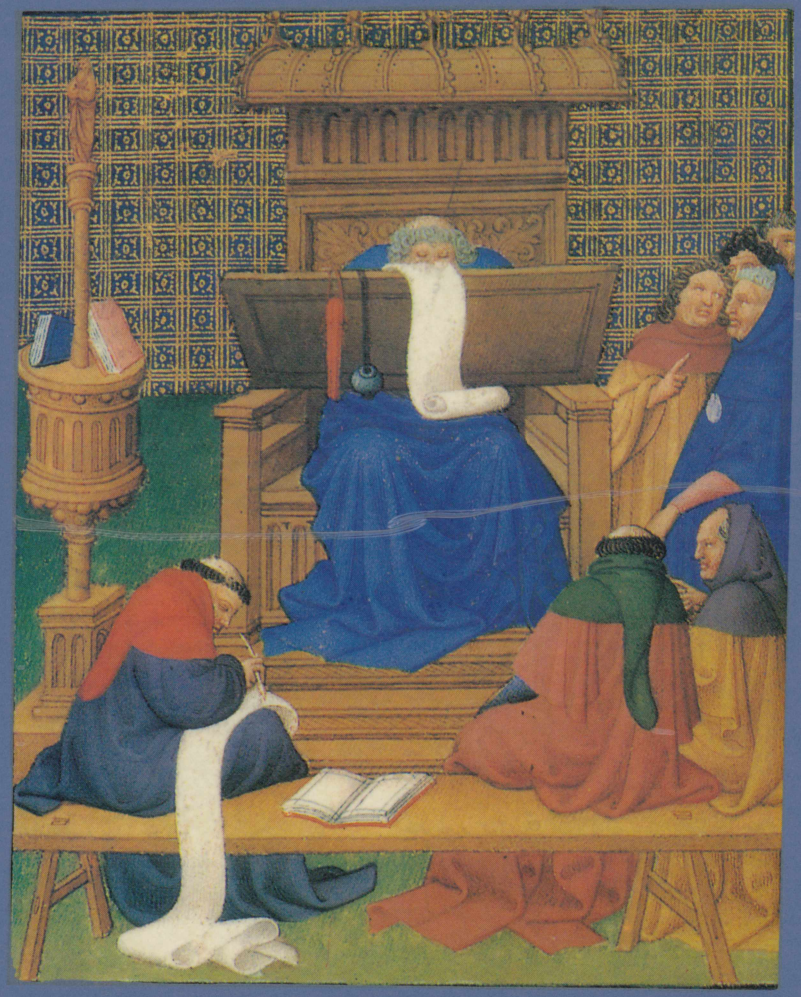
CABALLEROS, MONJAS Y MAESTROS EN LA EDAD MEDIA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
EL COLEGIO DE MÉXICO

CABALLEROS, MONJAS Y MAESTROS EN LA EDAD MEDIA

Publicaciones de *Medievalia 13*

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

CABALLEROS, MONJAS Y MAESTROS EN LA EDAD MEDIA

(Actas de las *V Jornadas Medievales*)

Editores:
Lillian von der Walde
Concepción Company
Aurelio González





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
EL COLEGIO DE MÉXICO
MÉXICO, 1996

1a. edición: 1996

DR © 1996. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.
El Colegio de México
Camino al Ajusco 20, 01000 México, D.F.

Instituto de Investigaciones Filológicas
Dirección General de Asuntos del Personal Académico

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-5374-X

ÍNDICE

PRÓLOGO 11

Tradición cronística y crítica textual
GERMÁN ORDUNA 13

I. LITERATURA

LITERATURA TRADICIONAL

La doncella guerrera, ¿romance paralelístico?
MAGDALENA ALTAMIRANO 33

La complejidad del romance de *La muerte del Maestre de Santiago*
AURELIO GONZÁLEZ 47

Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*
RODRIGO BAZÁN 57

Jimena, de la épica al Romancero: definición del personaje y convenciones genéricas
GLORIA BEATRIZ CHICOTE 75

Una nota a propósito de los cantos noticieros en el ciclo cidiano
ALEJANDRO HIGASHI 87

Temas y motivos medievales en cuentos y leyendas de la tradición oral moderna de México
MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO 99

LITERATURA CABALLERESCA

El *Belianís de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos
LILIA FERRARIO DE ORDUNA 115

Aproximación a los temas amoroso y caballeresco en el *Cuento de Tristán de Leonís*
CARLOS RUBIO PACHO 123

El tema del grial y el ciclo artúrico
ROSALBA LENDO FUENTES 133

La indumentaria literaria en *Sir Gawaine and the Greene Knight*
JUAN CARLOS RODRÍGUEZ AGUILAR 143

LITERATURA EDIFICANTE

Las *Oras de los clavos* de Constanza de Castilla
RONALD E. SURTZ 157

Poemas hagiográficos españoles y el contexto europeo
PAUL BARRETTE 169

Sobre el género de *Barlaam e Josafat*
GRACIELA R. DE BREVEDÁN 183

Los triunfos y la retórica de la ejemplaridad en una obra de Peralta Barnuevo
ENRIQUE RODRIGO 195

El bestiario medieval: una clave para la interpretación del *Libro de los gatos*
CARMEN ELENA ARMIJO 205

Hildegarda de Bingen y el arte de vivir
MARÍA TERÉSA MIAJA 221

El *Auto de la Pasión* y su adaptación de la *Pasión trovada* y las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación
JUAN LEYVA 231

LITERATURAS NO CASTELLANAS

El héroe y la amazona en una épica bizantina
CARMEN CHUAQUI 253

Primeros comentarios a Dante hechos en la Península Ibérica y su relación con las traducciones
ANA CASTAÑO 263

Virtud y Fortuna en el *Decamerón*: Andreuccio da Perugia como antecedente del *Príncipe* de Machiavelli
MARIAPIA LAMBERTI 275

¡Salud! un modelo del placer en François Rabelais
ERNESTO PRIANI 291

Proceso y significación de la prosificación de un desfile de personajes: el *Somni* de Francesch Alegre
ROXANA RECIO 299

II. FILOSOFÍA

La teología sobre la mujer en la Universidad de París (1215-1245)
JOSEP-IGNASI SARANYANA 313

Analogía del placer según Tomás de Aquino
CLAUDIA MARÍA MÁRQUEZ PEMARTÍN 323

La servidumbre natural según Tomás de Aquino
HÉCTOR ZAGAL 339

Aspectos de la lógica modal en Alberto de Sajonia
JUAN MANUEL CAMPOS BENÍTEZ 353

Conquistar o convivir. Las relaciones hombre-naturaleza en el pensamiento medieval
TERESA KWIATKOWSKA SZATZSCHNEIDER 367

Filosofía bajomedieval en fray Juan de Zumárraga
CARMEN JOSÉ ALEJOS-GRAU 387

III. INSTITUCIONES

El problema de los fundamentos de la realeza en Castilla
MÓNICA VARGAS PRADA 397

Los orígenes medievales de la Universidad y su proyección actual
MAURICIO BEUCHOT 405

Estado, Iglesia, Universidad: prostitución y proxenetismo como problema de conciencia en la vida cotidiana y en la expresión literaria
TATIANA BUBNOVA 415

Inquisición, confesión y tortura en la persecución de brujas
ELIA NATHAN BRAVO 433

El rito judío de la muerte: de la Edad Media a la Modernidad
ESTHER COHEN 443

IV. REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

Godos, hunos y amazonas y los extremos del mundo en la obra de Alfonso X
ANÍBAL A. BIGLIERI 455

Imágenes acerca de la procreación y del sexo en el matrimonio según las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*
FRANCISCO CORTI 467

El gótico: una respuesta al problema de la figuración
NORA MARCELA GÓMEZ Y MARIO ATILIO MONGI 493

División medieval del día astronómico: la hora
MARUXA ARMIJO 507

La perspectiva de Bruno
J. RAFAEL MARTÍNEZ Y J. CÉSAR GUEVARA B. 521

El infierno de Fiometa y el purgatorio de Pánfilo
CITLALLI BAYARDI 537

Representaciones medievales del trasmundo en *El Bernando* de Balbuena
MARÍA JOSÉ RODILLA 549

Prólogo

El libro que ahora presentamos es una selección dictaminada de las comunicaciones leídas en el *Coloquio Internacional V Jornadas Medievales*, celebrado en la Ciudad de México del 19 al 23 de septiembre de 1994. Como en las ocasiones anteriores, se trató de una reunión académica multidisciplinaria que permitió no sólo dar a conocer el trabajo que sobre la Edad Media se realiza en diversas instituciones mexicanas, sino que posibilitó establecer un fructífero diálogo con investigadores de Argentina, Brasil, Perú, Estados Unidos y España.

No obstante el carácter multidisciplinario del Coloquio, este volumen recoge especialmente la pluralidad de intereses en el campo de los estudios literarios. La primera parte, compuesta por cuatro apartados, aborda desde distintas perspectivas la literatura tradicional, la caballeresca y la que hemos denominado edificante; en la última sección, agrupamos las exposiciones relativas a tradiciones no castellanas. La segunda parte comprende estudios sobre filosofía medieval, en particular, de la escolástica. Siguen varios artículos, en la tercera parte, que examinan diversas instituciones del Medioevo, como el Estado, la realeza, la Universidad y la Iglesia. En la última parte, un conjunto de trabajos explora varias maneras de representar el mundo. Queremos resaltar, finalmente, la importancia de la investigación sobre crítica textual que abre este libro, la cual, presentada como conferencia plenaria en el Coloquio, pone de manifiesto la calidad de los estudios medievales hispanoamericanos.

Pensamos que el proyecto *Medievalia* ha abierto y consolidado un espacio para el medievalismo en Hispanoamérica que propicia tanto la investigación como el intercambio de ideas, y da cauce a su difusión. Esta labor ha sido posible gracias al apoyo de varios organismos, fundamentalmente la Dirección de Asuntos del Personal Académico (proyecto IN-400294) y el Instituto de Investigaciones Filológicas, ambos pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México. Para

la realización del *Coloquio Internacional V Jornadas Medievales,* agradecemos la colaboración de las dos instituciones mencionadas, así como también de la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma Universidad, que fue sede del evento. Igualmente agradecemos la participación de El Colegio de México, a través de su Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, y de la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, por medio de su Departamento de Filosofía. Por la publicación de este libro, externamos nuestro agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México y a El Colegio de México, que acordaron la coedición.

Finalmente, nuestro reconocimiento al Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Filológicas, en especial a Astrid Velasco, por la preparación técnica y el cuidado editorial, así como a Ana Tsutsumi por su ayuda en la organización de este volumen.

LILLIAN VON DER WALDE
CONCEPCIÓN COMPANY
AURELIO GONZÁLEZ

TRADICIÓN CRONÍSTICA Y CRÍTICA TEXTUAL

Germán ORDUNA
Seminario de Edición y Crítica Textual
CONICET

Al elegir este tema para la ponencia plenaria del *Coloquio Internacional V Jornadas Medievales* he tenido en cuenta la peculiaridad esencial del género cronístico en las literaturas románicas durante el período llamado Edad Media, peculiaridad que no se reduce a los orígenes y características distintivas que el género cronístico, como forma literaria, presenta hasta el quinientos, sino que se manifiesta en la singularidad de su tradición manuscrita.

Al referirnos a "la tradición manuscrita" no nos limitamos a las copias más o menos mecánicas o cuidadosas con que se perpetúa o expande el conocimiento de una obra literaria. Es sabido por todos, y no es ocioso reiterarlo, que el proceso de copia de un libro en lengua vernácula en la Edad Media, entre los siglos XIII y XV época del crecimiento de las literaturas románicas, muy raramente era mecánico, sino que motivaba naturalmente, por ser la lengua hablada por el copista la intervención más o menos acertada o creativa del amanuense, que podía llegar a constituirse en refundición o recreación del texto.

Si por un momento pasamos al verso y tomamos el caso de la lírica, el gusto o los intereses temáticos que motivaban la copia llevó a la formación de florilegios, cancioneros generales o particulares en los que finalmente convergían formas textuales de diferente procedencia; en ellas se acumulaban en un mismo nivel textos correspondientes a estadios distintos en la producción de un mismo poeta. El hecho determina hoy, en críticos y editores, la necesidad de aplicar una metodología apropiada a la peculiar tradición de los textos poéticos medievales.

Si nos centramos en la tradición manuscrita de la crónica medieval, el fenómeno a considerar se torna mucho más complejo porque afecta la comprensión del proceso de creación y evolución del género. Ejemplificaremos con la Crónica Castellana por ser el proceso que hoy es mejor conocido y estudiado. Como en tantos temas fue don Ramón Menéndez Pidal quien abrió científicamente, es decir, filológicamente, el campo de estudio, camino en el que fue seguido por Diego Catalán y sus discípulos.

Don Ramón había observado, al ocuparse de las *Crónicas Generales*, un panorama textual diversificado, cuyas características superaban el normal comportamiento de las variantes de copia y las meras refundiciones. Así distinguió la "versión vulgar" de la "versión regia" y reconoció formas "abreviadas" y otras recortadas que reunían sólo algunos reinados, como el caso de la *Crónica de Once o Veinte Reyes* o la *Crónica de Castilla*. Su edición de la *Primera Crónica General* (1906) se hizo sobre la "versión regia" y aunque la prometió, nunca llegó a editar la "versión vulgar".

Diego Catalán, a mediados de este siglo, retomó el problema por el mejor camino. Al inspeccionar el códice alfonsí del Escorial, en dos volúmenes (E_1 y E_2), que contenían aparentemente la versión regia del *scriptorium* alfonsí, advirtió la necesidad de hacer un estudio codicológico; trabajo que aportó revelaciones importantísimas. El primer volumen era un códice original del *scriptorium* regio, que continuaba el relato de la *Estoria de España* en los primeros folios del volumen 2°, hasta la mitad del reinado del Alfonso II el Casto. ¿Qué había ocurrido en la constitución de estos dos volúmenes? En época de Alfonso Onceno, hacia 1340, cuando este rey había afianzado el prestigio de la monarquía castellana, se produce un tiempo de florecimiento historiográfico durante el cual se escriben las Crónicas de los reyes castellanos posteriores a Fernando III el Santo y se resuelve constituir un texto de la *Estoria de España* cuyo relato llegará hasta la muerte de Fernando III.

En la cámara regia existía entonces un códice magníficamente copiado en el taller alfonsí que contenía el relato de la *Estoria de España* hasta Alfonso II el Casto. Se pensó en organizar la *Estoria* en dos grandes lapsos que tuvieran como hito la pérdida de España al producirse la invasión de los musulmanes africanos. Se quitó el cuaderno último del códice regio alfonsí, que contenía el relato cronístico desde

don Pelayo hasta el rey Alfonso II el Casto, y con él se inició el contenido de un nuevo volumen que debía llegar hasta el reinado de Fernando III, padre de Alfonso X (este segundo códice sería el actual E_2).

Al cuaderno arrancado del volumen escurialense que suele llamarse E_1, se le agregaron fragmentos de una continuación de la *Estoria de España*, escrita en tiempos del rey Sancho IV, hijo de Alfonso X, que narraba los sucesos desde Ramiro I hasta la época de Fernando III; eran unos 238 folios separados en dos fragmentos porque a su vez, se intercalaron los 56 folios de una historia valenciana del Cid, de factura ajena al taller historiográfico alfonsí. Finalmente este segundo volumen facticio se cerró con 38 folios de época de Alfonso Onceno, donde se copió la continuación de la crónica del Arzobispo toledano hasta la muerte de Fernando III.

En conclusión, el estudio codicológico de los dos volúmenes escurialenses (E_1 y E_2) demostró que sólo el primero había sido copiado para la cámara regia y que el segundo era de factura casi mecánica por adición de trozos de diversa procedencia y tiempos distintos, labor compilatoria realizada unos sesenta años después de la muerte del rey Sabio. Es decir, lo que hoy conocemos como *Primera Crónica General*, editada por don Ramón Menéndez Pidal a nombre de Alfonso X, sólo parcialmente es obra alfonsí. Alfonso X nunca escribió la *Primera Crónica General* y por lo que se sabe, la *Estoria de España* tuvo redacción segura en época alfonsí, sólo hasta la mitad del reinado de Alfonso el Casto.

La consecuencia inmediata de esta comprobación fue que Diego Catalán abandonara el proyecto de reeditar críticamente la *Estoria de España* con base en los volúmenes E_1 y E_2 y se lanzara a la hercúlea labor de rescatar del bosque de la intrincada y numerosa tradición cronística el texto de la versión vulgar que, al menos en borradores, debió terminarse en el taller alfonsí.

No quiero fatigar la atención de Vds. con más detalles, sino sólo lo pertinente a mis propósitos en esta exposición.

Como se ve, las consecuencias para la historia literaria fueron importantes. Quien hoy trabaje sobre el tema "Crónica General de España" no puede confundir la *Primera Crónica General* con la *Estoria de España* alfonsí, cuyo texto completo, si alguna vez se escribió, sólo puede ser conocido fragmentariamente por el volumen E_1 del Escorial o por la última forma que al parecer se dio en el *scriptorium* alfonsí de

Sevilla entre 1282 y 1284, a la que se llama *Versión crítica de la Estoria de España*, editada el año pasado por el Seminario Menéndez Pidal. El estudio del que surgió la edición de la *Versión crítica*, obra de una discípula de Diego Catalán, demuestra un hecho paradójico para las normas primarias de la ecdótica: en el taller historiográfico alfonsí se produce un fenómeno extraño a la norma corriente y es que el arquetipo de una rama de la tradición puede ser más perfecto que el "original" o copia original de una obra, por lo cual el original es sólo un testimonio más, aunque importante, en la constitución del texto crítico.

El manuscrito de la *Versión crítica*, al descender de un texto anterior al "original" escurialense, constituye un testimonio de la existencia de copias de trabajo en el taller alfonsí y nos permite comprender cómo debe entenderse el concepto de "original" en la Edad Media.

La tradición manuscrita de la crónica medieval tiene, pues, características tan singulares que requieren un estudio especial centrado en el trabajo codicológico. Sólo la inspección cuidadosa de los testimonios (= códices) conocidos puede dar las pistas necesarias para ingresar al conocimiento de la historia del texto.

Lo dicho no vale sólo para la literatura castellana y agregaremos rápidamente un ejemplo más. Cuando se intenta una edición crítica de las *Crónicas* de Froissart, el moderno editor (George T. Diller) estudia la tradición manuscrita y advierte que no es legítimo constituir un texto crítico usando todos los testimonios, porque casi cada manuscrito da una redacción nueva y representa un estadio de una misma crónica constantemente reescrita por su autor, de modo que se haría con ellos un texto compuesto que nunca existió; en consecuencia, opta por hacer una edición sobre el texto Vaticano en 1972 y, posteriormente, otra sobre el Manuscrito de Amiens, de la que ya tenemos 4 volúmenes del libro I.

Finalmente, quiero dar los resultados de una experiencia personal: la edición crítica de las *Crónicas* del Canciller Pero López de Ayala.

Aparentemente el problema textual era diáfano y ordenado. El entonces editor contaba con un códice magníficamente ornamentado en su primer folio en pergamino, que debió iluminarse para la cámara regia de alguno de los Trastámara, quizás Enrique III o don Juan II; códice que había pertenecido al Secretario de Felipe II y cronista Jerónimo Zurita, quien lo había corregido y preparado para la imprenta a fines del siglo XVI. Además, disponía de la edición *princeps* de Sevilla,

1495, y de una hermosa edición patrocinada por la Real Academia de la Historia, preparada por Eugenio de Llaguno y Amírola e impresa por el famoso impresor Sancha en 1779. Llaguno había utilizado el códice preparado por Zurita, acogiendo sus anotaciones. Junto a estos valiosos textos de referencia contaba además con el *Regesto* de los códices de la obra de Ayala cuidadosamente realizado por Francesco Branciforti (1962).

El novel editor, es decir, el que expone aquí, en los comienzos de la década del 60 y con el propósito de preparar la edición crítica del *Rimado de Palacio* del mismo Canciller Ayala, se lanzó al relevamiento y descripción de todos los códices ayalianos en Madrid y El escorial. El trabajo codicológico abrió un mundo de descubrimientos y nuevas vías de acceso o aproximación al arquetipo de que procedía toda la tradición manuscrita de la obra de Ayala. Una de esas vías fue el cotejo o *collatio externa* de los códices. La tradición manuscrita de la obra de las *Crónicas*, integrada por numerosos códices con diferencias marcadas en su constitución de partes (existencia o no de prólogo, divergencia de epílogos, presencia o ausencia de epígrafes, distinto ordenamiento de partes, intercalación de capítulos, añadido de textos complementarios, etc.), autorizó a utilizar la comparación externa como procedimiento auxiliar para la identificación de familias de manuscritos y de ramas de la tradición del texto. Aun siendo un recurso que toca a lo formal, la *collatio externa* pudo dar cuenta de variantes nacidas también de la tradición misma, y por ello, aunque en un orden diferente, tan valiosas como las lecciones divergentes y los errores comunes en la transmisión textual.

El paso inmediato fue el análisis del *textus receptus*, es decir del texto aceptado por la crítica durante dos siglos como la versión mejor lograda de las *Crónicas* de Ayala y que es el establecido por Llaguno en su edición de 1779 y divulgado por la edición de Rosell (1875-78) en la *Biblioteca de Autores Españoles* (tomos 66 y 68), editada por Rivadeneyra. Pero examinemos cómo trabajó Llaguno el texto de su edición, que hoy actúa como *textus receptus* de las *Crónicas* de Ayala.

El propósito inicial de Llaguno era, aunque ambicioso, modesto en el aspecto metodológico, porque sólo deseaba ofrecer un texto mejor que el de los impresos del siglo XVI, sin pretender una edición crítica. Para su tarea, Llaguno recibió en préstamo dos manuscritos de las *Crónicas* de la Real Academia de la Historia: *olim A-13* y *A-14*. No obstante, todas

sus referencias al manuscrito empleado coinciden con el segundo, que es el manuscrito que Zurita preparó para la imprenta, lo enmendó y anotó cuidadosamente.

Al disponerse a iniciar su tarea, los testimonios mismos a los que tenía acceso Llaguno lo obligaron a una metodología de trabajo organizada por una lógica interna, pero en la que prima el prejuicio de aprovechar el ejemplar impreso de Toledo (1526) corregido por Sancho Hurtado de la Puente, en el siglo XVII. Cuando Llaguno accede al manuscrito que preparó Zurita (*olim A-14*), no puede menos que advertir cuál es el único camino aceptable, y su honradez intelectual lo fuerza a alterar su plan inicial y a sustituir el texto básico. Sin embargo, el apremio del tiempo y el deseo de no desechar lo que había trabajado durante dos meses lo lleva a cometer un error de método que influirá peligrosamente en la pureza del texto finalmente editado: al observar que Sancho Hurtado de la Puente había modificado la edición de Toledo con lecciones del *olim A-14* y que él mismo había pasado estas modificaciones al impreso de Pamplona (1591), resuelve seguir incorporando a este texto el resto de las correcciones que sugiere el códice de Zurita.

Implícitamente Llaguno da testimonio de haber incurrido en el mismo error inicial de Zurita en el momento de disponer la edición de las *Crónicas*: como se sabe, doscientos años antes también el cronista de Aragón había optado en una primera instancia por el texto impreso de 1526, pero ambos variaron finalmente este criterio cuando tuvieron oportunidad de considerar el actual manuscrito *RAH olim A-14*; más precisamente, Llaguno modificó su método cuando logró rehacer los pasos seguidos por su precursor y observó que las correcciones de Hurtado de la Puente, coincidentes con las lecciones de aquel mismo manuscrito, eran parte ínfima de las que cumplía realizar. Pero habrá aún de introducir una nueva modificación en su criterio editorial que agravará sus defectos. Habiendo decidido editar el texto del manuscrito corregido por Zurita "abandonando del todos los impresos" y habiendo reparado

> que en muchos pasajes de la edición de 1526, corregida por Puente, quedaba el estilo más terso, y más análogo al que usa en otros Don Pedro López de Ayala, me pareció que en la duda no era justo se atribuyese lo menos correcto al escritor más instruido y más culto que tuvo España

> en aquella edad. Por estas consideraciones determiné tomar por texto el MS. de Zurita: conservar del impreso corregido por Puente los pasajes que mereciesen preferencia [...]

dispone también registrar al pie de las planas solamente

> las variantes [de la impresa] en materia de hecho, dejando todas las demás que sólo pertenecen al estilo, por ser tan inútiles, y aun á veces absurdas.

Obviamente, este criterio no sería hoy metodológicamente aceptable: escoge el texto de un manuscrito corregido, lo altera sirviéndose de pasajes "preferibles" de una edición moderna y se limita finalmente al registro de variantes de contenido. Sin embargo, en defensa de Llaguno hay que admitir que, si bien no desdeñó la consideración del estilo (y así rechazó las versiones impresas porque "las alteraciones, depravaciones y redundancias de frase" introducidas por los copistas hacían de Ayala un escritor "vulgarísimo y semibárbaro", y tornaban su estilo "vulgar, desaliñado y redundante", como lo afirma en la carta citada), sus intereses son primariamente los de un historiador que pretende ofrecer un texto confiable "en materia de hecho".

La difundida edición de Cayetano Rosell para la *Biblioteca de Autores españoles* no es propiamente el resultado de una nueva empresa editorial. Pero aunque sólo pretendió reproducir la precedente no sólo perpetuó sus errores sino los agravó en forma considerable y así, en su texto:

a) omitió el prólogo de Eugenio de Llaguno y, en consecuencia, toda exposición de criterio editorial;
b) omitió casi por completo toda discriminación en la indicación de la autoría de las diferentes anotaciones al pie, fuesen las de Zurita, Llaguno o Hurtado de la Puente;
c) erró en la adjudicación explícita de notas;
d) redujo el contenido de algunas notas de la edición de Llaguno;
e) omitió notas completas de la edición de Llaguno;
f) modificó la cronología, los epígrafes y por tanto, la asignación de años de reinado.

A esta altura de la investigación sobre el *textus receptus*, es decir, el texto reconocido por consejo como "el mejor", advertimos que su constitución tiene graves defectos metodológicos y que las interven-

ciones en los epígrafes, especialmente los desaciertos de Rosell han hecho del *receptus* un texto objetable e inadmisible a nivel filológico. Más aún, podemos decir que el texto del manuscrito de la Real Academia de la Historia (*olim A-14*), preparado por Zurita para la imprenta nunca ha sido editado. Como hemos visto, Eugenio de Llaguno lo utilizó como texto básico y lo alteró introduciendo variantes que consideró preferibles, tomadas de un ejemplar impreso en 1526, que había sido a su vez, corregido por un tercero (Sancho Hurtado de la Puente), volcando todo finalmente en un ejemplar de Pamplona (1591).

Como podemos ya observar a través de lo expuesto, aquel panorama heurístico inicial, aparentemente seguro y con fuerte respaldo académico y de consejo intelectual, se transformó en un campo enmarañado en el que el filólogo debía moverse con sumo cuidado para desbrozar la complicada intervención de desacertados intentos que han alterado y ocultado finalmente la forma original de los testimonios conservados de los siglos XV y XVI. Fue necesario, pues, que, conocedor finalmente de pormenores que atañen a la historia del texto impreso, trasladara mi investigación a los originales para completar y reconstruir la verdadera historia de la tradición textual.

En las primeras observaciones se reveló que Ayala nunca escribió la *Crónica del rey don Pedro* ni tampoco la *Crónica del rey don Enrique* como obras independientes, ni pudo jamás intentar escribirlas, por razones políticas inexcusables. Los manuscritos del siglo XV, únicos testimonios que conservan lo que podemos llamar el texto primitivo de las *Crónicas* de Ayala, muestran que el viejo canciller escribió el relato de los hechos acaecidos a la muerte del rey don Alfonso Onceno hasta la entronización de la casa de Trastámara, es decir, hasta la solución del problema dinástico que surgió en Castilla por la lucha del heredero legítimo, don Pedro, coronado rey en 1350, con el partido de sus hermanos bastardos, los hijos habidos por don Alfonso con la manceba real doña Leonor de Guzmán.

> El rey Don Pedro regno en paz, sin otro le tomar su título, diez e seis años complidos, del día en que el Rey don Alfonso su padre fino en el Real de Gibraltar según dicho avemos [...] fasta que el Rey don Enrique entro en el Regno e se llamo Rey en Calahorra en el mes de marzo, año del Señor de mil e trecientos e sesenta e seis, e de la era de Cesar de mil e quatrocientos e quatro años, e regno tres años en contienda con el Rey don Enrique.

En este cierre de la *Crónica de Pedro I* está implícita la solución que Ayala había dado a un grave problema que debió de surgir en cuanto avanzaba la redacción de la crónica del rey don Pedro: Ayala se encuentra con la necesidad de reconocer la legitimidad de la condición real de don Enrique de Trastámara cuando éste, aún vivo el rey don Pedro, fue proclamado en Calahorra rey de Castilla y de León. La solución se expresa en una fórmula simple: "e de aqui adelante se fizo llamar rrey" (*en este libro* se llama rey, *RAH A-13*, *Madison 57*) (Año XVII, c. 3). El *libro* aludido en la variante citada es la *Crónica de Pedro I*, puesto que el rey legítimo y coronado no ha muerto; pero en ese lugar se ha iniciado ya el tiempo del reinado de don Enrique, cabeza de la dinastía que se impondrá; ante esto, Ayala no tuvo mejor solución que imbricar las dos crónicas, y hay signos evidentes de esta voluntad del cronista, que se manifiestan en recursos de estilo y en el plan de composición del relato cronístico.

Si volvemos a la construcción final de la *Crónica de Pedro I*: "e regno tres años en contienda con el Rey don Enrique"... "rregno [...] en contienda con el Rey". Ambos son reconocidos como reyes "en contienda" hasta la derrota y muerte del rey don Pedro que acarrea la plenitud de poderes para don Enrique. El comienzo de la *Crónica de Enrique II* se da internamente en la *Crónica de Pedro I* inmediatamente después de la proclamación en Calahorra (*Cr. Pº Iº, XVII*, cap. 3), Ayala introduce la fórmula cronística de la declaración del año con sus correspondencias de la era de César, etc., y la correlación con los otros reyes reinantes en ese año. A partir del comienzo del año siguiente, 1367, el cronista inicia cada año anunciando la cronología propia de cada reinado:

> En el año ssegundo que el sobredicho rrey don enrique rregno que fue en el año diez e ocho que el rrey don pedro auia rreynado. E fue en el año del Señor mill e trezientos e sesenta e siete. E en la era de çesar mill e quatroçientos e çinco [...]

El hecho ha pasado inadvertido porque la edición de Cayetano Rosell, que reproduce en parte la de Eugenio Llaguno y ha dado el texto con el que los críticos contemporáneos han estudiado las *Crónicas* de Ayala, suprime todos los epígrafes que los manuscritos conocidos, el Incunable de 1495 y las ediciones del siglo XVI y aun la de Llaguno habían mantenido y ellos son los que dan la doble cronología desde el año

1367 hasta el de 1369, vigésimo del reinado de don Pedro y cuarto del de don Enrique.

La confrontación de estos epígrafes de los años 1367 y 1369 en la tradición manuscrita y en la tradición impresa da motivo a observaciones que interesan a nuestro tema. Todos los manuscritos conocidos coinciden en el orden de cita de las dos cronologías concurrentes en los años 1367 a 1369: encabeza el año del rey don Enrique, seguido por el correspondiente de Pedro y las correlaciones con la era de César, de los hebreos y de los "alarabes" (p. ej.: "En el año segundo que el sobredicho Rey don enrrique rregno que fue el año diez y ocho que el Rey don pedro auia rreynado e fue en el año del Señor [...]"). Así se inician los años segundo, tercero y cuarto del reinado de don Enrique simultáneamente con los años dieciocho, diecinueve y veinte del rey don Pedro. Al producirse la muerte trágica del rey don Pedro en Montiel, López de Ayala cierra la Crónica de este rey mediante el recurso estilístico de la inclusión de su semblanza, de la misma manera como había hecho cuando en el capítulo I, que encabeza el relato de los sucesos del comienzo del reinado de don Pedro, se reseñan los últimos meses de vida y se llega a la muerte del rey don Alfonso XI y, a modo de cierre, se incluye su retrato.

> *Otro día despues que el rey don pedro fue muerto*, los que estaban en el castillo de Montiel vinieron a la merced del rey don enrrique e entregaronle la camara e joyas e dinero que alli tenian, que fueron del rey don pedro.

La larga lucha del rey don Pedro contra sus hermanos bastardos, que concluye con el triunfo de la nueva dinastía, ha terminado. Lo que sigue será la crónica particular del segundo Trastámara. El epígrafe lo destaca como no lo había hecho con la Crónica de Pedro I ni con la de Enrique II: "Aqui comiença la coronica del rrei don Juan el primero [...]", pero mejor aún que el epígrafe obra habitualmente de los capituladores y frecuentemente ajena al autor mismo lo señala Ayala al comienzo del capítulo I: "Después que el rrey don enrrique fino segund que auemos contado, rregno el infante don ihoan su fijo e fue alçado rrey en la çibdad de santo domingo de la calçada el día que su padre fino que fue [...]": Desde este momento la crónica de los reyes posteriores no plantea para Ayala el problema formal que habían brindado las de los reinados de Pedro I y Enrique II y que Ayala solucionó imbri-

cando las dos crónicas en una, para la que proponemos el título de *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, en lo que remedamos el que se pone al comienzo del manuscrito 17906 de la British Library:

> Aqui se comiença la Coronica de los fechos que acaesçieron en los tienpos que rregnaron en Castilla e en leon los Rreys don pedro e don enrrique su hermano fijos del rrey don alfonso honzeno de los rreys de Castilla e de leon que ouieron este nonbre.

Ayala creó una estructura cronística atípica para un caso especial en la historiografía castellana y en la sucesión real del trono de Castilla: la *Crónica de Alfonso XI* estaba falta del relato de los últimos sucesos hasta la muerte del rey; el sucesor bastardo se coronó tres años antes de la muerte del sucesor legítimo; no era posible desconocer esos tres años del reinado del bastardo ni apartarlos en crónicas separadas porque esos años fueron de contienda entre los dos reyes hermanos: Ayala reunió todo en una entidad de relato organizada para que sirviera a estos fines tan heterogéneos. Los capítulos I a V de la *Cr.P° I°* constituyen el cierre de la *Cr. A° XI°* al reseñar los últimos años de la vida del rey y su muerte y enterramiento; pero al mismo tiempo, desde el capítulo II se inicia el relato de los sucesos del reinado de don Pedro que terminarán con su muerte en Montiel y su semblanza; Ayala no dice palabra sobre su enterramiento y el relato continúa sin fractura formal entre los reinados hasta la muerte de don Enrique, su retrato y su enterramiento en Toledo. En este punto acaba la larga crónica de los sucesos de Castilla desde la muerte del rey don Alfonso Onceno hasta la del primer Trastámara. Ayala logró dotar a la crónica de una estructura que sirvió para el relato del proceso de sucesión de don Alfonso Onceno que culmina con la entronización de una nueva dinastía.

El artificio formal que Ayala usa para lograr la continuidad de la cronología y hacer de las dos, una, es el recurso de encabezar los años, desde la proclamación de don Enrique, con el que corresponde a este rey, seguido del correspondiente a don Pedro. Precisamente, cuando Eugenio Llaguno prepara las Crónicas para la edición moderna que imprimió Sancha e intenta separar una *Crónica del rey don Pedro*, para ello altera el orden de presentación de la cronología de los reinados en los años 1367 al 69 y coloca primero la cronología de Pedro I creando un título ficticio: "Año diez e ocho que el Rey Don Pedro regnara e

año segundo que regnó el Rey Don Enrique". De la misma manera crea epígrafes ficticios encabezados por "Año diez e nueve...", "Año veinte...". Para completar la separación de las crónicas, colocó un epígrafe para la crónica de don Pedro del cual no hay testimonio conocido, tomando parte del comienzo de las *Abreviadas* otra versión del relato de Ayala y parte del comienzo del capítulo I: "En el nombre de Dios. Amen. Comienza la Crónica del rey don Pedro, fijo del Rey Don Alfonso Deceno de este nombre en Castilla". Al mismo tiempo, separó la continuación de la crónica de don Enrique poniéndola en el tomo II de su *Colección de las Crónicas y memorias de los Reyes de Castilla*, pero no quiso o no pudo continuar sus remiendos y el epígrafe ficticio declara: "Sigue la Crónica del Rey Don Enrique Segundo de Castilla. Año Quarto. Capítulo IX".

Cayetano Rosell en la *Biblioteca de Autores Españoles* (tomos 66 y 68) intentará consumar la separación de las crónicas de don Pedro y don Enrique, eliminando todos los encabezamientos cronológicos del primer capítulo de cada año, separando los reinados en tomos aparte y, aunque no puede menos que declarar a 1369 como año cuarto del reinado de don Enrique, corrige la numeración de capítulos para que el capítulo IX del año 1369, que seguía a la muerte y semblanza de don Pedro, sea capítulo I del año cuarto de don Enrique, lo que es un disparate acabado porque si se quería separar las crónicas debió iniciarse aquí el año I del reinado de don Enrique II. A pesar de los artificios, la obra de separación no pudo lograrse por la trabazón interna que Ayala había elaborado. La supresión de la cronología de cada año es una intervención desdichada de Rosell porque Ayala dedicó un capítulo íntegro el capítulo I del Año II de la *Cr. Pº Iº* a explicar los orígenes y alcances de cada una de las cronologías que mencionará al comienzo de cada año.

Una edición crítica que responda a una metodología filológica no puede sino editar el texto tal y como Ayala lo concibió, es decir, la crónica sumada de los sucesos acaecidos en tiempos del rey don Pedro y del rey don Enrique hasta su muerte.

Intentar la edición separada de una Crónica de don Pedro I y otra de don Enrique II implicará siempre un margen de acomodamiento que nada tiene que ver con la realidad textual. Las ediciones modernas, desde la de Llaguno hasta los intentos últimos ocultan la realidad de la más personal y auténtica creación del cronista Pero López de

Ayala, quien armó una estructura originalísima para un relato histórico que superó el plano de la crónica para ingresar en el mundo de las grandes creaciones literarias.

Los dos casos que hemos expuesto han dado oportunidad en nuestra exposición, para una puesta al día de las investigaciones sobre la crónica medieval castellana en sus dos grandes ramas: la Crónica general y la Crónica particular, y al mismo tiempo, hemos comprobado la importancia de los datos aportados por el estudio codicológico y el de la historia del *textus receptus* para conocer, en el primer caso, la sorprendente primacía del arquetipo sobre el "original" en testimonios procedentes del taller alfonsí y, en la obra cronística del Canciller Ayala, la necesidad impostergable de editar por fin, la Crónica de los reinados de Pedro I y Enrique II como textos imbricados por el mismo Ayala.

Ya es momento de volver al tema propuesto al comienzo, "Tradición cronística y crítica textual", que podemos ceñir ahora con más precisión como "historia del texto y crítica textual".

Desde mediados del siglo pasado —pensamos en la obra de Amador de los Ríos y Milá y Fontanals— la historia de la literatura castellana de la Edad Media ha crecido y ha profundizado su conocimiento por obra de filólogos romanistas e historiadores de la literatura: Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y su escuela, y sus seguidores en ambas Américas, la labor de hispanistas en Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, Países Bajos. Podemos decir hoy mucho más sobre ciertos temas de lo que en su momento podía saber don Marcelino Menéndez Pelayo; pero en lo que se refiere a los textos, la labor por realizar es enorme. Afortunadamente la última década ha visto florecer un interés especial por la crítica textual aplicada a obras medievales castellanas, surgidas de la divulgación de los principios de la ecdótica neolachmaniana, acrisolada teóricamente en la escuela italiana de Gianfranco Contini y D'Arco Silvio Avalle; divulgación que cumplió el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua.

> [...] hay que destacar que la normativa surgida de la escuela neolachmaniana es hoy el marco teórico y metodológico más idóneo para el trabajo de la crítica aplicada a la restitución de un texto. No obstante, es necesario aclarar que algunas de las normas establecidas son ineficaces cuando se trata de tradiciones contaminadas y esto es lo más frecuente en la literatura de la Edad Media y especialmente en la tradición manuscrita de la crónica.

La vía más segura para fijar la metodología aplicable a un texto medieval, y podríamos extenderla aún a textos modernos, es iniciar el trabajo por un estudio minucioso de los testimonios de todo tipo que permitan conocer la historia del texto, fijar y establecer la virtualidad efectiva del diasistema que se establece entre el texto y la tradición manuscrita. De estos conocimientos básicos surgirá la restitución crítica posible de ese texto que intentamos fijar.

En la literatura medieval castellana no quedan originales del autor, casi toda ella se conoce por copias del siglo XV o principios del XVI; o por los primeros impresos que reflejan el texto corregido de un manuscrito de fines del siglo XV. Las excepciones son conocidas: los códices de la cámara regia alfonsí o de la época de Alfonso Onceno, algunos códices y fragmentos azarosamente conservados: el *Poema de Mio Cid, Elena y María*, parte de la obra de Berceo, el fragmento de *Roncesvalles*, el *Auto de los reyes magos*, el manuscrito de Gayoso y el de Toledo del *Libro de buen amor*.

La modalidad peculiar de transmisión de la Crónica general y de la Crónica particular, especialmente en los *scriptoria* del siglo XV y siguientes, donde se preparaban las copias para su lectura en casas nobles o para la educación del príncipe, era proclive a la interpolación o a la glosa actualizadora. Se sumaban o corregían las lecciones teniendo a la vista uno o más manuscritos de la misma obra de manera de obtener un texto más completo o corregido. A priori, la tradición cronística es sospechosa de contaminación; por lo tanto, la descripción codicológica minuciosa, seguida del cotejo externo o *collatio externa* de los manuscritos a lo que debe sumarse la "historia del texto" llegado a nuestros días, es la inexcusable base desde la que podremos establecer la posibilidad del texto que podrá fijarse críticamente: podremos remontar nuestra restitución a un arquetipo del que procedan los testimonios conservados en una labor crítica en que habrá un equilibrio entre *lo posible* y la *real restitución del texto*; esta última puede hacerse en los lugares en que es admisible la operación ecdótica basada en los errores conjuntivos y separativos, donde el método neolachmaniano puede aplicarse legítimamente porque las variantes de este tipo tocan la literalidad del texto. La *restitución virtual* será el único camino cuando un segmento deturpado no permite más que correcciones posibles. En estos lugares una pertinente anotación mostrará al lector la virtualidad del diasistema texto-tradición manuscrita.

Aunque la Ecdótica ha realizado ingentes esfuerzos teóricos por crear una normativa precisa que elimine los factores subjetivos en la crítica textual y esa normativa sea, como hemos dicho, el marco teórico que debe presidir toda fijación crítica de un texto, la experiencia vivida nos remite a un concepto aquilatado en la obra del eminente Giorgio Pasquali, quien en el Prefacio de su *Storia della tradizione e critica del testo* escribe:

> una ricetta universale per l'edizione critica [...] non è possibile, non esiste [...] lo sarò pago se chi avrá letto questo libro, rimarrà convinto che a riconstruire di sui manoscritti il testo originario di uno scrittore antico occorre fin da principio esercitare il giudizio e che questa facoltà non può essere sostituita da alcuna regola meccanica, e non crederá più a chi, in buona o in mala fede, gli vuol dare a intendere che meccanica sia l'attività dell'editore critico. No, essa è metodica, che è quasi l'opposto.
>
> (Prefacio, XI)

El arte ecdótica no es mecánica sino metódica.

Rescatamos la noción de "arte" en su primera acepción que destaca la disposición y habilidad para hacer algo, por lo cual no puede ser obra mecánica, sino obra en que interviene el recto juicio y discernimiento que escoge el método o proceso más atinado para cada texto.

Con lo expuesto creemos demostrado suficientemente que no existe un método de aplicación general en crítica textual; de existir, serviría como el lecho de Procusto para recortar una criatura monstruosa. El único camino para la Crítica textual concebida como "arte metódica" es el de establecer el objetivo textual a partir del estudio codicológico y de la historia del texto, regir la *constitutio textus* por la normativa ecdótica pertinente.

Bibliografía

Branciforti, Francesco, "Regesto delle opere di Pero Lopez de Ayala", en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1962, pp. 289-317.

Froissart, Jean, *Les Chroniques*, 4 vols., ed. de George T. Diller, Genève: Droz, 1991-1993.

López de Ayala, Pero, *Crónica del Rey Don Pedro*, Sevilla: Meynardo Ungut y Estanislao Polono, 1495.

——, *La crónica del Rey Don Pedro*, Toledo: Remón de Petras, 1526.

——, *Coronica del Serenissimo Rey Don Pedro, hijo del Rey Don Alonso de Castilla. Nuevamente corregida y enmendada y con licencia de su magestad impressa*, Pamplona: Pedro Porralis, 1591.

——, *Crónicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III por D. Pero López de Ayala, Chanciller Mayor de Castilla; con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno, Caballero de la Orden de Santiago, de la Real Academia de la Historia*, ed. de Eugenio Llaguno y Amírola, Madrid: Sancha, 1779-1780.

