una parte inroductoria (que se separa en el esquema por una raya doble) y un cuerpo en tres partes, de las que la menos voluminosa constituye el centro (en el gráfico lo resaltamos con mayor tamaño). Se ve que en esta segunda Estructura los grupos de tres coplas que terminan las partes de la Estructura I forman el centro exacto del cuerpo de la composición y los cabos exteriores de los tramos enmarcantes. En cambio, las coplas que sirven de quicio entre los grupos de la Estructura I no aparecen con significado propio en la Estructura II.

Estructura I (ternaria)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 **23 24 25** | 26 |
 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 **49 50 51** | 52 |
 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 **75 76 77**
|.....|.....

Estructura II (cuaternaria)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 ||
23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47
 | 48 **49 50 51 52** |
 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 **75 76 77**
||.....|.....

Según se ve, podemos expresar los hechos del texto de dos formas, una más simple y otra más compleja y a la vez más significativa. Esta última difícilmente podría generarse como consecuencia de la otra, porque se debería a una casualidad poco probable, mientras que la primera –con excepción de los ejes significativos que forman las estrofas 26 y 52– es otra manera de ver la estructura “relacional” creada intencionalmente como lo que hemos denominado *segunda estructura*. En vista del contenido significativo de dichas dos estrofas, en las que se hace mención de los “malastrugados” (estrofa 52a) y el más infeliz entre ellos, Judas (estr. 26), podemos suponer que el autor, una vez construida la Estructura II, se aperció de la posibilidad de leer las relaciones numéricas de dos modos complementarios y aprovechó esta posibilidad de crear una correspondencia estructural remitiendo en estas dos estrofas a los réprobos, con lo que conforma y hace visible

precisamente la que denominamos Estructura I. Con todo, también es posible que esta estructura sea fruto de nuestra lectura interpretativa y que quizás el autor no la apercibió.

Con respecto a ello conviene enfatizar la diferencia entre una estructura intencionalmente creada en el poema como orden significativo en base a definidas relaciones numéricas, y las estructuras que pueden leerse en base a estas relaciones. El número de 77 estrofas, de las que el poema se compone, implica de por sí ciertas relaciones matemáticas – así acaece con los tres grupos de 25 estrofas y dos sueltas que forman la “Estructura I”. Las relaciones matemáticas en sí, sin embargo, no crean significado; éste se produce a través de su coincidencia con elementos del contenido al que ordenan de tal forma que implica intencionalidad en el creador. Recuerdo, como analogía al caso presente, que en un análisis de la *Commedia* dantesca un erudito alemán hacía valer como simbólico el hecho de que la suma de números de versos de todos los cantos da 7, 10 ó 13 (4) (August Buck 61), cuando, en realidad, se trata de un hecho matemático, pues los cantos están compuestos de un número aleatorio de tercetos más un cuarteto, lo que forzosamente lleva a estas sumas. Desde luego, también en este caso se trata de números significativos, pero lo significativo son el 3 y el 4 de la versificación básica y no los números que resultan de la suma de versos de cada canto.

Mientras que el introito de la Estructura II no se presta a subdivisiones significativas, después de las 22 estrofas dedicadas a los quince signos se representa el Último Juicio en tres complejos temáticos de tamaño asimétrico pero en disposición simétrica. Dentro de las 55 estrofas que forman el cuerpo del poema, se pueden observar dos grandes grupos de 25 estrofas cada uno: las estrofas 23-47 muestran la resurrección de los muertos y a Cristo como Juez, y las estrofas 53-77 el ingreso a la eternidad, terminando con la necesaria apóstrofe al público. Entre estas dos partes más extensas se encuentran las cinco estrofas que constituyen el punto culminante del poema. Esta parte está claramente delimitada frente al cuerpo del poema, ya que las tres centrales están enmarcadas entre dos estrofas metatextuales, que además son las únicas estrofas metatextuales que se nos presentan en la obra:

Cambemos la materia, en otro son cantemos,
 en razón desabrida mucho non detardemos:
 a la buena compañía de los justos tornemos,
 el bien que esperamos, esso versifiquemos. (estrofa 48)

Dexemos de las penas de los malastrugados,
 digamos de los gozos de los bienaventurados:
 éstos serán más grandes demás serán doblados,
 ca el cuerpo con el alma ambos serán juntados. (estrofa 52)

El contenido de estas estrofas solamente se refiere al pasaje que se realiza de un ámbito a otro, su función es la de aislar estos ámbitos entre sí. Estas estrofas enmarcan a las tres temáticamente centrales que representan la entrada de los bienaventurados en el ciclo; que, siendo tres, estas coplas vuelven a simbolizar la trinidad. Lógicamente las coplas 49 y 51 no poseen un mensaje tan relevante como la estrofa que enmarcan: la acompañan, precisamente, para que su mensaje se destaque. La estrofa 50 (la citamos más arriba), ubicada en el medio de la parte principal del texto, forma su eje central en la construcción numérica. En sentido cristológico y mariano se dedica al destino último de la obra de salvación. Formula así un mensaje de primera relevancia, en correspondencia plena con el lugar que ocupa en el poema.