——, *Crónica del Rey Don Pedro por Don Pero López de Ayala, Canciller Mayor de Castilla con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno, Caballero de la Orden de Santiago, de la Real Academia de la Historia* en *Crónicas de los Reyes de Castilla desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, colección ordenada por don Cayetano Rosell, 3 vols. Madrid: Rivadeneyra, 1875-1878 (Biblioteca de Autores Españoles, 66, 68).

Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey Alfonso Onceno, edición crítica y notas de Germán Orduna. Estudio preliminar de Germán Orduna y José Luis Moure, vol. I, Buenos Aires: SECRIT, 1994 (Ediciones críticas, 1).

PASQUALI, GIORGIO, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze: 1962 [1a. ed. 1932].

I
LITERATURA

LITERATURA TRADICIONAL

LA DONCELLA GUERRERA, ¿ROMANCE PARALELÍSTICO?

Magdalena ALTAMIRANO
El Colegio de México

Hacia 1550, el portugués Jorge Ferreira de Vasconcellos incluyó en su comedia *Aulegraphia* (y en castellano) los dos primeros versos del romance que ahora nos ocupa, *La doncella guerrera*: "Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragón [e] //¿cómo las haría, triste / viejo, cano y pecador? (acto III, escena 1).

Para nuestra desgracia, al cortesano Dinardo, cantor del romance en la comedia, se le rompe una cuerda de la guitarra, y esta circunstancia lo lleva a interrumpir su canto (Michaëlis, *Romances*, 145-147).[1] Algunos años después (1599), el *incipit* "Pregonadas son las guerras..." apareció en *Zemirot Yisrael*, colección de *piyutim* orientales, debida a un poeta de origen sefardí, Israel Najara, quien solía reproducir los primeros versos de muchos romances y cancioncitas líricas, para indicar la música con que debían cantarse sus propios himnos.[2] Al citar este

[1] En *Ulyssipo* Ferreira de Vasconcellos cita también el verso "Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragone" (Michaëlis, *Romances*). En la *Aulegraphia* los versos del romance se acompañan de una indicación digna de notar. Mientras afina su instrumento, Dinardo dice a su amigo Granisel que tocará *O Rapaz do Conde Daros*, como si éste fuera el título bajo el cual se conocía el romance, pero, en la comedia, no hay otros pasajes que confirmen este pormenor. Recuérdese, sin embargo, que en ciertas versiones modernas la protagonista resulta ser hija de un conde; cuando es así, el nombre del padre puede ser: Conde Alarcos (Alvar, *Poesía*, 124*b*; Bénichou, *Marruecos*, 176), Conde Marcos (Catalán-De la Campa, *León*, 39.1) o Conde Mayor (Catalán-De la Campa, 39.24, 28-29; Cossío-Maza, *Montaña*, 266-269, 272). Casi siempre, cito los textos tradicionales de acuerdo con los números que estas composiciones reciben en las fuentes que utilizo; la gran excepción es la obra de Bénichou, a la cual remitiré por páginas porque sus textos no están numerados.

[2] La primera edición de este himnario se publicó en Safed, Israel (1587), la segunda, en Salónica (1594), y la tercera, aumentada, en Venecia (1599-1600) (Anahory,

hemistiquio, es muy probable que el poeta estuviera aludiendo a *La doncella guerrera* (Menéndez Pidal, *Romancero*, t. 2, 221; Armistead-Silverman, "Citas"); de ser esto cierto, tendríamos que, a finales del siglo XVI, el romance era ya muy popular entre los sefardíes de Oriente, quienes, seguramente, lo habían aprendido en España.

La doncella guerrera no figura en ninguna de las grandes colecciones quinientistas, y, según parece, tampoco gozó del favor de los editores de pliegos sueltos de aquel entonces. Ante este estado de cosas, los testimonios de Vasconcellos y Najara son valiosísimos porque comprueban la existencia, en la tradición antigua, de un texto muy difundido actualmente (vive a todo lo largo y ancho de la Península Ibérica, en los diversos núcleos sefardíes y en varias partes de nuestro continente).[3] Lo triste es que la brevedad de las citas antiguas nos impide ver la estructura métrica de este romance: si bien podemos suponer que se componía de versos dieciseisílabos, en cuanto a la rima, cabría preguntarse si el inicio en *ó* es razón suficiente para asumir que *todo* el texto era monorrimo.

El panorama que nos presenta la tradición oral moderna contribuye, en mucho, a nuestras dudas sobre la estructura primitiva de *La doncella guerrera*. Al lado de ejemplos perfectamente monorrimos *(ó)*, la tradición actual nos muestra un buen número de versiones que distribuyen sus rimas de una manera tan peculiar, que, al verlas, podemos sospechar que, al menos en ciertos casos, se trata de versiones de otra u otras formas de balada y no de lo que se conoce como un "romance típico", es decir, el compuesto por versos dieciseisílabos, monorrimos y asonantados.

Florilegio, 100). El *incipit* que estamos revisando se agregó en 1599 (Armistead-Silverman, "Citas", 483-484).

[3] La continuidad entre la tradición antigua y la moderna se ve en algunas versiones actuales, cuyos comienzos son muy parecidos a los *incipits* del siglo XVI. Esta clase de inicios aparece, sobre todo, en los textos sefardíes: "Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragón", cantan los judíos de Marruecos (Anahory, *Florilegio*, 30), aunque suelen preferir "Pregonadas son las guerras, / las guerras del rey León" (Armistead, *Catálogo*, X4.23-28), y, en Oriente, "Pregoneros van y vienen / por la ciudad de Aragón [o *Anadol*]" (Armistead, *Catálogo*, X4.1-4, 6-8, 10 y 13). España y Portugal también nos dan algunos ejemplos: "Pregonadas son las guerras / de Francia contra Aragón, // ¿cómo las haría yo, triste / viejo, cano y pecador?" (Menéndez Pidal, *Asturias*, 50); "Pregoadas son as guerras, / de Francia con Aragone" (Galicia, Alvar, *Romancero*, 198); "Ai de mim, que s'arman guerras / entre França e Aragão", "Oh, que guerras 'stão armadas / entre França e Aragão" (Vasconcellos, *Romanceiro*, 192-193; el último muy parecido en Ferré, *Romances*, 366).

De un tiempo para acá, he estado trabajando con cerca de 70 versiones, las más de ellas recogidas en Portugal y el noroeste de España (Galicia, Asturias, Santander, León), más unas cuantas que proceden de la tradición sefardí (tanto de la rama oriental, como de la marroquí). Al revisar estos textos, me he llevado varias sorpresas. Ahora, y dada la brevedad del tiempo, me conformaré con exponerles mis hipótesis sobre dos versiones leonesas (Catalán-De la Campa, *León*, 39.6, y Petersen, *Voces*, 16.2), las cuales me parecen especialmente interesantes porque se alejan, bastante, de lo que es un "romance típico" y porque representan dos de las cinco modalidades rímicas que *La doncella guerrera* puede adoptar, hoy en día, en el ámbito hispánico. Vayamos por partes y revisemos en qué consisten tales modalidades. De menor a mayor complejidad tenemos:

1) Versiones totalmente monorrimas *(ó)*.

2) Versiones con dos tiradas monorrimas *(ó + á)*, donde cada una de las rimas suele abarcar la mitad del texto, más o menos.

3) Versiones predominantemente monorrimas *(ó)* con unos cuantos versos en *é*, colocados en la primera parte del romance; dentro de este sector también podríamos incluir las versiones que tienen dos series monorrimas *(ó + á)* y en cuya serie inicial hay algunos versos en *é*.

4) Versiones que alternan *ó* y *á* en la segunda parte del romance; en las versiones portuguesas, la rima en *ó* se convierte en *áo*. Por lo general, la primera mitad del romance puede ser monorrima *(ó, áo)*, o mezclar *ó + é*, si se trata de textos en castellano (los ejemplos portugueses, casi siempre, poseen asonancia única, en esta primera mitad). La versión de Catalán-De la Campa, *León*, 39.6 se inscribe en este grupo.

5) Versiones que alternan más de dos asonancias en la segunda parte del romance. El desarrollo de la primera mitad del texto es muy semejante al de la modalidad anterior. Aquí podemos ubicar la versión de Petersen (*Voces*, 16.2).

Para entrar en materia, veamos cómo empieza nuestra primera versión:

> —¡Revientes tú, la María, / por telas del corazón,
> de siete hembras que has tenido, / en el medio ningún varón!—
> Respondió la más pequeña, / como hija de bendición:
> —Cállese usted, el mi padre, / no diga tal maldición,

que yo iré por usted / hasta Francia y Aragón.
—No vayas, hija, no vayas, / que te van a conocer,
que tienes el pelo largo / y dirán que eres mujer.
—Córtemelo usted, el mi padre, / si no, yo lo cortaré,
que con el pelo cortado / un varón pareceré.
—No vayas, hija, no vayas, / que te van a conocer,
que tienes los pechos grandes / y dirán que eres mujer.
—Cállese usted, el mi padre, / que yo los afajaré,
con los pechos afajados / un varón pareceré.—
Siete años anduvo allá / y nadie la conoció.
Una tarde en el paseo / la espada se le cayó.
—¡Válgame Dios de los cielos, / qué desgraciada soy yo!—
El rey la estaba escuchando / y de ella se enamoró...
(Catalán-De la Campa, *León*, 39.6)

Dejemos aquí el romance. En versiones de intriga extensa, que es el caso de la que citamos, el romance consta de dos núcleos básicos:

1) El diálogo padre-hija, que acabamos de ver y que en algunas versiones se convierte en un diálogo entre la madre, o ambos progenitores, y la hija, sin que estas últimas posibilidades sean demasiado frecuentes.[4] En ese diálogo se plantea el problema de ocultar los rasgos femeninos de la chica. A veces, los rasgos se reducen a uno, los cabellos, o se incrementan a partir de la mención de unos ojos grandes, bonitos o de mujer, una cara o unas manos muy blancas, unas piernas demasiado gordas o delgadas, "que no parecen de varón", etc. En todas las versiones que revisé, desde este primer momento, se destaca la audacia de la protagonista, a quien siempre se le ocurre un recurso para ocultar o disfrazar los muchos rasgos que pudieran delatar su femineidad.[5]

[4] Ejemplos con diálogo madre-hija hay en: Catalán-De la Campa, *León*, 39.2, 26, 31; Petersen, *Voces*, 16.16-17, 21, y Ferré, *Romances*, 358. Textos con los dos padres son: Catalán-De la Campa, *León*, 39.1, 15, 30, y Fontes, *Canadá*, 233.

[5] He aquí uno de los tantos ejemplos ilustrativos: "—Tienes el pelo muy largo, / dirán que no eres varón. // —Ese pelo, el mi padre, / muy bien lo cortaré yo. // ... // —Tienes los ojos muy grandes, / dirán que no eres varón. // —Y estos ojos, el mi padre, / muy bien los bajaré yo. // ... // —Tienes los pechos muy grandes, / dirán que no eres varón. // —Esos pechos, el mi padre, / me los tapa el casacón. // ... // —Tienes los dedos delgados, / dirán que no eres varón. // —Esos dedos, el mi padre, / los guantes, ¿para qué son? // ... // —Tienes las piernas delgadas, / dirán que no eres varón. // —Esas piernas, el mi padre, / me las tapa el pantalón..." (Petersen, *Voces*, 16.20).

2) En el segundo núcleo, que veremos más adelante, tiene lugar un diálogo entre el rey (o el capitán o el hijo del rey, según el caso) y su madre (muy pocas veces el padre o ambos progenitores);[6] en este núcleo, a través de una serie de pruebas, sugeridas por la madre (o el padre), se pretende descubrir cuál es el sexo del misterioso "soldado". En versiones con intriga breve (muy extendidas por la Península, en forma de *vulgata*, o entre los sefardíes de Marruecos), se suprimen las pruebas de sexo, y la revelación ocurre cuando a la doncella se le cae la espada (textos peninsulares) o el sombrero (textos marroquíes).[7] Como en nuestra versión, si se le cae la espada, la doncella se traiciona al gritar frases como "¡Qué desgraciada soy yo!", "¡Maldita sea yo!" o algo por el estilo; si se le cae el sombrero, la mera exposición de sus cabellos es suficiente para que los demás comprueben que es una mujer.[8]

Volvamos al núcleo inicial de nuestra primera versión. Como vimos, aquí se mezclan dos asonancias (*ó* + *é*, para después retomar *ó*). Notemos que sólo la parte que se refiere a las objeciones paternas está rimada en *é*: "No vayas, hija, no vayas, / que te van a conocer // ... // con los pechos afajados / un varón pareceré". Lo curioso del caso es

[6] Versiones con diálogo padre-hijo: Catalán-De la Campa, *León*, 39.17, 29; Cossío-Maza, *Montaña*, 267, y Petersen, *Voces*, 16.23. Los padres y el hijo aparecen, sobre todo, en las versiones de origen lusitano, por ejemplo: Ferré, *Guarda*, 65, y *Romances*, 357; Fontes, *Califórnia*, 113-114, y *Canadá*, 233; Vasconcellos, *Romanceiro*, 191, 200.

[7] Entre otros aspectos, la *vulgata* se identifica por su comienzo ("En Sevilla, un sevillano, / siete hijas le dio Dios") y una monorrimia total o casi total (*ó*). Para una versión típica de esta clase, ver Cossío-Maza, *Montaña*, 274. En lo que se refiere a la intriga de *La doncella guerrera*, las dos ramas de la tradición sefardí difieren considerablemente: mientras la rama oriental desarrolla el pasaje de las pruebas (Alvar, *Poesía*, 124), como hemos dicho, la inmensa mayoría de los textos marroquíes lo suprime (*ibid.*, 124*b*; Armistead-Silverman, *Tánger*, 62, y Bénichou, *Marruecos*, 175).

[8] "A las primeras batallas / a los cincuenta mató; // a las segundas batallas / el sombrero se la cayó. // Todos dizen a una boca: / —Hembra es, que no es varón.— / / Y el hijo del rey dizía: / —Éssa es la que quiero yo" (Bénichou, *Marruecos*, 175; muy parecido en Alvar, *Poesía*, 124*b*). En relación con este y otros textos semejantes, recordemos el simbolismo erótico que rodea a la cabellera femenina (Sanchez, *El villancico*, 60-61). En algunas versiones gallegas la descuidada doncella se traiciona cuando deja al descubierto su "faldita", que, suponemos, traía bajo su atuendo de soldado: "Siete años peleando / y nunca se descubrió, // hasta que un día, en el campo, / la faldita se le vio. // El rey que estaba a su lado / de ella se enamoró" (Fernández, "Algunos", 5*b*). Otra vez podemos estar pisando el terreno del simbolismo erótico, por ejemplo, el de las prendas interiores femeninas. Nótese, de paso, que la espada es un símbolo fálico por excelencia, y que no es por casualidad que su caída da pie para que sea la misma doncella quien revele su sexo.

que en otras versiones este pasaje no cambia de asonancia, con lo cual todo el primer núcleo del romance es monorrimo, en *ó* (textos en castellano), o en *áo* (textos portugueses). Pero no son pocas las versiones que, como la citada, mezclan dos rimas.[9] Así pues, tenemos que, ya desde este primer núcleo, los caminos rímicos del romance son, por lo menos, dos. Veamos las razones de esta diferencia.

Ante todo, hay que considerar el muy probable origen extranjero del texto. En varias partes de Europa (y aun en regiones tan lejanas como China) se han encontrado baladas y cuentos que desarrollan el tema de la muchacha que va a la guerra, disfrazada de hombre.[10] Sin embargo, nuestra *doncella*, en su desarrollo concreto, con la serie de "disfraces" y pruebas de sexo, parece estar emparentada, sobre todo, con las baladas del sur de Francia y del norte de Italia; por lo general, estas baladas son poliasonantadas y muestran fuerte tendencia al pareado. Probablemente, nuestro romance se formó bajo la influencia de las antiguas baladas francesas o italianas, las cuales, además del tema, le heredarían parte de sus características métricas. Quizá un ejemplo de esto último estaría en el pasaje de las objeciones puestas en boca del padre. Aunque parece ser que estas objeciones son exclusivas de las versiones hispánicas, en algunas canciones del valle d'Ossau o del Piamonte la doncella pide a su padre armas, caballo u otros elementos que necesita para ir a la guerra, siendo *é* una rima importante en dicho parlamento:

Dat me boste cabale,
la qui sab bataillè.
La dondondaine...

Baillat me bostes armes,
las que tienetz deü rei.
La dondondaine...

[9] Catalán-De la Campa, *León*, 39.1-2, 4-6, 9, 15, 26, 29-32; Petersen, *Voces*, 16.4, 8, 16-18, 21-22, y Cossío-Maza, *Montaña*, 274.

[10] Además del ámbito hispánico, hay textos con este tema en: Francia, Italia, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Albania, Grecia, Rumania, Ucrania y China. Para un estudio de los paralelos folclóricos de nuestro romance, conviene revisar la bibliografía propuesta por Armistead y Silverman (*Tánger*, 62), a la cual me gustaría agregar el interesantísimo artículo de François Delpech, "*La doncella guerrera*: chansons, contes, rituels", Yvan R. Fonquerne y Aurora Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Madrid: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, 57-86.

Baillat me u petit pâge
qui siè fidéou à moi.
La dondondaine...

(Puymaigre, "Chants", 6)

Pruntè-me 'n cavalino / ch'a m' pösa bin portè,
cun ün bun serviture / che m' pösa bin fidè.
Piè la mi vesta griza, / fè fè braje a gonel;
cun la mia cudinota / cocarda sül capel...
(Nigra, *Canti popolari*, 45, *apud* Bonamore, *Italo-Hispanic*, 17)

Ignoramos cuándo llegó *La doncella guerrera* a la Península Ibérica, pues los únicos testimonios antiguos son de la segunda mitad del siglo XVI, y ya para esta época la forma dominante de la canción narrativa hispánica era lo que ahora se conoce como un "romance típico", dieciseisílabo, monorrimo y asonantado. La hegemonía de esta forma era tal, que provocó que muchas otras baladas importadas (y que estaban en otros metros, o eran estróficas o poliasonantadas) se refundieran para convertirse en dieciseisílabas y monorrimas; este proceso se inició en una época muy temprana y continúa hasta nuestros días (Menéndez Pidal, *Romancero*, t. 1, 124-144). Quizá, ya en esos primeros tiempos, algunas versiones de *La doncella* adoptaron, total o casi totalmente, la monorrimia, pero, también es posible que un grupo importante de versiones se alejara de la tiranía impuesta por el romance típico y mantuviera algunas de sus características métricas originales. Esta última posibilidad se evidencia, sobre todo, en el segundo núcleo de nuestro romance, y, ahora, voy a citar el resto de la versión que leí en un principio:

—Muérome de amores, madre, / muérome del corazón,
que los ojos de don Cuna / son de hembra y no de varón.
—Si es esto, tú, el mi hijo, / la llevarás a comprar,
que si ella es una mujer, / a las telas se ha de hechar.—
—Mira qué telillas hay / para damas adornar.
—También hay buenos cuchillos / para con moros pelear.
—Muérome de amores, madre, / muérome del corazón,
que los ojos de don Cuna / son de hembra y no de varón.
—Si es eso, tú, el mi hijo, / la llevarás a nadar,
que si es una mujer, / no se ha de querer desnudar.
—Vayan entrando, señores, / vayan entrando a nadar,

que este nuedo en el zapato / no lo puedo derramar.—
Y cuando ellos estaban / los más tranquilos nadando,
ella con mucho salero / se ha montado en su caballo.
—Quédense con Dios, señores, / y alcaldes de este lugar,
con honra vine a la guerra / y con ella vuelvo a marchar
(Catalán-De la Campa, *León*, 39.6)

Lo primero que salta a la vista es que este pasaje también se construye a partir de una serie de repeticiones textuales, sean de caracter total o parcial.[11] Por un lado tenemos que cada una de las dos pruebas origina una secuencia con tres partes: lamento masculino, consejo materno y prueba en sí. La igualdad de partes entre ambas secuencias constituye ya una repetición a alto nivel. A su vez, los parlamentos de los personajes son un verdadero intercambio de repeticiones, y aquí es importante subrayar que, casi siempre, los elementos que se repiten abarcan dos versos, como si el romance "buscara" una organización en pareados.

a) Lamento masculino. El enamorado se queja ante su madre usando un fuerte tono lírico: "—Muérome de amores, madre, / muérome del corazón, // que los ojos de don Cuna / son de hembra y no de varón".[12] Cuando se repiten, estos dos versos permanecen idénticos léxica y rímicamente, haciendo las veces de una "especie" de estribillo que abre cada una de las dos secuencias (Díaz Roig, *El romancero*, 66). Además, la asonancia de este lamento *(ó)* contrasta con la de las otras dos partes de las secuencias *(á)*, lo cual nos da un primer esquema estrófico:

[11] En los párrafos que siguen he tomado muy en cuenta las ideas de Mercedes Díaz Roig sobre la importancia de la repetición en *La doncella guerrera* (*El romancero*, 65-68). Con base en una versión extremeña, la ilustre investigadora demuestra que este texto es un romance "concéntrico", donde el núcleo del relato "gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia" (65).

[12] Por su tono, este lamento se parece a muchas cancioncitas líricas antiguas, sobre todo, por el énfasis en los ojos de la muchacha y porque la confidencia masculina se dirige a la madre, circunstancia que no es común en el romancero pero sí en la lírica. En la antigua lírica popular menudean los elogios a los ojos femeninos: Frenk, *Corpus*, 108-109, 112, 128, 250, 361-362, 367-370, 372, 543, entre otros. Aunque tradicionalmente se ha considerado que la confidencia a la madre es una característica de la canción de mujer, ahora sabemos que algunos poemas con este rasgo están, o podrían estar, en boca de un hombre, por ejemplo: *ibid.*, 260, 309*b*, 536*b*, 591.

—— *(ó)*	1ª secuencia	—— *(ó)*	2ª secuencia
—— *(ó)*		—— *(ó)*	
—— *(á)*		—— *(á)*	
—— *(á)*		—— *(á)*	
—— *(á)*		—— *(á)*	
—— *(á)*		—— *(á)*	

O sea, un pareado en *ó* y una cuarteta en *á* para cada secuencia.

b) Consejo materno. La madre responde sugiriendo algunos mecanismos para descubrir cuál es el sexo de don Cuna: ir de compras, en la primera secuencia, e ir a nadar, en la segunda. Ambas sugerencias constan de dos versos que combinan repetición parcial (hemistiquios iniciales) y variación (hemistiquios finales): "—Si es esto [o *eso*], tú, el mi hijo, / la llevarás a... // que si ella es una mujer [o *que si es una mujer*] /..." Esta forma de unir repetición y variación nos recuerda ciertos tipos de paralelismo. Eugenio Asensio definió el paralelismo por sinonimia como "la reiteración del verso y del movimiento rítmico, variando sólo el final, en que la palabra rimante es sustituida por un sinónimo", o por un vocablo que funciona como tal (*Poética*, 85-86); por ejemplo:

> —Espiei minha roca, / acabei meu *linho*,
> adiante, cego, / aí vai o *caminho*.
> —Anda mais, ó Ana, / anda mais além,
> sou um pobre cego, / não vejo ninguém.
> —Espiei minha roca, / acabei minha *estopa*,
> adiante, cego, / aí vai a *cangosta*.
> —Anda mais, ó Ana, / mais um bocadinho,
> sou um triste cego, / não vejo o caminho
>
> (Vasconcellos, *Romanceiro*, 519)

En este pasaje del *Raptor pordiosero* son los versos 1-2 y 5-6 los que tienen paralelismo por sinonimia, propiamente dicho; lo único que cambia en ellos son las palabras finales de los segundos hemistiquios, y estas palabras funcionan como sinónimos dentro del contexto del romance. En los versos 4 y 8 la variación sigue siendo de palabra, pero *ninguém* y *o caminho* ya no funcionan muy bien como sinónimos. Por su parte, los segundos hemistiquios de los versos 3 y 7 presentan un caso muy cercano al paralelismo semántico (Asensio, *Poética*, 81, 102-116): aunque se reitera la misma idea (el falso ciego pide a Ana que lo

siga acompañando), ésta se expresa de manera diferente, a nivel léxico y sintáctico.

En nuestra versión de *La doncella guerrera*, y en lo que respecta a los consejos maternos, *casi* podríamos estar frente a una combinación similar de paralelismo por sinonimia y paralelismo semántico: hay alternancia de sinónimos al final de los primeros versos: *comprar/nadar*, mientras que en los últimos hemistiquios de los segundos versos se expresa la misma idea (la doncella no pasará la prueba), pero usando otros elementos léxicos y otra estructura sintáctica ("a las telas se ha de echar", "no se ha de querer desnudar"). Como vemos, los cambios no llegan a afectar la rima de los versos *(á)*, y esto es lo que impide que el paralelismo se realice plenamente, pues la alternancia de rimas es condición *sine qua non* para que el recurso se produzca. Estamos todavía dentro de los límites de la mera repetición.

c) La prueba. Siguen dos versos, en discurso directo y asonantados en *á*; en ellos se expresa el resultado de las pruebas, en un caso fallido y, en el otro, tácitamente, positivo (la doncella evade la prueba y huye después): "—Mira qué telillas hay / para damas adornar. // —También hay buenos cuchillos / para con moros pelear" y "—Vayan entrando, señores, / vayan entrando a nadar, // que este nuedo en el zapato / no lo puedo derramar". Cabe mencionar que, en otras versiones, las pruebas pueden incrementarse hasta 5 ó 6 (Catalán-De la Campa, *León*, 39.7); de una u otra forma, la muchacha sale victoriosa de casi todas ellas, con excepción de la última, que siempre es la misma: bañarse, y —por lo tanto— desnudarse ante su enamorado.[13] Evidentemente, el simbolismo erótico del baño y el agua le impedían pasar semejante prueba, sin perder la doncellez de que se ufana al final del romance: "—Quédense con Dios, señores, / y alcaldes de este lugar, // con honra vine a la guerra / y con ella vuelvo a marchar".[14]

[13] La tradición se esfuerza en que la protagonista supere cualquiera de las pruebas anteriores a la del baño, aunque, a veces, llega a absurdos como el siguiente: "—Llévala tú, hijo mío, / a las paredes a mear, // porque ella, si es mujer, / no ha de saber mear. // —Ya la llevé, mi madre, / a las paredes a mear: // si yo meaba bien, / ella meaba mucho más" (Catalán-De la Campa, *León*, 39.1). ¿Cómo le haría?

[14] Según Egla Morales Blouin, en la lírica tradicional "el aspecto erótico de los baños inclina a analizarlos como parte de las actividades propiciatorias de fecundidad. En ellos participan los amantes, potenciales fundadores de familias, y como... otros motivos del agua... se prestan como instrumentos para todas las fases del amor" (*El ciervo*, 229). Morales Blouin cita ejemplos romancísticos donde "el baño, o su mención, o simplemente la sugerencia del baño a menudo precede a algún acto sexual" (240).

El desenlace del texto (huída de la doncella) se expresa en dos pareados con rima distinta *(áo, á)*. Al añadir estos versos a nuestro esquema métrico inicial, resulta que la segunda parte de *La doncella guerrera* (en la versión que analizamos) es claramente estrófica y muestra una marcada tendencia al pareado (4 pareados sobre 2 cuartetas).

En nuestra segunda versión la tendencia al pareado es aún mayor:

—De amores me muero, madre, / de amores me muero yo,
que el caballero don Marcos / hembra es, que no es varón.
—Convídale tú, hijo mío, / a los campos a correr,
que si ella fuera hembra, / no se ha de poder mover.—
Toditos los soldaditos / no se habían preparado,
y el caballero don Marcos / siete vueltas había dado.
—De amores me muero, madre, / de amores me muero yo,
que el caballero don Marcos / hembra es, que no es varón.
—Convídale tú, hijo mío, / y a los huertos a manzanas,
que si ella fuera hembra, / ella irá a las coloradas.—
Todos los soldaditos / se dan a las manzanas,
y el caballero don Marcos / a enredar con las madamas.
—De amores me muero, madre, / de amores me muero yo,
que el caballero don Marcos / hembra es, que no es varón.
—Convídale tú, hijo mío, / y a las tiendas a mirar,
que si ella fuera hembra, / y a los corales se irá.—
—Toditos los soldaditos / se van a los corales,
y el caballero don Marcos / y a las armas y a puñales.
—De amores me muero, madre, / de amores me muero yo,
que el caballero don Marcos / hembra es, que no es varón...

(Petersen, *Voces*, 16.2)

Esta versión es fragmentaria y no contiene la prueba del baño. Sin embargo, nos da tres pruebas: "a los campos a correr", "a los huertos a manzanas" y "a las tiendas a mirar", las cuales originan otras tantas secuencias. Como en nuestra primera versión, cada una de estas secuencias se divide en tres secciones: lamento masculino, consejo materno y prueba en sí. Lo interesante de este texto es que todos o casi todos sus versos se agrupan en pareados, y que algunos de estos pareados conllevan alternancia de rimas y repetición paralelística. Vayamos por partes.

a) Lamento masculino. Con el mismo tono lírico y la misma asonancia *(ó)* que la otra versión leonesa, estos dos versos se repiten sin sufrir ningún cambio.

b) Consejo materno. Nuevamente tenemos que las sugerencias de la madre se construyen combinando repetición parcial (hemistiquios iniciales) y variación (hemistiquios finales): "—Convídale tú, hijo mío, / ... // que si ella fuera hembra / ...". En los hemistiquios finales, las variaciones siguen los mecanismos del paralelismo semántico: se busca conservar la misma idea (poner pruebas difíciles a la doncella), variando la construcción léxica ("a los campos a correr", "y a los huertos a manzanas", "y a las tiendas a mirar"), o cambiando tanto los elementos léxicos como las estructuras sintácticas ("no se ha de poder mover", "ella irá a las coloradas", "y a los corales se irá".) Una diferencia radical con la primera versión es que, ahora, las variaciones sí modifican las rimas (1er. consejo: *é*, 2do. consejo: *áa*, 3er. consejo: *á*), con lo cual el paralelismo puede realizarse plenamente.

c) Prueba. Esta sección posee varias peculiaridades dignas de notar, y que no se habían dado en la parte correspondiente del primer texto. El rasgo más evidente es que los versos que contienen la prueba se construyen en forma muy parecida a la de los consejos maternos, pues combinan repetición parcial (hemistiquios iniciales) y variación con cambio de rima (hemistiquios finales): "Toditos [o *todos*] los soldaditos / ... // y el caballero don Marcos / ...". Otra vez tenemos tres pareados con paralelismo semántico y rimas diferentes entre sí (1ª prueba: *áo*, 2ª prueba: *áa*, 3ª prueba: *áe*). Sólo en la segunda secuencia (prueba de las manzanas) coincide la rima del consejo y de la prueba *(áa)*, dándonos una cuarteta aparente, que en realidad no lo es porque cada pareja de versos es una repetición paralelística de los otros consejos y pruebas. En el resto del poema el pareado campea libremente.

En las dos versiones que analizamos hemos visto que *La doncella guerrera* se resiste a dejarse atrapar por la monorrimia y que su resistencia se concentra en el segundo núcleo del relato, a través de estructuras estróficas como el pareado y la cuarteta. El predominio del pareado en ambas versiones nos hace pensar en la posibilidad de que, en su remoto origen, nuestro romance estuviera compuesto en pareados. Como quiera que haya sido, la abundancia de versiones como éstas en el noroeste de la Península muestra que los pareados, de naturaleza repetitiva o paralelística, sí fueron uno de los caminos seguidos por las formas antiguas de *La doncella guerrera*.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, MANUEL, *Poesía tradicional de los judíos españoles,* México: Porrúa, 1966.

——, *Romancero viejo y tradicional,* México: Porrúa, 1979.

ANAHORY-LIBROWICZ, ORO, *Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora. Una colección malagueña,* Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980.

ARMISTEAD, SAMUEL G. Y JOSEPH H. SILVERMAN, "El antiguo romancero sefardí; citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 30, 1981, 453-512.

——, *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zorita Nahón,* Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977.

ASENSIO, EUGENIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media,* Madrid: Gredos, 1957.

BÉNICHOU, PAUL, *Romancero judeo-español de Marruecos,* Madrid: Castalia, 1968.

BONAMORE GRAVES, ALESSANDRA, *Italo-Hispanic Ballad Relationships: The Common Poetic Heritage,* London: Tamesis Books, 1986.

CATALÁN, DIEGO Y MARIANO DE LA CAMPA, *Romancero general de León. Antología 1899-1989,* 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA Y TOMÁS MAZA LOZANO, *Romancero popular de la Montaña. Colección de romances tradicionales,* 2 vols., Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo, 1933-1934.

DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El romancero y la lírica popular moderna,* México: El Colegio de México, 1976.

FERNANDEZ INSUELA, ANTONIO, "Algunos romances de las cercanías del río Sil", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* 41, 1986, 87-108.

FERRE, PERE, *et al. Novos inquéritos. Romanceiro tradicional do Distrito da Guarda,* t. 1, Santiago do-Cácem-Lisboa: Real Sociedade Arqueológica Lusitana-Estar Editora, 1987.

——, *Romances tradicionais,* Funchal: Câmara Municipal do Funchal, 1982.

FONTES, MANUEL DA COSTA, *Romanceiro português dos Estados Unidos,* t. 2, *Califórnia,* Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1983.

——, *Romanceiro português do Canadá,* pról. de Samuel G. Armistead y Joseph H Silverman, Coimbra: Universidade, 1979.

FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII),* Madrid: Castalia, 1990 [1ª ed., 1987].

MENÉNDEZ PIDAL, JUAN, *Romancero asturiano (1881-1910),* ed. de Jesús Antonio Cid, Raquel Calvo y Concepción Enríquez de Salamanca, Madrid, Gijón: Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, 1986 [1ª ed., 1885].

MENÉNDEZ PIDAL RAMÓN, *Romancero hispánico (hispano-portugués-americano y sefardí). Teoría e historia,* 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1968 [1ª ed., 1953].

MICHÄELIS DE VASCONCELLOS, CAROLINA, *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal,* Coimbra: Universidade, 1934.

MORALES BLOUIN, EGLA, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional,* Madrid: Porrúa Turanzas, 1981.

PETERSEN, SUZANNE H., *et al. Voces nuevas del romancero castellano-leonés,* 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1982.

PUYMAIGRE, TH., "Chants populaires recueillis dans la vallée d'Ossau", *Romania,* 3, 1874, 89-102.

SANCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI.* Madrid: Gredos, 1969.

VASCONCELLOS, JOSÉ LEITE DE, *Romanceiro português,* 2 vols., pról. de Ramón Menéndez Pidal, Coimbra: Universidade, 1958-1960.

LA COMPLEJIDAD DEL ROMANCE DE LA *MUERTE DEL MAESTRE DE SANTIAGO*

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

En ocasiones se oye decir, cuando un texto tiene una especial complejidad estructural, que es producto de una "cultura culta"; sin embargo muchos textos romancísticos poseen, a partir de los recursos propios de la cultura tradicional oral, este tipo de complejidad. Un ejemplo especialmente interesante es el caso del romance de la *Muerte del Maestre de Santiago* (CGR 0046). En el *Cancionero de romances* (f. 173v), publicado por Martín Nucio en Amberes en el siglo XVI, aparece un romance sobre la muerte de don Fadrique, Maestre de Santiago y hermanastro del rey don Pedro I ya que era hijo de Alfonso XI y de Leonor de Guzmán, amiga del rey. Este texto pertenece al grupo de romances en torno al conflicto político que desembocaría en el hecho sangriento de Montiel entre el rey don Pedro y don Enrique de Trastamara, y probablemente se trata del ciclo de romances noticieros más antiguos que conocemos.[1] Aunque, como ha dicho Diego Catalán,

> Los orígenes del Romancero, como en general los de la canción épico-lírica europea permanecen envueltos en brumas. Carecemos de noticias para poder fijar con cierta aproximación el momento en que nacen todos estos romance viejos cantados a finales del siglo XV y en la primera mitad del siglo XVI, que presentan señales de una larga tradicionalidad oral.
>
> (*Siete siglos*, 15)

[1] Esta antigüedad ya fue discutida por Milá y Fontanals (*De la poesía*, 307-308), por Marcelino Menéndez Pelayo, (*Tratado de los romances viejos*, 112) y por William Entwistle ("The Romancero", 321).

La trayectoria poética de este romance en la tradición oral hispánica llama la atención ya que, gracias a su integración a la fiesta folclórica de petición de aguinaldo (en torno al Día de Reyes en enero) conocida como el *Reinado*, sobrevive en nuestros días con vitalidad en la zona noroccidental de la Península formada por Segovia, Zamora, León, Galicia y Asturias.[2]

El romance es claramente un texto de tipo propagandístico contra el partido de don Pedro I, *el Cruel*, compuesto muy probablemente en la época de la lucha entre este monarca y su hermano bastardo en la segunda mitad del siglo XIV; sin embargo tiene un tono trágico y recurre al manejo de elementos tópicos no sólo de la tradición romancística sino de folclor en general, así como una construcción textual en que estos tópicos son elementos narrativos indiciales del tono y sentido del romance.[3]

Se trata de elementos con valor significativo implícito, que podríamos considerar como suprasegmental, y entre los que se pueden incluir los indicios, informes y símbolos. Estos elementos no son expresión directa de la intriga del romance, pues exigen un proceso de interpretación por parte del receptor, y remiten en muchos casos a contextos culturales.[4] Por ejemplo "lunes por la mañana" = día nefasto; "mañanita de San Juan" = día favorable, o a conceptos difusos como sentimientos, atmósferas, situaciones, caracteres, etc., o a representaciones de acciones o valores.

También hay que tomar en cuenta que el romance de la *Muerte del Maestre de Santiago*, como tantos otros romances noticieros, ha llegado a nosotros en la recolección del siglo XVI ya en estilo depuradamente tradicional: "la lenta narración pormenorizada de los romances noticieros en su nacimiento, se ha descargado, en el curso de una prolongada vida oral de detalles inútiles y se ha animado revistiéndose de invenciones épico-líricas y novelescas" (Catalán, *Siete siglos*, 49), depura-

[2] El *CGR* registra 62 versiones recogidas de la tradición oral moderna: Segovia 28, Zamora 16, León 9, Lugo 6, Orense 1, Asturias 1, Logroño 1, e integrado a otros romances (*Polonia*) en Marruecos 6, y (*Los tres reyes de Oriente* y *El nacimiento de Cristo*) Zamora 8.

[3] Para algunos otros aspectos sobre este romance pueden verse los artículos de Georges Girot, "Le temoignage", y "Sur les romances" y el libro de Louise Mirrer-Singer, *The Language of Evaluation*.

[4] Véanse los planteamientos de Roland Barthes en este sentido en "Introducción al análisis", 21.

ción que también puede haber trabajado en el sentido de una nueva complejidad estructural, de recursos e intenciones dentro del marco de la oralidad y del estilo tradicional.

Veamos algunos elementos que nos indican la complejidad de la *Muerte del Maestre de Santiago*. Las versiones viejas[5] de este romance se abren con estos versos:

1 Yo me estava allá en Coymbra, que yo me la ove ganado,
quando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano,
que fuesse a ver los torneos que en Sevilla se han armado.[6]

El romance se inicia situando al maestre de Santiago en Coimbra, nombre antiguo de la fortaleza de la villa de Jumilla, Murcia (Pérez Gómez, "Jumilla en el Romancero", 99-110), ambas reconquistadas efectivamente de manos de don Pero Maça por don Fadrique en 1358 por "por fazer serviçio al rrey", según nos dice el Canciller Ayala (*Crónica*, 269). Durante mucho tiempo los estudiosos pensaron que la referencia era a la Coimbra portuguesa, lo cual cambiaba la época de la acción a la guerra en Galicia y Portugal. Por otra parte, el situar al Maestre en la fortaleza y no en la villa sugiere el mantenimiento de la actividad guerrera de don Fadrique.

Hay que llamar la atención sobre el verso que habla de los torneos en Sevilla, ciudad a la que efectivamente irá el Maestre, pero en la que no se llevaron a cabo torneos, sin embargo, la *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique* nos dice que en 1356

[5] Las versiones viejas provienen del pliego suelto: *Siguense tres romances. El pri-/ mero. De Antequera dartio el moro. Y otro que dize. / Yo me estaua alla en Coymbra. Y otro que dize. / Ya se sienta el rey Ramiro, con su glosa. Y vna / glosa que dize. Mi libertad en sossiego.* (*Pliegos poéticos*, 196); del *Cancionero de Romances*, Martin Nucio, Amberes, s.a. (*Cancionero de Romances*, 165v- 168v), y de la *Rosa Española. Segunda Parte de Romances de Joan Timoneda*, Valencia, 1573 (*Rosas de Romances*, 78v-80v). El romance también aparece en la primera y en la segunda parte de la *Silva de varios romances*, Zaragoza, 1550 y 1551 (*Silva de romances*, 166-168), y en el *Cancionero de romances*, Amberes 1550 (*Cancionero*, 233). Para más datos puede verse Piacentini, *Ensayo de una bibliografía*.

[6] Las citas provienen de la versión del pliego suelto de Praga por ser la más antigua, tal como la edita Pérez Gómez (*Romancero del rey*, 100-105), simplemente restaurando u por v cuando tiene valor consonántico. Las variantes de las versiones de las otras fuentes no alteran nuestro análisis.

> Despues que el rrey don Pedro tomo la villa de Palençuela e vio que don Tello su hermano non venia, fue a Tordesillas e fizo alli fazer vn torneo muy grande de çincuenta por çincuenta. E segund dizian algunos de sus priuados despues, que aquel torneo mando el rrey fazer estonçe por que tenia fecha fabla que muriesse ay don Fadrique maestre de Santiago.
>
> (*Crónica*, 237)

Parecería que el romance está fundiendo en un mismo acontecimiento dos episodios históricos distintos de las intenciones homicidas de don Pedro hacia su hermanastro. Según ha señalado Antonio Pérez Gómez (*Romancero del rey*, 39-47), los romances del ciclo del rey don Pedro no derivan de la *Crónica* de Ayala ni de la *Cuarta Crónica General*, sino que éstas los utilizan por lo que su fecha de composición hay que situarla entre los acontecimientos que relatan, esto es entre 1358 y 1389, fecha de la restauración de la legitimidad en el trono de Castilla con el matrimonio entre Enrique III, nieto de don Enrique y doña Catalina, nieta de don Pedro, situación que dejaba fuera de lugar toda manifestación panfletaria. El verso en cuestión nos pone de manifiesto una forma de independencia de la tradición romancística, y así mismo nos deja constancia del valor que tiene el texto literario en cuanto lectura histórica, pues integra y reformula acontecimientos efectivamente sucedidos en un texto que conserva su valor de verdad.

En las versiones viejas no hay indicios que permitan suponer el engaño de don Pedro, al contrario de lo que sucede en las versiones modernas donde esta primera secuencia va precedida de la petición de doña María de Padilla de la cabeza del maestre como aguinaldo.

> Mañanita de los Reyes, la primer fiesta del año
> cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo,
> unas le pedían la seda, otras el fino brocado,
> una era doña María que se la pidió llorando
> la cabeza del maestro, del maestro de Santiago.
>
> (*Romancero asturiano*, 104)

Ambos principios son tópicos y aparecen en distintos romances, por ejemplo el de las versiones viejas lo encontramos en la muerte de Inés de Castro y el de las modernas en un romance antiguo sobre el Cid. (A propósito del tipo de principio "Yo estando..." véase Di Stefano, *Romancero*, 252n).

El maestre acepta ir a Sevilla a los supuestos torneos, pero la narración incluye ya un indicio sobre el probable resultado del viaje del maestre por la forma en que éste se autocalifica:

4 Yo, Maestre sin ventura, yo, Maestre desdichado,

Queda implícito que la invitación del rey no puede acarrearle nada bueno al Maestre. En estos primeros versos la presentación del protagonista también ha subrayado la relación de parentesco con el rey, pues queda muy claro que es su hermano, lo cual implicaría que no hay que tenerle desconfianza.

En el viaje del Maestre a Sevilla aparece el motivo folclórico del accidente premonitorio, que en este caso además incluye elementos simbólicos con valor significativo:

8 A la passada de un río passándole por el vado
cayó mi mula conmigo perdí mi puñal dorado,
ahogára se me un paje de los míos más privados:
criado era en mi casa y de mí muy regalado.

El lugar por donde cruzan el río aparentemente no es peligroso, pues se trata del vado, sin embargo el Maestre pierde su puñal dorado, que puede simbolizar la pérdida de sus armas, tal como le sucederá más adelante en Sevilla, y a uno de sus pajes más cercanos, esto es, no contará con la ayuda de sus hombres de confianza para salvar la vida en el alcázar real.

Al llegar a Sevilla, a la puerta Macarena don Fadrique tiene un encuentro que también corresponde a un motivo de la tradición folclórica general, el encuentro con un personaje que puede salvarle la vida si lo sigue, pero como en una tragedia, no le hará caso:

15 Manténgate Dios, Maestre, Maestre, bien seas llegado.
Oy te ha nascido hijo, oy cumples veinte y un año.
Si te pluguiesse, maestre, bolvamos a baptizallo
que yo seria el padrino, tú, maestre, el ahijado.

Desde luego que la cronología mencionada sólo tiene valor simbólico (el maestre había nacido hacia 1332 por lo tanto tendría cerca de veintiséis años) y el nacimiento del hijo, precisamente en el que será el día de su muerte, es indicio del ciclo de la vida, del principio y fin que se unen.

Todas las señales negativas que se han presentado hasta aquí hacen explícito su significado en el aviso de traición que le dan sus hombres a don Fadrique:

28 Los míos desque esto vieron de trayción me an avisado,
que me saliesse yo fuera, que ellos me pondrían en salvo.

Sin embargo, como héroe trágico, el Maestre desoye el aviso y se justifica diciendo que

yo, como estava sin culpa, nada me huve curado.

En el episodio donde se encuentra con su hermano tenemos otro elemento que pertenece a la tradición folclórica de enviar la cabeza, en este caso en aguinaldo, lo cual tal vez podría explicar el nexo que las comunidades en la cuales permanece vivo este texto han establecido con la tradición del aguinaldo. El enviar la cabeza del enemigo o del antagonista es un elemento que aparece en multitud de cuentos, por no mencionar historias como la de Salomé. Hasta este momento la muerte de don Fadrique parece deberse exclusivamente a la voluntad real, sin embargo más adelante nos enteramos que quien recibe la cabeza del Maestre es doña María de Padilla, y aquí tenemos otro elemento panfletario en descrédito de la amante regia. Si hacemos caso al canciller Ayala, doña María no tuvo ninguna participación en dicha muerte, más aún, en su *Crónica* nos dice que "E sabia doña Maria todo lo que estava acordado contra el maestre e quando lo vio fizo tan triste cara que todos lo podrian entender" (269).

Más adelante se hace explícito que la muerte del Maestre obedece a una venganza de la mujer:

44 Aquí pagareys, traidor, lo de antaño y lo de ogaño:
el mal consejo que diste al rey don Pedro tu hermano.

Esta afirmación implica prenotoriedad de la historia, esto es, los receptores del texto conocen con anterioridad el argumento y por lo tanto pueden entender a que se refiere esta afirmación de doña María que la ha llevado a tal venganza. Las versiones de la tradición moderna nos sirven para ver cómo la comunidad receptora entendió esta historia y cuál fue el consejo que dio el maestre:

25 Agora me pagas, perro, lo de aguaño y lo de antaño
cuando me llamaste puta del rey don Pedro tu hermano.
(*Romancero asturiano*, 104)

La tradición ha puesto en boca del hermano del rey lo que pudo haber sido una opinión generalizada entre los grupos opuestos a don Pedro de la condición de María de Padilla.

Más adelante, el romance nos dice lo que hace la amiga del rey:

46 Asióla por los cabellos, hechosela a un alano.
El alano es del Maestre, puso la sobre un estrado;
alos aullidos que dava atruena todo el palacio.

Aquí nos encontramos nuevamente con un motivo folclórico tópico de infinidad de relatos: la fidelidad del perro que aparece desde la *Odisea*, por mencionar uno de los ejemplos más conocidos. En este caso el reconocimiento es más allá de la muerte. Este elemento extraordinario provocará la reconvención de la tía:

52 Allí hablara una su tía, que tía era de entreambos:
—¡qué mal lo mirastes rey! ¡Rey, qué mal lo avéis mirado!
Por una mala muger avéis muerto un tal hermano.—

y el posterior arrepentimiento del rey.

56 Fuese para doña María d'esta suerte le ha hablado:
—Prendelda, mis cavalleros, ponédmela a buen recaudo,
que yo le daré tal castigo que a todos sea sonado.—

Con lo cual el homicida se convierte en vengador de la víctima. Cabe la posibilidad de que, como dice Di Stefano, "la agresividad contra María de Padilla superaba cualquier coherencia, hasta llegar a transformar al rey 'Cruel' de la primera parte en el 'Justiciero' de un final denso de lugares comunes y que sabe a contaminación" (*Romancero*, 260n).

En general, podemos decir que el texto es doblemente funcional, ya que por un lado desarrolla un tratamiento literario con símbolos, indicios y ambiente trágico, y por otro, es un libelo político contra don Pedro y difamatorio de doña María.

El análisis nos muestra que el romance desplaza la culpabilidad histórica de la muerte de don Fadrique, de don Pedro a doña María, y el móvil es una venganza personal y no una cuestión política derivada de la pugna entre el rey y sus hermanos bastardos, pero por otra parte estas versiones viejas también recogen el significado histórico de la traición artera del rey. También podemos señalar que el texto se construye empleando artificios poéticos indiciales y simbólicos tradicionales, y dando una especie de aura de héroe trágico a la figura del Maestre de Santiago. La vida del romance en la tradición actual, fosilizada en la fiesta del *Reinado*, se explica posiblemente por la mención que se hace en esta versión del aguinaldo, lo cual no excluye que pudiera haber circulado una versión que utilizara el principio de "Día era de los Reyes..." ya que éste también es antiguo.

Me parece que todo lo anterior nos muestra como la aparente "sencillez" de la poesía tradicional no pasa de ser una visión miope de los textos tradicionales que deben ser estudiados desde una óptica que tome en cuenta los distintos elementos (literarios, sociales, artísticos, cronísticos, etc.) que componen estas manifestaciones especialmente depuradas de la cultura de tradición oral.

Bibliografía

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 9-43.

Cancionero de romances (Anvers, 1550), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

Cancionero de Romances, Envers, s.a., ed. facs. y est. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid: csic, 1945 [1ª ed. 1914].

Catalán, Diego, *Siete siglos de Romancero*, Madrid: Gredos, 1969.

Di Stefano, Giuseppe, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.

Entwistle, William, "The Romancero del *Rey D. Pedro* in Ayala and the *Cuarta Crónica General*", *Modern Language Review*, 25, 1930, 306-326.

Girot, Georges, "Le temoignage de López de Ayala au sujet de D. Fadrique frère de Pierre-le-Cruel", *Hispania*, ene-mar., 1922, 76-90.

——, "Sur les romances 'del Maestre de Calatrava'", *Bulletin Hispanique*, 34, 1932.

López de Ayala, Pero, *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. de Germán Orduna, Buenos Aires: secrit, 1994.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Tratado de los romances viejos*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VII, Santander: Nacional, 1944 [1ª ed. 1906].

MENÉNDEZ PIDAL, JUAN, *Poesía popular: Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid: Hijos de J. A. García, 1885. 2ª ed. ampl. y cotejada con los originales manuscritos: *Romancero Asturiano (1881-1910)*, t. I, ed. de Jesús Antonio Cid, Madrid-Gijón: Seminario Menéndez Pidal-Gredos-GH Editores, 1986.

MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona: CSIC, 1959 [1ª ed. 1874].

MIRRER-SINGER, LOUISE, *The Language of Evaluation. A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel in Ballad and Chronicle*, Amsterdam-Filadelfia: John Benjamins, 1986.

PÉREZ GÓMEZ, ANTONIO, *Romancero del rey don Pedro (1368-1800)*, Valencia: La fonte que mana..., 1954.

PÉREZ GÓMEZ, ANTONIO, "Jumilla en el Romancero del rey don Pedro", en *Primera Semana de Estudios Murcianos*, I, Murcia: Diputación, 1961, 99-110.

PIACENTINI, GIULIANA, *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI)*, Pisa: Giardini, 1981.

Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga, 2 vols., ed. facs., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960.

Rosas de Romances, ed. de Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia: Castalia, 1963.

Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Cátedra de Zaragoza, 1970.

ALGUNAS VARIANTES PENINSULARES Y SEFARDITAS DEL ROMANCE DE *AMNÓN Y TAMAR*

Rodrigo BAZÁN BONFIL
Universidad Nacional Autónoma de México

Menéndez Pidal dice, a propósito de *Amnón y Tamar*, que

> no conocemos romances de tema bíblico o religioso que pertenezcan a la clase de los "viejos", [... y aun] debe ser tardío el origen y la tradicionalidad de *Tamar y Amnón*, cuya forma original extensa no conozco, pero cuyas versiones tradicionales se cantan hoy por toda la península, [...] así como en Marruecos. Es el romance bíblico más difundido, si bien no parece ser conocido entre los sefardíes de Oriente, lo cual arguye contra su antigüedad.
>
> (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, 344-345)

Manuel Alvar, por su parte, llama la atención sobre la poca importancia que la tradición peninsular parece conceder al tema bíblico. En su opinión, no hay razones para "creer que el romancero judeo-español se reduce a repetir la tradición peninsular, dada la abundancia de romances bíblicos que conocen los sefardíes". Y, a partir de esta misma abundancia, supone que "en Marruecos y en Oriente los romances de asunto bíblico son posteriores a la expulsión, o de otro modo vivirían en la tradición española", que juzga pobre en romances de este tipo (Alvar, *Tradicionalidad*, 258).

Y sin embargo, la importancia del romance de *Amnón y Tamar* no ha de medirse únicamente con estas consideraciones. La fábula que lo origina y la o las formas en que socialmente se "leen" los hechos que cuenta son, creo, un mejor inicio porque llevan a preguntarse si la historia de Tamar y Amnón, tal como la conserva el romance, es la de un incesto o

la de una violación. Cómo responda esta pregunta cada comunidad (la sefardita, la peninsular) es reflejo del desarrollo que tuvo el romance en cada tradición, pero, sobre todo, muestra la forma en que cada grupo interpreta la Biblia, y/o el mundo mismo, a partir de su propia experiencia y su forma de vida.

En mi opinión, la tradición sefardita "lee" el romance como historia de violación exclusivamente. Sabemos que Tamar, en su intento por escapar de su hermano, suplica a Amnón que la pida a David en matrimonio (*2 Samuel* 13:13) y que esta idea, que en un primer momento parecería (y es, de hecho) una trampa de Tamar para huir, halla respaldo en la Ley de Babilonia, que permitía los matrimonios entre medios hermanos; Abraham y Sara, por ejemplo. Entonces, lo que en la Biblia se marca y la tradición sefardita subraya como mensaje moral del romance, es la condena de la violación, no la del incesto.

Ahora bien, considerando las Escrituras, pueden sugerirse otros contenidos morales para la fábula. Por ejemplo, la deshonra de Amnón a David al concederse a Tamar sin pedirla (*Éxodo* 20:12), o el pecado al yacer con la hermana (*Deuteronomio* 27:22). Así, dado que la tradición peninsular se nutre y es cultivada por una comunidad distinta a la sefardita, podemos pensar que su lectura del pasaje bíblico partiera de un punto distinto y apuntara en otra dirección. ¿Lee esta tradición la historia de otra manera?

A primera vista parecería que la lectura peninsular arrancara en el *Deuteronomio*. Esta tradición —que no deposita el peso moral exclusivamente en la violación, como hace la sefardita— concede al incesto (como deseo y como actuación de Amnón) un lugar igualmente importante y, sin embargo, en ocasiones lo trata más como un problema doméstico y económico que como una cuestión moral. Quizá se busca aligerar la narración, quizá se trata de un proceso de desprendimiento hacia el Antiguo Testamento pero, quizá, ésta es la lectura porque para la comunidad peninsular el problema que el romance plantea es otro: es un libro del Antiguo Testamento leído por cristianos, quienes conceden mayor peso al Nuevo, en una comunidad para la que ya son más importantes la honra y la herencia que las consideraciones religiosas para regir las acciones, sin que por ello la tradición peninsular se muestre dispuesta a renunciar a la construcción de su fábula apoyándose en las ideas de violación e incesto, y aun mezclándolas. Si en ocasiones concede mayor atención al deseo incestuoso y aun

lo trata sin solemnidades, casi en broma, no por ello deja de importarle. Ni su consecuencia más violenta, la violación de Tamar, pierde su lugar al centro de la historia.

El profundo apego bíblico que la tradición sefardita muestra, aunado a la doble interpretación (violación/incesto) que priva en la peninsular son, a grandes rasgos, las razones que separan ambas tradiciones y generan las distintas interpretaciones de la historia bíblica que nos muestra el Romancero. Vamos ahora a los textos.

Conocemos en la tradición vieja tres versiones del romance de *Amnón y Tamar*. La primera, de "un caballero Cesario cuyo nombre se guarda para mayores cosas", la añade Martín Nucio a los *Romances sacados de la crónica de España*, de Lorenzo de Sepúlveda, en la edición de 1553. Es la versión más extensa de las tres que nos ocupan ahora y, por su apego al texto bíblico, será mi punto de partida para la lectura de las otras versiones. Armistead y Silverman (*En torno*, 98-101), al marcar los versículos correspondientes de *2 Samuel* 13:1-29, apuntan la ausencia del versículo 21, pero no señalan qué información se ha omitido: éste es el versículo que narra cómo "El rey David oyó lo que había pasado y se indignó, pero no quiso dar un disgusto a su hijo Amnón, a quien amaba por ser su primogénito" (*2 Samuel* 13:21). Por lo demás, la versión es fiel a la Biblia, consta de 68 versos, asonantados en *á-a* y empieza con "Un hijo del rey David / namoro se de su hermana", verso que, según los críticos, "ineludiblemente recuerda el principio del romance tradicional, sobre todo en sus realizaciones judeo-españolas" (Armistead y Silverman, *En torno*, 98).

La segunda versión aparece en un manuscrito titulado *Poesías del siglo XVI*, compuesto en Sevilla entre 1560 y 1568, que guarda la biblioteca de la Hispanic Society of America en Nueva York.[1] En el folio 57v se encuentra nuestro romance que tiene 11 versos con asonancias *á-o* y, aunque se mantiene cercano a la Biblia porque presenta a Jonadab como autor intelectual de la celada a Tamar y aclara el parentesco exacto entre los tres hermanos, se limita a señalar las acciones sin detallar ninguna. Sin embargo, la diferencia en el número de versos empleados en cada parte es significativa; mientras el planteamiento (confesión de Amnón a Jonadab y consejo de éste) y la narración de los pasos seguidos por Amnón antes de violar a Tamar (fingimiento de la

[1] Véase Ontañón de Lope, "Veintisiete", 187, y Alvar, *Tradicionalidad*, 169-170.

enfermedad, petición a David para que la hermana guise) ocupan 9 versos, la violación se reduce a 2, de los que, además, hay que descontar la orden de David:

19 Luego se lo mandó el rey, y ella obedeció el mandado,
y desque le dio el manjar, forsóla mal de su grado
(Ontañón, "Veintisiete", 187)

Si es notable la parquedad con que este texto narra la violación, lo es mucho más que después sea la tradición sefardí la que la mantiene. Pues, al contrario, en la Península se narra el ataque de Amnón con mucho mayor detenimiento. Si esto obedece, como parecería y apunté antes, a la nueva lectura que del texto bíblico hicieran los transmisores peninsulares del romance, habrá que suponer para esta versión o bien un origen culto que permite un manejo más apegado a la Escritura o, a pesar de los riesgos que implica, un origen muy anterior en el tiempo, previo a la refuncionalización social del romance en la Península.

Por último, la versión que aparece en la segunda parte de la *Primavera y flor de romances* (Francisco Segura, Zaragoza, 1629) plantea, en 14 versos asonantados en *-á*, un tópico que habrá de recoger y elaborar la tradición moderna: Tamar como origen y remedio de la enfermedad amorosa de Amnón:

5 A la causa del engaño pide la venga á sanar,
que Tamar tienen el remedio de su misma enfermedad.
(Segura, *Segunda parte*, 67-68)

Paradójicamente, la versión que Segura consigna, al tiempo que inserta dicho tópico, explica la actitud de Amnón "por ser judío" (v. 10) y mantiene tanto el repudio de Amnón a Tamar tras la violación (que las dos tradiciones posteriores olvidan), como la venganza que ella busca, que en Sepúlveda está completa y realizada dos años después por Absalón y en la versión de las *Poesías del siglo XVI* no aparece:

Por no aguardarla mas tiempo la gozó el hebreo galan,
10 *y con ser que era judío* dejó entonces de esperar.
Gozóla, y aborrecióla, que al gusto sigue el pesar,
y aunque ella sintió la fuerzael desprecio sintió mas.
Gozada y aborrecida a buscar venganza va:
¡Huye Amnon! ¡mira por ti! que es mujer y la ha de hallar
(Segura, *Segunda parte*, 67-68)

Tras la explicación de que Amnón viola a su hermana "porque es judío" puede haber dos cosas. O se trata de una versión peninsular refuncionalizada al punto de no reconocerse en el Testamento común y, en consecuencia, se marca a Amnón como "otro", como no-poseedor de los límites morales del cristianismo. O bien se parte, en efecto, de la mala lectura de *2 Samuel* 13:13 (donde Tamar suplica a Amnón que la pida a David) a la que hice referencia al principio de este trabajo. De ser así, ahora es cuando hay que entender esta súplica como una trampa de Tamar para huir, más que como la posibilidad real de que David concediera autorización y con ello sancionara y sacralizara la unión de sus hijos, intento de engaño ante el cual Amnón decide otorgarse a Tamar por propia mano y la viola antes de que escape.

Éstos son los elementos más importantes que maneja la tradición vieja. Quizá con ellos pudiera suponerse un estadio original del romance, si consideramos los elementos que antes señalé como propios de una u otra tradición que aquí están juntos. Sin embargo, determinar el acierto o el error de estas ideas sólo es posible confrontando la vieja con las dos tradiciones posteriores.

Las versiones sefarditas son mayoritariamente marroquíes.[2] A partir de éstas, la tradición sefardí norafricana puede caracterizarse, en primer lugar, por el mantenimiento de los nombres de los personajes —característico de la tradición vieja— puesto que la única variación, la alternancia entre *Amnón* y *Ablón* como nombres del violador, no es significativa.

Asimismo, el protagonismo de Tamar es constante. Aunque se la plantea como sujeto paciente —lo mismo de la violación que de todas las decisiones que el romance desarrolla, en contraste con la tradición cristiana moderna donde el nombre no existe o puede llegar a ser casi irreconocible (Tomasía, Ultramara, etc.)—, Tamar es siempre ella misma, un individuo con un nombre en el cual se enfatiza tanto como en el parentesco entre ella y su violador, en un verso presente en todas las versiones revisadas: "Namoróse de Tamar, / aunque era su propia hermana".

La enfermedad de Amnón, "mal de amores" común en que la tradición sefardita no repara, recibe tres tipos distintos de adjetivos que

[2] *Marruecos*: Alvar, *Poesía*, 35, y Benichou, *Romancero*, 113. *Tánger*: Armistead, *En torno*, 96-97; Benardete, *Judeo-Spanish*, 32, y Nahón, *Romances*, 61 y 61-62. *Tetuán*: Anahory Librowicz, *Florilegio*, 34.

son, en orden descendente: *fuertes, tristes* y *pretos*. Con los amores *fuertes* —presentes en dos versiones de Marruecos y dos de Tánger— y los amores *pretos* —que sólo una versión tangerina presenta— hay que formar un grupo único en que el adjetivo, semánticamente equivalente, sólo marca la intensidad que en ese momento tiene el mal. Los amores *tristes*, presentes en Tánger y Tetuán funcionan, en cambio, como anticipo de la tragedia venidera, mantienen la tensión y en cierta medida son, también, un primer juicio sobre los hechos; un juego con la ejemplaridad de los cuentos de amor y muerte.

Si bien en todas las versiones sefardíes que manejo es Amnón quien pide a David un guiso hecho por su hermana como cura de su mal, sólo la presencia y aceptación de Tamar pueden curarle. Pero Tamar rechaza el amor de Amnón con un verso que en forma y contenido coincide en todas las versiones, salvo la segunda de Nahón (*Romances*, 61-62), que es fragmentaria: "—Si de mi amor estás malo, / no levantes de esa cama" y es violada por él. La violación se narra en forma sucinta y sin detalles, pero haciendo notar la violencia del hecho, el dolor provocado a la víctima y la intensidad de su lamento:

15 Tiróle la mano al pecho y a la cama la arrojara.
Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran.
Triste saliera Tamar, triste sale y malairada.

(Alvar, *Poesía*, 35)

La última constante en la tradición sefardita está en el final del romance: saliendo Tamar del cuarto se encuentra con Absalón, le cuenta lo que ha pasado y él ofrece vengarla. La imagen de la tradición sefardita regida por el apego bíblico tiene aquí otro apoyo si recordamos las dos versiones viejas que presentan esta venganza. Y, sin embargo, en las versiones revisadas hay una (de Marruecos) que termina en la admonición de Tamar y parece desmentir esta idea: 13 "—Si de mi amor estás malo, / no levantes de esa cama" (Benichou, *Romancero*, 113).

Que la narración se corte en ese punto no sólo cancela la doble trama que se abría a partir de la venganza, sino que abre la puerta a una posible explicación sobre cómo se refuncionalizó el romance. Si no se trata de una versión fragmentaria (lo que cancelaría la importancia de este final porque en vez de la renuncia a la doble trama tendríamos sólo la pérdida de un determinado número de versos), podría tratarse de una "peninsularización" (en este caso, una refuncionalización in-

completa de la historia). De ser así, la violación, como eje moral y narrativo, cede su espacio en favor del incesto y su condena y, al no ser narrada, deja que el gran final corresponda al incesto, subrayando la desaprobación de la comunidad hacia éste. Los datos que puedan confirmar o negar esta idea han de obtenerse al comparar tradiciones.

Para caracterizar la tradición peninsular revisé 50 versiones.[3] En primer lugar hay que notar la pérdida de los referentes bíblicos de la historia narrada, que tanto la tradición vieja como la sefardita mantuvieron. Por eso lo primero que cambia son los nombres. David se convierte en "un rey *moro*". Amnón adquiere el nombre de otro violador, pero romano: Tarquino. Y el papel de Tamar se modifica en forma significativa; sin nombre propio en 45 versiones, ahora es sólo "la hermana" y, en consecuencia, pierde el protagonismo que la tradición sefardita le concede.

Así, Tamar se reduce de sujeto paciente a objeto directo del deseo incestuoso de Amnón, con lo que las acciones narradas se vuelven, en sí mismas, más importantes que los personajes que las realizan. Si *Amnón* se convierte casi siempre en *Tarquino* no es ya por una cuestión protagónica, sino porque aun "abstrayendo" la historia concreta, "reduciendo" *la* fábula a *una* historia, la violación es un elemento importante para la "lectura" peninsular del romance; tanto como los nuevos elementos que la tradición peninsular introduce en su interpretación de la historia bíblica (incesto, honra, herencia), y las consideraciones morales que de éstos se desprenden.

Estos elementos pueden explicarse en conjunto considerando que, aun alejada del referente bíblico, la tradición peninsular mantiene la ejemplaridad de lo que narra, pero que ello no obsta para que marque la historia con "exotismos" u "otredades". Así, tanto la presencia de Roma a través de Tarquino como las "otredades" marcadas con datos concretos, quedan agrupadas en un mismo paradigma de conservación de la historia y pérdida del referente preciso. Ejemplo de esto es el

[3] Alvar, *Romancero*, 163 (Málaga), 161-162 (Palencia), 161 (Portugal), 162 y 162-163 (Zaragoza); Armistead, *En torno*, 97 (Cáceres); Catalán, *La flor*, II, 149 (Canarias); Cossío y Maza Solano, *Romancero*, 27 a 31 (Santander); Débax, *Romancero*, 306 (Granada); Gil García, *Cancionero*, I, 53-54 y II, 6-17 (Extremadura); Petersen, *Voces*, I, 216 (Cáceres), 206, 206-207, 207-208, 208-209, 209-210, 210-211, 211-212, 212, 212-213, 213-214, 214 (León), 215 (Lugo), 201-202, 202, 203 (Palencia), 203-204, 204, 204-205, 205, 205-206 (Santander), 217 (Soria), 216-217 (Vizcaya), 214-215 (Zamora), y Trapero, *Romancero*, I, 112 a 118 (Canarias).

caso de una versión de Inogés, Zaragoza, que especifica el lugar donde se dieron los hechos:

> Aquí se acaba el romance del hermano y de la hermana
> de los peces y las aves, y esos de tierra africana
> (Alvar, *Romancero*, 162-163)

El tratamiento que se da al "mal de amor" es otro elemento de separación. A diferencia de la sefardita, que no entra en mayores detalles, la tradición peninsular le da un lugar preponderante al deseo incestuoso que subyace en el mal de Amnón. No basta ya con decir que "fuertes fueron los amores / malo cayó y echado en cama"; porque ha de quedar muy claro que, en primera instancia, es la imposibilidad de satisfacer su deseo lo que enferma a Amnón: "viendo que no podía ser / malito cayó en la cama". Y, sin embargo, únicamente la enfermedad del hermano puede llevar a Tamar hasta el cuarto, siempre "sola y sin compaña", dando como resultado otro contraste importante: la insistencia con que, en la Península, se sugieren elementos sensuales de "provocación" por parte de Tamar.

La traslación de la culpa de Amnón se fortalece al sensualizar la visita haciendo subir a Tamar en "camisilla blanca". La importancia que se da a esta "provocación" de las prendas que la joven lleva queda demostrada, creo, si consideramos que 29 versiones se detienen en este punto. Paradójicamente, la imagen de Tamar así construida, al tiempo que la hace cómplice y culpable por provocadora, destaca el incesto sobre la violación porque, de alguna forma, parece sugerir que la tradición peninsular considera que el deseo incestuoso es compartido.

Ahora bien, si la camisilla blanca —ropa interior y ligera, que en verano pudo convertirse en ropa "de andar por casa"— no se ve como provocación para Amnón, que en esta perspectiva tampoco habría ido especialmente cubierto, a riesgo de sobreinterpretar el texto, podemos ver aquí una advertencia para el escucha sobre los posibles riesgos de la convivencia entre hermanos, pues seis versiones subrayan que "en edad de 15 años / se enamoró de su hermana" (Armistead, *En torno*, 97; Cossío, *Romancero*, 29 y 30-31; Petersen, *Voces*, I, 211-212 y 216, y Gil García, *Cancionero*, I, 53-54). Elemento que contrasta, además, con la visión sefardí, que se centra en la condena de la violación y el incesto.[4]

[4] Si bien, al considerar más ampliamente las Escrituras, se pueden sugerir otros contenidos morales para la fábula —la deshonra que Amnón hace a David al no pedirle a

El interés que la tradición peninsular muestra en el incesto la lleva, parece, a revisar los papeles activo y pasivo al interior de la historia. Culpar a Tamar de provocación, y con ello hacerla elemento semiactivo del drama, no siempre es convincente. Por eso desarrolla explicaciones sobre el enamoramiento, ausentes en la tradición sefardita.

La vulgata no establece dónde se enamora Amnón pero, entre las versiones que lo hacen, hay 11 "en las altas mares"[5] y 15 en que ocurre "a la mesa". Ahora bien, a la mesa es normal encontrarse entre hermanos porque es un lugar de reunión familiar. Así, la falta de Amnón está en enamorarse en un contexto de relaciones filiales. Su enamoramiento incestuoso es ahora eje de las consideraciones morales que se hagan. Otro contexto (un paseo, por ejemplo, o el baño) podría descargarlo de culpa en cuanto implicara funciones distintas a las de la mesa familiar. Entonces podríamos pensar que el violador no es culpable porque no únicamente respeta y cumple las formas y funciones socialmente previstas en tales casos sino que, incluso, ha reaccionado previsiblemente ante una provocación, quedando su culpa "reducida" a la forma violenta de cumplir su deseo. En este caso ocurre lo contrario: Tamar vuelve a ser objeto pasivo del impulso de su hermano, pero esta vez él es más culpable por su deseo incestuoso que por violarla: se enamora de ella sin que, en primera instancia, medie provocación alguna.

En cuanto a la violación, que aun cuando cede espacio al incesto no deja de ser importante, se narra en la tradición peninsular con una marcada tendencia a extenderse en los detalles. Cómo este relato pormenorizado diferencia las tradiciones se muestra claramente cuando, al hablar sobre la parte del cuerpo por la que Amnón toma a su hermana para llevarla a la cama, se enlistan la cintura, el brazo, la muñeca y la mano, pero no se menciona el pecho, única forma presente en las versiones sefardíes. Al mismo tiempo, el relato de la violación, presente en 31 versiones, se detiene y refina en los detalles, creando una imagen mucho más plástica y sensual de la violación que la de las versiones sefarditas y reencauzando, al mismo tiempo, la atención del escucha de la violencia

Tamar, partiendo de *Éxodo* 20:12, o el pecado que comete aquel que yace con su hermana, condenado en *Deuteronomio* 27:22—, aún me parece que la tradición sefardita centra su condena en la forma violenta en que Amnón obtiene a Tamar.

[5] Para abundar en las explicaciones propuestas para las altas mares y su liga con el nombre *Tamar*, véase Alvar, *Tradicionalidad*, 178.

del hecho al disfrute de la descripción circundante. Ejemplo de ello son los siguientes versos:

La cogió por la cintura y a su cama la llevaba;
como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
con un pañuelo de seda, la carita le tapaba.
El colchón era de pluma, y las sábanas de Holanda;
la colcha que la cubría era de seda bordada.
(Gil García, *Cancionero*, 53-54)

Y, sin embargo, aunque aislándolos de la historia se trata de 5 hermosos versos, la reacción ante una violación hermoseada suele ser de violento rechazo. Quizá a eso responda el juicio de Alvar, quien opina que la forma de narrar la violación "siempre distanciada del relato bíblico, muestra la *plebeyez y la delectación en el crimen* con que, en el romancero tradicional, han sido interpretados estos versículos" (*Tradicionalidad*, 205; el subrayado es mío).

Hay que hacer ahora un alto y preguntarse a qué hecho corresponde cada adjetivo. En la lectura que del relato bíblico maneja la tradición peninsular, ¿es plebeyez el incesto? ¿la violación es un crimen? En un primer acercamiento parecería que el crimen está en el deseo incestuoso y la delectación plebeya en la forma de narrar la violación, pues la atención se centra en el primero toda vez que, como vimos, se busca culpar a Tamar de provocación.

Pero, si consideramos a continuación algunos de los finales y las soluciones que se dan al romance —que, como última característica peninsular, nunca ofrecen venganza a la hermana—, podemos adelantar como explicación para las versiones peninsulares refuncionalizadas la presencia de un nuevo valor social, al que las otras consideraciones se sujetan: la honra. Honra familiar en cuyo nombre Tamar puede seguir siendo quien pierde, pues estas soluciones pasan sobre *su* honra y aun perdonan el deseo incestuoso y la violación como consecución violenta de éste. Así, también cabe entender que "la plebeyez y la delectación en el crimen" respondan igual y exclusivamente a la deshonra, primero como acción de Amnón sobre su hermana y, en segundo lugar, como narración detallada del hecho por parte del transmisor del romance.

En cuanto a los finales, muchas versiones presentan solución tópica. Al descubrirse el incesto, alguna sugiere pedir dispensa al Papa para casar los hermanos (Cossío, *Romancero*, 27-28), quizá como reminisen-

cia del posible permiso de David que se maneja en la Biblia en *2 Samuel* 13:13. Otras dos hablan de lo que será la criatura al nacer: si niño, rey de España (Alvar, *Romancero*, 161-162) o "Hijo de hermano y hermana" (Petersen, *Voces*, I, 207-208); si es niña, la solución en ambas versiones es hacerla monja.

En las versiones sin "solución" a la deshonra, la narración deviene en tragedia. En una versión zamorana en que David disculpa a Amnón, la justicia llega a Tamar de manera sobrehumana:

—Como mi hijo quedara bien, tus enojos valen nada.
—Justicia pido al cielo, ya que en la tierra no la haya,
mi hermano me deshonra, ¿de quién seré yo honrada?—
una palabra no es dicha, los demonios se acercaban.
Unos le llevan el cuerpo, otros le llevan el alma,
el más pequeño de ellos lleva el colchón'las almohadas
(Petersen, *Voces*, I, 214-215)

En otras dos versiones Tamar se mata. En el primero de estos casos priva la ira ante la actitud del padre, pero sobre todo, la necesidad de recuperar la honra con un acto ejemplar, de justicia femenina por propia mano, que hace pensar en Lucrecia:

Hizo lo que quiso d'ella y hasta escupirle en la cara.
Todo lo estaba escuchando su padre de la entresala:
—¿Qué has hecho, hijo querido? ¿Qué has hecho, hijo de mi alma?
—Perdóname, padre mío, he desgraciado a mi hermana
—Ya estás perdonado, hijo, meteremos a tu hermana
... en el convento Santa Clara.
—¿Qué palabras de padre tiene? ¿Qué palabras tan mundanas?
Cogió un puñal en la mano y se ha traspasado el alma.
Mientras ellos lloraban, la niña relacionaba:
—Más quiero morir así, que no ser mujer mundana
Aquí se acaba el romance del hermano y de la hermana
de los peces y las aves, y esos de tierra africana
(Alvar, *Romancero*, 162-163)

La segunda versión a la que me refiero coincide en la idea del suicidio, como solución ante la desatención paterna y como posibilidad femenina de hacer algo por la propia honra, pero está más inclinada a apuntalar la idea de la deshonra como única desgracia insuperable:

—¿Qué tienes, hermano mío, que estás malito en la cama?
—Lo que tengo, hermana mía, entre los tus ojos anda.
—Si no te arrepientes de ello no levantes de la cama.
Cogió un puñal que tenía y en el pecho se le clava.
A los gritos de esta joven su padre salió a escucharla:
—¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?
Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.
—Vaya una razón pa un padre no sube y le arranca el alma.
Con el puñal que tenía siete veces se le clava
y al lado del corazón relumbra como una espada

(Peteren, *Voces*, I, 201-202)

Así, al margen de las consideraciones que el suicidio como intento de restauración de la honra pueda sugerir, parece que para la tradición peninsular podrían plantearse tres imágenes distintas y no necesaria o mutuamente excluyentes de Tamar: como víctima inocente de su hermano incestuoso; como restauradora, por propia mano, de su honra al no haber nadie que lo haga por ella: y por último, como indigna de consideración al hacerse "cómplice" del deseo incestuoso al "provocar" a su hermano.

Recuperemos con orden los puntos previamente propuestos y habremos de suponer que la variación o permanencia de un nombre depende directamente de la importancia que cada tradición otorgue al texto bíblico. Se antojaba pensar que la tradición peninsular sustituía el nombre *Amnón* con *Tarquino* por la difusión medieval de la historia romana, pero la explicación se muestra débil si vemos los otros nombres que actualmente recibe el violador: *Paquito, Don Basílio, Don Juan* y *Don Flores*. Hay que considerar, además, que Amnón llega a perder el nombre, ya de forma definitiva, como en las cuatro variantes que aunque lo presentan "más hermoso que la plata" ya no le conceden nombre propio (Cossío, *Romancero*, 30-31; Petersen, *Voces*, I, 216; Armistead, *En torno*, 97; Gil, *Cancionero*, I, 53-54),[6] ya de forma relativa, tanto si es "príncipe de España" (Alvar, *Romancero*, 161-162), como si su nombre depende del de su víctima:

[6] Revisé dos versiones más en que los adjetivos para describir a Amnón son claros deslizamientos de *plata*. En una, el hijo del rey moro es "más hermoso que las *playas*" (Cossío, *Romançero*, 29), y en la otra, <"la cosa más estimada" (Petersen, *Voces*, I, 201-202), que igualmente puede ser plata.

Dos hijos tenía el rey mucho los quiere y los ama;
uno se llama Altamir, otro se llama Altamara
(Petersen, *Voces*, I, 214-215)

En cambio en las versiones sefarditas, quizá por necesidad de mostrar "adhesión a la Ley y creencia en el dictamen de Dios" (Anahory Librowicz, *Florilegio*, 35), quizá porque su aislamiento geográfico dificultaba que "la llegada de un romance peninsular [modificara] un estado de tradición mantenida", haciendo coexistir la "adquisición de los romances desconocidos [con el] *mantenimiento inalterable* de los conocidos desde antiguo" (Alvar, *Tradicionalidad*, 269; el subrayado es mío), los nombres casi no cambian.

Si bien hay variantes que se alejan del canon sefardita de condena definitiva contra la violación, por ejemplo el final de la versión 11B de Nahón (5 "Que me llamen a Tamar / y me la traigan a la cama"), la refuncionalización de la historia jamás alcanza entre los judíos españoles los niveles de, por ejemplo, alguna versión de Soria:

—Si está preñada, que esté, y a nadie le importa nada.
12 Y aquí se acabó la historia de Tranquilo y su hermana
... que jodieron en la cama
(Petersen, *Voces*, I, 217)

en que, quizá la "plebeyez" y la culpabilización de Tamar, pero sobre todo el funcionamiento de los nuevos valores morales del grupo que transforma el romance llegan a su punto más alto, haciendo que la violación y el incesto como tales desaparezcan y convirtiendo la primera en una relación volitiva en que no caben más juicios morales externos y aún parece resolver el problema de la honra convirtiéndolo en un asunto doméstico.

Ahora bien, si pensamos que "el texto del romance no tiene fijeza, pero sí estabilidad dentro de ciertos límites" y que las variantes "en su infinidad fluyente, llevan una dirección fija, determinada por el sentido general de la ficción de cada romance y por tendencias y gustos colectivos", (Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, 43-44) resta determinar en qué consiste el *sentido general de la ficción y las tendencias y gustos colectivos* de cada tradición. He aquí algunas posibles respuestas.

Supongamos que el apego bíblico de las versiones sefardíes nos obliga a aceptar la reelaboración del romance con intención de fijar el rela-

to al texto sagrado y que, en consecuencia, los sefardíes desconocen (o ignoran) las interpolaciones peninsulares por considerarlas "desviaciones "heterodoxas" del tema" (Alvar, *Tradicionalidad*, 239). Esto permite suponer, entonces, que para los sefarditas el *sentido general* del romance está dado por el respeto y la fidelidad a las Escrituras y que, en último caso y echando de lado las consideraciones morales menores que puedan formularse, es únicamente a este fin que se encamina su contribución al Romancero.

¿Qué hacer, entonces, con aquellas "interpolaciones peninsulares" que la tradición sefardí asume, por ejemplo, la petición expresa a David "—Si fue cosa que viniere, / venga sola y sin compaña" que en la Biblia es una orden de Amnón a sus sirvientes (*2 Samuel* 13:7-11)? Quizá haya que considerarlas, más que como "interpolaciones", como rasgos de las regiones de origen de las variantes sefarditas, que sólo entraron en contacto tras la expulsión en 1492[7] y, por lo tanto, no implican una separación del Libro porque obedecen a cuestiones históricas y no religiosas.

Como último dato al respecto, sumemos el hecho de que estos versos no aparecen en las versiones de la tradición vieja y habremos de pensar que el subir Tamar sola a ver a Amnón es un elemento moderno que importa como parte de la intriga dramática del romance, más que por su apego a la Biblia, y en esa medida es válido para ambas tradiciones, aun si en la peninsular se presenta con mayor constancia que en la sefardita.

Veamos, ahora, la inserción de los temas bíblicos en el Romancero. Aunque no podemos pensar que la "función noticiera" que se le atribuye se modificara tras la expulsión de los judíos, el romanceamiento de historias bíblicas crea dudas sobre el sentido de "noticia" y de "puntear la historia" con información sabida (Alvar, *Romancero*, xii). Hay que suponer, entonces, que en la tradición peninsular los romances de tema bíblico se convirtieron en romances novelescos y, sin dejar de considerarlos en sus dimensiones morales, mirarlos también en ese sentido.

La posibilidad de esta transformación puede explicarse en el origen mismo de este romance: durante la Edad Media sólo un género de trans-

[7] Véase Alvar, *Tradicionalidad*, 286 y las pp. 234-235 donde expone la idea de una interpolación procedente de Tetuán.

misión oral garantizaba una difusión popular de las Escrituras y por eso se romancea la Biblia. Sin embargo, ésta es al mismo tiempo un buen tema literario a desarrollar, y entonces la tradición peninsular "noveliza" el material bíblico y, tras el proceso de secularización que permitía la entrada del problema de honra a que nos referimos antes, acaba poniendo más interés en la intriga que en las cuestiones religiosas.

Con estos mismos elementos podemos aventurar, además, una idea sobre el tratamiento. Mientras la tendencia conservadora de las versiones sefarditas obedece a una doble necesidad de protección y conservación de *lo propio*, identificado con Sefarad —patria recién perdida— y la Ley, en la Península en cambio, como la historia de Tamar y Amnón es parte del Antiguo Testamento, se le trata como tema "menor" desde el punto de vista religioso.

Por último, en la misma línea de comparación con la Biblia, restaría considerar la selección del tema. No encontré romance alguno en que se refiriera la guerra entre Absalón y David (*2 Samuel* 15-18:32). Ni siquiera la versión de Sepúlveda, que desarrolla por completo el texto bíblico de *2 Samuel* 13:1-29, es distinta en este punto. Muñiz y Gil recogen romances sobre cómo llora David a su hijo, pero éstos no dicen nada sobre el enojo de Joab ante este llanto (*2 Samuel* 19:6-8). Y entonces queda la duda sobre por qué ambas tradiciones desarrollan la tragedia de Tamar y Amnón, pese a las posibilidades trágicas del tema, aislada de la historia mayor en que se inscribe: el castigo de Dios a David por matar a Urías y yacer con Batsheba.

Concluyamos. Viendo las versiones del siglo XVI parece que en un primer momento la historia de Tamar y Amnón respondía en el Romancero a un valor religioso de igual importancia para los cristianos y los judíos españoles. Sólo al separarse las dos tradiciones, aunque la transmisión del romance sigue permitiendo la enseñanza moral, se apartan los tratamientos del tema.

El proceso de refuncionalización arranca en la Península con la no-identificación de la fábula como parte importante de las Escrituras, por eso es posible la aparente síntesis con la historia de Tarquino y Lucrecia, referente "igualmente" antiguo que, como tampoco es ya significativo, puede mezclarse a la fábula bíblica del romance.

A partir de este momento la tradición peninsular centra el interés en el violador y, haciéndolo protagonista, pierde el nombre de la hermana. Así, desfocalizados los valores morales iniciales, el romance empieza a

llenarse de elementos novelescos en la tradición peninsular: las descripciones de Tamar al subirle a su hermano el caldo se llenan de sensualidad en el vestido y la forma de presentarla se vuelve una "provocación" para Amnón (con lo que además se transfiere la culpa del violador a la víctima), la violación crece en detalle y, sobre todo, los finales apuntan a un nuevo sistema de valores en que la honra familiar ("preservada" en el texto del romance con diversos recursos tópicos) es el valor más grande.

Visto a grandes rasgos el proceso de refuncionalización completo, para la tradición peninsular moderna el *sentido general de la ficción* estaría, al parecer, en el reforzamiento de sus nuevos valores y la producción de narraciones ejemplares en que pueden llegar a pesar más los valores estéticos de ésta que la enseñanza moral que le dio origen.

En cambio en la tradición sefardí no hay inserción de nuevos elementos ni modificación de los existentes. Tamar es la protagonista porque es la víctima y porque la enseñanza que se pretende, además de mantenerse siempre como eje narrativo, gira en torno a la violación y el castigo divino contra David como asesino de Urías.

Por eso entre los sefarditas la posibilidad de creación propia sobre un tema dado aparece en otros aspectos: mientras la tradición peninsular suprime el juramento de venganza hecho por Absalón, la sefardita lo mantiene. Con ello, a más del apego bíblico que tan importante le resulta, logra construir un drama que duplica su trama en cuanto incluye la venganza futura. Y evita, además, la recurrencia peninsular al detalle morboso.

Al final, puesto que cada tradición es ella y sus circunstancias, la sefardita parece tender a la conservación por necesidad de fidelidad religiosa, mientras la peninsular, dinamizada por su propio proceso de refuncionalización secular, transforma los temas bíblicos, haciendo con ellos romances novelescos.

Bibliografía

Alvar, Manuel, *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, 2ª ed., Barcelona: Planeta, 1974.

——, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México: Porrúa, 1966 (Sepan cuántos..., 43).

——, *Romancero viejo y tradicional*, 2ª ed., México: Porrúa, 1979 (Sepan cuántos..., 174).

ANAHORY, LIBROWICZ, ORO, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (una colección malagueña)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1990.

ARMISTEAD, SAMUEL G., *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal; catálogo-índice de romances y canciones*, 3 vols., Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977 (Fuentes para el Estudio del Romancero, Serie Sefardí).

ARMISTEAD, SAMUEL G. y JOSEPH H. SILVERMAN, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.

——, *Tres calas en el romancero sefardí, Rodas, Jerusalén, Estados Unidos*, Madrid: Castalia, 1979.

BENARDETE, MAÍR JOSÉ, *Judeo-Spanish Ballads from New York*, Berkeley: University of California, 1981.

BENICHOU, PAUL, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968 (La lupa y el escalpelo, 8).

CATALÁN, DIEGO, *La flor de la marañuela; romancero general de las Islas Canarias*, 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, 1969.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE, y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero de la montaña*, 2 vols., Santander: Moderna, 1933-1934 (Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo).

DÉBAX, MICHELLE, *Romancero*, Madrid: Alhambra, 1982 (Clásicos, 22).

DURÁN, AGUSTÍN, *Romancero general*, vol. I, Madrid: Rivadeneyra, 1849, (Biblioteca de Autores Españoles, 10).

GIL, RODOLFO, *Romancero judeo-español*, Madrid: Imprenta Alemana, 1911.