En el hecho de que un número redondo, el 50, resultado de multiplicar 5×10 , un número en exceso determinado de sentido jubiloso, sea el de la estrofa que sirve como centro estructural y culminación temática de la obra, se pone claramente de manifiesto el carácter artificialmente meditado de la composición.

El esquema completo se dispone, entonces, según la estructura que sigue, cuyos elementos hemos destacado en el curso del presente trabajo: 22 Introito (1 de introducción y 21 de desarrollo del tema de los signos) + 55 Tema {25 (3 + 1 + 9 + 12 [5 + 7]) + 5 (1 + 3 + 1) + 25 (7 + 18 [15 + 3])}. Desde el punto de vista del significado simbólico de los números, se observa cómo el 5, número mariano y cristológico que simboliza el amor, reorganiza la materia del mundo que, en calidad de 7, como lo detalló Fradejas, es ambigua y en calidad de 11, francamente negativa. El amor divino, que atraviesa todo el poema y lo corona en las coplas que rodean la número 50, según este análisis constituye el mensaje central del poema, e invita al creyente a esperar la salvación. Michel García ha realizado la siguiente evaluación del sentido del poema, acogida en la edición más completa y prestigiosa de las obras de Berceo: "Aunque recoja la tradición de los signos previos, el poema de Berceo está inspirado en la tesis de la venganza divina y utiliza, para convencer a sus oyentes, la bien conocida catequesis del miedo" (1039). El mensaje jubiloso al que nos referimos sólo se detecta al aprehender la construcción profunda que se abre a través del análisis numérico.

Dentro de un pensamiento numérico basado en simbolismos como los que traímos a colación, habría que tener muchísimo cuidado en equiparar este poema, cuyo número consta de dos guarismos, con otras obras de Berceo que a primera vista se construyen en base a números similares, como la *Vida de Santo Domingo* con sus 777 coplas o el *Poema de Santa Oria*, con sus presuntas 222.²⁰ Ni el 222 ni el 777 pueden jugar con una base similar como la del significativo 11 que forma uno de los múltiplos básicos en el poema sobre los signos.

Capuano y Marchand, entre los estudiosos que se ocuparon del poema, han visto que el poema *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final* se asemeja a ciertas obras del arte plástico románico que colocan algunos de sus adornos en lugares que la vista de los fieles no alcanza. Su doble estructura numérica poco visible lo hace comparable asimismo con poemas de la época, como el *Poema de San Alejo* en francés antiguo, que está totalmente desarrollado desde el número 5. En cuanto al tema, forma un paralelo digno de las representaciones pictóricas y plásticas del Juicio Final que encontramos en el alto y tardío medioevo. El texto de Berceo pertenece a este período. Si deseáramos ampliar el paralelo entre el poema y un cuadro, podríamos ver las 22 estrofas iniciales como la *predella*, y el cuerpo del poema como un altar de dos batientes, aunque ciertamente las cinco coplas centrales no permiten, en cuanto a su tamaño físico, extenderse en la analogía.

Encontramos una apreciación certera del poema en el artículo que le dedicó James W. Marchand: "This is a majestic poem, full of grandeur and feeling, a worthy companion of the cathedral sculptures of the day, and it would be a pity if we should allow nineteenth-century aesthetics to obscure this fact. One will have to go far to find a better treatment of the 'Fifteen Signs Before Doomsday'" (295). O, mejor dicho, del Juicio Final. La doble estructura numérica que aquí proponemos agrega a esta apreciación un fundamento formal. Es una muestra cabal del *ordo* medieval, al que refleja en su compleja pero nítida estructura numérica.

²⁰ Isabel Uría, en la *Obra completa* de Gonzalo de Berceo, editó el *Poema de Santa Oria* con 215 coplas (págs. 493-551), pero más tarde lo analiza como teniendo 222 en una estructura de 7 partes significativas (*Panorama crítico* 209).