GIL GARCÍA, BONIFACIO, *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*, 2 vols., Cataluña: E. Castells, 1931.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Los romances de América y otros estudios*, 2ª ed., México: Espasa-Calpe, 1941 (Colección Austral 55).

——, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

MUÑIZ-HUBERMAN, ANGELINA (comp.), *La lengua florida*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 1989.

NAHÓN, ZARITA, *Romances judeo-españoles de Tánger*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977.

Nueva Biblia Española, trad. dirigida por Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976.

ONTAÑÓN DE LOPE, PACIENCIA, "Veintisiete romances del siglo XVI", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, 180-192 [Homenaje a Alfonso Reyes].

PETERSEN, SUZANNE, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols., Madrid: Gredos, 1982 (Archivo Internacional Electrónico del Romancero, 1-2; Encuesta Norte del Seminario Menéndez Pidal, 1977).

SEGURA, FRANCISCO DE, *Segunda parte de la primavera y flor de los mejores romances...*, (Zaragoza, 1629), ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1972.

SEPÚLVEDA, LORENZO DE, *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584), ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Castalia, 1967.

TRAPERO, MAXIMIANO, *Romancero de Gran Canaria*, vol. I, Las Palmas: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas-Instituto Canario de Etnografía y Folklore, 1982.

TRAPERO, MAXIMIANO y ELENA HERNÁNDEZ CAZAÑAS, *Romancero de la Isla de Hierro*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1985.

——, *Romancero de la Isla de La Gomera*, Isla de la Gomera: Cabildo Insular de La Gomera, 1987.

JIMENA, DE LA ÉPICA AL ROMANCERO: DEFINICIÓN DEL PERSONAJE Y CONVENCIONES GENÉRICAS

Gloria Beatriz CHICOTE
Universidad de Buenos Aires
CONICET

1. La épica románica surge en la Edad Media europea como el vehículo de expresión de un mundo de hombres. En tanto manifestación histórico-literaria del sistema feudal, el universo de los cantares de gesta estará signado por el protagonismo masculino; sus héroes se destacan en la acción guerrera y sus móviles, si bien están orientados hacia un ascenso en la trayectoria personal, se inscriben en los valores comunes del grupo social al que pertenecen y cuyos miembros secundan al protagonista, validando su empresa.

Si nos detenemos a precisar el lugar que ocupan los personajes femeninos en el corpus épico, una primera impresión nos conducirá a afirmar que carecen de importancia en el desarrollo del relato, y que, cuando aparecen, su función es la de acompañar al héroe, o contribuir a su enaltecimiento desde un segundo plano. El ámbito esencialmente público en el que se desempeñan los personajes épicos deja poco espacio para la esfera privada de hegemonía femenina. Roldán, el héroe arquetípico de la gesta románica, dedica después del desastre de Roncesvalles una larga despedida a su espada (vv. 2297-2354)[1] y recuerda sus vínculos terrenales: conquistas, familia, vasallos, patria (vv. 2375-2380), pero no dedica en los momentos previos a su muerte, una sola expresión a su prometida Alda, que, en contrapartida, desfallece en el mismo instante en que se entera de los hechos (vv. 3705-3733). El protagonismo femenino ingresará más tarde en el panorama literario, de la mano de la re-

[1] Citamos los versos de la *Chanson de Roland* de la edición de Martín de Riquer.

verencia mariana por una parte y de la casuística del amor cortés, por otra. El mismo personaje de Alda evidencia este cambio de perspectiva a partir del espacio que va ganando en las sucesivas reelaboraciones de la *Chanson de Roland* y en el romancero hispánico (Riquer, *Chanson de Roland*, 347).

2. Al reducir nuestra mira a la épica castellana veremos que las afirmaciones esbozadas hasta aquí se relativizan. Ya Alan Deyermond ("La sexualidad") ha señalado la importancia de las figuras femeninas en los cantares peninsulares, destacando la presencia de la problemática sexual (no amorosa), en tanto desencadenante de acción. Cita al respecto la figura de Doña Lambra como responsable del asesinato de los Infantes de Lara, las traiciones consecutivas de las dos esposas del Conde Garci Fernández en la Condesa traidora, el matrimonio fallido de las hijas del Cid y la Afrenta de Corpes, disparadores narrativos de la segunda parte del *Cantar de Mio Cid*.

Dentro del conjunto de mujeres que pertenecen al mundo de la épica se destaca, por su amplia proyección literaria, la figura de Jimena, esposa del Cid. En esta ponencia nos proponemos realizar un estudio de la construcción ficcional de Jimena en el *Cantar de Mio Cid (Cantar)*, las *Mocedades de Rodrigo (Mocedades)* y el Romancero, con la finalidad de establecer correspondencias entre la evolución del personaje y el código propio de tres textos que representan etapas diferentes en la génesis y transmisión de la poesía narrativa oral.

3. La Jimena literaria surge de un ser histórico, sobre el que opera el proceso de novelización habitual en la creación de personajes épicos.[2] El *Cantar* es el primer texto que recoge su nombre, lo dota de una per-

[2] Documentaciones variadas permiten deducir que Jimena Díaz pertenecía a una noble familia asturiana, y por rama materna era biznieta de Alfonso V de León, prima por lo tanto del rey Alfonso VI. Se casó con Rodrigo hacia 1074; en los años siguientes permanece junto a su marido, aunque no lo acompaña en su primer destierro; al principio del segundo fue encarcelada con sus hijos pero se reunió con el Cid en 1089 y ya no se separó de él. Tras la muerte de su esposo gobernó Valencia, hasta que la presión almorávide la obligó a evacuarla con ayuda de Alfonso VI en 1102. Posiblemente vivió recluida hasta su muerte en el monasterio de San Pedro de Cardeña, aproximadamente unos 10 años más. Montaner (*Cantar de Mio Cid*, 420-22) señala que en el *Cantar* no se explota esta genealogía regia, por desconocimiento del autor, o simplemente porque se trata de elevar la figura del héroe por sí misma y no sustentarla en los lazos familiares.

sonalidad, determinando de este modo, su ingreso al universo de la literatura tradicional; la Jimena histórica comienza a construirse como personaje ficticio en el *Cantar*, iniciando un camino de vida literaria y un diálogo entre distintos textos que se extiende hasta nuestros días.[3]

En el texto del *Cantar* la caracterización de Jimena responde a la convención del género épico en lo relativo al tratamiento de las mujeres: cumple con su rol pasivo, circunscrito al ámbito privado, dentro de las pautas establecidas para el comportamiento de una dama en el matrimonio feudal. Aparece en dos puntos destacados del desarrollo narrativo: la despedida en el monasterio de San Pedro de Cardeña, en los momentos previos a la partida del Cid rumbo al destierro (vv. 235-386),[4] y el reencuentro de los esposos en Valencia, después de la toma de la ciudad (vv. 1568-1672 y siguientes).

Las escenas previas a la separación del Cid y su familia son quizás los versos más emotivos del poema. Jimena se presenta ante el esposo acompañada por sus hijas y sus dueñas (también índices de su condición), homologando con su actitud la relación de vasallaje:

> Afevos doña Ximena, con sus fijas dó va llegando,
> señas dueñas las traen e adúzenlas adelant.
> Ant'el Campeador, doña Ximena fincó los inojos amos,
> llorava de los ojos, quísol' besar las manos:
> —Merced, Campeador, en ora buena fuestes nado!
> Por malos mestureros de tierra sodes echado.
>
> (vv. 262-267)

A continuación alude, parcamente, sin alardes discursivos, a sus obligaciones de madre y dama noble:

> Fem' ante vós yo e vuestras fijas,
> ifantes son e de días chicas,
> con aquestas mis dueñas, de quien só yo servida...
>
> (vv. 269-270)

[3] Pensamos no sólo en los textos medievales que se consideran en estas páginas sino en las reelaboraciones dramáticas del siglo XVII (Castro y Corneille) y sus proyecciones en la literatura contemporánea (Gala y Huidobro).

[4] Los versos del *Cantar de Mio Cid* se citan por la edición de Alberto Montaner.

aunque no asume la autoridad que deja vacante el esposo al partir, ya que ella y sus hijas quedan bajo la tutela del abad Don Sancho.[5] Afronta con resignación la partida de su esposo:

> Yo lo veo que estades vós en ida
> e nós de vós partirnos hemos en vida:
> dadnos consejo, por amor de Santa María!
>
> (vv. 271-273)

y eleva una voz contundente para rogar a Dios por el Cid en la intervención directa más extensa que efectúa en el poema, la oración de los versos 330-365,[6] hasta conducirnos al clímax de tristeza transmitido por el narrador en el v. 375: "así s' parten unos d'otros commo la uña de la carne".

Los ecos de la despedida se acallan durante las luchas en tierra de moros, pero una vez instalado el Cid en Valencia, hace traer a su familia para ofrecerle el nuevo hogar. Un largo viaje en el que Jimena es honrada con atenciones y engalanada con suntuosos vestidos,[7] finalizará con el jubiloso reencuentro, cuyo punto culminante está determinado por la vista panorámica de la ciudad desde el alcázar (vv. 1610- 1617), en que toda la oscuridad del claustro se vuelve luz (Salinas, "La vuelta del esposo"). La alegría marca la reunión, manifestada también en el despliegue ecuestre del caballero de tono galante (vv.1570-77), y en el deseo de librar batalla para mostrar a sus mujeres cómo se gana el pan:

> Venido m'es delicio de tierras d'allent mar,
> entraré en las armas, non lo podré dexar;

[5] María Eugenia Lacarra ("La mujer ejemplar") observa que, según la legislación de la época, Jimena podría haber quedado a cargo de sus posesiones, pero es una constante en la épica castellana una caracterización ideológica más estática de la mujer que la que le otorgaba la realidad social; es excluida de los ámbitos económicos y políticos y se le asigna un papel de menor importancia.

[6] La oración de Jimena constituye una súplica de ayuda divina, caracterizada por el acento que pone en la omnipotencia y misericordia de Dios, que se refleja en el relato de la Creación, la vida de Cristo y diversos milagros cuyo rasgo común es la salvación de personajes del Antiguo Testamento. Mediante esta especie de conjuro propiciatorio se intenta atraer la protección del todopoderoso, para que salvaguarde al Cid, al igual que hizo en casos anteriores. Esa protección se hace evidente con la aparición posterior del Arcángel san Gabriel. No es una plegaria original, pertenece al tipo de la *prière épique*, muy difundida en la épica francesa, de la que la versión castellana recibe influencia (Montaner, *Cantar de Mio Cid*, 425-429).

[7] Recordemos la importancia de los signos exteriores en la Edad Media, en tanto marcas de una determinada clase social (Lotman, *Semiótica de la cultura*, 43 y siguientes).

mis fijas e mi mugier verme an lidiar,
en estas tierras agenas verán las moradas cómmo se fazen,
afarto verán por los ojos cómmo se gana el pan.
(vv. 1639-1643)

Versos que por sí mismos nos señalan la conjunción de alteridad y modernidad en los textos medievales, la presencia de un código ajeno que transmite sin embargo, prácticas culturales de inusitada vigencia.

Todavía le restan a Jimena tragos amargos en el *Cantar*, pero el personaje no sufre cambios, el dolor por la deshonra de sus hijas no altera su presencia, siempre objeto del respeto y atenciones de cuantos la rodean. Sus intervenciones revelan las virtudes típicas de su condición: obediencia y recato. Su accionar está en consonancia con un patrón cultural, con un estereotipo del que nunca se aparta, paradigma de conducta ligado tanto a las convenciones del género épico como a una práctica social.

4. Ya señaló Menéndez Pidal ("El Cid y Jimena") que la trayectoria épica altera las cronologías, y que de la fama de un héroe maduro va a surgir el interés por su nacimiento, infancia y juventud. Así explica la aparición tardía del cantar de las *Mocedades* en el que no sólo el Cid, sino también Jimena reaparecen con signos diferentes. La curiosidad popular por conocer el pasado del héroe determina la construcción legendaria de etapas previas de su vida, la necesidad de presentar una genealogía y hazañas de su juventud y la invención de las circunstancias en que se produjo el casamiento con quien fuera la esposa modelo de Rodrigo en el *Cantar*. Los personajes en este texto de finales del siglo XIV se resignifican, pero creemos que esa resignificación no es arbitraria sino que se lleva a cabo dentro de los modelos que proveen conjuntamente las modificaciones sociales y las transformaciones genéricas.

Jimena se presenta en las *Mocedades* en una posición activa, desplazada de la esfera privada en la que se había conducido en el *Cantar*, al ámbito público, haciendo uso de su derecho de pedir reparación a Diego Láinez y merced al rey, en su situación de huérfana desprotegida. Es sin duda el motivo de "las quejas de Jimena", el que determina la nueva caracterización que adquiere el personaje en la literatura posterior.

Jimena efectúa dos quejas en las *Mocedades* (vv. 327-359 y vv. 360-381).[8] En primer lugar se presenta junto con sus hermanas ante Diego Láinez, pidiendo la liberación de los hermanos varones:

[8] Las referencias del texto de las *MR* pertenecen a la edición de Manuel Alvar.

> Fijas somos del Conde de Gormaz, e vos le mandastes matar,
> prissistesnos los hermanos et tenédeslos acá;
> et nos mugieres somos, que non ay quien nos anpare.
>
> (vv. 337-340)

Cuando Rodrigo decide liberar a los hermanos:

> Non han culpa las fijas por lo que fizo el padre;
> datles a sus hermanos que muy menester los han,
> contra estas dueñas mesura devedes catar.
>
> (vv. 348-350)

es Jimena quien apacigua el espíritu de venganza de los varones y se encarga de continuar los reclamos, llegando hasta el Rey Fernando.

La presentación de Jimena ante el rey, en el acto de pedir reparación por el daño de que fue objeto al ser muerto su padre, nos la muestra en un rol nuevo, inesperado en confrontación con el *Cantar*:

> Rey, dueña so lazrada, et áveme piedat;
> orphanilla finqué pequeña de la condessa mi madre;
> fijo de Diego Laynez fízome mucho mal:
> príssome mis hermanos, e matóme a mi padre;
> a vos que sodes rey véngome a querellar;
> señor, por merced, derecho me mandat dar.
>
> (vv. 364-369)

También resulta innovador en boca de Jimena, el discurso que articula para ofrecer al rey la solución a su propio conflicto:

> Merced —dixo— señor, non lo tengades a mal:
> mostrarvos he assosegar a Castilla, e a los reynos otro tal,
> datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre.
>
> (vv. 369- 371)

Ante nuestra mirada extemporánea, parece extraña la solicitud del matrimonio con función compensatoria que realiza Jimena, y si bien la crítica ha demostrado que era una práctica establecida en la Edad Media, también resultará ajena al circuito emisor-transmisor de romances que se documenta en los siglos siguientes, tal como veremos más adelante.[9]

[9] Con respecto a la resemantización del sentido de las quejas, es de especial interés el análisis que realiza Alberto Montaner ("Las quejas de Doña Jimena") al estudiar la

El cantar de las *Mocedades* es el emergente de un tiempo nuevo, con signos diferentes de los del *Cantar*. La monarquía feudal ha sufrido una profunda crisis en la Castilla del siglo XIV, que se refleja en el texto: Fernando, un rey que carece de poder y teme a sus súbditos, Rodrigo, un joven vasallo poderoso que demuestra rebeldía e iracundia inusitadas, frente a la mesura y discreción del protagonista del *Cantar*. En este contexto convulsionado, Jimena también se adelanta a un primer plano a pesar de su condición femenina; su intervención llega a determinar las acciones del cantar, en el punto en que Rodrigo, al igual que una doncella virgen pudorosa,[10] en acto de persistente desobediencia, decide aplazar la consumación del matrimonio hasta haber cumplido con las cinco lides cuyo desarrollo conformará la materia narrativa de las *Mocedades*.[11] En este sentido, quizás sea acertado considerar el juramento de las cinco lides como una homologación del simbolismo de los torneos, en tanto prueba que debe ser superada para acceder a una dama en la concepción cortés.[12]

evolución del tema en sus distintas etapas de fijación (Crónica de Castilla-Gesta original hipotética de las MR- *Mocedades*-Romancero), en relación con las bases jurídicas y las prácticas sociales de las diferentes épocas en que se producen. En este sentido, Montaner afirma que en la Crónica no existe ningún conflicto entre la muerte del padre de Jimena a manos de Rodrigo y la petición de casamiento que hace Jimena al rey, ya que el asesino debía proteger a la familia de la víctima, precepto sustentado en prácticas jurídicas y en todo un substrato folclórico. En las *Mocedades* este significado se diluye y en el romancero directamente desaparece, por eso el rey comenta la solicitud de Jimena como incomprensible.

[10] Deyermond ("La sexualidad", 780) afirma que el matrimonio como instrumento de reconciliación política no es nada insólito en la historia ni tampoco en la literatura medieval, lo que sí es insólita es la reacción de Rodrigo que decide aplazar la consumación del matrimonio, inversión irónica de la virgen modesta que busca pretextos para el aplazamiento.

[11] Rodrigo está presentado en las *Mocedades* como el héroe rebelde a quien el matrimonio, según una creencia de la época, seguramente sosegará. La concepción de la vida matrimonial como reñida con las condiciones guerreras está planteada en el *Yvain o El caballero del león*, en el momento en que Gauvain incita a Yvain a dejar el sedentarismo en el que lo ha sumido su casamiento con Laudine y retomar el mundo de la aventura, aunque en el *roman courtois* es evidente que la aventura tiene carácter individual, cobra sentido en sí misma, mientras que en la épica es la acción guerrera dirigida a la defensa de los intereses de un grupo determinado. También aparece en el texto de Chrétien el motivo de la reparación de la muerte, en este caso del marido de la dama, a través del matrimonio.

[12] Rogers ("Games of Muscle") señala la importancia de la destreza en el juego que contribuye a la idealización de la figura masculina en el modelo feudal, y la conexión entre los juegos de armas y el cortejo amoroso.

5. Jimena continúa su camino de tradicionalidad en el siglo XV, el episodio de las quejas se desgaja de la gesta y llega independientemente al romancero, traducido al lenguaje lexicalizado propio del estilo baladístico oral. Entre los cuatro romances que recogen el tema de las quejas de Jimena,[13] consideraremos en esta oportunidad, el que aparece publicado en el *Cancionero de Romances*, (Anvers, 1550), "Día era de los Reyes",[14] ya que ofrece un modelo de reelaboración de fórmulas y motivos de especial interés para nuestro análisis.

El romance presenta un exordio en el que se plantea la oposición Jimena / damas,[15] a quienes habíamos caracterizado como un conjunto armónico en el *Cantar*, en un claro indicio de desintegración del sentido de pertenencia a una unidad mayor contenedora del individuo, característica de la estructura feudal. En el comienzo se hace referencia a un motivo de larga trayectoria romancística que es el pedido de aguinaldo:

> Día era de los reyes día era señalado
> cuando dueñas y donzellas al rey piden aguinaldo,
> sino es Ximena Gómez, hija del conde Lozano,
> que, puesta delante el rey, d'esta manera ha hablado:
> Cada día que amanece veo quien mató a mi padre,
> cavallero en un cavallo y en su mano un gavilán,
> otra vez con un halcón que trae para cazar,
> por me hazer mas enojo cévalo en mi palomar,
> con sangre de mis palomas, ensangrentado mi brial;
> embiéselo a dezir, enbióme a amenazar,
> que me cortará mis haldas, por vergonzoso lugar,
> me forzará mis donzellas, casadas y por casar,
> mataráme un pagezico, so haldas de mi brial.

Las quejas ante el rey incluyen un relato detallado de la actitud ofensiva de Rodrigo que incorpora el motivo de "la caza de amor", ausente en la tradición épica cidiana, por contaminación con el romance

[13] "Día era de los reyes", *Cancionero de romances*, Anvers, 1550; "En Burgos está el buen rey", *Segunda Silva*, 1588; "Cada día que amanece", *Primera Silva*, Zaragoza, 1550; "Delante del rey León", Benichou, "Romances judeo-españoles de Marruecos, *Revista de Filología Hispánica*, VI, 1944, 255-279.

[14] Citamos los versos del romance por la edición de Rodríguez Moñino.

[15] Confróntese el tratamiento diferenciado entre el Cid y su "compaña" en el Romance "Cabalga Diego Láinez" (*Silva*, 1550).

de Doña Lambra,[16] aunque totalmente asimilado al sentido del poema, y también por influencia de la poesía cortesana en la que este tema tuvo desarrollo.

La segunda parte de las quejas incluye un conjunto de fórmulas recriminatorias ante el rey, también de amplia difusión en el romancero:[17]

> Rey que no haze justicia, no devía de reinar,
> ni cavalgar en cavallo, ni espuela de oro calzar,
> ni comer pan a manteles, ni con la reina holgar,
> ni oir missa en sagrado, porque no merece más.

La indecisión del rey para resolver el pleito está más señalada en el romance que en las *Mocedades*, y en el nivel fabulístico es un índice claro del derrumbe de la autoridad real. En el nuevo contexto la solución propuesta por Jimena, la unión matrimonial con el asesino de su padre, produce el asombro del rey, actitud que señala un cambio en el imaginario social:

> Siempre lo oí dezir y agora veo que es verdad,
> que el seso de las mugeres que no era natural.
> Hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casar!

El envío de cartas al Cid ordenado por el rey, presente ya en las *Mocedades* (vv. 382 y siguientes), constituye otro motivo fijado en el discurso épico y romancístico con un correlato inmediato en la realidad histórica: la oscuridad del lenguaje fijado en la escritura, el temor a las cartas, en una sociedad analfabeta, que les atribuía poderes mágicos y las consideraba portadoras de malas noticias. La desconfianza ante la letra escrita, portadora en ocasiones de citas con la muerte, se hace manifiesta en el momento de la recepción de la carta, cuando Diego Láinez, en actitud protectora hacia Rodrigo, propone presentarse en su lugar. La respuesta iracunda de Rodrigo denota el carácter turbulento que han fijado todos los romances del ciclo cidiano, pero finalmente, el héroe, ante todo valiente, revierte la protección otorgada por su padre.

[16] Bluestine ("The Power"), Deyermond ("La sexualidad") y Burt ("The Bloody Cucumber") señalan el simbolismo sexual de los agravios en ambos romances.

[17] Confróntese con el romance cidiano "En Santa Gadea de Burgos" (*Cancionero de Romances*, Anvers, s.a.).

El poema nos ofrece un final fragmentario, característico del género: las cartas son enviadas y no sabemos la respuesta. El receptor moderno desconoce el desenlace del episodio, y debe apelar al gran corpus épico-romancístico para reconstruirlo. Dicho intertexto estaba presente sin duda alguna en el receptor medieval, que no necesitaba la explicitación del matrimonio entre el Cid y Jimena, porque este episodio de la vida del héroe pertenecía a un bagaje cultural común.

En el romancero, Jimena hereda concentradamente la caracterización de las *Mocedades*. El fragmentarismo del episodio determina que su accionar no desencadene situaciones nuevas, pero su acto principal, la presentación de las quejas, está desarrollado a partir de la inclusión de motivos y fórmulas que modifican su significado original. El conflicto por la naturaleza de la solicitud de Jimena es evidente, ya que no constituye una práctica social establecida en el momento de difusión del texto romancístico; se tergiversa el sentido del matrimonio, el pedido de merced, será de justicia y después de venganza, al que se le agrega el motivo de la "caza de amor", para completar las motivaciones profundas del poema.

La clave del tránsito del motivo de las quejas de Jimena en el pasaje épica-romancero, se puede hallar en la movilidad que se opera en el campo semántico MERCED-JUSTICIA-VENGANZA. La Jimena de las *Mocedades* pide merced al rey, le solicita que imparta justicia dentro de las prácticas establecidas y concibe a Rodrigo como el responsable de restituirle la protección que él mismo le había quitado. El romance, en cambio, desarrolla la súplica de Jimena, que reclama venganza por la afrenta recibida y reanudada por Rodrigo diariamente. En este contexto el pedido del casamiento es un sinsentido que sólo podemos entender si pensamos que Jimena, a pesar de su honra, recoge sin poder evitarlo, la provocación de Rodrigo. Dicho conflicto de sentido entre el deseo de venganza y la atracción hacia el victimario fue captado por los dramaturgos posteriores que, para resolverlo, incluyeron el componente amoroso, ausente en los textos tratados.

6. Para concluir diremos que cada uno de los textos estudiados ha focalizado diferentes matices del carácter de Jimena. El *Cantar* presenta al personaje insertado en un sistema de valores del cual actúa como espejo; las *Mocedades* muestran, en cambio, una fractura institucional que se evidencia en el desarrollo del motivo de las quejas y la conse-

cuente fijación de Jimena como disparadora de la acción narrativa. El romance ha delineado los rasgos individualizadores del personaje presentándonos una Jimena viva, airada, en plena manifestación de sus afectos y contradicciones, muy lejana del personaje paradigmático de la épica. El universo épico se ha desarticulado en el Romancero y sus partes emergen separadas, desprovistas del significado que poseían en su contexto de creación. Los personajes de los romances, si bien descendientes de sus homónimos épicos, ya no son modelos, están solos frente a una sociedad que no los contiene, experimentan en sí mismos la crisis social que se opera en la realidad circundante, transitan una constante búsqueda del interés personal. Jimena es un claro ejemplo de este camino, que, tal como señalamos al comienzo, significa un pasaje conjunto de géneros y estructuras culturales; su construcción literaria manifiesta el tránsito operado por textos que, desde la visión polifónica del universo oral iluminan dicho proceso.

Bibliografía

Alvar, Manuel, *Cantares de Gesta Medievales*, México: Porrúa, 1986.

Bluestine, C., "The Power of Blood", *Hispanic Review*, 50.2, 1982, 201-217.

Burt, John, "The Bloody Cucumber and Related Matters in the *Siete Infantes de Lara*", *Hispanic Review*, 50.3, 1982, 345-352.

Cantar de Mio Cid, ed. de Alberto Montaner, Barcelona: Crítica, 1993.

Deyermond, Alan, "La sexualidad en la épica medieval española", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1988, 767-786.

Lacarra, María Eugenia, "La mujer ejemplar en tres textos épicos castellanos", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, 5-20.

Lotman, Jurij-Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979.

Menéndez Pidal, Ramón, "El Cid y Jimena", *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945, cap. IV.

Montaner, Alberto, "Las quejas de Doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero", *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1992, t. II, 475-507.

Riquer, Martín de (ed.), *Chanson de Roland - Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El festín de Esopo, 1983.

RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO (ed.), *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, Madrid: Castalia, 1967.

ROGERS, EDITH, "Games of Muscle, Mind and Chance in the Romancero", *Hispania*, 55, 1972, 419-427.

SALINAS, PEDRO, "La vuelta del esposo", *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid: Aguilar, 1958, 45-57.

UNA NOTA A PROPÓSITO DE LOS CANTOS NOTICIEROS EN EL CICLO CIDIANO

Alejandro HIGASHI
Universidad Veracruzana

Cum L.
«...fui bonus miles, quod
meus me docuit Campidoctor»

I

Parecerá un despropósito iniciar así, con la mención del "inmenso dinosaurio del neotradicionalismo"; me arriesgaré, no obstante, a ello un poco siguiendo la moda implantada por Spielberg —y un poco por estar la analogía justificada y emparentada con el tema de mi trabajo—: a partir de una vértebra fósil, el célebre naturalista francés George Cuvier fue capaz de conjeturar y reconstruir la estructura ósea de tan abultados reptiles, cuando éstos no eran sino un cuento de viajeros medrosos; cometido semejante tocó cumplir al neotradicionalismo pidalino: conocidos unos pocos cantares de gesta por copias o refundiciones tardías,[1] conocidas varias prosificaciones cronísticas y un vasto corpus de romances sobre temas épicos, el neotradicionalismo articuló éstos, haciendo de manifestaciones que todavía para Milá y Fontanals parecían aisladas en algunas de sus articulaciones, verdaderos organismos que explicaron la génesis y evolución de la épica tradicional española.

[1] Contabilizando los 3 700 versos de la refundición de 1207 del *Poema de mio Cid*, los 1 160 de las *Mocedades de Rodrigo* y el fragmento del *Roncesvalles*, tendremos apenas poco más de 5 000 versos (la extensión media de una *chanson de geste* francesa); 8 000 versos quizás, si sumamos la refundición rimada que se nos conserva del *Poema de Fernán González* en cuadernavía (Alvar, *Épica medieval*, 63; Menéndez Pidal, *La épica medieval*, 159-160).

Desde el hecho histórico —sincero e innegable— hasta la manifestación épica —ficticia por lo artificiosa— sólo un apuro había: ¿cómo justificar —hablando en términos de un naturalista— el paso del reptil al ave cuando testimonio alguno se nos hubo conservado? Se hablaba, en efecto, de las vértebras que erigen dinosaurios y, quizá con más precisión, del eslabón perdido: aquel **canto noticiero*, espontáneo y refractario al arte, que habría de engarzar el acontecimiento histórico con su representación épica.

En el corpus de la obra pidalina, el término de **cantos noticieros* seguramente resultará familiar; éste, junto con los menos precisos de "canto coetáneo",[2] "poema historial", "poema noticiario arcaico", "gesta primitiva", etcétera[3] suelen designar las manifestaciones populares que preceden al cantar heroico, confundiéndoselas siempre con las gestas primitivas no conservadas y sugeridas solamente por su prosificación cronística —cuando no por peregrinas alusiones.[4] Por extraño que parezca, la noción de los **cantos noticieros* como un género distinto de aquél de la canción épica es idea de nuevo cuño.

Y es así que el **canto noticiero* se transforma en una narración coetánea del suceso histórico que, por inmediata, "ne peut être un poème, mais une simple *information versifiée*" (Menéndez Pidal, *La «Chanson de Roland»*, 461). Posteriores al acontecimiento historiado en el "diario de guerra", el "boletín oficial" o el "reportaje histórico-legendario", y anteriores a las gestas conocidas, los **cantos noticieros* son una suerte de forma intermedia que poco a poco va rebasando el registro espontáneo de los hechos para llegar a la invención poética (von Richthofen, *Tradicionalismo épico-novelesco*, 25-26).

[2] Esta primera mención la debemos a Milá y Fontanals, para quien "la primitiva forma del cantar de gesta" se presentaba como una serie de cantos muy próximos al hecho histórico (*De la poesía heroico-popular*, 505-506).

[3] Menéndez Pidal suele confundir, antes de 1960, la noción del cantar de gesta primitivo con la de **canto noticiero*, que después considera un género independiente. Muy ilustrativa al respecto resulta la tercera edición de *La leyenda de los Infantes de Lara* y sus *Adiciones*. En 1896, Menéndez Pidal hablaba de "cantores populares" y "obscuros poetas" (XI); en las Adiciones de 1929-1930, de "juglares que *transmitían* y *transformaban* de generación en generación sus relatos de la vida pasada" (458*); igual en 1934, sustituyendo "relatos de la vida pasada" por "sucesos famosos" (466*); en 1950-1951, llamó a éstos "poemas historiales", caracterizados por "un origen coetáneo, o poco posterior a los sucesos que cantan" (513*); en 1968, "poema noticiario arcaico" (535*).

[4] Todavía en 1972, von Richthofen se quejaba de la vaguedad con que Menéndez Pidal había tratado el tema (*Tradicionalismo épico-novelesco*, 21, n. 2 y 28).

La verdad histórica es, pues, su primer rasgo distintivo: "El canto épico, en general, no nace como poema, sino como noticia" (Menéndez Pidal, *La épica medieval*, 115). Canto teñido de un fuerte verismo, "pues los coetáneos, como tienen algún conocimiento de los sucesos y de los incidentes circunstanciales, no admitirían un relato con notoria deformación de lo ocurrido" (179). De esta vecindad en el tiempo nace un corolario: "el canto informativo originario, el coetáneo, no suele tener un desenlace que lo remate, pues que la realidad de los hechos no suele tener una estructura conforme con la lógica"(170).[5]

Por lo tocante a su disposición, se les concede a estos cantos de actualidad una estructura episódica (von Richthofen, *Tradicionalismo épico-novelesco*, 25), generalmente breve (Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, 329-330; *La épica medieval*, 126), que suele —apurados sólo por la novedad de los sucesos que relatan— disponerse no conforme al precepto literario, sino a la pujanza de los hechos (*La épica medieval*, 170).

Por lo tocante a su forma, los **cantos noticieros* son la novedad que "a fin de ser divulgada, adopta el verso y el canto como un medio fácil de publicidad muy empleado desde antiguo" (115).[6]

Hilando fino —ya lo vemos— el neotradicionalismo apunta hacia un género preliterario que sirve como engrane en ese proceso de continuidad tradicional que supone ser la literatura española. Un problema nada más persiste: ninguno, por fuente directa, persistió y rebasó su efímero carácter de noticia circunstancial y pasajera.

¿Qué evidencias de las "de ver y palpar", como decía Menéndez Pidal citando a Bédier, se nos conservan? No muchas. Circunscribiéndonos al ciclo cidiano y al marco de referencia de los estudios neotradicionalistas, un posible **canto noticiero* subyace de manera indirecta en un carmen latino sobre el Cid: el conocido «Carmen Campidoctoris».

Ya en muy tempranas fechas Menéndez Pidal lo supuso un "indicio muy claro de que los juglares en romance cantaban las hazañas del Cid en vida de éste; ellos eran ya los noticieros de la frontera" (*La España*

[5] Ejemplifica el fenómeno en la p. 171 con otros varios cantos, y más adelante con un **relato primitivo sobre los Infantes de Salas* (461-462) y con otro sobre el tema épico del Infante García (519-520). Véanse a propósito también las pp. 176-179.

[6] Von Richthofen duda si no pudieran haber sido escritos en prosa (*Nuevos estudios*, 140, n. 9); Martínez sugiere que la *Gesta Roderici* sería un ejemplo de estos **noticieros* en prosa (*El «Poema de Almería»*, 384).

del Cid, 571); en 1957, titulaba el apartado referente al «Carmen» como "Un cantar noticiero del siglo XI" (*Poesía juglaresca*, 328); en 1958, hablaba de "la imitación latina de un canto que da exacta noticia de hazañas reales del Cid, en vida misma del héroe" (*La épica francesa*, 72); en su póstumo *La épica medieval española* se refiere a él como a "un inestimable remedo latino de canto noticiero" (123), "testimonio de lo que eran los cantares breves noticieros de la segunda mitad del siglo XI" (126).

¿En qué medida —y ya se irá advirtiendo el objetivo de mi comunicado— las ideas a propósito de este género hipotético y su pretendido testimonio se armonizan en la práctica?

II

Se trata pues de un carmen latino[7] sobre algunas tempranas batallas del Cid, escrito en estrofas sáficas homoteléuticas, con cesura luego de la quinta sílaba y acentos paroxítonos en la cuarta y décima sílabas (Cirot, "Le rythme"; Wrigth, "The First Poem", 219-221); compuesto, según parecer general, en fechas muy tempranas[8] —todavía en vida del Cid—: 1082, según Cirot ("Le *Carmen Campidoctoris*", 144) y Menéndez Pidal (*La España del Cid*, 876-877); 1083, según Wright ("The First Poem", 239-240); 1093-1094, según Horrent ("El «Carmen Campidoctoris»", 120). Por su espíritu —y dependiendo del crítico— se le ha considerado ya un canto de circunstancias (Cirot, "Le *Carmen Campidoctoris*", 145), ya un elogio fúnebre (Curtius, "Zur Literarästhetik", 171), ya un elogio propagandístico (Horrent, "El «Carmen Campidoctoris»", 94), ya un canto noticiero (Martínez, *El «Poema de Almería»*, 372 y 384), ya un himno

[7] Manuscrito de la primera mitad del siglo XIII, conservado actualmente en la Bibliothèque Nationale de París (BN lat. 5132). Describen el manuscrito du Méril, *Poésies populaires latines*, 302-308 y, más recientemente, Wright, "The First Poem", 217-219. Para sus ediciones, véase la bibliografía.

[8] Así salvo Curtius que, basándose especialmente en el uso de la tópica, lo fecha hacia la segunda mitad del siglo XII (Curtius, "Zur Literarästhetik", 163 ss.). Su método, sin embargo, no resulta del todo convincente: la mayor parte de los tópicos clásicos y medievales que menciona se encuentran en el proemio que, a juzgar por las diferencias que presenta para con el resto del poema (adviértase, por ejemplo, el cambio de persona gramatical luego de las cinco primeras estrofas; la *dispositio* y el léxico tienen también un color distinto en ambas partes), podría muy bien ser un añadido posterior a su composición. Más recientemente, también Smith concluye la mitad del siglo XII como fecha de composición del poema (Smith, "The Dating").

laudatorio (Wright, "The First Poem", 221-222). Por su parte, el poema se designa a sí mismo como un "*carmen Campidoctoris*" (18) uno entre muchos, según debe suponerse por el uso del demostrativo en "*hoc carmen*".[9] No se trata, pues, de una epopeya: no interesa en éste referir los «*gesta antiqui*» —aun cuando se los conoce pormenorizadamente, como advertimos por las alusiones en el cuerpo del poema—, incluso se los rehuye: "*Sed paganorum quid iuuabunt acta, / Dum iam uilescant uetustate multa?*". "Pero cómo deleitarán las noticias de los paganos cuando éstas menguan ya por su mucha antigüedad" (5-6).[10] Su metro en sáficos rítmicos resulta refractario a temas épicos y, en general, a desarrollos temáticos de gran amplitud (Gil, "«Carmen Campidoctoris»", 101). La intención del carmen no parece tampoco prioritariamente laudatoria: su estructura, en todo caso, no está regida por la «*prosapia*» o las «*res gesta*» del héroe,[11] sino por sus "*noua bella*". El carmen, tal y como nos ha sido conservado, se organiza a partir de las batallas del Cid: "*Hoc fuit primum singulare bellum*" "Esta fue su primera batalla singular" (25); "*Hec namque pugna fuerat secunda*" "Por lo que toca a esta batalla que fuera la segunda" (81); "*Tertium quoque prelium commisit*" "Combatió también en una tercera batalla" (89) (Menéndez Pidal, "Cuestiones de método", 83; *La épica medieval*, 124; Wright, "The First Poem", 231-236). Los datos de orden biográfico son breves y suelen atender a hechos bien relacionados con las contiendas, sin los cuales éstas quedarían inexplicadas.[12]

¿Copia pues este carmen latino un canto noticiero vernáculo? Muchos son todavía los inconvenientes que una tal afirmación presenta —al menos, en los términos en que Menéndez Pidal y von Richthofen imaginaban ser los **cantos noticieros*. Por principio, según lo hasta aquí anotado, el «Carmen Campidoctoris» no traduciría un **canto noticiero vernáculo*, sino tres, distintos en tema, geografía y momento histórico: en principio, su "*singulare bellum*" con el navarro Jimeno

[9] Compárese con el v. 25: "*Hoc fuit primum singulare bellum...*"

[10] Cito siempre por el número de verso en la edición de Juan Gil.

[11] En el exordio de la *Gesta Roderici* se advierte, por ejemplo, "...Roderici Didaci nobilisimi ac bellatoris uiri prosapiam, et bella ab eodem uiriliter peracta, sub scripti luce contineri atque haberi decreuimus" (*apud* Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 917).

[12] Así, por ejemplo, en la larga secuencia de los vs. 33-77 (Corte de Sancho II, Corte de Alfonso VI, las intrigas palaciegas y el exilio subsecuente) que sirve de preliminar al combate con García Ordóñez, despachado en apenas dos estrofas (77-84).

Garcés, para el que pueden conjeturarse dos fechas posibles, 1064 o 1074-1076 (Miguel Barceló *apud* Wright, "The First Poem", 231-232), en la frontera oriental de Castilla (Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 157-159; Horrent, "El Cid histórico", 9); el triunfo sobre García Ordóñez en Cabra se llevaría a cabo hacia finales de 1079 y principios de 1080, en una región que atañería directamente a los reinos de León, Castilla, Sevilla y Granada (Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 255-260; Horrent, "El Cid histórico", 17-18; Wright, "The First Poem", 232-233); finalmente, el sitio de Almenar, en 1082, en coordenadas que incumbirían a los reinos de Zaragoza, Lérida, Aragón y Cataluña. (Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 285-288; Horrent, "El Cid histórico", 24; Wright, "The First Poem", 235-236). Muy interesante resulta el advertir cuán poco se armonizan estas tres noticias desde la perspectiva de un canto cuya primera intención es la de informar a una región: suponiendo que el carmen haya sido compuesto en 1082 ó 1083 apenas unos pocos meses después del sitio de Almenar, poco o nada tendrían que añadir al canto de actualidad sobre el sitio las otras dos noticias. Resulta difícil aceptar que, siendo un **canto de actualidad* escrito en Cataluña, intentase asociar atropelladamente noticias mejor relacionadas con otros reinos (Wright, "The First Poem", 226), dispensando 22 de sus posibles 43 estrofas (Wright, 218 y 236) —es decir, poco más del 50% del poema— para dar un informe que, salvo por la figura del Cid, en nada se relaciona con Cataluña directamente.

No creo que la división en tres noticias distintas, y distantes, sea arbitraria: el autor lo ha hecho conscientemente, y quizá con una finalidad simbólica, al asignar un numeral a cada una de ellas. Bajo este principio podemos, incluso, advertir en las dos primeras que se nos conservan completas un plan narrativo concienzudo y esmerado:

- Numeral que corresponde a la batalla (25 y 81).
- Narración de la batalla con especial atención en su triunfo (26 y 79-82).
- Y a modo de conclusión, el premio de la fama y de la nombradía (27-28 y 85-88).

Plan narrativo muy opuesto a la espontaneidad que se le supone al "noticierismo anónimo" y más cercano a la meticulosidad compositiva que se sigue en una obra literaria.

Fuertemente cuestionado por nuestra evidencia resulta también el predicado histórico. El primer desacuerdo se encuentra ya en el combate con el navarro: según el carmen, a partir de éste se le adjudica el sobrenombre de "*Campidoctor*" "sabio del campo" (27-28). Menéndez Pidal se conforma con este testimonio (*La España del Cid*, 159) y suma aquél de la *Gesta Roderici* (920) para comprobar la temprana asignación del título, cosa la cual está reñida con la evidencia contemporánea y posterior. La primera ocasión en que se le nombra "sabio del campo" aparece muy tardíamente en una donación a la Catedral de Valencia el año de 1098: "*...inuictissimum principem Rudericum Campidoctorem*", y más adelante: "*...ego Rudericus Campidoctor et principes*" (867); aparece posteriormente en una donación de Jimena Díaz, hecha el 21 de mayo de 1101: "*...et uiri mei Ruderici Compidoctoris*" (870). Crónicas posteriores también lo prefieren tardío: según la *Primera Crónica General* (522b) y la *Crónica de Veinte Reyes* (1203),[13] el título se adopta luego de la victoria sobre García Ordóñez. Llamarle "sabio del campo" —o "instructor de armas", como sugiere Tovar ("Campidoctor", 111) que debe traducirse— cuando sólo ha salido victorioso de una primera lid de carácter casi protocolario,[14] ¿no será un contrasentido? La adelantada mención del «Carmen Campidoctoris» más parece ínfula poética que histórica, en franco desacuerdo con el noticierismo de que se cree importada.

La segunda batalla no resulta menos imprecisa en relación con el hecho histórico: según el carmen latino, al tomar Alfonso posesión de Castilla (41-42) se da una suerte de intriga palaciega (45-56) que determina el exilio del Cid (65 ss.). La batalla con García Ordóñez está motivada entonces por la noticia de una "treta mortal" "*laqueum mortis*" que el desterrado prepara en combinación con los moros (69-72). Este episodio, en especial, está fuertemente novelizado y reñido con la relación de los acontecimientos que nos transmite la *Gesta Roderici*: previa al primer destierro sería la batalla con García Ordóñez, llevada a término como una iniciativa personal del propio Campeador que desagrada al rey y causa su ira.[15] ¿Aceptarían los coetáneos, de retratar nuestro carmen un **canto noticiero*, esta imprecisión que haría del

[13] Sigo los datos proporcionados en Montaner, *Cantar*, 398.

[14] Así lo sugiere Pidal en *La España del Cid*, 157-158.

[15] *Apud.* Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 921-922; también 259-262; Horrent, "El Cid histórico", 17-22.

Campeador un desterrado en el momento de batallar en Cabra, cuando todavía no lo era?

Muy difícilmente podremos, sin embargo, privilegiar un testimonio sobre otro, ya que la noticia nos ha llegado prioritariamente por estas dos fuentes; nos quedan, sin embargo, varias evidencias de coherencia narrativa que indican una novelización del hecho histórico por el autor del carmen:[16] dos motivos principales, el de la "*invidia*" (47) y el del falso testimonio (49 ss.), son, por ejemplo, elementos convencionales en la literatura hagiográfica;[17] el empleo del diálogo directo para exhibir las intrigas palaciegas (49-56) es manejado por única vez como un recurso también literario; muchos de los términos claves de este episodio en particular parecen derivados de fuentes bíblicas: "*susurrones*" (57), "*invidere*" (47), "*mala*" (55), "*laqueum mortis*" (72) (Wright, "The First Poem", 223-225). La segunda batalla, pues, resulta igualmente fruto de la inspiración poética antes que de la urgencia verista de un canto de actualidad.

La narración del sitio de Almenar, conservada sólo parcialmente, no parece tampoco estar planeada con menos artificio por el autor del carmen; nada más dos aspectos de invención poética voy a destacar: el primero, la extensa secuencia tópica que describe la indumentaria militar del Cid (105-129), mecanismo recurrente en la literatura mediolatina (Curtius, "Zur Literarästhetik", 167-168). Se advertirá inmediatamente la ironía: siendo ésta, la batalla más próxima en el tiempo al suceso que narra, y debiendo por ello estar sujeta a un interés puramente informativo, la irrupción de un motivo de sí tan literario no deja de sorprender. La batalla que por rigor debiera mostrarse la más objetiva y la más apegada a los sucesos coetáneos, la más temerosa ante el juicio de un público que espera la noticia, se nos representa como la más amorosa de las convenciones literarias. Un segundo aspecto hay también importante: aun cuando no se nos conserva el desenlace de esta tercer batalla, tenemos, sin embargo, un breve resumen en la estrofa 23 que la contempla en su totalidad. Atendamos a los versos 89-90: "*Tertium quoque prelium commisit/ Quod Deus illi uincere permisit*"

[16] Algunos de ellos están presentes también en la *Gesta Roderici*. Wright sugiere que el carmen sirvió como fuente tangencial en este episodio de la *Gesta* (Wright, "The First Poem", 232-235).

[17] Aprovecho el trabajo de West sobre la *Gesta Roderici* (West, "Hero or Saint?", 99 ss.).

"Combatió también en una tercera batalla, la que Dios les permitió vencer". ¿Será un abuso interpretar este "*Quod Deus illi uincere permisit*" y suponer que en el desenlace del carmen se echó mano al recurso milagroso del auxilio divino, a la manera de, por ejemplo, textos vernáculos como el *Fernán González* o *La Chanson de Roland*?

III

Comprobar que el «Carmen Campidoctoris» es obra venida de la invención poética y no del noticierismo anónimo, no significa negar del todo la existencia del género informativo; significa, sencillamente, tomar una posición táctica y prudente: no sabemos cómo ni cuánto las tradiciones vernáculas pre-literarias hayan influido nuestros textos conservados. ¿Esto debe desalentarnos? No, los tiempos en que se pensaba en los poemas homéricos como en una retahila de cantos populares y episódicos reunidos por el ingenio de un aeda ciego han quedado atrás. Quedemos nosotros con las evidencias: el «Carmen Campidoctoris» será siempre un carmen latino de las más pura tradición; un género hipotético, hasta la comprobación de su existencia por aquellos testimonios de los "de ver y palpar", seguirá siendo siempre un género hipotético.[18]

Bibliografía

«Carmen Campidoctoris». Codex Parisiensis BN lat. 5132, siglo XIII (=*P*). Editado por Edélestand du Méril en *Poésies populaires latines*, 308-314 y reproducido en Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 880-884 y Martínez, *El «Poema de Almería»*, 411-415 y, parcialmente, en Fontal, *Antología*, 345-346 (para las ediciones de Amador de los Ríos, Bonilla y San Martín y G. Bertoni, véase Wrigth, "The First Poem", 242, n. 1 y Gil, "«Carmen Campidoctoris»", 102). Una edición crítica más moderna se puede encontrar en Gil, "«Carmen Campidoctoris»", 105-108. En Wright, "The First Poem", 213-217 se puede encontrar una lectura paleográfica de *P*.

[18] Wright ha negado también, desde la perspectiva formal principalmente, la pertinencia del carmen al género noticiero; remito para ello a su importante estudio ("The First Poem", 221-222, 226-227 y 242).

ALVAR, CARLOS Y MANUEL ALVAR, *Épica medieval española*, Madrid: Cátedra, 1991 (Letras hispánicas, 330).

Cantar de mio Cid, ed., pról. y not. de Alberto Montaner, Barcelona: Crítica, 1993 (Biblioteca clásica, 1).

CIROT, GEORGE, "Le *Carmen Campidoctoris*", *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 1931, 144-149.

——, "Le rythme du *Carmen Campidoctoris*", *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 1931, 247-252.

CURTIUS, E. R., "Zur Literarästhetik des Mittelalters II", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 58, 1938, 162-172.

FAULHABER, CHARLES B., "Neo-tradicionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic", *Romance Philology*, XXX, 1976, 83-101.

FONTAL, ANTONIO Y ANA MOURE CASAS, *Antología del latín medieval*, Madrid: Gredos, 1987 (Biblioteca Románica Hispánica, Textos, 17).

GIL, JUAN, "«Carmen Campidoctoris»" en *Chronica Hispana Saeculi XII, Pars I*, Turnhout, Brepols, 1990 (Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis, 71).

HORRENT, JULES, "El Cid histórico" en *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona: Ariel, 1973, 7-89 (Letras e ideas, Maior, 2).

——, "El «Carmen Campidoctoris»" en *Historia y poesía en torno al «Cantar del Cid»*, Barcelona: Ariel, 1973, 91-122.

MARTÍNEZ, H. SALVADOR, *El «Poema de Almería» y la épica románica*, Madrid: Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 219).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La España del Cid*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1956 (Obras completas de R. Menéndez Pidal, VI-VII).

——, *La épica francesa y el tradicionalismo*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1958. [Cátedra Milá y Fontanals. Lecciones profesadas los días 10, 11 y 12 de febrero de 1958].

——, *La «Chanson de Roland» et la tradition épique des Francs*, trad. de Irénée-Marcel Cluzel, Paris: A. et J. Picard, 1960. [Avec le concours de René Louis]

——, "Cuestiones de método histórico. 1° La épica española y la «Literarästhetik des Mittelalters» de E. R. Curtius", en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid: Espasa-Calpe, 1966, 75-93 (Austral, 501).

——, *En torno al «Poema del Cid»*, Barcelona: EDHASA, 1963.

——, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Espasa-Calpe, 1971 (Obras completas de R. Menéndez Pidal, I) [Tercera edición. Reproducción de la edición príncipe de 1896, adicionada con una tercera parte].

——, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991 (Austral, 159).

——, *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. de Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid: Espasa-Calpe, 1992 (Obras completas de R. Menéndez Pidal, t. XIII).

MÉRIL, EDÉLESTAND DU, *Poésies populaires latines du Moyen Âge*, Paris: Firmin Didot Frères y A. Franck, 1847.

MILÁ Y FONTANALS, MANUEL, *De la poesía heroico-popular castellana*, ed. de Martín de Riquer y Joaquín Molas, Barcelona: CSIC, 1959 [Obras de Manuel Milá y Fontanals, t. I].

NICOLAU D'OLWER, LLUÍS, "L'Escola Poètica de Ripoll en els segles X-XIII", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1923 3-84.

RICHTHOFEN, ERICH VON, *Estudios épicos medievales*, Madrid: Gredos, 1954 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 14).

——, *Nuevos estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 138).

——, *Tradicionalismo épico-novelesco*, Barcelona: Planeta, 1972.

SMITH, COLIN, "The Dating and Relationship of the Historia Roderici and the Carmen Campi Doctoris", *Olifant*, IX, 1987, 99 ss.

TOVAR, ANTONIO, "Campidoctor, Campiductor, Campidoctus" en *Correo erudito*, II, 1941, 111 *ss.*

WEST, GEOFFREY, "Hero or Saint? Hagiographic Elements in the Life of the Cid", *Journal of Hispanic Philology*, 7, 1983, 87-105.

WRIGHT, ROGER, "The First Poem on the Cid the *Carmen Campi Doctoris*" en *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, II, 1979, 213-248. (ARCA. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs, 3)

——, *Latín tardío y romance temprano en España y la Francia carolingia*, trad. de Rosa Lalor, Madrid: Gredos, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 369).

TEMAS Y MOTIVOS MEDIEVALES EN CUENTOS Y LEYENDAS DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA DE MÉXICO

Mercedes ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Como es sabido, los géneros de la tradición oral moderna, ya sea en sus formas poéticas como la lírica y el Romancero (en el ámbito hispánico), o en prosa como los cuentos y leyendas, conservan en mayor o menor medida elementos procedentes de tradiciones mucho más antiguas.

En relación con el contexto paneuropeo existen varios estudios que tienden a mostrar, por un lado, que un mismo tema o motivo puede tener paralelos en culturas muy distintas o alejadas geográficamente; por ejemplo, las investigaciones y propuestas hechas por la escuela finesa, con una perspectiva etno-geográfica como los trabajos comparativos de Anti Aarne y Stith Thompson, que consistieron, básicamente, en la elaboración de índices de 'motivos' para identificarlos en textos procedentes de las más diversas culturas. Y, por otro, la presencia de textos tradicionales en obras de autores cultos; por ejemplo, los estudios de Maxime Chevalier sobre los cuentos tradicionales en la literatura española de los Siglos de Oro.

Evidentemente no se acaban en Europa las posibilidades de encontrar similitudes y no sorprende a nadie descubrir que, en América, perviven temas y motivos[1] que se hallan en algunas obras medievales.

En lo que se refiere a América Latina, damos por supuesto que gran parte de este bagaje temático-folclórico, así como muchas otras manifes-

[1] En términos generales, entiendo 'tema' como una unidad de significación global y 'motivo' como una unidad mínima narrativa.

taciones culturales hispánicas, llegaron al continente desde los tiempos de los primeros conquistadores.[2] A esto hay que añadir el continuo enriquecimiento de la tradición americana debido al natural paso del tiempo, a las constantes migraciones y a otras influencias extranjeras, además de las aportaciones de las tradiciones autóctonas.

En el caso de cuentos y leyendas de la tradición mexicana, llama la atención la presencia recurrente de motivos que se hallan en la literatura medieval europea.

Evidentemente no se trata de una relación directa entre las obras medievales y las tradicionales de México, más bien habría que pensar en que estos elementos vivían desde tiempos muy antiguos en la tradición oral paneuropea.

Tampoco podemos esperar que la presencia de dichos temas y motivos sea exactamente igual en todos los contextos donde aparece y, menos aún, tratándose de ejemplos de la tradición oral. Ya que todo texto tradicional responde a una estética colectiva; posee un lenguaje y un estilo que el pueblo reconoce y por ello se apropia del texto, de ahí que lo altere y rehaga cada vez que lo canta o lo cuenta. Así pues, una característica inherente a toda muestra de la literatura tradicional es el fenómeno de conservación y variación; proceso que permite que una comunidad privilegie ciertos elementos de un texto (ya sean motivos, temas, recursos, etc.) y los conserve; y que a otros más los modifique, los reelabore o los elimine con el fin de facilitar la adaptación y el arraigo de la obra a un nuevo contexto cultural. Es decir, que, como señaló Menéndez Pidal ("Poesía popular", 74), tòdo texto tradicional vive en variantes.

Veamos, pues, algunos ejemplos de cuentos y leyendas procedentes de la tradición oral moderna de México que he recogido en los Estados de Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas.[3]

[2] Recuérdese que en el siglo XVI la lírica y el Romancero vivían una época de auge en España y podemos suponer que el acervo tradicional de los conquistadores peninsulares también estaba formado por cuentos y leyendas.

[3] Las versiones citadas en este trabajo fueron recopiladas durante el trabajo de campo que llevé a cabo entre 1993 y 1994, principalmente. Dicha investigación fue posible gracias a la beca-financiamiento que me otorgó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de su Seminario de Estudios de la Cultura.

El corpus reunido es inédito y forma parte de una investigación más amplia. Por tal motivo, las ocasiones en que se cite una versión sólo indicaré los datos del informante, lugar y fecha de recolección.

Uno de los casos más interesantes es el cuento en el que se narra la historia de Genoveva de Brabante. Se trata de una leyenda medieval inconclusa en la *Leyenda áurea* de Santiago de Vorágine.[4] El relato del siglo XIII se refiere a la hija del duque de Brabante y esposa del conde palatino Federico Sigfrido de Tréveris. Cierto día, el conde parte a combatir con Carlos Martell contra los sarracenos y deja todas sus propiedades y a su esposa embarazada al cuidado de un criado de confianza. Apenas ausente el conde, el criado hace propuestas amorosas a Genoveva sin que ésta acceda, por lo que se venga acusándola de adulterio con el conde, quien desde la guerra la manda matar. Los posibles verdugos no acatan las órdenes y la abandonan en el bosque. Años más tarde, el conde se encuentra a su esposa, reconoce su error y castiga al criado. Debido al sufrimiento padecido en el destierro, la protagonista muere poco tiempo después.

Nuestra versión mexicana presenta algunos rasgos interesantes: el contenido de la historia es, básicamente, el mismo y ha conservado incluso los nombres de los personajes: Genoveva de Brabante y Sigfrido (aunque en algunas versiones ha pasado a ser 'Gusifredo'). Sin embargo, podemos advertir que la tradición mexicana ha dejado a un lado ciertos elementos como la referencia a lo sagrado o santidad de la joven. Esto ha hecho posible que lo que era una leyenda hagiográfica se convierta en un cuento, pues permite a la tradición tener mayor libertad para incluir recursos y motivos propios de esta forma narrativa y que difícilmente podrían aceptarse tratándose de una historia sagrada: me refiero, por ejemplo, a que los verdugos deben llevar como prueba los ojos, el corazón, etc., del condenado y, al perdonarle la vida, presentan los órganos de un animal. En la mayoría de las versiones que he recogido son los ojos de una perrita que los mismos criados llevaban consigo y, en otros casos, los criados encuentran una liebre con los ojos "muy parecidos" a los de Genoveva, resolviendo, así, el problema de presentar la prueba sin matar a la protagonista.

Asimismo, la tradición mexicana incluye otros motivos recurrentes en la literatura medieval: el animal que ayuda al héroe y el motivo del cazador que fortuitamente recupera el bien perdido. En el primer caso, todas

[4] Cabe señalar que a fines del siglo XVII, esta historia, junto con otras leyendas, se eliminó de la obra de Santiago de Vorágine. Sin embargo, a partir del siglo XVIII aparece constantemente reelaborada en obras de autores como Müller, Thieck y Hebbel, entre otros.

las versiones se refieren a una venadita y en otros ejemplos se añade otro animal:

> ...Ella lo alimentaba con la leche de una venadita que ella ordeñaba con un caso de calabaza que se halló y, así ella tomaba y le daba al niño. También se le acabó la ropa, pero se le presentó una borrega que la iba acarreando un lobo; se armó de valor y se la quitó al lobo con una piedra. Curó la zalea y se la puso para taparse.[5]

En todas las versiones, al final de la narración, el conde sale de cacería, hiere a la venadita que huye hacia la cueva, la persigue, y encuentra a Genoveva.

En cuanto a la adaptación a un contexto mexicano advertiremos que, si bien la tradición ha conservado el nombre del esposo, éste ha pasado de ser conde de Brabante y combatir contra los sarracenos a ser soldado e ir a luchar a la Revolución; asimismo, el lugar donde habitan los personajes es una 'hacienda' y los narradores/transmisores llaman 'peones' a los criados.

Además, cabe señalar que mientras la narración medieval finaliza con la repentina muerte de la protagonista, enfatizando, así, su condición de mártir y santidad, la tradición mexicana, al transformar la narración de leyenda a cuento, modifica, también, el final, de acuerdo con el desenlace característico de los cuentos maravillosos: el triunfo del héroe, castigo al agresor y la restauración del orden, de ahí que todas las versiones recogidas terminen: "Y, así, fueron una familia muy feliz por muchísimos años" o "Y, por fin, vivieron felices el conde Segisfredo y Genoveva de Brabante y su hijo" o enunciados análogos.

Aunque no se trata de establecer filiaciones podemos suponer que una fuente probable de estas versiones sea la literatura de cordel; y aquí caben dos posibilidades: los romances de ciego con su predilección con temas tremendistas[6] y las "Vidas de santos" que, hasta la fecha, se publican, también, en pliegos sueltos.

[5] Informó: Jesús López Chávez, 71 años, campesino. Machines, municipio de Zacatecas, Zac. 6 de agosto de 1993.

[6] Los romances de ciego tuvieron amplia difusión en México y aunque no he localizado ninguna publicación mexicana de este tipo que incluya la historia que nos ocupa, existe una versión con el título: *Relación histórica en la que se refiere la peregrina y trágica vida de la penitente anacoreta, la princesa de Brabante, Santa Genoveva, sacada de la verídica historia de la misma santa* reproducida por Juan Díaz (*Coplas*, 53-60).

Otro caso interesante es el cuento sobre el hortelano y la culebra. Este relato aparece en el *Libro de buen amor* ("Enxienplo del hortelano é de la culebra", parágrafe 1348-1355) y en el *Libro de los exenplos*, parágrafe 8402-9418). En el primero, un hortelano está trabajando y escucha que alguien pide auxilio: se trata de una pequeña culebra atrapada y a punto de morir helada. El hombre la lleva a su casa, la calienta, le da de comer y la cuida; cuando el animal crece y se recupera, pretende comerse a su salvador, quien le recrimina su actitud de poco agradecimiento. En el *Libro de los exenplos*, la narración parte de la misma situación, pero ante la amenaza de la víbora, el hortelano le pide que tome en cuenta la opinión de una raposa. Este animal solicita que se reconstruyan los hechos para dar una opinión más justa y, cuando la culebra está otra vez atrapada, le dice al hortelano que la deje ahí y que nunca le haga un bien a quien no se lo va a agradecer.

Las versiones que he recogido de la tradición oral mexicana, presentan un mayor desarrollo narrativo: el hombre, un campesino, salva a la culebra de debajo de un tronco; ella intenta matarlo, pero el campesino la convence de preguntarle a tres animales su opinión respecto de si es cierto o no que "un bien con un mal se paga". Los dos primeros son una polla y un burro; sus respuestas son afirmativas y expresan una razón:

> —Polla, amiga polla, he salvado a esta culebra de debajo de un tronco y ahora me quiere comer porque dice que un bien con un mal se paga.
> —Ajá, dijo la polla, la culebra tiene razón; sí es cierto que un bien con un mal se paga porque yo pongo huevos todos los días y cuando no los pongo, hasta la olla del caldo puedo ir a dar [...]
> —Sí, dijo el burro, la culebra tiene razón: un bien con un mal se paga; porque yo trabajo mucho con los señores, yo les ayudo a cargar leña y todo y cuando me miren ya viejo, me van a soltar para que me muera de hambre.[7]

El tercer animal no es una raposa, sino un coyote que en el contexto mexicano corresponde a las características de astucia y habilidad de la raposa y de la zorra. La respuesta del coyote en la versión anterior es similar a la narrada en el *Libro de los exenplos*: "Y el coyote le dijo:

[7] Informó: Irma Iracheta, 24 años. Ejido San Francisco, Municipio de Zaragoza, Nuevo León. 5 de abril de 1994.

Bueno, esto lo tengo que ver más despacio, necesito ver cómo estaba la culebra y así saber bien para decidir sobre esto". Sin embargo, en nuestra versión, el coyote pide a cambio que el campesino le regale dos borregos. El hombre accede y al llegar a su casa le pide a su mujer que le eche en un saco los dos mejores corderos que tengan; la esposa, más astuta que el campesino y que el coyote, mete a dos perros bravos en el costal y lo entrega al marido. Cuando el coyote abre el costal, lo atacan los perros y huye gritando que la culebra tenía razón.

Como hemos visto, nuestras versiones incluyen, además de las adaptaciones al contexto local (polla, burro, coyote, milpa, campesino, etc.) elementos tópicos como la referencia al número tres y una mayor extensión, posiblemente debido a que los transmisores tradicionales consideran que, a diferencia de un texto breve, un desarrollo narrativo más complejo ayuda a mantener el interés de los oyentes.

Además, resulta evidente que la tradición mexicana ha alterado el desenlace y el mensaje de la narración, pues otorga la razón a los animales y subraya que el hombre es quien está acostumbrado a pagar un bien con un mal.

Hasta aquí hemos visto dos cuentos en los que, además de la similitud de los motivos, se trata, básicamente, de la misma historia. Pero también vale la pena señalar la presencia de algunos motivos en ambas tradiciones.

Un ejemplo que aparece con frecuencia en narraciones medievales (entre ellas la versión de Gotfried von Strasburg de *Tristán e Isolda*) es aquel en el que el héroe, para casarse con una princesa, mata a un dragón, le corta la lengua y la conserva con lo que, posteriormente, comprobará su hazaña ante un impostor que había robado la cabeza del animal y se atribuía la victoria.

Este motivo suele incluirse en los más diversos cuentos. En el caso de la tradición mexicana se halla, por ejemplo, como una de las aventuras del protagonista de *Juan el oso*. En nuestro cuento, Juan mata a una sierpe de siete cabezas, guarda las lenguas en su morral y continúa su trabajo como campesino; finalmente, comprueba su hazaña ante el padre de la princesa que está a punto de casar a su hija con un impostor que presentó las siete cabezas...sin lenguas.

Las versiones de *Juan el oso* se caracterizan por una mezcla de contextos: el transmisor habla de castillo, reyes y princesas junto con milpas, haciendas y campesinos ataviados con morral y jorongo. El hé-

roe se desplaza de un contexto a otro sin que signifique un problema para el narrador ni para el oyente.

La combinación de ambiente es frecuente en los cuentos de la tradición mexicana: la referencia a castillos y personajes de la realeza corresponde al tipo de recursos que emplea el narrador para indicar que se trata de un cuento maravilloso en las comunidades rurales de México, los reyes, príncipes y castillos resultan casi tan ficticios como un dragón de siete cabezas. Sin embargo, cuando el narrador describe detalladamente un lugar o un personaje, emplea términos que remiten a su vida cotidiana y resultan comunes tanto para él como para su auditorio.

Otro motivo recurrente es que el protagonista se acompañe de personajes que poseen cualidades extraordinarias como oír y ver a distancias muy grandes, comer y beber enormes cantidades, etc. Este tipo de compañeros de aventuras aparece en varios textos medievales como los relatos del *Mabinogion* (específicamente en la leyenda de Kulhwch y Olwen) y en cuentos de nuestra tradición como *El muchacho pobre que se quería casar con una princesa, El negro* y varias versiones de *Juan el oso*. En ambos casos, los nombres de los personajes derivan de su cualidad: "Mirín mirón", "Oyín oyón", "Comín comión", etc.

En cuanto a las leyendas, podemos mencionar dos ejemplos: en una versión de la difundida leyenda de *La Llorona*, la protagonista nos remite a la Melusina de Lusignan,[8] pues el transmisor nos dice que se trata de:

> [una mujer] cuando ella vivía nunca quiso criar a sus hijos porque le iban a estorbar en su trabajo con los señores, entonces los echaba al agua y, mucho tiempo después, quería a sus hijos pero ya no pudo tenerlos. Y entonces se volvió una serpiente de agua y tiene la mitad de arriba de mujer y para abajo de víbora de agua. Ella aprovecha cuando el agua corre por la acequia y por el río para ir buscando a sus hijos y los va llorando todo el camino.[9]

[8] Protagonista de la *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras (siglo XIV). En esta obra el personaje está condenado a convertirse todos los sábados en un ser monstruoso mitad mujer y mitad serpiente, transformación que deberá permanecer en secreto para los demás seres. Un día, su esposo, Raymodin, la espía y provoca así su desaparición.

[9] Informó: José Guadalupe Lara Hernández, 68 años, campesino. San Francisco de los Blanco, municipio de Galeana, Nuevo León. Debo señalar que el tipo de esta versión de *La Llorona* no es de los más difundidos; sin embargo, sí pertenece al acervo tradicional de esta pequeña comunidad de Nuevo León, ya que otros informantes también conocían el mismo relato.

Aunque aparentemente la similitud radica sólo en la forma del personaje, hay que destacar algunos aspectos importantes: la metamorfosis de la mujer ocurre, en ambos casos, como castigo; además, la historia de Melusina nos describe a la protagonista como una madre amante de sus hijos y la leyenda mexicana subraya que, aunque demasiado tarde, amaba a sus hijos y vive buscándolos. Y, finalmente, los dos personajes suelen aparecerse: La Llorona, se presenta cada vez que fluye el agua y, por otro lado, Bergman señala que en algunas regiones de Francia, hay leyendas en las que se dice que Melusina se aparece a algunas personas poco antes de morir (*The Melusina*, 17).

Una muestra más es la historia del monje que deseaba sentir en vida lo que sería la gloria de Dios o el paraíso. El relato se encuentra en la cantiga 103 de las *Cantigas de Santa María*, en el *Libro de los exenplos* (parágrafe 4359-4368) y en una leyenda recogida de la tradición oral zacatecana.[10] La historia es la misma: en las cercanías de su convento, un religioso pide a la Virgen o a Dios conocer la felicidad del paraíso; escucha el canto de un pájaro y, en lo que para el monje es un momento, en la realidad transcurren cerca de trescientos años, por lo que, al querer entrar a su monasterio, todo ha cambiado y nadie lo reconoce.

Las diferencias son únicamente detalles que, en el caso de la versión de transmisión oral, la tradición ha tenido que matizar para adaptar el relato al contexto. Tales como la referencia exacta a trescientos o doscientos años de la cantiga y del exenplo, que pasa a ser, simplemente, "muchísimo tiempo". O bien, en la versión mexicana, los hechos ocurren ante los feligreses, quienes ven cómo desaparece el cura cuando oye el canto del ave; mientras que en los otros casos el religioso se encuentra solo. La presencia de testigos en nuestra versión responde a la necesidad de reforzar el valor de verdad de la narración y que es un rasgo característico de la leyenda como género (en oposición al cuento que siempre será escuchado como ficción). Asimismo, la tradición ha alterado el momento de desconcierto del cura al volver en sí: mientras

[10] En este caso, la versión no pertenece a mi corpus, fue recogida de la tradición oral por Vicente T. Mendoza y publicada en *Folklore*, 419. En mi trabajo de campo únicamente encontré una referencia a la leyenda: un informante de otros textos, me advirtió cuando estábamos frente a las ruinas de una antigua capilla de San Pedro de Piedra Gorda que se suponía que ahí había ocurrido "lo de la leyenda del cura que vio a Dios y regresó mucho tiempo después". Sin embargo, el informante no recordaba el texto ni hallé más información al respecto.

en las versiones antiguas el protagonista se sorprende cuando no lo reconocen en el monasterio o cuando él mismo halla distinta la entrada al convento, en la leyenda zacatecana, el cura encuentra el templo derruido y sólo comprende lo que ha sucedido cuando interroga a unas personas quienes le explican lo que había ocurrido hacía "muchísimo tiempo".

Después de esta rápida revisión se puede advertir una fuerte diferencia numérica en los ejemplos de uno y otro género; una posible explicación es que la leyenda es una forma narrativa cuyos relatos siempre están directamente relacionados con la comunidad a la que pertenecen; el valor de verdad que poseen y la ubicación temporal y espacial precisas restan cierta libertad al narrador para incorporar algunos elementos; mientras que, en la forma cuentística no hay restricción.

Este breve recorrido ha sido sólo una pequeña muestra de la riqueza de la narrativa tradicional mexicana; riqueza que va más allá de la mera presencia de temas y motivos medievales, pues ésta implica, como hemos visto, todo un proceso de adaptación. Así pues, un texto tradicional vive gracias al equilibrio entre dos fuerzas: la conservación y la variación que se logra debido a la cualidad de apertura del texto; rasgo que hace posible que una obra se transmita durante siglos adaptándose a nuevos contextos geográficos, sociales y culturales, tal como ha sucedido con las historias de Genoveva, del hortelano y la culebra y otras más, que se mantienen vivas hasta nuestros días formando parte del acervo tradicional de diversas comunidades.

Textos:

Genoveva de Brabante

Informó: Jesús López Chávez, 71 años, campesino. Machines, municipio de Zacatecas, Zacatecas. 6 de agosto de 1993. Recogido por Mercedes Zavala. [131]

La condesa Genoveva era la esposa de un conde que se llamaba Segisfredo. Ella era muy bonita. Un día este conde se fue a la guerra, eran recién casados cuando él se fue.

En casa de ellos vivía un criado que le llamaban Golo y a él le caía muy bien la condesa y le echaba flores y le cantaba, pero la condesa le

dijo que no, que aunque la matara. Entonces, un día, él la mandó matar, pues era el criado de más confianza y los demás estaban a sus órdenes cuando el conde estaba en la guerra.

Entonces se la llevaron para el cerro y los que la llevaban eran unos peones que también llevaban un perrito. Allá en el cerro se condolieron de ella y se vieron uno al otro y se dijeron:

—Pero cómo la vamos a matar si es la condesa y ella no tiene culpa; nosotros estamos al tanto de que no tiene culpa. No tiene tratos con ese señor ni le ha dado esperanzas... Entonces, qué hacemos.

Y a uno se le vino algo a la mente:

—Mira, como el señor Golo nos pidió como prueba de que la habíamos matado que le lleváramos los ojos de ella; pues, mira, los ojos del perro se le parecen. "Ándale" dijo el otro. Y mataron al perrito.

Entonces dejaron a la condesa ahí en el cerro y le dijeron: "que Dios la bendiga". Y se quedó la condesa allí en el cerro, en la sierra muy lóbrega. Y cuando regresaron, los peones le presentaron los ojos del perro al dicho Golo y él quedó satisfecho.

Después de muchos años, cuando se había acabado la Revolución, regresó el conde y Golo le contó que la había mandado matar porque la engañaba con otro. Y el conde le creyó porque era su criado de confianza.

Total que un día, el conde salió para cazar a la sierra porque era aficionado a la cacería.

Para entonces, la señora condesa había tenido allá un niño porque cuando se la llevaron ya iba gorda. Ella lo alimentaba con leche de una venadita que ella ordeñaba en un casco de calabaza que se halló; así, ella tomaba y le daba al niño. También se le acabó la ropa, pero se le presentó una borrega que iba acarreando un lobo, se armó de valor y se la quitó al lobo con una piedra. Curó la zalea y se la puso para taparse y al niño le puso el nombre "El desdichado" y lo tenía en una cueva.

Cuando el conde fue a cazar vio a la venadita y ella corrió asustada hacia la cueva de la condesa. Entonces ella, la condesa, salió para ver qué pasaba. Ella estaba llena de mugre envuelta en su zalea. El conde la alcanzó a ver y pensó que qué rara esa señora que estaba hasta allá en el cerro. Se fue acercando, acercando y se arrimó y le dijo:

—¿Quién eres tú, señora?

Como ella sí lo reconoció, le dijo:

—¿No me conoces?

—No, sabe Dios quién serás.

—Soy tu esposa. Mira, ése es tu hijo.

El niño ya tenía como once años y no conocía más allá de la cueva.

—Pero cómo vas a ser mi señora —preguntó el conde—.

—Sí, mira: Golo me calumnió de que yo tenía un hombre, haciéndote menos y me mandó matar. Pero los sirvientes que me trajeron no me mataron, me perdonaron ese día y aquí estoy.

Entonces, él se arrodilló y le pidió perdón y se la llevó al campamento donde estaban los otros cazadores. El conde mandó traer ropa para los dos e hicieron lumbre para cocinar los alimentos. De ahí, se fueron a la hacienda que tenían que era como un palacio porque eran muy ricos. Cuando iban en el camino, mandó a unos a que se adelantaran y arrestaran a Golo, y cuando llegó, la sentencia que le dio fue que lo amarraran de los pies del entresijo de una mula bruta con una soga fuerte y lo azotaran. La mula lo hizo garras a puras patadas.

Y por fin, vivieron felices el conde Segisfredo y la condesa Genoveva de Brabante y su hijo.

El hombre y la culebra

Informó: Irma Iracheta, 24 años. Ejido San Francisco, Municipio de Zaragoza, Nuevo León. 5 de abril de 1994. Recogido por Mercedes Zavala.

Había una vez un campesino que andaba trabajando su tierra cuando oyó que decían: "¡Auxilio, auxilio!". Entonces, fue a ver qué era lo que estaba pidiendo auxilio. Cuando llegó al lugar, vido una culebra debajo de un tronco y la culebra le dijo:

—Sálvame, amigo mío.

Entonces el señor se arrimó y le quitó el tronco y cuando ya estaba libre, la culebra le dijo:

—Te voy a comer.

—No, cómo me vas a comer si yo te acabo de salvar; cómo que ahora me quieres comer.

—Sí, pero ¿qué no sabes que un bien con un mal se paga?, dijo la culebra.

—No, dijo el señor, como va a ser que un bien con un mal se paga; un bien se paga con un bien.

—No, estás muy equivocado, dijo la culebra, pero vamos a hacer una cosa; vamos a consultar a tres animales y si los tres me dicen que yo tengo la razón, te como.

Y ya se fueron el campesino y la culebra y lo primero que encontraron fue a una polla. Y el campesino le dijo:

—Polla, amiga polla, he salvado a esta culebra de debajo de un tronco y ahora me quiere comer porque dice que un bien con un mal se paga.

—Ajá, dijo la polla, la culebra tiene razón; si es cierto que un bien con un mal se paga porque yo pongo mis huevos todos los días y cuando no los pongo, hasta la olla del caldo voy a ir a dar.

Entonces, cuando la culebra oyó eso, se le echó encima al campesino y le dijo:

—Ahora sí te voy a comer, amigo.

—No, espérate, todavía nos falta consultar a dos más.

Entonces siguieron caminando y se encontraron un burro. Entonces dijo el campesino:

—Como crees, amigo burro, he salvado a esta culebra de debajo de un tronco y ahora dice que me quiere comer; ¿tú crees que un bien con un mal se paga?

—Sí, dijo el burro, la culebra tiene razón: un bien con un mal se paga, porque yo trabajo mucho con los señores, yo les ayudo a cargar la leña y todo y, cuando me miren ya viejo, me van a soltar para que yo me muera de hambre.

Al oír esto, la culebra se le echó otra vez encima al campesino y le dijo:

—Ahora sí, te voy a comer.

—No, amiga culebra, todavía nos falta uno.

Entonces se fueron caminando y se encontraron un coyote. Y el campesino, ya medio asustado, le dijo:

—Amigo coyote, amigo coyote, cómo ves: he salvado a esta culebra de debajo de un tronco y ahora dice que me quiere comer. Tú qué opinas de esto; yo digo que un bien con un bien se paga y ella dice que un bien con un mal se paga.

Y el coyote le dijo:

—Bueno, esto lo tengo que ver más despacio; necesito ver cómo estaba la culebra y así saber bien para decidir sobre esto.

Entonces se fueron a donde antes estaba la culebra y todavía estaba ahí el tronco. Y dijo el coyote:

—Bueno, lo que vamos a hacer es que primero te vas a acomodar como estabas y luego, el campesino te va a poner otra vez el palo.

Y así lo hicieron y ya que estaba la culebra con el tronco encima, el coyote le dijo:

—A ver, si una culebra se puede zafar de cualquier parte, cómo está que tú no pudiste zafarte de este tronco.

—No, dijo la culebra, es que me estaba apachurrando muy fuerte.

—Y ¿así estabas antes? ¿Estás segura que no te puedes mover ni zafar ni un poquito?, le preguntó el coyote.

—No, no me puedo mover para nada, dijo la culebra, por favor apúrate a decidir porque pesa mucho.

Entonces dijo el coyote al campesino:

—Bueno, pues tú has deshecho el bien que has hecho. Así que déjala como estaba.

Entonces se alejaron de ese lugar y el campesino y el coyote dejaron ahí atrapada a la culebra. Estuvieron caminando hasta que llegaron a una mesita y ahí se despidió el campesino del coyote. Y el coyote le dijo:

—Amigo, yo ya estoy un poco viejo y un poco ciego, pero con algunos de tus borregos me compondría.

Y el campesino le dijo:

—Sí, voy a ir por ellos a mi ranchito y los traigo a esta mesita; aquí me esperas.

Entonces el campesino se fue y cuando llegó a su casa le contó toda la historia a su mujer; le contó cómo había empezado y que le tenía que llevar unos borregos al coyote, que por favor se los metiera a un costal.

Y así le hizo, la señora buscó a los perros y los echó en un costal de su esposo. Entonces llegó el señor y él si pensó que su mujer le había echado al costal los borregos más gordos y cargó con el saco y no se fijó si eran borregos o otra cosa. Y cuando llegó a donde lo estaba esperando el coyote, le dijo:

—Ahora sí, amigo; aquí están estos borregos en agradecimiento a que me salvaste la vida.

El coyote abrió el costal y le saltaron los perros; entonces el coyote arrancó corriendo y cuando iba lejos le gritaba al campesino que la culebra tenía razón porque un bien con un mal se paga. Y colorín colorado este cuento aquí se acaba.

La Llorona

Informó: José Guadalupe Lara Hernández, 68 años, campesino. San Francisco de los Blanco, municipio de Galeana, Nuevo León. 8 de abril de 1994. Recogido por Mercedes Zavala.

Siempre, en los tiempos de agua, desde que éramos chiquillos nuevos, oímos a La Llorona. Apenas empieza a venir agua en la acequia, viene la mujer ésta. Porque cuando ella vivía nunca quiso criar a sus hijos porque le iban a estorbar para su trabajo con los señores, entonces los echaba al agua y mucho tiempo después quería a sus hijos, pero ya no pudo tenerlos. Y entonces se volvió una serpiente del agua y tiene la mitad de arriba de mujer y para abajo de víbora de agua. Ella aprovecha cuando el agua corre por la acequia y por el río para ir buscando a sus hijos y los va llorando todo el camino.

Algunas personas creen que se aparece, pero no, cuando el agua no corre, ella se recoge en la presa para luego salir. Y por eso, cuando es tiempo de aguas, uno la puede oír llorando bien clarito.

Una vez que fui a recoger unos caballos rumbo a la presa, apenas estaba amaneciendo y me arrimé bastante, casi hasta la orilla de la compuerta, y de repente oí su llorido y cuando volteé, la vi en la orilla del agua, hacia la compuerta; yo creo que iba a salir, porqué cuando regresaba para acá con los caballos, empezó a llover.

Bibliografía

Alfonso X, El Sabio, *Cantigas de Santa María*, 2 vols., ed. de Walter Mettmann, Coimbra: Universidad de Coimbra, 1967.

Bergman, Gun, *The Melusina Saga*, Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1964 (Studia Slavica Upsaliensia, 2).

Díaz, Juan, *Coplas de ciegos. Antología*, Salamanca: Ámbito, 1992.

Libro de los exenplos, ed. de John Esten Keller, Madrid: csic, 1961.

Mendoza, Vicente T. y Virginia Rodríguez de Mendoza, *Folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas*, México: inba, 1952.

Menéndez Pidal, Ramón, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid: Espasa-Calpe, 1939, 52-87 (Austral, 55).

Ruiz Juan Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Juan Corominas, Madrid: Gredos, 1967 (Biblioteca Románica Hispánica, IV Textos).

Voragine, Jacques de, *La Légende dorée*, 2 vols., trad. de J. B. M. Roze, Paris: Garnier-Flamarion, 1967.

LITERATURA CABALLERESCA

EL *BELIANÍS DE GRECIA* FRENTE A LA TRADICIÓN DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS CASTELLANOS

Lilia E. F. DE ORDUNA
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
Universidad de Buenos Aires

Cuando en el capítulo VI de la *Primera Parte* del *Quijote* de 1605 asistimos al "donoso escrutinio" de la biblioteca del protagonista, Cervantes nos informa qué libros fueron "autores del daño": del enajenamiento quijotesco. Así nos dice qué obras, caballerescas primero, pastoriles después, él mismo (Cervantes) aceptaba, cuáles con reserva y qué otras, sin lugar a dudas execraba por lo que, tajantemente, son enviadas al fuego dedicado a los relapsos. Evoquemos al ama, que ha entrado al aposento "con una escudilla de agua bendita y un hisopo..." La información —bien se recuerda— la mediatizan "el licenciado Pero Pérez, que así se llamaba el cura" y maese Nicolás, el barbero, durante la revisión de "más de cien cuerpos de libros grandes muy bien encuadernados y otros pequeños". Aunque dadas a través de sus dos criaturas ficticias, estas opiniones cervantinas influyeron por centurias en el ánimo de muchos lectores comunes y eruditos. Si tal había sido el juicio de Cervantes, ninguna discusión podía plantearse. Hoy contagiados de tantos neorrevisionismos y deconstructivismos, nos permitimos preguntarnos hasta qué punto el juicio de los receptores cultos del XVI y hasta mediados del XVII (porque a Cervantes se unen Lope, Mateo Alemán, Tirso, etc., con comentarios similares, a los que hay que sumar, desde luego, a los moralistas) dicho juicio, digo, puede coincidir con el de los destinatarios correspondientes, cuatrocientos años después. O expresado de otro modo: ¿cómo gravita el mensaje de los libros de caballerías en el destinatario actual? ¿Como suponemos que ocurrió entonces? Obviamente, al pertenecer éste, el destinatario de los últimos años del siglo XX, a un contexto socio-histórico-cultural totalmente

otro, la resonancia es otra también. Es decir, nosotros destacamos ciertos aspectos del discurso, y aun de la historia, que el lector y el narratario de la España de los Austrias no percibía o no le interesaba relevar. Por el contrario, innumerables han de ser las alusiones, polisemias, encubrimientos diversos, claros entonces y que, a la vuelta de los siglos, se nos escapan, quizá definitivamente. Esto origina que ciertas preguntas difícilmente puedan tener respuesta: ¿por qué, en el escrutinio —por ejemplo— se quiere que el *Palmerín de Oliva* "se haga rajas y se queme" y no queden ni cenizas y, en cambio, se valora grandemente al de Inglaterra: "y esa palma de Ingalaterra se guarde y se conserve como a cosa única"? ¿Son vigentes los méritos que veía Cervantes en este libro de caballerías?: el *Palmerín de Ingalaterra*: "es muy bueno", "todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artificio las razones cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propiedad y entendimiento". Por otra parte, ¿tan deleznables son, realmente, todos los lanzados a la hoguera o, de tal modo "disparatados", "arrogantes" y "mentirosos" que, algunos ni siquiera son dignos de ser mencionados?. En un momento dado, se ordena al ama "que tomase todos los grandes y diese con ellos en el corral", ella obedece, "y asiendo casi ocho de una vez, los arrojó por la ventana". Pienso que los editores de fines de este milenio procuran rechazar la sentencia al enfatizar los valores de las obras caballerescas que, cuidadosamente, transcriben y anotan. Así ocurrió con *El caballero del Febo, Cirongilio de Tracia, Cristalián de España, Don Florindo* y otros en vías de impresión, la primera después del silencio de muchísimos años. También, con el nombrado *Palmerín de Olivia* que, gracias al cuidado de Giuseppe Di Stefano, puede leerse en su impecable edición pisana, que nos permite considerar injusto el menosprecio cervantino.

Las obras caballerescas "aprobadas" por Cervantes son muy pocas, todos lo saben. En nuestro tiempo —o muy reciente—, la labor de Place, Cacho Blecua, Avalle Arce, entre otros, nos pone en condiciones de evaluar el texto de *Amadís de Gaula* y coincidir con su aceptación y elogio (dejaremos de lado, por cierto, los problemas en torno a cuál fue el texto primitivo de *Amadís*, cuál llegó a Montalvo desde el siglo XIV, o desde antes, según postula Suárez Pallasá). Sea como fuere, tanto para el alabado *Amadís de Gaula* como para otra obra salvada, el *Tirante*, contamos con el material necesario para ponderar las opiniones

cervantinas. En el caso de *Tirant lo Blanc*, no es ocioso recordar que el texto confiable se debe a la rigurosa tarea de Martín de Riquer que posibilita justificar el beneplácito del cura que lo considera "tesoro de contento y una mina de pasatiempo", "por su estilo, el mejor libro del mundo", etc.

Ahora, quisiéramos detenernos en un tercer caso. Cuando se decide que el *Palmerín de Ingalaterra* y *Amadís de Gaula* "queden libres del fuego y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan", replica el barbero: "No, señor compadre", "que éste que aquí tengo es el afamado don Belianís". Si bien el cura critica algunos de los excesos en sus cuatro Partes, aconseja mitigar "la demasiada cólera suya", quitar algunas secuencias y "como se enmendaren, así se usará con ellos de misericordia o de justicia y en tanto, tenedlos vos, compadre", a lo que responde entusiasmado el barbero, "¡que me place!". Indudablemente, este libro de caballerías, de Jerónimo Fernández, no sólo hizo las delicias de don Quijote y sus amigos sino también de altos señores, como el Emperador, a cuyo requerimiento parece que el autor escribió la continuación de los dos primeros Libros. El mismo Cervantes no fue ajeno al encanto e influencia de su lectura y es significativo que entre los sonetos iniciales, después del de "Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha", el siguiente sea de "Don Belianís de Grecia". Este hecho, junto al más decisivo de exceptuarlo del castigo y calificar al protagonista de "afamado", nos incita a querer dilucidar qué condiciones hicieron —y hacen todavía— al *Belianís* particularmente atractivo.