Works cited

- Aramón y Blasco, P. *Repertori mètric de la poesia catalana migeval. Textos i estudis de cultura catalana*, 27. Barcelona: Curial Edicions catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Berceo, Gonzalo de. *De los signos que aparecerán ante del Juicio*. Ed. F. Janer. *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Biblioteca de Autores Españoles, 57. Madrid, 1864.
- . *Signos del Juicio Final. Duelo de la Virgen*. Ed. Brian Dutton. London: Támesis, 1975.
- . *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la virgen. Martirio de San Lorenzo*. Ed. Arturo M. Ramoneda. Madrid: Castalia, 1980.
- . [Los signos que aparecerán antes del Juicio Final], *A New Berceo Manuscript. Madrid, Biblioteca Nacional Ms 13149*. Description, study and partial edition by Brian Dutton. Exeter Hispanic Texts 32. Exeter: U of Exeter, 1982.
- . *Obra completa*. Ed. coord. por Isabel Uría. Edición de *Los signos del juicio final* de Michael Garcia [1035-61]. Número especial de *Berceo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. No. 13. 2001.
- Buck, August. *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*. Tomo 10 de *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg: Winter, 1987.
- Butler, Christopher. *Number Symbolism*. Londres: Routledge & Keagen Paul, 1970.
- Capuano, Thomas M. "La correspondencia artística entre 'De los signos que aparecerán...' de Berceo y la escultura del siglo XIII". *Hispania* 71 (1988): 738-42.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 3ª ed. [1948]. Bern: Francke, 1961. [*Literatura europea y edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. *European literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990.]
- Diccionario de la Real Academia*. 19 edición. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Dutton, Brian. "The Source of Berceo's *Signos del Juicio Final*". *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 247-55.

- . *A New Berceo Manuscript*. Madrid, Biblioteca Nacional Ms 13149. Description, study and partial edition by Brian Dutton. Exeter Hispanic Texts 32. Exeter: U of Exeter, 1982.
- . “Nota Introductoria a la *Vida de San Millán de la Cogolla*”. *Berceo* (1992): 117-123.
- Fradejas Lebrero, José. “Las obras doctrinales de Berceo”. *Berceo* (1992): 89-111.
- García, Michel. “Los signos del juicio final”. *Berceo* (1992): 1035-61.
- García de la Concha, Víctor. “Los *Loores de Nuestra Señora*, un *Compendium historiae salutis*”. Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos. *Berceo* 94-95 (1978): 133-89.
- Ghyka, Matila C. *El número de oro. I. Los ritmos*. Barcelona: Poseidon, 1968.
- González, Javier Roberto. “El número como símbolo en la Edad Media latina”. *Stylos* 9.1 (2000): 89-118.
- Guadalajara Medina, José. *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1996.
- Heist, William W. *The Fifteen Signs before Doomsday*. East Lansing, Michigan, 1952.
- Hopper, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism. Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*. New York: Cooper Square Publishers, 1969.
- Lauret. *Silva allegoriarum totius sacrae scripturae. Barcelona 1570*. Reimpresión fotomecánica con introducción de Friedrich Ohly. Munich: W. Fink, 1971.
- Marchand, James W. “Gonzalo de Berceo’s de los signos que aparecerán ante del juicio”. *Hispanic Review* 45 (1977): 283-95.
- Marden, C. Carroll. *Cuatro poemas de Berceo*. *Revista de Filología Española*, Anejo 9. Madrid, 1928.
- . *Veintitrés Milagros*. *Revista de Filología Española*, Anejo 10. Madrid: 1929.
- Pensado, José L. “Los SIGNA IUDICII en Berceo”. *Archivum* 10 (1960): 229-70.
- Rohland de Langbehn, Regula. “Anmerkungen zu den Prophezeiungen und Endzeitvorstellungen in der frühen Neuzeit”. *Der Prozeß der Imagination: Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Actas del Coloquio de la Univ. de Würzburg, Alemania, 9-12 octubre 2002. Eds. W. Matzat und U. Penzkofer. Tübingen: Niemeyer, 2005. 81-100.

- Saignieux, Joël. "Berceo y el apocalipsis". *Actas de las III. Jornadas de Estudios Berceanos*. Ed. Claudio García Turza. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1981. 161-77.
- Salvador Miguel, Nicasio. "Loores de nuestra señora". *Berceo* (2000): 859-931.
- Singleton, Charles S. "The Poets Number". *Modern Language Notes* 75 (1965): 1-10.
- Uría, Isabel. *Panorama crítico del mester de Clerecía*. Madrid: Castalia, 2000.