Detengámonos un instante en este vocablo "afamado", no incluido por Covarrubias; que apareció, sí, más de un siglo después en el *Diccionario de Autoridades* (de 1726, como es sabido), con la acepción de "lo mismo que famoso, insigne y de gran fama y renombre entre los demás". Corominas, después de señalar que FAMA "debe de ser semiculismo en vista de la f- y de la perfecta conservación del significado latino", registra la voz "afamado" entre los "muchos derivados [que] presentan [...] señales de cultismo flagrantes", lo documenta en los *Milagros* de Berceo como "famado" y, en la forma que nos ocupa, "afamado", aparece en el *Libro de Alexandre*, el *Rimado de Palacio* y el *Cancionero de Baena.*

En primer lugar, hay que insistir en una reflexión que en varias ocasiones he propuesto (Lilia E. F. de Orduna, "El paradigma de *Amadís*", 77-88 y "Paradigma y variación", 189-212) y que se refiere a la presunta

uniformidad de los libros de caballerías. Creo haber demostrado que no es así, pese a derivar del paradigma amadisiano muchas veces presente; sin embargo, a medida que el género evoluciona, las diferencias van destacándose y entiendo que *Belianís de Grecia* es un ejemplo acabado del apartamiento del modelo. El género se caracteriza por una suma de estereotipos que todos ustedes, sin duda, recuerdan, aunque los libros de caballerías no se presentan tan "perjudiciales" ni "tan duros en el estilo" como los describió el canónigo cervantino en el capítulo 47 de la *Primera Parte* del *Quijote*.

Si consideramos el *Belianís de Grecia*, desde el comienzo advertimos la transgresión del paradigma: el protagonista no nace de amores clandestinos sino que, por el contrario, el narrador se encarga de subrayar el común acuerdo de las familias de los que serán sus padres, el emperador Belanio de Grecia y Clarinda, hija del rey de España. La embajada que pedirá la mano de la infanta, el recibimiento a los señores más poderosos que la integran y las circunstancias de la partida de la princesa, no parecen surgir de una obra ficcional sino que más se asemejan a las descripciones análogas incluidas en la documentación de la época. Es decir que se daba —tal vez, *quería* darse— al narratario la impresión de verosimilitud: esos sucesos eran similares a los que acaecían en su tiempo con cada nueva unión de casas reales. El primogénito Belianís surge, pues, de unión legítima como ocurrirá después con sus hermanos, Clarineo de España y Lucidaner de Tesalia. Esto significa que no tiene identidad ninguna por conquistar, ni proezas que superar en función de un linaje que debiera intentar merecer. Esta situación de Belianís, repito, es anómala —por normal, si cabe. Amadís, Palmerín, tantos otros, viven sus primeras aventuras en procura de esclarecer su origen o de ser dignos de su estirpe. Y esta búsqueda conlleva dos características, infaltables en el héroe típico (véanse a este respecto las lúcidas observaciones de Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*): una es el *apodo*, que se relaciona con su procedencia o su encuentro misterioso, así Amadís es "el doncel del mar" o Palmerín es de Oliva u Olivia (ya sabemos las causas). El segundo rasgo caracterizador es la *señal*, que posibilita la anagnórisis, sea externa: espada, cruz, cadena, paños, etc. o marcas físicas, lunares, la rosa del pecho de Rosicler... Nada de esto es necesario para Belianís y, por ello, desde el comienzo se aparta de la obra fundacional y siguientes, y gana —como dije antes— verosimilitud. Fijémonos que, justamente, es una constante cervantina

procurar lo creíble, y Cervantes, por ello, rechaza de *Belianís de Grecia* lo más inverosímil; de modo que quizá su aceptación final se base en situaciones, como estas primeras, que presentan al protagonista, y su entorno, más próximo y real. Pero, junto a la inclusión de estos elementos que sumergían al lector en un mundo asible, *Belianís* siguió también las pautas fijadas por el modelo, sobre todo las que contribuían a que se cumpliese la finalidad más importante de esta literatura de evasión: el escapismo gracias al entretenimiento. En este sentido, Jerónimo Fernández supo hacer una cuidada selección de tópicos que le permitieron con genuina creatividad mantener constante el interés del narratario. Veamos sucintamente qué recursos empleó:

El "mago", que en *Amadís de Gaula* aparecía desdoblado en el bien (Urganda) y el mal (Arcalaus), tiene una función en *Belianís de Grecia* similar a la de su par en *Cristalián de España,* obra que se publicó dos años antes y que tal vez haya influido sobre Fernández. Pues, como digo, la autora del *Cristalián*, Beatriz Bernal, finge que el creador de su obra es el sabio Doroteo, al que corresponderá el sabio Fristón del *Belianís* y en ambas obras el mago no sólo cuenta la historia sino que actúa en ella y ejerce control sobre los sucesos que, en ocasiones, llega a modificar. Con el paso del tiempo, llegaremos al caso del *Caballero del Febo* en que "dos" magos, Artemidoro y Lirgandeo, habrán de tomar partido por los personajes y manejarán la acción. Así pues, se introduce una variación con respecto a la obra fundacional, *Amadís*, que promueve una más interesada recepción.

Algo más y distinto: si bien *Belianís* puede adscribirse a los libros de caballerías de materia greco-troyana, la perspectiva que muestra es novedosa. Los personajes de dicho ciclo dejan de ser pasivos o simplemente evocados para llegar a convertirse —en la línea de la función cumplida por Troilo y las armas del Castillo Velador, en el *Cristalián*— en coetáneos de los personajes ficcionales. Tal es el caso de Policena y Aquiles (como en otra oportunidad, hemos pormenorizado, Lilia E. F. de Orduna, "La historia de Policena", 385-408); digamos sólo que la desdichada princesa, hija del rey de Príamo, es símbolo de padecimientos y que Fernández pudo conocer sus desventuras a través de la *Historia Troyana*, de las *Sumas Troyanas* de Leomarte, de la *Crónica Troyana*, del *Cancionero de Baena,* o de los numerosos romances que la recuerdan. Imagina que Policena no murió —como las fuentes literarias lo testimonian, para que fuera vengada la muerte a trai-

ción de Aquiles— sino que estaba meramente encantada por lo cual la hace volver a vivir, a tal punto que el hermano de Belianís, Lucidaner, se enamora perdidamente de ella y, después de incontables andanzas y desventuras, todo culminará en felices nupcias. Precisamente, la situación de Policena se vincula con la actividad de Héctor, presentado como una estatua articulada, otro logro del autor; los muñecos movibles no son de su invención, desde luego, tampoco de Beatriz Bernal, cuya jayana de oro es de importancia en *Cristalián de España* (Lilia E. F. de Orduna, "Héroes troyanos y griegos", 559-568). No obstante, la peculiaridad estriba en la misión que se le adjudica: la batalla de Héctor y Belianís (y el triunfo de éste último, obviamente) romperá el hechizo a que está sometida la sabia Belonia y será la culminación de las aventuras. De modo que, estos seres surgidos de la materia clásica cumplen una función muy especial en *Belianís de Grecia*: Policena, Aquiles (que se muestra primero también encantado), Héctor, Pirro, Troylo y Paris, ahora redivivos y enlazados con los personajes hipertextuales, coadyuvan a enriquecer la urdimbre y dan a la obra su enigmática atemporalidad.

El motivo del disfraz también contribuye a mantener vivo el interés del público lector y a acrecentar el suspenso, ya que no se trata del personaje femenino que disimula su identidad, como la infanta Minerva en el citado *Cristalián;* en la novela bizantina y en tantos relatos breves y extensos, sino que en *Belianís de Grecia* encubre al protagonista mismo. Así, el caballero bajo atuendo de doncella, hará que se desenvuelva un hilo narrativo lateral, complejo y ambiguo, un acierto de la obra (el problema de Contumeliano y Belianís está tratado en Lilia E. F. de Orduna, "El paradigma y variación", especialmente 85-87).

Si el espacio lo permitiera, podríamos detallar extensamente otro aspecto que tiene un sello particular y que se realza todavía en la licencia otorgada a la cuarta edición de 1587. En ella se lee que la obra es "de mucho effecto para la guerra y exercicio militar". El autor manifiesta un gran conocimiento bélico que demuestra en la descripción, no sólo de terribles batallas (obligadas en el género) sino también en la presentación de diversas estrategias, tácticas de asedio y defensa de ciudades, especialmente en el extenso sitio de Babilonia, junto a la pormenorización de artificiosas torres de combate y violentísimos encuentros navales.

En resumen, ha sido mérito del creador de *Belianís de Grecia*, respetar las líneas genéricas prototípicas, pero con los agregados que los

nuevos tiempos imponían, por ello su obra representa la fusión del espíritu caballeresco medieval y los ideales más atractivos del Renacimiento. A la fe en el Dios Trino y en la intercesión de María, según los cánones de la Cristiandad, presentes en todo el género (quizá ya desde el *Amadís* primitivo), une nuestro héroe el valor de su esfuerzo, más fuerte que la nobleza de su estirpe. Además, según hemos visto, la creación de Jerónimo Fernández trasciende los estereotipos fijados y adquiere vida propia y celebridad ganada, por lo que aún hoy es legítimo el juicio cervantino: "¡que éste que aquí tengo es el afamado don Belianís!".

Bibliografía

Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.

Orduna, Lilia E. F. de, "El paradigma de *Amadís*", *Studia Hispanica Medievalia II. III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1990, 77-88.

——, "Héroes troyanos y griegos en la *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia* (Burgos, 1547)", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Berlin (1986)*, Frankfurt/Main: Vervuert, 1989, I, 559-568.

——, "La historia de Policena en textos españoles medievales y renacentistas", en *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1986, I, 385-408.

——, "Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana", en Lilia E. F. de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Kassel: Reichenberger, 1992, 189-212.

APROXIMACIÓN A LOS TEMAS AMOROSO Y CABALLERESCO EN EL *CUENTO DE TRISTÁN DE LEONÍS*

Carlos RUBIO PACHO
Universidad Nacional Autónoma de México

A José Amezcua
In Memoriam

> Señores, ¿os gustaría escuchar una hermosa historia de amor y de muerte? Es de Tristán y de la reina Isolda. Sabréis del goce y del dolor con que se amaron y cómo murieron, en el mismo día, él por ella, ella por él.

Con estas palabras, uno de los refundidores más recientes[1] inicia su versión de la historia. Desde sus orígenes,[2] la leyenda presentó esta visión trágica del amor que, a decir de Denis de Rougemont, constituye el mito occidental por excelencia, de allí la gran vitalidad que ha tenido hasta nuestros días. Prueba incontrovertible del entusiasmo que despertó la leyenda es la rápida incorporación, en la lírica trovadoresca, de los nombres de Tristán e Iseo a la nómina de los amantes célebres cuyo amor tuvo un fin desgraciado. En los cancioneros provenzales se encuentran las primeras alusiones tópicas sobre la belleza de Iseo y la constancia y habilidades de Tristán,[3] que también pasarán a los textos

[1] Joseph Bédier, *Romance de Tristán e Isolda*, versión española de Dolores Barrés, 1943 (cito por García Gual, *Lecturas*, 61). Ya Denis de Rougemont, en su célebre *El amor y Occidente*, hablaba "del Tristán de Bédier" (15).

[2] Para el discutido origen de la leyenda y sus posibles fuentes, véanse los recientes trabajos de Ma. Luzdivina Cuesta, "Orígenes" y "Más sobre los orígenes".

[3] Para los testimonios poéticos peninsulares y sus antecedentes franceses, puede consultarse el artículo de Pedro F. Campa, "The Spanish Tristán" (especialmente en sus notas 2 y 3).

en prosa. Sin embargo, la tradición medieval conoció además una faceta distinta de la leyenda, donde el conflicto amoroso fue desplazado por las hazañas caballerescas de Tristán.

El surgimiento de esta nueva visión de la historia ha sido explicada por J. Charles Payen como el intento de "conjurar el mito subversivo que plantean los poemas" (Cuesta, *Estudio*, 95). Para este autor,[4] la trágica pasión de amor viola una serie de valores sociales y religiosos (el matrimonio, la relación entre vasallo y señor, etc.) que ponen en riesgo la ortodoxia cristiana y la estabilidad social. Esto provocó una verdadera "conjuración" contra estos textos, que se manifestó de diversas maneras: los primitivos poemas (Béroul, Thomas, Eilhart), al ser transmitidos, fueron abreviados, revisados e incluso destruidos, lo cual explicaría el estado fragmentario en el que se conservan. Otra forma de eliminar el elemento subversivo fue a través de la prosificación, en la que la pasión amorosa se ve subordinada a las aventuras caballerescas mediante frecuentes interrupciones para narrar las hazañas de Tristán y de otros caballeros del mundo artúrico. Si esta subordinación diluye el elemento anti-social de la leyenda original, crea a la vez un conflicto entre el mundo privado de los amantes de Cornuailles y el espacio público de la Tabla Redonda.[5]

La leyenda tristaniana que sobrevive en España corresponde precisamente a esta etapa de prosificación; sin embargo, aún no se ha podido establecer con exactitud la fuente de la cual procede. Los textos castellanos e italianos presentan ciertas afinidades que han hecho suponer a algunos críticos que ambas ramas derivan de un original francés perdido o que los textos castellanos se basan en alguna versión italiana. Por otra parte, ciertas similitudes entre los textos castellanos y los fragmentos conservados del *Tristany* de Andorra y de Cervera hacen pensar en la existencia de un intermediario catalán. Sharrer, al encontrar ciertas afinidades entre los textos peninsulares 'con excepción del fragmento gallego-portugués' y *La muerte de Arturo* de Malory, no descarta del todo la posibilidad de un original francés perdido (Sharrer, 338).

[4] Para este resumen de la teoría de Payen sigo muy libremente el que ofrece Seidenspinner-Núñez, "The Sense", 27-28.

[5] "La leyenda tristaniana hacía referencia a un mundo cerrado a las relaciones ternarias establecidas entre la doncella de Irlanda, el rey Marc de Cornuailles y su sobrino Tristán" (Cirlot, *La novela*, 123).

Uno de los textos hispánicos que menor atención ha recibido por parte de la crítica es el *Cuento de Tristán de Leonís*, que se encuentra en la Biblioteca Vaticana con la signatura 6428. Se trata de un manuscrito de finales del siglo XIV o principios del XV, escrito en dos columnas, por cinco escribanos distintos, uno de los cuales presenta un acentuado dialectalismo aragonés. Actualmente consta de 131 folios; la presencia de una numeración antigua indica que carece de los primeros cinco folios y de un número indeterminado de ellos al final.[6] Fue descubierto a finales del siglo pasado por Monaci quien editó (1881-1892) en facsimile el folio 62; en 1922 Bartholomeis transcribió y reprodujo algunos más y en 1928 apareció la primera versión completa, publicada por George T. Northup en la Universidad de Chicago. Además de estudiar el texto y su posible origen, fue él quien le dio el nombre con el que actualmente se le conoce. Por desgracia, su teoría sobre el origen aragonés lo llevó a corregir el texto, por lo que su edición no refleja con exactitud el original. En 1985, un equipo a cargo de Ivy A. Corfis reprodujo fielmente el texto, inclusive las repeticiones e interpolaciones ajenas a la narración, para el Hispanic Seminary of Medieval Studies, de Madison, versión sobre la cual baso este trabajo.[7]

El estudio detenido del *Cuento de Tristán de Leonís* permite afirmar que su contenido coincide con los impresos castellanos del siglo XVI, aunque presenta divergencias importantes,[8] como la ausencia de división en capítulos, solamente insinuada por la frase "Dize el cuento"; algunos nombres propios divergentes,[9] expresiones verbales que no se corresponden y, más notablemente, en el

[6] Tomo la descripción del manuscrito del folleto que acompaña la microficha con el texto transcrito por el Hispanic Seminary of Medieval Studies. Para los datos completos de la edición remito a la bibliografía final.

[7] Agradezco al Proyecto *Medievalia* que me permitiera consultar y reproducir en papel la transcripción de la microficha que posee.

[8] Ma. Luzdivina Cuesta, tras un detallado cotejo de los testimonios peninsulares, sostiene que "el texto del Vaticano coincide argumentalmente con el de las ediciones del siglo XVI, pero su estilo es mucho más primitivo, menos retórico. Normalmente las mismas ideas se expresan de manera diferente en uno y otros y las escasas coincidencias son puramente fortuitas. Las ediciones del XVI y el ms. Vaticano están muy próximos en cuanto a contenidos y al orden de los episodios y por lo que refiere a detalles y forma de expresión, difieren enormemente y con frecuencia" (*Estudio*, 214; véase también "La transmisión", 87-88).

[9] "El cotejo de los nombres propios y de los topónimos [...] demuestra que las coincidencias en los nombres se dan en los personajes más conocidos y famosos. Los de

> cambio de tono en el *Libro* que parece reflejar el interés procaballeresco de la sociedad aristócrata de aquel tiempo: se suprimen escenas cómicas y ciertos toques realistas y se elimina de la narración o se modifica materia que daría una impresión desfavorable del caballero.[10]

Por su estado incompleto, el *Cuento* comienza con la huida de Tristán, acompañado de Gorvanao,[11] por temor de la madrastra, y concluye con la visita de Lançarote y Artus a la tienda donde se alojan Tristán e Iseo, a las afueras de Camelote; sucesos que corresponden a la mitad del capítulo IV y a los inicios del capítulo LVIII de la edición castellana de 1528.[12]

Tristán como caballero

Cuando Brangel le pregunta a su señora que cuál de los dos caballeros que hospeda su padre le parece el mejor, ésta contesta que si el herido que ella ha curado

> fuese ansí bueno de sus armas & así de alto linaje [...], commo él mesmo demuestra en su paresçer, toda donzella lo devíe querer más.
> (*Cuento*, 16; fo. 7v, 48-52)[13]

Esta cualidad de Tristán como hombre de armas es la faceta sobre la cual se hace mayor énfasis en el texto.

los personajes secundarios aparecen grafiados de distinta manera, cuando el nombre no se ha alterado por completo, a veces confundido con el de otro personaje" (Cuesta, "La transmisión", 87).

[10] J. B. Hall, "A Process of Adaptation: The Spanish Version of the Romance of Tristan", en *Leyend of Arthur in the Middle Ages*, 1983. No he podido ver el trabajo, por lo que cito el comentario de Sharrer ("Notas", 335, entrada núm. 27).

[11] Transcribo los nombres de los personajes de acuerdo con la grafía más frecuente del *Cuento*.

[12] Me refiero a esta edición por ser la más accesible de las dos preparadas por Bonilla y San Martín.

[13] Por basarme en una minuciosa transcripción del manuscrito, indico el número de la página de la microficha y, separado por punto y coma, el folio y las líneas del original. Reproduzco, en general, las características del manuscrito; sin embargo, regularizo las grafías u / v y i / j, de acuerdo con su valor vocálico o consonántico respectivamente. El uso de mayúsculas, acentos y signos de puntuación es el moderno.

Desde su iniciación caballeresca, al combatir con el Morholt —Esmerol de Irlanda según el *Cuento*—, Tristán comienza a destacarse como un valiente guerrero; a lo largo de la historia se enfrentará continuamente con distintos caballeros a los que derrotará con facilidad: el Caballero Negro (Palomades); Brunor, el raptor de la Dueña del cuarto de la blanca espina y con algunos miembros de la Tabla Redonda. Los combates, que se repiten casi sin variaciones, permiten mostrar no sólo la fuerza y el valor de Tristán, sino también su generosidad. Esta virtud se hace patente desde el principio: cuando es herido arteramente por Esmerol, lo ayuda a subir a su barca y le dice: "cavallero, si vos me fezistes & mal, por eso non vos faré yo agora más" (*Cuento*, 12; fo. 5v, 51-54).

Este mismo comportamiento es el que observa con otros de sus vencidos, cuando ha podido reconocer el valor de su enemigo. Incluso su cortesía caballeresca llega a ser más importante que sus obligaciones como amante. Almorante, quien propiciara la aventura del cuerno, con la que se descubre la infidelidad de la reina Iseo, al ser vencido por Tristán en el combate de la Gesta Floresta, le advierte que si lo mata, podrá venir un gran mal a la caballería y a Tristán le traerá gran deshonor. El héroe, tras hacerlo prometer no volver a hacer "otra locura" contra la reina, le perdona la vida y se vuelven "más amigos que non solían nin jamás avían sido" (*Cuento*, 16; fo. 68v, 10-11).

La consolidación de Tristán como caballero se produce cuando él solo salva al rey Artus de la muerte y se confirma en el Paso de Tintayol al combatirse con Lançarote, el único al cual no puede derrotar. Este encuentro de los dos caballeros es de una importancia fundamental, pues se establece un total paralelo entre Lançarote y Tristán, quien se eleva de esta manera, como el "mejor cavallero del mundo", según lo afirma el propio Lançarote.[14]

Este énfasis en la faceta guerrera se ve reforzado por la larga descripción de la táctica, ideada por Tristán, para defender la ciudad de Coel.

Tristán como amante

No son muy abundantes las alusiones al amor entre Tristán y la reina; fácilmente se pueden enumerar los momentos en que se encuentran

[14] Al regresar a la corte de Camalote, Lançarote le informa a Artus que "todo este mes pasado ove por conpañero al mejor cavallero del mundo & este es Tristán de Leonís" (*Cuento*, 229; fo. 96r, 61-64).

juntos: durante el viaje en barco, dos ocasiones en la corte de Cornualla y durante su huida.

A pesar de la afirmación de que ambos amantes "el día que ellos non estavan en uno, el uno nin el otro non avían plazer nin solaz, mas ante estavan tristes & llenos de yra & de malenconía" (*Cuento*, 232; fo. 97v, 28-32), la realidad no es tal, pues cuando Tristán recibe la carta en la cual Iseo le recrimina haberla dejado en prisión, lejos de apresurar su regreso, se dedica a buscar aventuras en el Reino de Londres. Mucho antes, cuando la reina es llevada por Palomades el Pagano, Tristán parte en su búsqueda, más como caballero que como enamorado.

En la versión de Eilhart von Oberge, el héroe, al ser rechazado por Iseo, consuma su matrimonio con la otra Iseo; sin embargo, la versión en prosa presenta una innovación, una aventura galante con la Dueña del cuarto blanco de la espina:

> fuéronse echar & luego si jugaron non me lo demandedes, más bien creo que fue un tal juego que Tristán non lo avía jamás fecho nin sabía que era.
>
> (*Cuento*, 24; fo. 11r, 13-17)

Esta iniciación sexual de Tristán, anterior al primer encuentro con Isolda, carece de importancia en el plano amoroso, pero es fundamental en la historia porque marca el inicio del enfrentamiento entre Mares, quien desea a la Dueña, y su sobrino. En la tradición poética, esta oposición es fuertemente dramática: el rey ama a su sobrino y éste, además de amor, le debe fidelidad como vasallo; sin embargo, en el *Cuento de Tristán de Leonís* la tensión dramática se ve relativizada por el comportamiento de Mares. Cuando el enano adivino le advierte sobre la llegada de un caballero que "será el mejor cavallero del mundo" pero que

> quanto a la corona te fará honor, en otras cosas te fará desonor [y] vergüença [...], el rrey dixo: pues que a la corona me fará honor lo otro vaya commo quiera.
>
> (*Cuento*, 6; fo. 3v, 4-11)

La actitud de desdén hacia estos valores caballerescos se ve complementada con su carácter de mal señor, que demostrará a lo largo del relato. Enojado por la pérdida de la Dueña del cuarto blanco de la espina

y temeroso por el valor y la fuerza de Tristán, lo expone a situaciones arriesgadas con el fin de librarse de él: lo envía a Irlanda para pedir en matrimonio a Iseo y le ordena guardar el paso de Tintayol con la esperanza de que lo mate algún caballero. Además, Mares actúa hipócritamente, pues aunque perdona públicamente a Tristán,

> non se podía olvidar el mal talante que tenía en el coraçón contra Tristán & todavía buscava & pensava entre sy mesmo commo le podría dar la muerte.
>
> (*Cuento*, 207; fo. 88r, 50-55)

El comportamiento del rey Mares no sólo se opone al de su sobrino, sino al de otros monarcas del relato; por ejemplo, al de Languisyn, el padre de Iseo, quien perdona a Tristán por la muerte de su cuñado Esmerol, cuando el héroe lo defiende de una falsa acusación ante la corte de Artus. Incluso, le otorga a su hija en matrimonio y se niega a dársela para Mares. También el rey Coel, cuando ganó la ciudad del conde Egite, se comportó tan cortésmente con los vencidos, "que todos eran pagados & alegres" (*Cuento*, 133; fo. 56v, 40-41).

A la luz de estos ejemplos, lo que el *Cuento de Tristán* plantea no es solamente la oposición entre Tristán y su tío, sino la oposición entre las virtudes caballerescas de la corte de Artus, órbita a la que puede pertenecer Tristán, y las traiciones encubiertas de la corte de Mares. Prueba de ello son las palabras que Sagramor dirige a Tristán:

> Señor, si vos non oviésedes a mal, yo querría dezir una cosa que a mí paresçe que sería vuestra honor: que vos fuésedes en Camalote en la corte del rrey Artus & allí avríades vos más honor entre los buenos & nobles cavalleros, assí commo vos; ca señor, yo non sé que honor nin bien vos podés aver entre los cavalleros de Cornualla, salvo que un día vos farán una grant desonor e una trayçión por do podría venir grant daño a la cavallería.
>
> (*Cuento*, 102; fo. 43v, 10-25)

Al respecto, también sirven de ejemplo las acusaciones que el rey Senescal, ignorando la identidad de Tristán, le dirige al héroe:

> Es el de Cornualla & bien lo muestra en sus fechos ca todos aquellos cavalleros de Cornualla son asaz fermosos e bien pareçientes mas vos

> sabedes bien que omes [son] et maldito sea el rrey que espada çiñe a tales cavalleros.
>
> (*Cuento*, 173; fo. 7v, 10-18)

Para finalizar, quisiera señalar dos contradicciones que surgen de la pervivencia de las situaciones esenciales de la leyenda original en este texto que exalta los valores caballerescos.

Al beber el vino preparado por la madre de Iseo, surge entre Tristán e Iseo un "loco amor" —según la denominación dada por el narrador y, más adelante, por Brangen—, que tendrá consecuencias importantes: "por el pecado que avían fecho levantóse una gran fortuna" que los arrojó a la Isla del gigante Branor. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, este aparente castigo se convierte en una oportunidad para Tristán de realizar una gran empresa que lleva a los amantes a ser señores de la isla.[15]

Otro elemento, que me parece más perturbador, es el paralelismo que se establece entre Tristán y Lançarote, ya señalado en el plano caballeresco, y que se repite en su relación amorosa. Ambos están enamorados de la esposa de su tío;[16] sin embargo, cuando Lançarote devuelve a Genebra a su esposo, Artus lo perdona públicamente y de corazón. Por eso, más tarde, Tristán puede asegurarle a Iseo que "Lançarote es más amado del Rey que ningún otro cavallero" (*Cuento*, 258; fo. 106r, 57-58). Si desde un punto de vista este comportamiento de Artus lo eleva sobre la actitud de Mares, surge una nueva situación que lejos de relativizar el elemento subversivo de la leyenda, lo hace más patente. Es extraño que al copista o refundidor de esta versión no le haya parecido peligrosa esta situación; posiblemente, el conflicto social que se planteaba había perdido su interés por el desconocimiento de los valores corteses.[17]

[15] *Cfr.* Ma. Luzdivina Cuesta (*Estudio*, 363-365), quien señala la coincidencia de la expresión con la utilizada por el Arcipreste de Hita y considera que el "autor" del *Cuento* intenta enfatizar el carácter pecaminoso del amor.

[16] Si bien en la tradición francesa no existe ningún lazo de parentesco entre Lancelot y Marc, el texto hispánico insiste en este punto para establecer una total correspondencia entre Tristán y Lançarote.

[17] De esto dan prueba no sólo la poca importancia que se da al tema amoroso, sino la confusión entre la dignidad de senescal y el nombre propio de un rey (*vid. supra*, 373).

Tal vez, contrariamente a la propuesta de Payen, como sugiere Baumgartner, el *Tristan en prose* sea una crítica a la sociedad caballeresca, que lleva en sí misma su destrucción; así, el *Cuento* entroncaría con esta visión decadente, anterior al afán castellano de dignificar la caballería, como se aprecia en los impresos del XVI. Por el momento, sin el previo cotejo con los otros testimonios peninsulares e, inclusive, con el Tristán francés, es imposible ofrecer una conclusión que resulte del todo satisfactoria.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPA, PEDRO F., "The Spanish Tristán Ballads", *Tristania*, 7, 1981-1982, 60-69.

CIRLOT, VICTORIA, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona: Montesinos, 1987.

Cuento de Tristán de Leonís (Vaticana Ms. 6428). Texto y concordancias, ed. de Ivy A. Corfis *et al.*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985. [microficha]

CUESTA TORRE, MA. LUZDIVINA, "Origen de la materia tristaniana: estado de la cuestión", *Estudios Humanísticos. Filología*, 13, 1991, 185-197.

——, *Estudio literario del "Tristán de Leonís"*, tesis doctoral, Universidad de León, 1993. [microficha]

——, "La transmisión textual de Don Tristán de Leonís", *Revista de Literatura Medieval*, V, 1993, 63-93.

——, "Más sobre los orígenes y fuentes de la materia relativa a Tristán", *Estudios Humanísticos. Filología*, 14, 1994, 27-47.

GARCÍA GUAL, CARLOS, *Lecturas y fantasías medievales*, Madrid: Mondadori, 1990.

ROUGEMONT, DENIS DE, *El amor y Occidente*, trad. de Antoni Vicens, 4a. ed., Barcelona: Kairós, 1986.

SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, DAYLE, "The Sense of an Ending: The Tristán Romance in Spain", *Tristania*, 7, 1981-1982, 27-46.

SHARRER, HARVEY L., "Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986", *La Corónica*, 15:2, 1987, 328-340.

EL TEMA DEL GRIAL Y EL CICLO ARTÚRICO

Rosalba LENDO FUENTES
Universidad de París IV

El siglo XIII fue una época de cambios importantes dentro de la novela artúrica francesa. Gran parte de la producción novelesca de este periodo atestigua la influencia de Chrétien de Troyes, cuya obra había dejado establecidas las bases que permitirían la evolución del género. Chrétien legó a sus sucesores un tiempo, la época del rey Arturo, y un espacio, la corte artúrica, en el que se desarrolla la ficción; una serie de personajes, Arturo, Ginebra, Lanzarote, Gauvain, Yvain, Perceval, Keu, etc., con características bien definidas, y un modelo de estructura narrativa basada en la *aventure*, concepto cuyo significado es muy amplio pero que en términos generales define aquellos acontecimientos inesperados que sorprenden al caballero y que rompen el equilibrio reinante en el espacio artúrico. La realización de la *aventure,* de la serie de pruebas que tiene que afrontar el caballero, ligadas en general a la práctica del combate, permite el restablecimiento del orden perdido, es decir, el regreso a la situación inicial, a la armonía en la corte del rey Arturo, donde la irrupción de nuevas *aventures* desencadenará continuamente la acción.

El regreso periódico a un mismo espacio y tiempo, planteado en los relatos de Chrétien, dejaba la historia del rey Arturo y de los caballeros de la Mesa Redonda inacabada, suspendida en un momento preciso. El origen y el destino de estos héroes quedan envueltos en el misterio. Los escritores posteriores vieron la necesidad de crear una historia completa del mundo artúrico, desde sus orígenes hasta su desaparición. La idea cíclica, propia de la literatura medieval, será adoptada por la novela artúrica y

permitirá grandes transformaciones en el género. Para la realización de este proyecto, los escritores se inspiraron fundamentalmente en la *Historia regum Britaniae* (1136-1142) de Geoffrey de Monmouth y en la versión francesa de Wace, *Roman de Brut,* (1155), —obras en las que se relataba la historia del rey Arturo y el trágico fin de su reino ocasionado por Mordred— así como en la abundante materia legada por Chrétien de Troyes.

La adopción de la forma cíclica estuvo ligada a un tema específico, el del Grial. La relación entre éste y el mundo artúrico había sido ya establecida por Chrétien en su *Perceval.* En uno de los episodios de esta novela se relata la visita de Perceval al castillo del rey Pescador, lugar en el que el héroe asiste al misterioso cortejo del Grial. A pesar de su asombro, Perceval se abstiene de preguntar acerca del significado de este objeto, representado como un vaso de oro que contiene una hostia que mantiene en vida al padre del rey; el silencio del héroe y el hecho de que Chrétien no haya podido acabar la novela dejan sin resolver el misterio del Grial.

El *Perceval* tuvo cuatro *Continuaciones,* realizadas durante las primeras décadas del siglo XIII, en las que se plantearon distintas posibilidades de completarlo. En la primera, conocida como la de Pseudo-Wauchier, el relato está centrado en Gauvain, cuya búsqueda de la lanza sangrante, relacionada con el Grial e interrumpida repentinamente en el *Perceval,* fracasa. Las otras *Continuaciones,* la *Segunda,* la de Manessier y la de Gerbert de Montreuil, que recuperan al personaje de Perceval, son versiones en las que se observa una cristianización del Grial.

La trilogía atribuida a Robert de Boron, escrita a finales del siglo XII, es considerada como la primera recopilación cíclica del tema del Grial. De la obra de dicho escritor en su redacción original, en verso, sólo se ha conservado un *José de Arimatea*[1] y los primeros versos de un *Merlin.* En la trilogía, formada por una *Historia del Santo Grial* (*Estoire del Saint Graal*), prosificación del *José,* un *Merlin*[2] completo y en prosa y un *Perceval,*[3] la historia del rey Arturo y de los caballeros de la Mesa Redonda queda definitivamente ligada a la del Grial, objeto al que Robert de Boron dará una definición y una interpretación precisas.

[1] Robert de Boron, *Le roman de l'Estoire dou Graal.*

[2] Robert de Boron, *Merlin.*

[3] W. Roach realizó una edición crítica del texto, *The Didot Perceval, according to the mss. of Modena and Paris.*

Para ello había que establecer sus orígenes; éstos no fueron buscados en el plano de la ficción sino en el de la historia. La primera parte de la trilogía, la *Historia del Santo Grial*, relata los orígenes del Grial en Oriente, en la época bíblica, y su traslado a Occidente. El objeto es identificado como el cáliz de la Última Cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo. Reliquia del misterio de la Eucaristía y testigo de la Pasión, el Grial se convierte para José y los suyos en símbolo de gracia divina. Siguiendo la voluntad de Dios, Bron, cuñado de José se encargará de llevar el Grial a Occidente, a la Gran Bretaña artúrica, y de esperar la venida de su nieto Perceval, último guardián del Grial. El *Merlin* es la parte central de la trilogía, la que establece la transición entre la época de José de Arimatea y la de la caballería artúrica. Merlín, el hijo del diablo salvado por Dios, se convertirá en el instrumento divino responsable de la creación del reino artúrico y de la fundación de la Mesa Redonda, institución predestinada para la realización de la aventura del Grial, que sólo será llevada a buen fin por Perceval en el *Perceval*, última parte del ciclo, que culminará con la desaparición del reino artúrico.

Ligado de esta manera a la historia, el tema del Grial adquiere una dimensión de veracidad. La exigencia de verdad fue posiblemente una de las causas que llevó a los escritores de ciclos artúricos a abandonar el octosílabo pareado, forma propia de la novela, para adoptar la prosa. Ya desde el siglo XII la prosa había sido utilizada para traducir y redactar textos jurídicos y religiosos. Poco a poco, la idea de que la prosa era más apropiada que el verso para escribir verdad hizo que se adoptara esta forma para la traducción de las crónicas latinas, consideradas como históricas. La prosa se impuso definitivamente durante el siglo XIII en la escritura de la historia, antigua y contemporánea. La forma prosificada ofrecía a la novela artúrica no solamente la posibilidad de recuperar la veracidad histórica, sino también la de desarrollar nuevas técnicas narrativas más adecuadas a la exigencia cíclica, a la necesidad de crear dentro de la ficción la ilusión de tiempo real. La representación de un tiempo que transcurre y en el cual los acontecimientos están orientados hacia un futuro, el fin del universo artúrico, rompe definitivamente con el marco espacio-temporal estático planteado por Chrétien.

La trilogía de Robert de Boron marca la primera etapa en la evolución de los ciclos artúricos franceses en prosa. La fusión de la historia del Grial y de la del reino artúrico quedó configurada y despertó el sufi-

ciente interés como para generar nuevas aportaciones. Entre 1215 y 1230 se escribe el ciclo conocido como *Lanzarote-Grial* o *Vulgata,*[4] obra que consta de seis partes: la *Historia del Santo Grial,* versión del *José* de Robert de Boron enriquecida con nuevos episodios, el *Merlin,* del mismo autor, y una *Continuación* denominada *Suite-Vulgate,*[5] el *Lanzarote en prosa*[6] (*Lancelot en prose*), la *Demanda del Santo Grial*[7] (*Queste del Saint Graal*) y la *Muerte del Rey Arturo*[8] (*Mort le Roy Artu*).

En este ciclo, más amplio que el de Robert de Boron y centrado básicamente en Lanzarote, se observa la integración de nuevos elementos pertenecientes a la tradición artúrica. Del legado de Chrétien, se retoman, por ejemplo, el tema del amor adúltero entre Lanzarote y Ginebra y el motivo de la búsqueda del Grial. La noción cíclica planteaba, como lo hemos indicado, la necesidad de relatar no sólo el destino de los principales héroes del mundo artúrico sino también sus orígenes. Los de Arturo, hijo de Uterpendragon y de Igerna, habían sido definitivamente establecidos en el *Merlin* de Robert de Boron, autor que se inspiró en la obra de Geoffrey de Monmouth. La *Continuación* del *Merlin* que ofrece el *Lanzarote-Grial* está básicamente dedicada al relato de las interminables batallas entre Arturo y sus enemigos, y sólo encontramos breves alusiones al nacimiento de algunos personajes, como Mordred, hijo incestuoso de Arturo y su hermana, Morgana, y responsable de la futura destrucción del reino. Es sobre todo en Lanzarote en quien se concentra la narración a partir del *Lanzarote en prosa,* cuya primera parte relata ampliamente las "infancias del héroe": la muerte de su padre, el rey Ban, su infancia en las profundidades de un lago, donde es educado por un hada, la Dama del Lago, y su llegada a la corte del rey Arturo. Las grandes hazañas que Lanzarote realizará, motivado en gran parte por su amor hacia la reina Ginebra, lo llevarán a ser considerado como el mejor caballero del mundo. Sin embargo, su adulterio lo hará indigno de llevar a buen fin la más alta aventura, la búsqueda del Grial, honor que Dios concederá a su hijo Galaad.

[4] El ciclo fue publicado por O. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances.*

[5] Estas dos primeras partes, que constituyen los antecedentes de la aventura del Grial, desde los orígenes de dicho objeto hasta los primeros años del reinado de Arturo, fueron incorporadas posteriormente al ciclo para completarlo y darle coherencia

[6] *Lancelot en prose,* ed. de A. Micha.

[7] *Queste del Saint Graal* , ed. de A. Pauphilet.

[8] *Mort le Roy Artu* , ed. de J. Frappier.

La presencia del tema de Lanzarote y Ginebra y su relación con el del Grial marcan la nueva orientación que el ciclo *Lanzarote-Grial* dio a la historia artúrica. En un principio se observa en el *Lanzarote en prosa* la exaltación del amor cortés representado a través del personaje de Lanzarote. Sin embargo, la introducción progresiva de la temática del Grial en el relato y con ello, la manifestación de un tono cada vez más religioso, llevarán a una clara reprobación la de los valores corteses. A medida que la narración avanza, se observa, a través de ciertos episodios, una clara preparación para la *Demanda del Santo Grial.* En ellos se definen la serie de aventuras que el caballero elegido deberá realizar en su camino hacia el descubrimiento del Grial, así como las cualidades que éste debe tener: la pureza de cuerpo y alma se vuelven condiciones necesarias para aquel que quiera llevar a buen fin la Suprema Aventura. En esta búsqueda espiritual son los más altos valores cristianos los que se imponen. El amor de Lanzarote por Ginebra, considerado como ideal caballeresco, será desplazado por el amor hacia Dios, nuevo ideal, encarnado en la figura de Galaad, en el que se manifiesta la marcada influencia cisterciense que caracteriza a la *Demanda del Santo Grial.*

Uno de los primeros episodios de este texto relata la aparición momentánea del Grial en la Corte del rey Arturo:

una gran claridad invadió el palacio y los caballeros que allí se encontraban reunidos en torno a la Mesa Redonda quedaron como iluminados por la gracia del Espíritu Santo. El Grial, sin ser sostenido por nadie y cubierto con un velo blanco, entró en el salón donde estaban los caballeros para colmarlos de manjares y luego desaparecer. Asombrados por los prodigios y deseosos de poder contemplar el Santo Vaso abiertamente, los caballeros deciden partir en su búsqueda.

En este episodio se da una definición respecto al sentido de dicha aventura. Aquí ya no se trata de la conquista de un objeto maravilloso, planteada por Chrétien de Troyes, o de la posesión de la Santa Reliquia, establecida en la obra de Robert de Boron, sino de la mística contemplación de los misterios de Dios, encerrados en el Grial.

El marcado carácter religioso que adquirió el Grial en la *Demanda* originó igualmente importantes transformaciones en la manera de representarlo. La identificación del objeto con el cáliz de la Última Cena es recuperada de la obra de Robert de Boron. Se retoma igualmente, con ciertas variantes, la descripción del Cortejo del Grial, y se agrega

un nuevo elemento que se vuelve fundamental, la liturgia del Grial. Las escenas más significativas se desarrollan en Corbenic y en Sarraz. Dejando a un lado los elementos sobrenaturales, la descripción de la ceremonia a la que asiste Galaad en Corbenic, castillo donde reside el linaje de guardianes del Grial, se asemeja mucho a una misa, y el Grial se confunde con el cáliz litúrgico. La ceremonia es oficiada por Josephé, primer obispo de los cristianos e hijo de José de Arimatea; en el momento de la comunión, Jesucristo sale del Santo Vaso, haciendo visible el misterio de la Transubstanciación, y da de comulgar a Galaad y a los demás caballeros que allí se encuentran. En Sarraz, la misa es también celebrada por Josephé, quien, llegado el momento de la consagración, quita el velo del Grial para que Galaad pueda contemplar su interior y descubrir lo que "ninguna lengua podría describir y ningún corazón pensar".[9] La búsqueda llega así a su fin; Galaad muere después de haber visto las maravillas del Santo Vaso y éste se retira para siempre del mundo artúrico y con él las aventuras.

El fin de esta aventura marca igualmente el del reino artúrico, relatado en la última parte del ciclo, la *Muerte del Rey Arturo*. El tema de la muerte de Arturo y de la destrucción de su reino, tratado, como lo indicamos anteriormente, por Geoffrey de Monmouth y Wace, y retomado después por Robert de Boron, cobra aquí un nuevo sentido al ligarse al de Lanzarote y Ginebra. El descubrimiento del amor adúltero entre estos dos personajes originará terribles conflictos que culminarán con la traición de Mordred.[10] Después de la batalla de Salisbury, en la que el rey es herido mortalmente por este caballero, desaparecen los últimos sobrevivientes de la gesta artúrica.

La historia del Grial y del universo artúrico seguirá despertando interés y generando transformaciones. Su fusión con la materia tristaniana, retomada de la obra de Béroul y de Thomas, dará como resultado la creación del ciclo denominado *Tristán en prosa*, cuya segunda ver-

[9] *"ore voi ge tot apertement ce que langue ne porroit descrire ne cuer penser"*, Pauphilet, *Queste*, 278.

[10] Condenada a muerte por su adulterio, Ginebra es rescatada por Lanzarote quien, durante el combate, mata a Agravain, hermano de Gauvain. El deseo de venganza de éste último provoca la guerra entre Arturo y Lanzarote, en la que Gauvain es herido de muerte. Aprovechando que el rey se encuentra combatiendo, Mordred se apodera de su reino. Su victoria está asegurada pues Arturo ya no cuenta con sus dos mejores caballeros, Lanzarote y Gauvain.

sión es considerada como posterior al *Lanzarote-Grial.* Pero no será ésta la obra que marque el final de la trayectoria cíclica, sino la que se conoce como *Roman dou Graal* o ciclo *Post-Vulgata,*[11] realizada hacia 1240. De este conjunto, en su redacción original, en francés, sólo se han conservado el texto que se suele denominar *Suite du Merlin*[12] y algunos fragmentos correspondientes a las partes posteriores. Sin embrago, se conocen diferentes versiones de este ciclo: una inglesa, *Le Morte Darthur*, realizada en 1470 por sir Thomas Malory, una española *La Demanda del Sancto Grial,* 1535, y una portuguesa, *Demanda do Santo Graal.*

En el *Roman dou Graal* se combinaron los temas del *Lanzarote-Grial* con los del *Tristán en prosa* con el objeto de elaborar un ciclo más completo, centrado ya no en la historia de Lanzarote ni en la de Tristán, sino en la de Arturo y la de su reino. La obra está dividida en tres partes: las dos primeras compuestas por la *Historia del Santo Grial,* el *Merlin,* textos de Robert de Boron, y una *Continuación* del *Merlin,* diferente de la de la *Vulgata,* la *Suite du Merlin;* la última parte contiene una *Demanda* y una *Muerte del Rey Arturo,* versiones *Post-Vulgata.*

A partir de la materia existente, el autor del *Roman dou Graal* trató de dar una verdadera configuración a los grandes acontecimientos de la historia artúrica. Esto significaba dejar claramente establecidos sus orígenes, objetivo que se lleva a cabo en la *Suite du Merlin,* texto concebido no sólo con el fin de preparar y de anunciar dichos acontecimientos, relatados en la *Demanda* y en la *Muerte del Rey Arturo,* sino también de explicar sus causas. La *Suite du Merlin* relata los sucesos que tienen lugar durante los primeros años de reinado de Arturo y que determinarán el destino del reino. Sólo hablaremos de dos que consideramos fundamentales: el nacimiento incestuoso de Mordred y el "Golpe Doloroso" que Balaain da al rey Pellehen, guardián del Grial.

El nacimiento incestuoso de Mordred, tema al que se alude vagamente en el *Lanzarote-Grial,* será aquí ampliamente desarrollado. En uno de los primeros episodios de la *Suite du Merlin* se relata como

[11] La recopilación de la *Demanda* y de la *Muerte del Rey Arturo* de este ciclo fue realizada y recientemente publicada por Fanny Bogdanow, *La Version Post-Vulgate de la "Queste del Saint Graal" et de la "Mort Artu"*, a partir, principalmente, de las versiones española y portuguesa, y de los diversos fragmentos de este ciclo encontrados en manuscritos del *Tristan en prosa* y del *Lanzarote-Grial.*

[12] Este texto fue publicado por Gaston Paris, *Merlin. Roman en prose du XIIe siècle.*

Arturo tuvo relaciones con Morgana ignorando que se trataba de su propia hermana. De esta unión nacerá Mordred, quien provocará la ruina de Logres. El pecado de Arturo se convierte en este nuevo ciclo en la causa principal de la futura tragedia, tragedia que en el *Lanzarote-Grial* se explicaba como consecuencia del adulterio entre Lanzarote y Ginebra. Arturo sabe, desde el inicio de su reinado, el destino que le espera. Dios castigará la falta cometida, aun cuando ésta haya sido accidental, pues el rey no sabía que Morgana era su hermana. El pecado involuntario de Arturo está aquí ligado a un tema dominante en este ciclo, el de la *mescheance* (desventura, mala fortuna), que determinará el destino de Logres y de muchos de sus caballeros.

Es la *mescheance* la que conduce a Balaain al castillo donde se encuentra el Grial, y la que lo lleva a dar el "Golpe Doloroso"[13] al rey Pellehen, guardián del Santo Vaso, provocando así la devastación del reino y el inicio de las aventuras maravillosas del Grial, que sólo terminarán con la venida de Galaad. En el *Lanzarote-Grial* se mencionaba ya el "Golpe Doloroso" como origen de la devastación del reino, pero se situaba en una época anterior a la del rey Arturo. El autor del *Roman dou Graal* hace de este acontecimiento en un episodio de la historia de Logres, un accidente más, producto de la mala fortuna. La introducción del episodio de Balaain constituyó una nueva orientación al tratamiento de la temática del Grial. La *Demanda* del *Lanzarote-Grial* da la impresión de haber sido concebida como un medio de transmisión de la moral cisterciense, cuyos valores, encarnados en Galaad y opuestos totalmente al ideal cortés, se manifiestan plenamente a través de la aventura del Grial. La exposición doctrinal, la reprobación de los valores corteses pasan a un segundo plano en la *Demanda Post-Vulgata.* El objetivo de esta obra ya no consiste en condenar los valores corteses a través del fracaso de Lanzarote en la búsqueda del Grial, sino en mostrar cómo Galaad puso fin a las maravillosas aventuras del Grial, provocadas por Balaain en la *Suite du Merlin* e interpretadas como castigo divino por el pecado que este caballero cometió al herir al rey Pellehen. Galaad, el elegido divino, vendrá a restable-

Existe una versión en francés moderno realizada por E. Baumgartner, *Merlin le Prophète ou le livre du Graal.*

[13] Se trata del golpe que Balaain da al rey con la "lanza vengadora", ligada al Grial, provocándole así una terrible herida que sólo pudo ser curada por Galaad al llevar a buen fin la búsqueda del Grial.

cer el orden en Logres y a devolver la salud a Pellehen. Su triunfo será completo cuando, una vez realizada esta tarea, Dios le conceda la gracia de conocer los secretos del Grial.

Las transformaciones que se observan en la *Demanda Post-Vulgata* no afectaron el carácter profundamente religioso del Grial. El objeto sigue siendo aquí símbolo de gracia, y algunas de las escenas más importantes de la *Demanda* del *Lanzarote-Grial,* como la comunión de los caballeros en Corbenic o la escena final en la que Galaad muere en éxtasis después de haber contemplado el Santo Vaso, serán retomadas. El pecado constituye, como en el *Lanzarote-Grial,* un impedimento para aquel que quiera llevar a buen fin la Suprema Aventura. Los cambios que sufre el tema del Grial en el *Roman dou Graal* responden básicamente a las intenciones que guiaron a su autor. Dos de ellas nos parecen evidentes: la de la elaborar un ciclo completo, desarrollando ampliamente los principales temas artúricos y proporcionando los antecedentes que faltaban, y la de hacerlo coherente, relacionando estrechamente cada una de sus partes constitutivas.

El desarrollo y la reinterpretación del tema del Grial a través de los diferentes ciclos artúricos es un ejemplo de las tendencias de composición características de la novelística medieval. Los autores de novela cíclica no se encargaron de inventar nuevos temas, sino de dar forma a los ya existentes. El género se fue configurando con las sucesivas aportaciones, cuyo objetivo consistió en completar lo que se consideraba inacabado, en dar estructura (*conjointure* es el término empleado por Chrétien de Troyes para definir la relación, en una novela, de las partes con respecto al conjunto) y sentido a la materia artúrica. El *Lanzarote-Grial* y, más tarde, el *Roman dou Graal* son el resultado de la madurez que, gracias al riguroso trabajo de elaboración, alcanzó la novela cíclica francesa.

Bibliografía

Bogdanow, Fanni, *The Romance of the Grail. A study of the structure and genesis of a thirteenth-century arthurian prose romance,* Nueva York: Barnes & Noble, Inc., 1966.

Boron, Robert de, *Roman de l'Estoire dou Graal.*, ed. William A. Nitze, Paris: Champion, 1983 (*Classiques Français du Moyen Âge*, 57).

CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal*, ed. William Roach, Paris: Droz, 1956.

——, *Merlin. Roman du XIIIe siècle.*, ed. Alexandre Micha, Paris-Genéve: Droz, 1980. (*Textes Littéraires Français*, 261).

FRAPPIER, JEAN, *Autour du Graal*, Genève: Droz, 1977.

——, *Étude sur la Mort le Roi Artu*, Paris: Droz, 1972.

La Mort le roi Artu., ed. Jean Frappier. Genève: Droz, 1964 (*Textes Littéraires Français*, 58).

La Queste del Saint Graal, ed. Albert Pauphilet. Paris: Champion, 1984 (*Classiques Français du Moyen Âge*, 33).

La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu., ed. Fanni Bogdanow, 3 vols. Paris: Société des Anciens Textes Français, 1991.

Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle., ed. Alexandre Micha, 7 vols. Genève: Droz, 1978-80.

L'Estoire de Merlin., ed. Oskar Sommer, vol. II de *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington: The Carnegie Institution of Washington, 1908.

Merlin. Roman en prose du XIIIe siècle., ed. Gaston Paris y Jacob Ulrich, 2 vols. Paris: Société des Anciens Textes Français, 1886.

Merlin le Prophète ou li livre du Graal., ed. de E. Baumgartner, Paris: Stock Plus, Moyen Âge, 1980.

PAUPHILET, ALBERT, *Etudes sur la Queste del Saint Graal*, Paris: Champion, 1980.

The Didot Perceval, according to the ms. of Modena and Paris., ed. W. Roach, Filadelfia, 1941.

VINAVER, EUGÈNE, "The Doulorous Stroke", en *Medium Aevum*, XXV. Oxford, 1956, pp. 175-180.

ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Editions Seuil, 1972.

LA INDUMENTARIA LITERARIA EN *SIR GAWAINE AND THE GRENE KNIGHT*

Juan Carlos Rodríguez AGUILAR
Universidad Nacional Autónoma de México

Este trabajo es resumen de una investigación más amplia cuyo objetivo es examinar el papel literario de elementos tradicionalmente excluidos del análisis crítico y que, sin embargo, subsisten continuamente dentro de la literatura. El vestido y la poesía son rituales. El vestido dentro de la poesía supone un ritual al servicio de otro. Los elementos del vestido serán considerados aquí como espacios abiertos a la escritura que refuerzan, complementan y explican la intrincada gama de relaciones internas que componen un poema. El tratamiento de la vestimenta en *Sir Gawaine and the Grene Knight*[1] llama la atención desde la primera lectura: de las 102 estrofas que constituyen el poema, al menos 25 hacen referencia a la indumentaria y 12 (aparte de esas 25) están dedicadas enteramente a la descripción de armaduras, trajes, prendas de vestir y ropa en general. Entre el vocabulario usado por el poeta destaca la multitud de sinónimos de "vestir", "desvestir", "ceñir", "engalanar", etc., así como los cientos de vocablos que se refieren a prendas, telas, adornos y detalles del vestuario. La caracterización por medio del vestido es eficaz porque se fija inmediatamente en la memoria. Así, difícilmente encontraremos (quizás con la excepción de algunos peregrinos en Chaucer) imágenes de personajes tan impresionantes en la literatura medieval inglesa como la del Caballero Verde.

El vestido en tanto que sistema de significados, es una forma de lenguaje. El lenguaje a su vez, y de acuerdo con una vieja tradición, es el

[1] Las referencias al texto en inglés medio siguen la edición de I. Gollancz. En las citas largas, reproduzco la traducción al español de Francisco Torres Oliver.

atuendo del pensamiento. Así pues, veremos que el lenguaje (esto es, una suerte de vestido) es usado para referirse al vestido (una suerte de lenguaje). El tipo de literatura que nos interesa (el llamado renacimiento aliterativo inglés del siglo XIV) está basado en un preciso ordenamiento del lenguaje y es una suerte de versión sofisticada (para ponerlo en términos modernos, una suerte de último modelo Coco Chanel) de lo que podemos llamar la "moda" del lenguaje cotidiano. De manera análoga a las palabras, los elementos del atuendo constituyen un sistema codificado y ampliamente establecido que resume una visión del mundo. Jacques Le-Goff (*L'imaginaire médiéval*, 188) señala que el codigo de la vestimenta caracteriza, simboliza y enfatiza. Si prestamos atención a estas funciones, se desprende que podemos captar la estructura del relato medieval a través de los cambios y modificaciones que allí se suscitan en materia de atuendo; esto es, podemos utilizar el lenguaje del vestido para cifrar el discurso literario de alguna manera, podemos *traducir* la gramática y la retórica de una obra literaria a la gramática y la retórica de la vestimenta o viceversa.

Para nuestro análisis, y de acuerdo con el texto, aislaremos dos funciones principales del atuendo. El hombre se vestía: *a*) por necesidad y para identificarse socialmente y *b*) por comodidad y para disfrutar del ornamento. Estas dos funciones corresponden a dos esferas claramente discernibles dentro de nuestro texto que llamaremos "el mundo puertas afuera" o "mundo exterior" y el "mundo puertas adentro" o "mundo interior".

Puertas afuera nos encontramos con el mundo abierto, el mundo en el que no se está en casa, en el que no se tiene morada y, por tanto, es preciso construir una. Puertas adentro, en cambio, el mundo es cerrado y cálido: es el mundo "en casa"; el mundo que proporciona la única comodidad posible; un mundo de intimidad e indulgencia. Mientras que en el exterior, los ropajes preciosos van dirigidos hacia la exaltación de un *tipo*, en el interior son una invención del *individuo*, un producto de la vanidad y la intimidad.

Para pasar de un mundo a otro, es preciso desvestirse y vestirse de nuevo, es preciso cambiar de ropa. Y así hace sir Gawain, tanto al partir de la corte del rey Arturo como a su llegada al castillo de Bertilak. No obstante, cambiar de atuendo significa ser alguien más; significa acceder a otro mundo portando una nueva apariencia; esto inaugura un conflicto: ¿cómo reconciliar el yo del espacio puertas adentro con el

yo del espacio puertas afuera si ambos son diferentes y el mismo? Gawain es el único personaje de este romance que cambia de indumentaria y, por lo tanto, el único que afronta este conflicto.

Dentro del poema estos dos espacios se encuentran organizados con base en una oposición hombre-naturaleza: Puesto que la narración toma lugar durante el invierno, en el mundo puertas afuera se describe a la naturaleza como algo desnudo; mientras que el hombre que vaga por ella se encuentra gruesamente vestido. El paisaje es yermo, el clima frío e inhóspito y el ambiente es simple, primitivo y peligroso. Sir Gawain porta, por lo tanto, exceso de ropa; se trata de un atuendo marcial que no expone ninguna parte de su cuerpo; el vestido que trae (en este caso su espléndida armadura) lo fortalece pues se convierte en su casa (allí duerme); el vestido es, pues, la casa portátil del hombre.

Puertas adentro, el patrón es inverso: la naturaleza se encuentra disfrazada (vestida) en forma de casa, el clima allí es cálido y agradable; lo sofisticado y lo seguro suplantan a lo primitivo y lo peligroso. Así, en esta naturaleza vestida, el hombre se encuentra medio desnudo: el atuendo es mucho más ligero y ornamental, más que proteger al cuerpo la indumentaria sirve para exponerlo, para sugerir y destacar sus formas y, por tal, para embellecerlo.

Podemos aislar una multitud de ejemplos de lo anterior; sin embargo, sólo señalaremos aquí algunos de ellos. Empezaremos con el mundo puertas adentro. Allí la naturaleza se encuentra literalmente arropada con algo artificial: el castillo. El castillo es el lugar de abrigo que viste al hombre contra la naturaleza. Pero el castillo no es el único vestido de la naturaleza. Ocurre, además, que éste se encuentra re-vestido por otros elementos; como si se necesitase otra capa de ropa para contrarrestar el frío clima exterior. Los objetos domésticos que visten el espacio interior también están vestidos. Tal es el caso de las sillas, las mesas, las camas y hasta las armas que adornan las paredes. Mencionaremos, por ejemplo, el hacha del Caballero Verde (elemento peligroso del mundo exterior) que en Camelot será "vestida" y adornada con una tela preciosa. Adornar y revestir esta hacha es una manera de apropiarse de una maravilla exterior para poder contar aventuras sobre ella; al vestirla se vuelve susceptible de ser narrada y admirada, y no tan sólo temida: "la colgaron sobre la mesa, en el cortinaje de atrás, donde todos pudieron verla y asombrarse, y por su veraz testimonio, contar el prodigio de tal aventura" (12).

Los objetos del espacio interior se encuentran generalmente revestidos por capas continuas. La mesa es un ejemplo particularmente interesante de esto. Una infinidad de prendas son colocadas encima de ella: la mesa está vestida (*clad*) con un mantel (en inglés medio *clobe* = "ropa"). Este mantel se encuentra tapizado de comida; pero la comida misma siempre está aderezada (en inglés *dressed*= vestida) con salsas y especias.

Aunque Gawain recibe vestidos preciosos en el castillo de Bertilak, éstos sirven más para exponer que para cubrir su cuerpo. Puertas adentro, los trajes no visten, sino más bien *desvisten* a Gawain; cuando entra al castillo de Bertilak y cambia de ropa, su atuendo expone "hermosos y esbeltos miembros"; su nueva apariencia (semidesnudez) es tan contrastante con la anterior que hace las veces de un cambio de climático; mediante la descripción, el lector es transportado del helado invierno exterior a la desnudez primaveral interior que como el cuerpo de Gawain "brilla en todos sus colores y matices".

Podemos decir que paralelo al proceso de atavío por capas de los objetos en el castillo, hay un proceso de des-atavío, un desvestir por capas de Gawain. Este vestir o desvestir por capas, esta construcción en forma de esferas concéntricas es la traducción (al lenguaje del vestido) del texto mismo. Constituye el espejo fiel de su estructura y de su contenido, es la versión última de una preocupación por lo cíclico y por lo jerárquico que se acusa claramente en cada reflexión del poeta. No se trata aquí solamente de cómo se visten o se desvisten los personajes y las cosas, sino del acto de vestir, del acto mismo de cubrir o descubrir con palabras. Se trata de la textura (de la técnica *textil*) con la que está producida la tela (el *texto*) del poema.

Para ejemplificar el uso de la vestimenta en el espacio puertas afuera, refirámonos al antagonista de Gawain: el caballero misterioso aparece y viste verde. Eso es seguro: no viste *de* verde; *viste verde*. Su "vestido" no es tanto su traje como su color. Conforme se lee la descripción del caballero, las páginas parecen haber adoptado el mismo color que él y leemos un texto verde. El color verde está por todas partes. En una sola descripción la palabra "*grene*" aparece por decenas, sin contar referencias alternas como "*verdure*", "*fyn of bat ilke*", etc. Una de las referencias al caballero compara la intensidad de su color con la vividez de la tinta (*ouer-al enker grene*); nos imaginamos un caballero hecho de tinta, un jinete formado por las palabras del manuscrito, un caballero vestido, pues, con palabras verdes.

La llegada del Caballero Verde produce una verdadera conmoción; al oír su voz todos temen y se quedan sin palabras. Se produce un silencio mortal. El atuendo del caballero, inusitado e insólito, es una maravilla jamás vista que ocasiona un conflicto de comunicación, un conflicto de lenguaje. Arturo y su comitiva no comprenden su vestimenta, la extravagancia de su color. El adverbio "*runisch-ly*" que se emplea constantemente para calificar al forastero, ilustra con exactitud la impresión que produce en la corte: "*runisch-ly*" en inglés medio significa "ferozmente" pero también "misteriosamente"; deriva del inglés antiguo "*ryne*" ("misterio"), que es la misma raíz de "*rune*" (en español "runa"). El Caballero Verde es fiero ante los ojos de los cortesanos porque es misterioso, porque su color se presenta como una runa enigmática que reta al entendimiento, porque su indumentaria es parte de una escritura misteriosa e incomprensible, hiperbórea y temible que no se deja descifrar —al menos no inmediatamente.

La imagen que nos ocupa no es tan sólo la de un hombre sobre un caballo. Se trata de un hombre perfecto sobre un caballo perfecto. El caballero es tan ideal como su color: (un "verde perfecto"); es un tipo y no un individuo. Su "vestido" es emblemático: el acebo en una mano, el hacha en la otra. El pasaje se acomoda a la descripción que un iconógrafo medievalista haría de una pintura alegórica o *impresa*. El título de tal pintura alegórica podría ser el epíteto que constantemente se le da al forastero en el texto: "El Galante Verde" ("*Pe Gome in be Grene*"). El caballero no revela su nombre a Gawain sino hasta el final del poema. Durante la mayor parte del texto por lo tanto, su nombre es su vestido: el color verde. Esto sugiere que el acto de vestir oficia análogamente al acto de nombrar (crear).

El insólito jinete es un extranjero en Camelot en más de un sentido; considérese, por ejemplo, que está vestido para el mundo puertas afuera pero no está vestido para la batalla. El Caballero llega en son de paz; no quiere hacer la guerra sino un contrato. Una cláusula de ese contrato implica el uso de ropa ligera (*softer wede*) en lugar de armadura.

Contrariamente a las ropas ligeras del Caballero Verde, la ropa que Gawain viste para el mundo exterior es resistente y sólida; pesada, firme y acerada; para salir al mundo puertas afuera el protagonista se convierte en puro brillo metálico. Gawain está detrás de todo el complejo ensamblaje de relucientes partes de armadura; detrás de cimera, brazal, coraza, cota, escardela, rodillera y greba. Pero lo que se ve ya

no es Gawain sino otra *impresa* a la que podemos poner como título "Gawain, el Caballero". Como en el caso de "El Galante Verde", el hombre real desaparece tras su vestimenta ideal. El hombre se convierte en vestido. Y este no sólo es "vestido escrito" sino también "vestido en blanco", *i.e.* un espacio en blanco sobre el que la propia historia de Gawain será escrita. Toda nueva prenda dentro de este vestido (*e.g.* su cinturón al final) será una anécdota más en la historia de su vida. Podríamos leer y escribir *sobre* el vestido de Gawain (en ambos sentidos de la preposición: "acerca de" y "en"). Sabemos que la cimera (casco) de Gawain tenía el aspecto de las decoraciones en los márgenes de los manuscritos de la época. El vestido en "Gawain, el Caballero" es, pues, un libro por ilustrar, un libro inconcluso. Se trata de un espacio donde es posible escribir todo tipo de discurso, aun el de las matemáticas simbólicas en el arreglo de "cinco-veces-cinco" del pentagrama heráldico.

El pentagrama es un símbolo escrito sobre el vestido de Gawain. Las virtudes que representa, aunque son veinticinco, pueden contarse como infinitas porque se refieren a conceptos absolutos e incluyen todo lo que idealmente debe poseer un caballero andante. La infinitud de virtudes es congruente con la infinitud de tiempo que toma escribir el pentagrama: aun cuando son sólo cinco líneas, dado que se pueden escribir sin separar el lápiz del papel y que la última línea se cierra sobre la primera, se le denomina "nudo infinito", se trata de una escritura cíclica, de una escritura sin fin que se sigue escribiendo todo el tiempo; es una escritura única que integra todas las partes en un todo con sentido.

El pentagrama es una figura cerrada que simboliza seguridad total. Con él Gawain está resguardado; está, de cierta manera, idóneamente vestido para afrontar el mundo exterior. La armadura perfecta viste físicamente a Gawain, el pentagrama, a su vez, es un segundo vestido, un manto perfecto que lo viste moralmente. Este símbolo no es sólo un breviario que indica a Gawain cómo ser un perfecto caballero, también es un breviario que sugiere al lector cómo leer ciertos aspectos del texto.

Quizá, si nos sobrara curiosidad y erudición, podríamos leer la historia completa de la vida de Gawain a partir de lo que se encuentra escrito sobre su armadura. Aun antes de que se obligue a sí mismo a usar el cinturón verde, quizá podríamos predecir el final de esta aventura (y aun el de aventuras no narradas). Todo ello, por ejemplo, a través de la simbología de los animales plasmados sobre la seda de su casco, o a través de los significados escondidos tras cualquier otro motivo, color,

tela, etc., de su atuendo. Podemos pensar en aventuras enteras cifradas por medio de símbolos indumentarios, aventuras narradas en forma de vestido hacia el mundo exterior pero que permanecen escondidas tras los oscuros significados del código necesario para interpretarlas.

Veremos ahora como la indumentaria refleja y resume con fidelidad el conflicto de Gawain. El dilema de nuestro héroe es que, de acuerdo con el contrato establecido con el Caballero Verde, tiene que aguantar un golpe de hacha desnudo de armas y sin oponer resistencia. Esto significa que tiene que mantener una batalla en el mundo exterior despojado de su vestimenta habitual. Tal como lo hizo su oponente, tiene que mostrar el cuello desnudo; pero de acuerdo con los códigos de vestimenta a los que Gawain está acostumbrado, el cuello desnudo es característico del atuendo en el mundo puertas adentro y nunca del mundo puertas afuera; simplemente porque implicaría morir, porque implicaría permitir que el frío exterior, el peligro y la muerte penetren. El conflicto de Gawain es que ha aceptado este juego totalmente irracional en aras del honor y su falta será que, a pesar del mismo honor, no consigue asistir al encuentro en la Capilla Verde totalmente desarmado. Gawain conserva el cinto que le dio la dama y lo usa para ir a la Capilla Verde: está usando algo del espacio interior en el espacio exterior. O, mejor aún, está utilizando una prenda protectora (un arma) que no pertenece a ese mundo, está incurriendo en el mal por introducir algo ajeno; no ha sido capaz de acudir a la batalla desnudo de protección tal como previamente se había acordado. En resumidas cuentas ha fracasado, pues no ha sabido vestirse como debía.

Pero al esconder el cinto, Gawain no sólo rompe su contrato inicial con el Caballero Verde, sino también el que estableció con Bertilak y que está basado en un justo intercambio de regalos: Gawain debió despojarse (desvestirse) del cinto y vestir con él al señor del castillo. Al guardarlo, altera el equilibrio contractual —además de que tampoco da ninguna prenda a cambio de él: la dama le da el lazo verde pero él no le regala el guante pedido inicialmente—. Esta falta adquiere una gran trascendencia si consideramos que el cinturón de una mujer era un símbolo de su virginidad o de fidelidad a su esposo. Al apoderarse del cinto se apodera también del símbolo que va con él, se apodera pues de la virginidad de la dama. Es como si al portar el cinturón, portase también a la dama sobre sí (sublimación sexual) y permaneciera en pecado por amor a su propia vida.

Desde el punto de vista de la indumentaria, la naturaleza de los regalos que Bertilak obsequia a Gawain es en sí simbólica. Éstos son también prendas de vestir. Como un premio a la habilidad para entretener a los invitados en el castillo, Bertilak promete una hermosa capa; posteriormente, lo que el castellano regala cada día al regresar de sus cacerías muestra una progresión de lo desnudo a lo vestido. Así, en el primer día ofrece la carne desollada "desnuda" de ciervas, mientras que en el tercer día sólo le da el vestido (la piel) del zorro. Cuando ocurre esto, Gawain porta ya demasiadas ropas sobre sí tanto para el mundo interior como para la batalla de "ropa ligera" en el mundo exterior. Con esto el equilibrio ha sido alterado y la asimetría en las técnicas narrativas de contraste ha alcanzado su mayor eficacia e ironía.

Gawain rompió dos contratos y, consecuentemente, es castigado dos veces. Primeramente por la voluntad del Caballero Verde (herida en el cuello) y después por su propia voluntad (obligándose a usar el cinturón verde como un castigo externo para recordarse a sí mismo —y al mundo en general— su falta). Gawain está marcado y la marca de deshonra sobre su cuerpo se refleja sobre su traje:

> ¡Mirad, mi señor! —exclamó el caballero, mostrándole la prenda—, ésta es la cinta por la que llevo este estigma en el cuello; ésta es la afrenta y el menoscabo que allí he recibido por la cobardía y la codicia; ésta es la prueba de la deslealtad en que he sido cogido, y es preciso que la lleve mientras viva. Un hombre puede ocultar su mancha, pero nunca podrá deshacerse de ella; pues, una vez impresa en él, quedará imborrable para siempre (60).

El cinturón verde es el símbolo del pecado que Gawain ha cometido: la exteriorización de su falta interior. Es el elemento de balance que, de alguna manera, confiesa lo que Gawain no confesó. Portarlo públicamente, pues, es una manera de desvestirse de él; una manera de *desnudar* su alma como no lo hizo antes con el sacerdote. Es una forma de purgar su pecado, de no soltarlo sino de afianzarlo firmemente hacia sí. Se inaugura así, un nuevo elemento en la imagen alegórica "Gawain, el Caballero"; un elemento descriptivo pero también prescriptivo (no es propio de caballero ser vestido por dama).

Por medio del verso 2521 (que hace referencia al "mejor de los libros sobre romances"), la historia de Gawain y su error, resumida en una par-

te de su atuendo (la cinta verde), se incorpora a la tradición del romance. El autor está modificando, así, la poética tradicional del género. Al agregar una nueva prenda (como el lazo verde) al vestido tradicional del caballero de la Mesa Redonda, postula un romance cuyo protagonista es más real y humano.

Incidentalmente haremos una referencia a lo que ahora es el verso final del poema: una mano no muy posterior a la del escriba añadió el lema de la Orden de la Jarretera ("*Hony soyt qui mal pence*"). Esta inscripción señala un sinnúmero de cosas de las que no cabe ocuparnos, pero entre ellas, una nos interesa: el poema narra y simboliza con una eficacia tal que se convierte en la materia prima de un discurso político. Este texto se transforma en una jarretera simbólica que ayuda a validar la orden de caballería instaurada por el entonces rey de Inglaterra: un texto que instaura una orden cuya insignia es un cinto verde puede fácilmente convertirse en un texto al servicio de una orden cuya insignia es una jarretera azul.

Estudiemos con más detalle cómo luce Gawain en su camino de regreso a casa. El cinto verde, suficientemente largo como para colgar de su cuello, descender y ser anudado bajo su brazo izquierdo, sirve de sostén al escudo. La banda verde con sus bordes en oro está sobrepuesta a las líneas doradas del pentagrama y conforma una versión modificada del "nudo infinito". En cuanto a su partición, el escudo de Gawain está ahora terciado en palo. Los bordes dorados de la franja verde (que sería llamada bastón o palo sinople en heráldica) descienden desde el jefe hasta la barba del escudo, intersectando las líneas en oro del pentagrama que no quedaron cubiertas por el palo. Los metales del escudo consisten ahora en dos líneas rectas paralelas y verticales con dos pares de líneas quebradas en pico a cada lado. Con esto queda eliminada la continuidad del pentagrama y su simbología como infinito cerrado de cinco cincos; las líneas paralelas han roto la propiedad de cerradura del pentagrama y han permitido que el vacío exterior destruya su simbología de abrigo perfecto a la sombra de virtudes absolutas. El palo sinople que, en palabras de Gawain, simboliza su imperfección ha cortado la perfecta unidad del pentagrama. Aunque bajo el bastón se adivina la estrella, el resultado es un justo medio entre lo ideal del símbolo anterior y lo real de la actual situación de Gawain.

La absolución de la falta de Gawain se completa por medio de una nueva ley de indumentaria (una nueva ley suntuaria): el cinto verde se instituye como una prenda oficial de todos los caballeros de la Mesa Redonda:

> El rey animó al caballero, y también el resto de la corte; rieron todos de buena gana con este trance, y acordaron jovialmente que todos los señores y damas pertenecientes a la Tabla Redonda, y cada paladín de esa confraternidad, llevasen cruzada una cinta de verde brillante, en prueba de afecto por aquel caballero. Y se acordó reconocer en ella el distintivo de la Tabla Redonda, honrando así eternamente a quien la llevara, tal como cuenta el mejor de los libros sobre romances (60).

Éste es el restablecimiento del orden en los dos mundos. Los pecados interiores e individuales son expuestos y convertidos en prendas distintivas, de carácter comunal y exterior, que todos portan. Este mecanismo de exteriorización a través del vestido implica una reforma al sistema, un nuevo rubro en la lista de prendas honoríficas del código caballeresco y trae consigo el establecimiento de una nueva "moda". Cinco siglos antes de que Coco Chanel hubiera dictado la moda de la elegancia a través del color negro, Arturo había dictado la moda del honor caballeresco a través del color verde. El proceso no me parece disímil: de alguna manera involucra a la literatura.

Bibliografía

Ackerman, Robert W., *Backgrounds to Medieval English Literature*, New York: Random House, 1968.

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris: Seuil, 1967.

Burrow, John Anthony, "Sir Gawain and the Green Knight", *Medieval Literature. Part One: Chaucer and the Alliterative Tradition*, ed. de Boris Ford, t. I de *The New Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth: Penguin, 1991, 208-23.

Burrow, John Anthony y Thorlac Turvill-Petre, *A Book of Middle English*, Oxford: Blackwell,1992.

Caramés Lage, Jos Luis, "El ritual simbólico y mítico de *Sir Gawain and the Green Knight*", *Estudios literarios ingleses. Edad Media*, ed. de J. F. Galván Reula, Madrid:Cátedra, 1985, 139-63, (Crítica y Estudios Literarios).

Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée, t. 2. De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris: Seuil, 1985.

Keen, Maurice, *Chivalry*, New Haven: Yale University Press, 1984.

Köhler, Carl, *A History of Costume*, ed. y aum. por Emma von Sichart, trad. del alemán por Alexander K. Dallas M.A., New York: Dover, 1963.

Legoff, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris: Gallimard, 1985 (Bibliothèque des histoires).

MCKISACK, MAY, *The Fourteenth Century 1307-1399*, Oxford: Oxford University Press, 1959.

Sir Gawain and the Green Knight, ed. de Israel Gollancz, London: Oxford University Press, Early English Text Society, 1940 (Original Series, 210). [Reeditado del Cotton MS Nero A.X.]

Sir Gawain and the Green Knight, ed. y trad. del inglés medio de Brian Stone, Harmondsworth: Penguin, 1964 (Penguin Classics).

Sir Gawain y el caballero verde, trad. del inglés medio de Francisco Torres Oliver, 4a. ed., Madrid: Siruela, 1987 (Selección de lecturas medievales, 1).

LITERATURA EDIFICANTE

LAS *ORAS DE LOS CLAVOS* DE CONSTANZA DE CASTILLA

Ronald E. SURTZ
Princeton University

Las princesas eran un bien valioso en la Edad Media, pues la sangre real que corría por sus venas las hacía significativos objetos de cambio en el fortalecimiento de alianzas nacionales o internacionales. Se podía esperar que las hijas reales vivieran mimadamente para luego casarse con un príncipe extranjero o con un noble de alguna de las principales familias del reino.

A Constanza de Castilla la suerte le deparó un destino distinto, pues los desastres políticos de la España del siglo XIV hicieron de su condición de princesa una desventaja. En 1354, el abuelo de Constanza, el rey Pedro I, invalidando su matrimonio con Blanca de Borbón, se casó con Juana de Castro. Informado de una conjura en su contra, Pedro abandonó a Juana al día siguiente de la boda, dejándola embarazada con el príncipe Juan, el futuro padre de Constanza. Pedro no volvería jamás a ver a su abandonada esposa Juana (Sitges, *Las mujeres*, 408-409).[1] Mientras tanto, la guerra civil castellana de mediados del siglo XIV opuso a Pedro contra su hermano bastardo, Enrique. En 1369 Enrique, que ya se había proclamado rey Enrique II, asesinó a Pedro, co-

[1] Para el matrimonio de Pedro con Juana véase también López de Ayala, *Corónica*, 52-53. La madre del príncipe Juan pudo en realidad haber sido plebeya ya que la aseveración de que era Juana de Castro aparece sólo en una crónica del siglo XVI atribuida falsamente a Pedro Gracia Dei. La falsa crónica pretendía exaltar la descendencia del príncipe Juan, el clan de los Castilla, realzando la condición del príncipe Juan como legítimo heredero del rey Pedro (Marino, "Two Spurious Chronicles", 7-10). Lo importante, sin embargo, es que quienquiera que haya sido la madre, el rey Pedro reconoció al príncipe como su hijo.

locando así a la ilegítima dinastía Trastamara en el trono de Castilla. El futuro padre de Constanza, el joven príncipe Juan, se refugió en Gascuña.[2] Una reconciliación entre los lados opuestos de la guerra civil se llevó a cabo cuando la rama usurpadora de Enrique II se unió con la rama legítima de Pedro I, por medio del matrimonio de sus nietos. En 1388, el príncipe Enrique, nieto del bastardo rey Enrique II y heredero Trastamara al trono de Castilla, se casó con Catalina de Lancaster, nieta del occiso rey Pedro I.[3] El futuro padre de Constanza, el príncipe Juan, fue regresado a Castilla y entregado al hijo de Enrique II, el rey Juan I, como parte de los acuerdos nupciales (Sitges, *Las mujeres*, 447-448). El príncipe Juan fue encarcelado en Soria donde murió más tarde. Estando encarcelado, sin embargo, el príncipe Juan se casó con Elvira de Falces, la hija de su carcelero, y tuvo con ella dos hijos, Pedro y Constanza (Sitges, *Las mujeres*, 448).

La legítima sangre real de los niños los puso en grave peligro pues constituían una amenaza a la ilegítima dinastía Trastamara: el príncipe Pedro podría exigir sus derechos como verdadero heredero de la corona de Castilla; algún marido aventurero podría usar su alianza con Constanza para reclamar el trono. Así, Catalina de Lancaster, una legítima nieta de Pedro I y ahora reina de Castilla por su matrimonio con el nieto del usurpador, buscó proteger a los otros descendientes legítimos del rey Pedro. Logró que su esposo, Enrique III, perdonara al hermano de Constanza, el príncipe Pedro, y que le permitiera tomar los hábitos. Del mismo modo, la reina Catalina colocó a la princesa Constanza en el convento de Santo Domingo el Real en Madrid, probablemente hacia 1406.[4]

[2] Sitges (*Las mujeres*, 448) supone que pudo haber sido llevado ahí por su tío materno, Fernando de Castro, uno de los más incondicionales allegados al rey Pedro. Inglaterra apoyaba al rey Pedro, y Gascuña, estando bajo el control inglés, era pues un lugar seguro. Fue también en Bayona, en la Gascuña, donde el rey Pedro y sus hijas (Beatriz, Constanza e Isabel) se refugiaron en 1366 (Russell, *The English Intervention*, 57-59).

[3] Los padres de Catalina eran Constanza, hija del rey Pedro I, y Juan de Gante, duque de Lancaster (Sitges, *Las mujeres*, 440).

[4] El cronista Gracia Dei (*Historia del Rey Don Pedro*, 259) especifica que, para poder asegurar la entrada de Pedro al sacerdocio, la reina Catalina aprovechó el gozo del rey por el nacimiento de un heredero, el futuro Juan II, en 1406. Es lógico concluir que fue también hacia 1406 que Constanza ingresó al convento La hermana C. de Jesús (*Breve reseña histórica*, 28) declara que Constanza profesó en 1408.

Una carta de 1416 en que la reina Catalina se refiere a Constanza como "mi parienta" revela que Constanza ya era Priora de Santo Domingo el Real (Alonso Getino, "Centenario y Cartulario", 130-131). La princesa era pues bastante joven cuando se encontró al frente de su comunidad,[5] y esa juventud permite suponer que su elección pudo deberse a la influencia de su prima, la reina Catalina. Es claro que Constanza estaba orgullosa de su nacimiento real. Quienes se relacionaban con ella en tanto que priora estaban profundamente conscientes de su alta categoría social. En un documento de 1417 los que suscriben se refieren a ella primero como princesa y después como priora: "doña Constanza, fija de don Juan e nieta del Rey don Pedro ... Priora del Monasterio de Santo Domingo de Madrid" (Alonso Getino, "Centenario y Cartulario", 131-132). La sangre real de Constanza le dio gran influencia en la corte y le ayudó a obtener favores reales para su convento. Constanza governó Santo Domingo el Real como priora por unos cincuenta años, retirándose en 1465, probablemente debido a su avanzada edad.[6] Murió en 1478 (Del Arco, *Sepulcros*, 299).

El manuscrito 7495 de la Biblioteca Nacional de Madrid es una colección de oraciones, tratados devotos y oficios litúrgicos.[7] Su autor es una monja dominica que se llama a sí misma Constanza. Como lo ha

[5] Alonso Getino ("Centenario y Cartulario", 132) calcula que Constanza fue hecha priora en 1415. Dado que sus padres se casaron después de 1388, si Constanza hubiera sido la primogénita habría nacido cuando muy temprano en 1389. Sin embargo, el príncipe Juan pudo no haberse casado inmediatamente después de su encarcelamiento. Además, ya sea Pedro, el hermano de Constanza, o uno de los otros tres niños que murieron de pequeños (Alonso Getino, "Centenario y Cartulario", 135) pudieron haber nacido antes que ella, lo que fijaría su fecha de nacimiento a mediados o finales de 1390. Esto significa que Constanza no pasaba de los dieciocho años, y posiblemente era más joven, cuando tomó el velo, y tenía cerca de veinte o veinticinco años cuando se hizo priora.

[6] Para la fecha véase Alonso Getino, "Centenario y Cartulario", 141.

[7] Se trata de un códice de vitela con 103 folios. He aquí las obras contenidas en el manuscrito: *Oración de la vida y Pasión de Jesús* (fols. 1r-31r), oficio de la Virgen en latín (fols. 31v-41v), *Oras de la Encarnación* en latín (fols. 41v-44r), *Oras de los clavos* en latín (fols. 44r-58v), *Oras de los clavos* en castellano (fols. 58v-75r), *Quince gozos de la Virgen* (fols. 75r-78v), *Siete angustias de Nuestra Señora* (fols. 78v-79v), *Letanía de Nuestra Señora* (fols. 79v-82v), oraciones en latín y castellano (fols. 83v-93v), cartas de San Ignacio, la Virgen María y San Juan en latín y traducción castellana (fols. 94r-97r), "Capítulo de las preguntas que deven fazer al omme desque está en punto de muerte" (fols. 97r-99r), "Oración de sancto" (fols. 99r-100v) y "Suplicatio in die mortis" (fols. 101r-102v).

discutido Ana María Huélamo San José, la evidencia interna nos permite identificar a esa monja como Constanza de Castilla, priora del convento de Santo Domingo el Real en Madrid ("El devocionario", 136). El folio 27v menciona a un rey Enrique que aún vive; Huélamo San José ("El devocionario", 140) identifica a ese monarca como Enrique IV. Esta evidencia lleva a concluir que la obra en cuestión fue escrita o copiada durante el reinado de Enrique IV, es decir, entre 1454 y 1474. Tal vez Constanza copió el manuscrito, o hizo que se copiara en su forma actual, después de retirarse como priora en 1465.

El folio 82v del manuscrito contiene una especie de bibliografía en la que Constanza explícitamente se identifica como autora de las obras contenidas en el códice, haciendo especial mención de la *Oración de la vida y Pasión de Jesús*, las *Oras de los clavos*, las *Oras de la Encarnación*, los *Quinze gozos*, las *Siete angustias* y la *Letanía de Nuestra Señora*.[8] Así, las obras de Constanza son en su mayoría oraciones y traducciones para consumo interno del convento. La priora parece haber concebido sus escritos como un volumen de devociones privadas o como un libro de oraciones para ser usado tanto por ella como por las monjas bajo su supervisión. Constanza misma, por supuesto, sabía leer y escribir. A pesar de las desafortunadas circunstancias de su nacimiento, recibió la educación apropiada para una princesa. Como era costumbre en la Edad Media, las obras de Constanza pudieron haberse leído en voz alta a las otras monjas del convento. No obstante, las compañeras de Constanza probablemente también sabían leer y, por lo tanto, pudieron leer sus obras por sí mismas. Tres documentos de Santo Domingo el Real fechados en 1420 incluyen entre sus testigos a una "maestra de escuela", es decir, a una monja que se encargaba de enseñar a las novicias a leer.[9] Constanza misma tenía suficientes conocimientos de latín como para redactar oficios litúrgicos en ese idioma y traducir sus propios escritos, y los de otros, del latín al castellano. Sin embargo, el hecho mismo de que decidiera traducir dichos textos sugiere que al menos algunas de sus compañeras no sabían latín.

[8] "Omilmente suplico a la tu clemencia que si en lo que yo he conpuesto escripto en este libro, así de la *Oración* de tu vida e Passión, como en las *Oras de los clavos*, como en la ordenación de las *Oras* de la tu encarnacion, como en los *Quinze gozos* e *Siete angustias* e *Letanía de Nuestra Señora*, que tú, Señor, non acates salvo mi deseo que fue de te loar e servir" (fol. 82v).

[9] Archivo Histórico Nacional, Clero, Carpeta 1364, Números 2, 3 y 19.

Las *Oras de los clavos* (fols. 58v-75r),[10] el oficio litúrgico que compuso Constanza en conmemoración de los clavos de la Pasión de Cristo, celebran la sangre de Cristo, una substancia esencialmente humana derramada por las heridas hechas con los clavos, como el precio por la redención de la humanidad (fol. 59v). Cristo se revistió del manto de nuestra humana y mortal carne, sufriendo la Pasión para que su preciosa sangre pudiera lavar las manchas de los pecados de la humanidad (fol. 61r). Las *Oras de los clavos*, al dar primacía a la Pasión, también recalcan el tema de la *compassio*, es decir, la noción de que la Virgen María, al contemplar el martirio de su hijo, sufrió una pasión paralela a la de él. La primera Lección (fols. 61r-63r) para los maitines recapitula los eventos de la Pasión, la segunda Lección (fols. 63v-64v) se centra en los clavos mismos, mientras que la tercera subraya la *compassio* de María.

La tercera Lección (fols. 65r-68r) se explaya en el dolor que sufrió la Virgen cuando fue testigo de la Pasión de su hijo, y en especial cuando la sangre de Cristo goteó sobre su cabeza al estar ella al pie de la cruz. El corazón de la Virgen fue herido junto con las manos y los pies de Cristo. Concretamente, los tres clavos que perforaron la carne de Cristo también perforaron el corazón de la Virgen, ya que la carne que sufrió la Pasión era la carne humana que él recibió de su madre:

> Creemos verdaderamente sin dubda que aquellos tres clavos que en la cruz al tu fijo traspasaron a ti non perdonaron, mas propiamente dentro en tu coraçón fueron fincados con aquellos mesmos dolores, los cuales el fijo tuyo en la tu propia carne padesçía, la cual de ti verdaderamente avía tomado.
>
> (fol. 66r)

Acto seguido, la Lección expresa asombro al considerar que ese día la Virgen no estuvo confinada en casa.[11] Ya que María no gustaba de presenciar ejecuciones públicas, ¿por qué ese miedo que normalmente

[10] El texto castellano es traducción de la versión en latín que aparece en los folios 44r-58v.

[11] La vida parcialmente recluida que llevó la Virgen es una de la virtudes por la que tradicionalmente se le alaba. La *Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica*, de la primera mitad del siglo XIII, afirma que cuando María era una joven viviendo en el templo, rara vez salía: *"In hoc autem collegio Maria morabatur / Iugiter et rarius egrediebatur"* (37).

se atribuye a las mujeres no le impidió salir a ser testigo de tales actos de crueldad?

> ...queremos saber por qué aquel día qu'el fijo tuyo padescía, recibiendo tan cruel muerte, non estoviste en casa encerrada, mas saliste a la çibdat toda escandalizada e turbada e fueste [a] aquel espantable lugar, Monte de Calvarie. En como la costunbre tuya non fuesse de ver los omnes muertos crucificados nin aforcados, ¿por qué'l temor que a las mugeres retraen a ti non detovo aquel día de ver tan grandes crueldades, señaladamente en el fijo tuyo? ¿Por qué, Señora, la tu linpia virginidat non te detuvo?
>
> (fol. 66rv)

La respuesta es que debido al amor natural que María tenía por su hijo, ese día las costumbres y los rasgos inherentes de personalidad cambiaron, y la Virgen se vio obligada a salir de su casa para presenciar la Crucifixión y sufrir el martirio:

> Sentimos, Señora, e piadosamente creemos aquel día las costunbres e condiciones ser mudadas por amor natural del tu fijo e el tu coraçón ser agenado de ti, puesto totalmente en medio de tantos oprobrios, denuestos, tormentos e dolores intensos, los cuales tú, Señora, en spíritu conociste el tu fijo padecedero. E por ende tú fueste constreñida a salir de tu casa e ser presente a tantos dolores por que la tu absencia non acrecentase penas e dolores al tu fijo mucho amado e aun por que a ti non fallesciese martirio...
>
> (fols. 66v-67r)

Normalmente, la compasión de María se asocia a su propio sufrimiento paralelo al que padeció Cristo en la Pasión. Sin embargo, a la luz de la apropiación que hace Constanza del común concepto medieval de que Cristo recibió su carne humana de María, la compasión de la Virgen también puede ser entendida del tal modo que se refiera a su participación indirecta en la Pasión debido a la identificación entre la humanidad sufriente de Cristo y la carne humana —y por lo tanto femenina— que recibió de su madre.[12] La compasión, entonces, se convierte en una cualidad esencialmente femenina que Constanza, y sus monjas, y todas las mujeres comparten con la Virgen a través de su

[12] Para más ejemplos de este tema, véase Bynum, *Holy Feast*, 264-265.

identificación con ella. Así, al grado en que Constanza se identifica con María —del mismo modo en que María se identifica con Cristo— Constanza accede a sufrir la Pasión indirectamente cuando, en sus oraciones y meditaciones sobre ese hecho, reflexiona sobre los sufrimientos de la santa Virgen. En lugar de identificarse directamente con el sufrimiento de Cristo, Constanza y sus hermanas debían imitar la *compassio* de la Virgen.

La tercera Lección de las *Oras de los clavos* difiere notablemente de las que se encuentran en otros oficios litúrgicos. Normalmente, las lecciones litúrgicas consisten en versos de las sagradas escrituras, narraciones de vidas de santos o extractos de los escritos de los padres de la Iglesia. En su Lección, Constanza crea un pseudo-diálogo entre el *nosotras* de las monjas que rezan y el *tú* de la interlocutora, la santa Virgen. Me refiero al texto como pseudo-diálogo porque Constanza tanto plantea como responde a las preguntas. Se trata de una estrategia que le da control absoluto sobre el contenido de la Lección, al tiempo que permite a la priora crear su propia autoridad. Como resultado, al justificar el comportamiento poco ortodoxo de la Virgen María, la Lección termina por autorizar a Constanza a ocuparse de otra labor poco convencional para una mujer, la composición de un oficio litúrgico. El pasaje en cuestión contrasta el comportamiento femenino esperado con su transgresión. Se espera que las mujeres, y en especial el paradigma de la mujer, la santa Virgen, permanezcan dentro de los espacios femeninos del hogar o del convento. Aunque se acepta la noción del encierro femenino como natural, la Lección permite que esa regla sea transgredida en ocasiones especiales. El texto busca justificar las situaciones individuales y los casos extraordinarios; no postula que dichas transgresiones sean lícitas o aun deseables para todas las mujeres.

Es tentador leer en este pasaje una alegoría de las actitudes de Constanza hacia sus obras en el contexto de la hostilidad patriarcal hacia la escritura de mujeres. Sin embargo, debe observarse que en general Constanza expresa poca ansiedad respecto a las cuestiones de autoridad. En otros de sus escritos su uso de la humildad formulaica no está ligado a su condición de mujer. Aun así, es posible que en el caso de la tercera Lección de las *Oras de los clavos* se exprese una conciencia implícita de la problemática relación entre la escritura y el género femenino. Es claro que la composición de un oficio litúrgico de ninguna manera entraba en las normas de conducta prescritas para las mujeres

en la tardía Edad Media. Al final de la traducción al castellano del oficio, Constanza añade una profesión de ortodoxia y declara su sumisión a las correcciones de la Iglesia.[13] No obstante, advertencias similares se encuentran en obras mucho menos osadas (tales los *Quince gozos*[14]). Es posible concluir que del mismo modo en que la Virgen María rompió con la tradición, al dejar el prescrito espacio femenino de su casa y entrar en el espacio público de una ejecución para sufrir la *compassio*, Constanza está metafóricamente autorizada a dejar el protegido espacio femenino del claustro para entrar en el espacio más público, y masculino, del discurso escrito, redactando una composición litúrgica que debía ser copiada y posiblemente hecha pública por medio de la circulación de manuscritos. Tanto para la Virgen María como para Constanza, el entrar en un espacio masculino no es un fin en sí mismo, sino un medio para lograr un fin. La Virgen María deja el espacio femenino de su hogar para entrar en el espacio masculino de una ejecución pública donde, gracias a su *compassio*, sufre la experiencia "meta-femenina" de la Pasión a través de su identificación con la sufriente carne femenina de Cristo. Constanza deja metafóricamente el espacio cerrado del claustro para entrar en el espacio "masculino" de la escritura. Sin embargo, ese espacio resulta ser "meta-femenino" a su vez porque, en última instancia, Constanza se ocupa de la femenina actividad de la crianza y el cuidado de sus compañeras por medio de sus escritos.

Mientras Constanza es identificada explícitamente como la autora del texto latino de las *Oras de los clavos* ("Estas horas que se siguen or-

[13] "Señor Dios, poderoso Ihesu Christo redemptor, tú que por tu preciosa sangre redemiste mi ánima, Señor, por tu abondosa clemencia, ave mercet de mí e dame gracia e virtud que yo biva e muera en tu sancta fe, creyendo, confessando, afirmando los catorze artículos bien e conplidamente cuanto pertenece a mi salvación. Yo desde agora para sienpre protesto, revoco, anulo, contradigo todo lo que en contrario pasare, dixere por cualquiera sotileza que por mi coraçón e entendimiento pasare. E cuando assí fuere, atribúyolo a mi flaqueza e anducimiento del enemigo. E sojúdgome a la co[r]repción de la madre santa iglesia como verdadera christiana" (fols. 74v-75r).

[14] "Mediantes los tus merecimientos e por excelencia e virtud de los dolores redemptivos, plagas e muerte que por mí recibió, le plega perdonarme mis pecados e se me muestre, Dios e omne, piadoso, aunque soy mucho pecadora. Dios e omne lo creo. Dios e omne lo confiesso. Dios e omne lo afirmo e protesto. Revoco, anullo toda palabra o pensamiento o imaginación que en contrario dixere, lo cual atribuyo a mi flaqueza o inducimiento del enemigo. E sojúdgome a la co[r]repción de la madre santa iglesia, segunt verdadera christiana" (fol. 78v).

denó la dicha soror de la Orden de Sancto Domingo de los Predicadores" [fol. 44r]), la rúbrica de la traducción castellana no la identifica como la traductora ("El romance de las mesmas oras de los clavos" [fol. 58v]). No obstante, es lógico concluir que Constanza efectivamente tradujo ese texto y que, al hacerlo, asumió varios papeles, todos ellos insólitos para una mujer.[15] En primer lugar, es su conocimiento del latín lo que le permite llevar a cabo la tarea de componer textos litúrgicos en ese idioma. Como lo ha argüido Walter Ong, el aprendizaje del latín era una suerte de rito de pasaje masculino y, como tal, un monopolio de los varones ("Latin Language Study", 103-124). Así, el hecho mismo de que Constanza supiera latín la coloca aparte y constituye una apropiación de un papel masculino.[16] En segundo lugar, por su creatividad en la escritura de un texto latino y, específicamente de un texto destinado a usos litúrgicos, Constanza ejecuta una tarea que era monopolio del clero, es decir, de los varones.[17] En tercer lugar, como traductora de dicho texto, Constanza participa en el proceso de transmisión del conocimiento que era igualmente monopolio del género masculino.

Cabe tomar en cuenta, sin embargo, que una actividad que hoy nosotros percibimos como osada posiblemente no lo era en tiempos de Constanza. Además, las necesidades prácticas y el quebrantamiento de las reglas no son mutuamente excluyentes. Es posible que la composición de obras litúrgicas para consumo interno fuese una forma aceptable de actividad erudita para las monjas. Al respecto de los cantos litúrgicos de Hildegard de Bingen (1098-1179), por ejemplo, Sabina Flanagan observa que "her compositions arose directly from the needs of the monastic life and, unlike the writing of a theological treatise, required little apology or justification" (*Hildegard of Bingen*, 107). En efecto, los contemporáneos de Hildegard no la criticaron; al contrario, alabaron la hermosura y originalidad de sus composiciones musicales (Hildegard,

[15] En los folios 94r-97r Constanza ofrece el texto en latín y la traducción castellana de la correspondencia apócrifica entre San Ignacio y la Virgen María y entre San Ignacio y San Juan.

[16] Para la incorporación de frases latinas en las obras de Teresa de Cartagena, véanse Seidenspinner-Núñez, "'El solo me leyó'", 17, y Surtz, *Writing Women*, 36-37.

[17] Además de las *Oras de los clavos*, Constanza compuso también un oficio litúrgico de la Virgen María: "Este oficio ordenó la mesma so[r]or sobredicha" (fol. 31v). Este oficio aparece sólo en latín (fols. 31v-41v).

"Symphonia", 17-18). Aunque lo que pudo haber sido aceptable en el siglo doce tal vez no lo era en el quince, sí parece que el embellecimiento de la liturgia era una actividad en que se permitía la participación de las monjas. No obstante, una cosa era componer y otra interpretar, pues parece que esos nuevos oficios podían celebrarse sólo con el permiso de la jerarquía eclesiástica.[18]

Constanza no sólo sabía leer y escribir en castellano y latín; también se dedicó a actividades eruditas, componiendo oraciones y obras devotas. Estos esfuerzos no eran sólo un pasatiempo, ya que la oración y el canto de los oficios divinos ocupaban gran parte del día de la comunidad. Los dominicos eran la Orden de Predicadores, pero el predicar era una actividad reservada para los frailes de la Primera Orden, pues sólo a los varones se les permitía ejercer esa función. Las monjas de la Segunda Orden permanecían enclaustradas y derivaban su identidad primordialmente de una vida dedicada a la oración. Así, las *Oras de los clavos* y los demás oficios litúrgicos que se incluyen en el manuscrito de Constanza representan un aspecto crucial de la existencia diaria de la comunidad y eran clave para la auto-imagen de la priora y de sus compañeras en tanto que monjas dominicas.[19]

Bibliografía

Alonso Getino, Luis G., "Centenario y Cartulario de nuestra Comunidad", *La Ciencia Tomista*, 20, 1919, 5-21, 129-152, 265-288.

Arco, Ricardo del, *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid: csic, 1954.

Bynum, Caroline Walker, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1987.

C. de Jesús, *Breve reseña histórica del Convento de Santo Domingo el Real de Madrid desde su fundación por el mismo santo patriarca Domingo de Guzmán año del Señor de 1218*, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar, 1946.

Flanagan, Sabina, *Hildegard of Bingen, 1098-1179. A Visionary Life*, London-New York: Routledge, 1989.

[18] Un historiador oficial de la Orden Dominica señala que las *Oras de los clavos* se celebraron con el permiso de los papas y de los Generales de la Orden (López, *Tercera parte*, 128).

[19] Le agradezco a Beatriz de Alba-Koch su traducción española del texto inglés de este trabajo.

GRACIA DEI, PEDRO, *Historia del Rey Don Pedro, y su descendecia, que es el linage de los Castillas. Escrita por Gracia Dei, glosado y anotado por otro autor, quien va continuando la dicha descendencia*, ed. Antonio Valladares, *Semanario Erudito*, 28, 1790, 3-61.

HILDEGARD DE BINGEN, *"Symphonia": a Critical Edition of the "Symphonia armonie celestium revelationum"* in *Symphony of the Harmony of Celestial Revelations*, ed. y trad. Barbara Newman, Ithaca-London: Cornell University Press, 1988.

HUELAMO SAN JOSÉ, ANA MARÍA, "El devocionario de la dominica Sor Constanza", *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, 42:2, 1992, 133-147.

LÓPEZ, JUAN, *Tercera parte de la historia general de Sancto Domingo y de su orden de predicadores*, Valladolid, 1613.

LÓPEZ DE AYALA, PERO, *Corónica del rey don Pedro*, ed. Constance L. Wilkins y Heanon M. Wilkins, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

MARINO, NANCY F., "Two Spurious Chronicles of Pedro *el Cruel* and the Ambitions of his Illegitimate Successors", *La Corónica*, 21:2, 1993, 1-22.

ONG, WALTER J., "Latin Language Study as a Renaissance Puberty Rite", *Studies in Philology*, 56, 1959, 103-124.

RUSELL, P. E, *The English Intervention in Spain and Portugal in the Time of Edward III and Richard II*, Oxford: Clarendon Press, 1955.

SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, DAYLE, "'El solo me leyó': Gendered Hermeneutics and Subversive Poetics in *Admiración operum Dey* of Teresa de Cartagena". *Medievalia*, 15, diciembre 1993, 14-23.

SITGES, J. B., *Las mujeres del rey don Pedro I de Castilla*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1910.

SURTZ, RONALD E., *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Vita Beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica, ed. Adolf Vögtlin, Tübingen: Litterarischen Verein in Stuttgart, 1888.

POEMAS HAGIOGRÁFICOS ESPAÑOLES Y EL CONTEXTO EUROPEO

Paul BARRETTE
University of Tennessee

Los textos hagiográficos de los que hablaré están escritos en verso y muchos de ellos constituyen las primeras obras de las diferentes literaturas nacionales europeas. La tradición hagiográfica continúa sin interrupción hasta el fin de la Edad Media, esto es, hacia 1500; fecha no del todo generalizable, como es el caso de Italia. Pero sí es válida para Francia, cuya literatura es mi referente principal y base para las comparaciones que realizo, de ahí que emplee dicha datación en este ensayo.

En Francia las primeras obras literarias son hagiográficas y están compuestas en verso: la vida de santa Eulalia, virgen, del siglo IX; de san Leodegario, obispo, del siglo X; de san Alejo, ermitaño, de 1040, y otras obras semejantes siguen con mucha más frecuencia hasta 1500. Cerca de este año tenemos las vidas de santa Catalina, de santa Margarita y de san Wenefred, compuestas por Destrées (y hay también ejemplos de vidas escritas en épocas más modernas).

En todos los países europeos existen obras hagiográficas compuestas tanto en verso como en prosa; los ejemplos en prosa son mucho más numerosos, aislados o en grupos, en legendarios como la *Legenda Aurea*, de Jacopo de Vorágine, el *Flos Sanctorum*, etc. Al menos en Francia, las investigaciones en este campo, desde el principio, han separado los dos grupos, considerando además el público al que estaba dirigida la obra, la intención del autor, y la razón de ser del texto. Cuando el primer erudito en Francia, Paul Meyer ("Légendes"), intentó organizar este género, consideró los dos grupos separadamente. Peter Dembowski, de la universi-

dad de Chicago, quien últimamente ha trabajado mucho sobre este género, hace la misma distinción: las obras en verso son más antiguas, escritas para un público más grande y diverso, y tienen un valor literario más importante ("French Hagiography", 59). Me parece útil esta separación, y en este trabajo me concreto a las composiciones en verso. Por otra parte, considero solamente obras en los idiomas vulgares, sin atender el latín o el griego, los cuales tienen muchos ejemplos de este género, pero destinados evidentemente a un círculo de gente instruida; los que me interesan, pues, son los escritos que se dirigen al pueblo ordinario.

¿En España, qué tenemos? John K. Walsh en un ensayo reciente ("Spanish Literature")[1] dice de las vidas de santos que ningún tema está más ricamente representado en la literatura vernácula primitiva de Castilla:

> In the early vernacular literature of Castile, no theme is more richly represented than that of the lives of the saints [...]. In addition to the numerous compilations of the lives of the saints in Old Spanish (especially translations of Jacopo da Voragine's *Legenda aurea* [1258]) and to the extensive incidental applications of the lives of the saints in early literature and folklore, there are numerous early texts that give literary form to the life of a saint or to the miracles connected with the legend of a saint (438).

[1] He consultado, también, los siguientes trabajos, que no hacen, como nosotros, una investigación comparativa europea: Fernando Baños Vallejo, (*La hagiografía*). quien dice que "el presente trabajo no es más que una contribución personal, y como tal, ha de limitarse a una parcela de la hagiografía medieval [...]. El estudio se centrará en este caso en la hagiografía en castellano [...]. No es lícito partir de cero, como si la hagiografía hubiera surgido espontáneamente en la literatura castellana, sino que resultaba imprescindible relacionarla, al menos en los planteamientos teóricos, con la tradición hagiográfica latina y con su evolución" (59); Manuel Alvar, (*Poemas hagiográficos*); Albert Gier y John Esten Keller, ("Les formes narratives"), que indican que "Wenn man den Bestand der auf der Pyrenäenhalbinsel in den Sprachen Kastilisch, Porgugiesisch und Katalanisch bis etwa 1335 entstandenen kurzen Erzählungen und Sammlungen kurzer Geschichten mit der entsprechenden französischen Überlieferung vergleicht, so fällt als erstes der wesentlich geringere Gesamtumfang des spanischen Corpus auf: mehreren hundert französischen Heiligenleben und Legendensammlungen stehen sechs Kastilische Texte [...] sowie di katalanische Übersetzung der *Legenda aurea* gegenüber [...] (15); "*La Vida de San Alifonso por metros* (ca. 1302)"; Maria Clara de Almeida Lucas, (*Hagiografia medieval*), y las ediciones de Brian Dutton de las obras de Berceo (*v.*, sobre todo, *La "Vida de San Millán de la Cogolla"* 59-61: "Notas sobre la traslación de las reliquias de San Millán que figuran en los manuscritos emilianenses").

Pero, cuando se trata de obras poéticas, el campo es bastante limitado: del siglo XIII tenemos La vida de *Santa María Egipciaca* y los poemas de Gonzalo de Berceo de la misma época (G. de B. *ca.* 1196 - *ca.* 1264): la *Vida de san Millán de la Cogolla*, la de *Santo Domingo de Silos*, la de *Santa Oria* y, finalmente, el *Martirio de San Lorenzo* (incompleto). De principios del siglo XIV tenemos la *Vida de sant Alifonso por metros* (276 cuartetos del poeta conocido como el "Beneficiado de Úbeda"), y existe también un pequeño fragmento del principio de una *Vida de santo Domingo de Guzmán.* Según Walsh no hay, después del siglo XIV, una obra poética hagiográfica importante.[2] Finalmente, los investigadores siguen hablando de poemas perdidos: la *Vida de santa María Magdalena por metros*, y la *Vida de sant Macario*, que han existido sin ninguna duda; otros (de Berceo, tres *traslaciones* [de santa Sabina, Christeta y Vizente]) existieron posiblemente. En total tenemos una decena de textos, la mayoría de los siglos XIII y XIV ("Lost Hagiography").

Si miramos al otro lado de las fronteras ¿qué encontramos?[3] En los países germánicos, en Alemania y en Inglaterra, una gran cantidad de textos. En Inglaterra,[4] desde los primeros siglos se han escrito poemas: cuentan entre estas primeras obras, de fines del siglo VII o ya del IX, las obras de Cynewulf, *Juliana*, *Elene*, y otras semejantes como *Andreas* y *Guthlac.*

Después de la conquista de los normandos en 1066, las condiciones para la producción literaria en el área anglosajona cambiaron, y no debe sorprender que en los años siguientes no tengamos nada en este idioma. Y al contrario de lo sucedico en esa zona, en el mismo tiempo se escribieron numerosos poemas en lengua francesa en la región anglo-normanda (*Saints' Legends*, 134): 75 poemas que tratan de cincuenta santos diferentes, santos de la primera época cristiana (seis poemas distintos na-

[2] "No lengthy hagiographic poems after the fourteenth century" ("Spanish Literature", 439). Francisco López Estrada señala que "las formas de narración en verso, por el contrario, no se muestran en un paralelo crecimiento [a las formas en prosa] [...]. No hay, pues, aportaciones sustanciales" ("Los poemas", 59).

[3] *V.* Gordon Hall Gerould dice lo siguiente: "More frequently than is the case with most types, one must view the legend in its international relations, for only by this means can one get a proper sense of perspective; but one is justified in studying the national product by itself, and even in temporarily isolating it" (*Saints' Legends*, 9).

[4] Sobre el género en inglés, *v.* Gerould (*Saints' Legends*) y Theodor Wolpers (*Die Englische Heiligenlegende*).

rran la vida de santa Margarita, por ejemplo) y, lo que no resulta extraño, una cantidad importante de santos ingleses (Alban, Audrey [=Etheldreda], el rey Edmundo, Eduardo el Confesor, Modwena, Osith, Brendan, Tomás y Edmundo de Canterbury, Ricardo de Chicester, etc.). Debemos esperar el fin del siglo XIII para encontrar creaciones en el idioma nacional, nombrado como *Middle English*; pero a partir de esa época y hasta el fin del siglo XV tenemos una riqueza admirable, sobre todo en compilaciones de vidas en verso contenidas en las leyendas del *South English Legendary*, obra trasmitida en numerosos manuscritos (62 mss. o fragmentos), dándonos aproximada- mente cien vidas en coplas rimadas ("Middle English", 61),[5] vidas de santos pan-cristianos, más importante aún, de veinte y ocho santos locales y también de santos recientes, como Francisco y Domingo. La segunda compilación importante, la *Scottish Legend Collection* de *ca.* 1400, consiste de cincuenta vidas en treinta y tres mil coplas rimadas, tratando sobre todo vidas de santos de los primeros siglos de la cristiandad (Marta, Lucas, María Magdalena, María Egipciaca, etc.), y solamente dos santos británicos. Hay otras colecciones también, como la de Osbern Bokenham (n. *ca.* 1393), quien escribió en la primera mitad del siglo XV sobre vidas de santas únicamente: María Magdalena, Margarita, Ana, Cristina, Úrsula, Fe, Inés, Dorotea, Catalina de Alexandría, Cecilia, Ágatha [=Águeda], Lucía e Isabel. Asimismo existen vidas aisladas, la de san Alejo, por ejemplo, tan importante en Europa que aparece en seis versiones diferentes de los siglos XIV y XV. De los años 1375 y 1400, "the most brilliant period of English hagiography as far as literary merit is concerned, since the time of Cynewulf and his school" (G. H. Gerould, *Saints' Legends*, 233), hay vidas de Cristóbal, Juan el Evangelista, Susana, Cecilia, Tunsdale, Cuthbert (¡8500 vv.!), Theophilus, Bridget, Wenefred, etc. De los escritores conocidos por su producción hagiográfica podemos hablar de Lydgate (1370-1446), autor de diez leyendas; John Capgrove (1394-1464), y Laurentius Wade, que en 1497 nos dio una de las vidas de santo Tomás de Canterbury en 329 estrofas de 7 versos (y Chaucer también, con su santa Cecilia [Second Nun's Tale]). Con Wade llegamos al fin del género: "by the end of the fifteenth century, the writing of legends had virtually ceased, in prose as well as in verse" (G. H. Gerould, *Saints' Legends*, 292).

[5] *Vid.*, también, Theodor Wolpers (*Die Englische Heiligenlegende*).

En resumen, se trata de un género que figura entre los más importantes en inglés, popular no solamente porque estas obras presentan héroes santos nacionales de una manera épica, sino también porque, cuando esos héroes sobrehumanos no gustan tanto, las vidas pueden presentarse como romances, rivalizando con obras del género laico.

En Alemania se compusieron poemas hagiográficos desde el principio de su literatura hasta el siglo XV, casi ininterrumpidamente (una excepción: la época de los Ottos, alrededor del año mil, cuando estas obras se escribían en latín).[6] Algunos textos en verso, como los que tratan sobre Pedro y Jorge (la *Petruslied* y la *Georgslied*), corresponden a la segunda mitad del siglo IX. Más adelante, en los siglos XI y, sobre todo, XII, se escribieron vidas sobre el obispo Anno y otros santos y santas: Andreas, Margarita, Veit, Juan Bautista, Ägidius, Albanus, Alejo, y otros hombres religiosos de diversas épocas. En la segunda mitad del siglo XII tenemos las vidas de Juliana, Servatius (6226 vv.), Ulrich (1605 vv.) Heinrich und Kunigunde (4752 vv.), Gregorius (de Hartmann von Aue) (4006 vv.), algunos de los cuales son muy amplios. El siglo XIII nos ha dejado vidas variadas, leyendas de los primeros siglos de la cristiandad, como las de Margarita, Cristóbal (ambas *ca.* 1230), Tomás (*ca.* 1310), y vidas más modernas como la de Isabel, escrita después de 1297 (en 11,050 vv.). Como en otras tradiciones, hay también compilaciones de vidas de santas.

Alrededor del año 1300, se han hecho grandes compilaciones de vidas: el *Väterbuch* (*ca.* 1280-1300), en más de cuarenta mil versos (41,542 vv.) (*Vitae Patrum*), el *Passional* (*ca.* 1300, 110,000 vv.) y el *Märterbuch* (*Libro de los mártires*) (*ca.* 1320, 28,450 vv.). Y no es sorprendente que en el siglo XV encontremos nuevas versiones poéticas de vidas de siglos anteriores: Alejo, Adelheid, Afra, Brígida, Catalina, Tomás, Cristóforo, etc. En alemán tenemos, entonces, una amplia y variada producción hagiográfica poética, que suma más de ochenta vidas de santos y santas.

Las dos tradiciones nacionales que hemos tratado se separan significativamente de las fuentes latinas y griegas. Esto se debe a la idea de que para comunicarse con el pueblo era necesario un idioma más natu-

[6] Sobre el género en alemán, *v.* Hellmut Rosenfeld (*Legende*); C. Soeteman (*Deutsche*); J. Sindney Groseclose y Brian O. Murdoch (*Die althochdeutschen poetischen*), y Werner Williams-Krapp (*Die deutschen*).

ral y más lejano del latín. En Francia hay también una riqueza evidente. Por su variedad, este género podría considerarse como uno de los más importantes en francés: hay más de doscientos poemas, con textos escritos en cada siglo, desde el IX hasta el XV. Del siglo IX, Eulalia; del X, Leodegario; del XI, Alejo. Del siglo XII tenemos 28 poemas; del XIII, 114; del XIV, 37; del XV más de 23 poemas (que trato en "Fifteenth Century"). Representados están santos de las primeras épocas (los más populares y consiguientemente con las vidas más imaginativas: santas Catalina [Catherine] de Alejandría, Margarita, Juliana, Bárbara, Inés, etc.), y santos de épocas recientes (por esta razón con más verdad histórica: Tomás de Canterbury, Domingo, Franciso, Isabel de Hungría). Entran en esa categoría santos ricos, santos pobres, reyes y obispos, ermitaños o solitarias (santa Thais, santa María), santos venerados en lugares particulares franceses (san Giles, san Fiacre, etc.). Con numerosas versiones de ciertas santas (diez textos de la vida de santa Catalina, igual de santa Margarita), hay tradiciones ininterrumpidas; y hay también novedades, con nuevos santos, más modernos, que vienen a llenar nuevas necesidades (nuevas enfermedades, por ejemplo san Roque, importante en las épocas de la peste bubónica). Si se considera que algunas de estas vidas existen en numerosos ejemplarios, a veces recopiados, los nombres que doy para los últimos siglos no indican verdaderamente la amplitud de la producción. Un ejemplo: la vida de santa María Egipciaca se encuentra en 25 manuscritos (sin incluir la obra dramatizada, de la que se tiene un gran número en Francia).

Las obras producidas en España, para regresar a la península hispánica, pueden parecer escasas comparadas con la producción del norte. ¿Cómo evaluar esta diferencia bastante sorprendente? Quizá las tradiciones del sur de Europa puedan ayudarnos. Aquí, otra situación se presenta. ¿Qué tenemos en Italia? En este país, con un idioma más conservador, las obras escritas en la lengua vulgar aparecen más tarde; cuando lo comparamos con la tradición francesa, los nombres faltan.[7] ¿De una manera general qué podemos asegurar? Tenemos desde el siglo XIII y hasta los años 1500 o 1550 poemas sobre más de cincuenta

[7] Aunque eruditos del fin del siglo pasado y del principio del nuestro han estudiado —y publicado— algunos de estos textos, no hay un trabajo detallado y general de este tipo de literatura. Lo que yo he podido hacer, buscando aquí y acá, es identificar una parte de estos textos y estudios. *V.* también, Jacques Dalarun (*Bibles italiennes*).

santos: Alejo, Catalina de Alejandría, Margarita de Antiochia, Ágata, Antonia, Cristina, Feliciano, Juan Bautista, Julián (el Hospitalario), Lucía, etc. Lo más notable, sin embargo, es que algunos santos o santas tenían evidentemente más popularidad que otros; por ejemplo, de santa Margarita tenemos al menos ocho textos; de santa Catalina, al menos cinco, y al menos cinco también de san Alejo. Otro aspecto que debe notarse: Alrededor del principio del siglo XVI tenemos una variedad en textos impresos, más de cuarenta, con vidas de nuevos santos, en gran parte en formas toscanas, en octavas o en tercetos. En esta categoría figuran, en italiano: Aquilino, Alberto Carmelita, Bárbara, Bernardino da Siena, Biagio (Blas), Caterina da Siena, Donato, Felice Nolano, Pietro Celestino, Rocco, Torello da Poppi, etc. En total, entonces, se trata de más de casi sesenta santos y santas, en textos poéticos que narran vidas de santos y santas antiguos en la primera parte, y de más modernos en la segunda.

En Provenza, no es de sorprender si encontramos menos obras religiosas. El provenzal nos ha dejado una docena de obras, casi todas en versiones de los siglos XIII y XIV: La primera, la canción de santa Fe, una de las más preciosas, data de entre 1060 y 1080 (593 vv., 8 sílabas). Las otras nos llegan de siglos posteriores: san Alejo, de la mitad del siglo XIII (1117 vv., 8 sílabas); de la misma época, la vida de santa Enimie (2000 vv., 8 sílabas) y la vida de santa Margarita, con otra versión del siglo XIV. De 1300, la vida de san Honorato (4000 vv., 9 mss.). Del siglo XIV, también, una vida de santa María Magdalena (1205 alejandrinos), una de san Jorge e igualmente una de san Trophime (1085 decasílabos y alejandrinos). Incluidas en el *Breviario d'Amor* del siglo XIII, hay tres vidas: de santo Tomás, san Andrés, y san Juan Evangelista. Finalmente, hay referencias a obras hagiográficas hoy perdidas, la de san Amant (mitad o fin del siglo XIII) y la de san Castor (No debería dejar de mencionar una obra hagiográfica admirada por muchos, la vida de santa Douceline, desgraciadamente para nosotros en prosa).[8]

Continuando esta peregrinación, llegamos a la península ibérica para señalar algunos textos en catalán. Éstos eran entendidos por gente de habla provenzal y viceversa; y, por supuesto, es difícil distinguir a veces si se trata de poemas en un idioma u otro. En esta categoría figu-

[8] Sobre la producción en provenzal, *v.* Clovis Brunel (*Bibliographie des manuscrits*) y Robert A. Taylor (*La Littérature occitane*). El profesor Keith Busby, de la universidad de Oklahoma, me ha comunicado sus propias ideas sobre estos textos.

ran vidas de Jorge, de Margarita (*v.* provenzal, fin del siglo XIII, primera parte del XIV), y dos de santa María Magdalena (una de Jaume Gassull, del año 1496 en coplas 60, 12 sílabas).

En resumen, fijándonos ahora una vez más en Castilla, tenemos entre seis y diez poemas hagiográficos. Cuando los comparamos con las tradiciones de la Europa del sur, nos parecen, aunque inferiores en cantidad a las de Italia, de similar cantidad y calidad que los textos de los otros idiomas y literaturas del sur. Pero, en relación con las del norte, hay una diferencia bastante importante, y en el contexto paneuropeo es importante e instructivo aclarar las preguntas: ¿qué ha pasado? y ¿por qué esa falta de textos?

Si concluimos que hay menos de lo que debería haber, tenemos que considerar algunos puntos para tratar de comprender esta situación. En España se escribían vidas de santos españoles en latín. ¿Por qué no existen más obras en castellano? Además, santos populares en otras partes de la cristiandad, cuyos origenes fueron en España ¿por qué no figuran en poemas españoles? Por el contrario, en inglés, en alemán, en francés hay textos poéticos sobre la vida de santa Juliana. Una de las dos versiones en francés existe en seis manuscritos. En cada uno de estos manuscritos, al fin del poema se dice que la santa fue enterrada en España, en Astorga o en Extremadura.[9] En España, en la ruta a Santiago de Compostela, se encuentra Santillana del Mar, Santillana, es decir, santa Juliana. ¿Existe su vida poética, escrita o en una tradición oral que sea cantada o declamada en uno de estos lugares? En castella-

[9] En Esturges en la montagne
De ça saint Jake [James] en my Espagne
La gist li cors de la pucelle
En une fiertre gente et belle...
(Brux. Bibl. Royale 10295-10304, Oxford, Bod. Canonici Misc. 74)

En Esture en la montaigne
De ça saint Jake ens en Espaigne...
(Ars. 3516)

Encore est elle en la montaigne
De sa saint Jasque en Espaigne...
(B.N. 1807)

En Estramur en la montaigne
Qui est assis en mi Espaigne...
(B.N. 2094)

no hay un caso de una vida inspirada directamente de una leyenda en francés: la vida de santa María Egipciaca, que la tenemos en un manuscrito en español. En francés, esta vida existe en cinco versiones I con 6 mss., X con 7, O con 8, Z con tres, U con 5 —¡29 versiones de esta sola obra! (Peter Dembowski, "Is There", 98). ¿Por qué esta diferencia?

Hay numerosos casos en la Edad Media en que no se ven diferencias entre los idiomas romances. Dante, en su *De Vulgari Eloquentia*, dice que ciertas lenguas son conocidas por su excelencia en ciertos tipos de literatura: la francesa, la *langue d'oïl*, para las narraciones artúricas, para los textos históricos en prosa, entre otras cosas; la francesa del sur, la *langue d'oc* o el provenzal, para la lírica. En España, en el siglo del rey Alfonso el Sabio, un tipo de poesía, sus *Cantigas de Santa María*, no está escrito en castellano, sino en un idioma más propicio: el galaico-portugués. Otro ejemplo que ilustra una ausencia de fronteras lingüísticas: el florentino Bruneto Latini viaja a España y da al rey Alfonso un ejemplar de su enciclopedia, *Le Trésor*, escrita en francés. Más o menos de la misma época tenemos la obra de Marco Polo, escrita en francés también, como otras en Italia que emplean lo que se llama el franco-veneto. Las distinciones lingüísticas no se hacían entonces (en el siglo XIII), evidentemente, como se hacen hoy. Dante habla de las tres partes de un sólo idioma ("Triphario nunc existente nostro ydioma..."), y los que hablan una parte pueden entender a los que hablan la otra, adaptándose. Como lo ha notado Martín de Riquer en su *Història de la literature catalana*, "els joglars francescos devien recórrer Catalunya catalanitzant o provençalizant llur francès, fins a fer-s'hi comprensibles" (66).

La primera obra hagiográfica en provenzal parece decir una cosa semejante. En la *Canción de santa Fe*, el poeta afirma:

> Canczon audi q'es bella'n tresca,
> Que fo de razon espanesca,
> Non fo de paraulla grezesca
> Ne de lengua serrazinesca.
> Dolz'e suaus es plus que bresca
> E plus qe nulz pimentz q'om mesca.
> Qi ben la diz a lei francesca,
> Cuig me qe sos granz pros l'en cresca
> E qu'en est segle l'en paresca.
>
> (J. W. B. Zaal, *"A Lei Francesca"*, 2)

Estos versos parecen decirnos que la obra cantada es de tema español, y es cantada y escrita según las leyes francesas, leyes que existen a causa de la gran actividad hagiográfica latina en Francia, que tuvo una extensión en la literatura de lengua vulgar, según la evaluación de Zaal.

Se podrían dar otras explicaciones. Lo repito, si no hay más textos, es que otra tradición opera durante ciertos siglos en la Edad Media. Los judíos escribían textos legales en árabe, porque el árabe era empleado para discusiones legales; las *Cantigas de Santa Maria* en galaico-portugués, porque había otra tradición lingüística. ¿Por qué no hay más sermones en español?

Pero esta condición lingüística no prevalece hasta el fin del Medioevo necesariamente, y mi propia experiencia me indica que hay quizá textos existentes que no se han visto todavía, escondidos en monasterios aislados, o en bibliotecas de libros especiales. Hace diez años, empecé un estudio de poemas hagiográficos en francés del siglo XV. Todos los investigadores de esa especialidad habían dicho que existían muy pocos textos, que la tradición se había terminado con el siglo XIV, con pocas excepciones. Pero, paso a paso, he visto que no era verdad, que hay textos, pero que para encontrarlos debía mirar en lugares diferentes de los usuales. En Francia me parece que hay dos tradiciones de investigación: la primera basada sobre el manuscrito; la segunda, sobre los primeros libros impresos; y hay una separación clara entre los dos. En París existe el IRHT (Institut de Recherche pour l'Histoire des Textes) para manuscritos y, en otra parte de la ciudad, está el CERMAT (Centre de recherche pour le Moyen Âge tardif). Cuando pedí al IRHT la dirección del otro centro, ¡no la sabían! Si yo sé de un poema sobre un santo, escrito en un manuscrito de 1475, por ejemplo, y quiero saber si existe un ejemplar impreso del texto, no puedo acudir al IRHT. En la Biblioteca Nacional hay la misma división, una parte para manuscritos, y otra, distante, para libros especiales (raros). Me he enterado, hablando con especialistas de los primeros libros impresos en Francia, que había textos impresos que no existían en manuscrito, y que estos textos pueden verse en bibliotecas provinciales. Me he visto obligado a ir a la Biblioteca Colombina de Sevilla para estudiar algunos de esos textos en francés. Existen en el mismo lugar, textos hagiográficos italianos. ¿Dónde están los primeros poemas hagiográficos impresos españoles?[10]

[10] Ciertas reflexiones de T. Marín, J. M. Ruiz y K. Wagner pueden darnos algunas esperanzas: "¿hay algún indicio, alguna pista, para poder averiguar dónde se encuen-

Hablando de sus investigaciones, uno de los primeros italianos en interesarse en nuestra especialidad, Vincenzo de Bartholomaeis, dice:

> "Di quella Poesia non restano che scarsi frammenti. Affidate spesso, infatti, unicamente alla memoria del recitatore o del cantore, ovveroscritte sopra fogli volanti [...] o in repertorj ad uso personale, delle composizioni giullaresche e popolari fu ventura se qualcuna riuscì a salvarsi dalla dispersione per aver trovato ospitalità, e Dio sa come, in codici miscellanei, per lo più di origine monastica, o ne' margini e ne' rovesci delle carte notarili".
>
> (*Rime Giullaresche*, v)

Era sin duda difícil en una cierta época recorrer la España monástica en busca de estos textos escondidos; pero hoy día resulta fácil acudir a Minnesota, a la Hill Monastic Library[11] para estudiar los microfilms de las bibliotecas monásticas españolas. Les invito a hacer estas investigaciones en una u otra de estas instituciones.[12]

Bibliografía

Almeida Lucas, María Clara de, *Hagiografia medieval portugesa*, Lisboa: Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, 1984.

Alvar, Manuel, *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1967.

Baños Vallejo, Fernando, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo: Departamento de Filología Española, 1989.

Barrette, Paul, "Fifteenth-Century Hagiographic Poems in French", Mechthild Cranston (ed.), *Le Gai Savoir. Essays in Linguistics, Philology, and Criticism Dedicated to the Memory of Manfred Sandmann*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 55-68.

tran hoy aquellos libros sustraidos, de los que no consta que, ya en el expolio, fueron aquí o allá y que allá o aquí se conservan? Los hay ciertamente y las pistas las han ido dando los catálogos de bibliotecas elaborados a conciencia durante estos últimos tiempos. Libros de la Fernandina con su encuadernación propia, con su etiqueta, con las anotaciones sobre su adquisición, han ido surgiendo en la Nacional de Madrid, en las Universitarias de Sevilla, de la Complutense... etc." (*Catálogo*, I, 341).

[11] Hill Monastic Manuscript Library, Saint John's University, Collegeville, Minnesota 56321.

[12] Gracias a mis colegas María Cristina Barriga y Óscar Rivera-Rodas, por sus lecturas lingüísticas del texto.

BRUNEL, CLOVIS, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien Provençal*, Genève: Slatkine Reprints, 1973 [Édition de Paris, 1935].

CONNOLLY, JANE E., ALAN DEYERMOND, AND BRIAN DUTTON (eds.), *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, 139-148 ("Lost Hagiography in Medieval Spanish: A Tentative Catalogue", 139-148).

DALARUN, JACQUES, *Bibles italiennes*, Roma: Ecole Française de Rome, 1993.

DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO, *Rime Giullaresche e popolari d'Italia*, Bologna: Nicola Zanichelli.

DEMBOWSKI, PETER, "French Hagiography", *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 6, New York: Charles Scribner's Sons, 1985, 59.

——, "Is There a New Textual Philology in Old French? Perenial Problems, Provisional Solutions", William D. Paden (ed.), *The Future of the Middle Ages*, Gainesville: The University Press of Florida, 1994.

DUTTON, BRIAN, "Notas sobre la traslación de las reliquias de San Millán que figuran en los manuscritos emilianenses", *La "Vida de san Millán de la Cogolla" de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica*, London: Tamesis, 1967, 59-61.

GEROULD, GORDON HALL, *Saints' Legends*, Boston and New York: Houghton Mifflin Co.,1916.

GIER, ALBERT, Y JOHN ESTEN KELLER, "Les formes narratives brèves en Espagne et au Portugal", *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. V, tome 1/2, fasc. 2, Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1985.

GROSECLOSE, J. SINDNEY, Y BRIAN O. MURDOCH, *Die althochdeutschen poetischen Denkmäler*, Stuttgart: 1976.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Los poemas narrativos del siglo XIV", *Grundriss der Romanischen Literaturen*, vol. 9, tome 1, fasc. 4, Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1985, 55-58.

MARÍN MARTÍNEZ, TOMÁS, JOSÉ MANUEL RUIZ ASENCIO, Y KLAUS WAGNER, *Catálogo de la Biblioteca de Hernando Colón*, t. I, Madrid: Fundación MAPFRE América-Cabildo de la Catedral de Sevilla, 1993.

MEYER, PAUL, "Légendes hagiographiques en français", *Histoire Littéraire de la France*, 33, 1906, 328-457.

RIQUER, MARTÍN DE, *Història de la literature catalana*, I, Barcelona: Ariel, 1964.

ROSENFELD, HELLMUT, *Legende*, Stuttgart: J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung, 4. Auflage, 1982.

SOETEMAN, C., *Deutsche geistliche Dichtung des 11. und 12. Jahrhunderts*, Stuttgart: Zweite Auflage, 1971.

TAYLOR, ROBERT A., *La littérature occitane du Moyen Âge. Bibliographie selective et critique*, Toronto: University of Toronto Press-Centre for Medieval Studies, 1977.

WALSH, JOHN K., "Spanish Literature: Hagiography", *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 11, New York: Charles Scribner's Sons, 1988, 438-440.

——, *"La vida de sant Alifonso por metros (ca.* 1302)", Jerry R. Craddock and Charles B. Faulhaber (eds.), *Romance Philology*, Special Issue, 1992-1993.

WILLIAMS-KRAPP, WERNER, *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters, Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

WOLPERS, THEODOR, *Die Englische Heiligenlegende des Mittelalters, Eine Formgeschichte des Legendenerzählens von der spätantiken lateinischen Tradition bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1964.

YERKES, DAVID, "Middle English Hagiography", *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 6, 1985.

ZAAL, J. W. B., *"A Lei Francesca" (Sainte Foy, v. 20). Étude sur les chansons de saints Gallo-romanes du XIe siècle*, Leiden: E.J. Brill, 1962.

SOBRE EL GÉNERO DE *BARLAAM E JOSAFAT*[1]

Graciela R. DE BREVEDÁN
Universidad Nacional del Sur

En su *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Francisco López Estrada destaca la importancia de la agrupación genérica en el estudio de las obras literarias, con la advertencia de mantener ese movimiento continuo, recomendado por Todorov, que va de la obra al género y del género a la obra.

> El estudio del grupo —dice López Estrada— no puede sustituir el conocimiento de la obra pero a la inversa, con la lectura aislada de la obra no nos es posible hacernos una idea de su condición poética ni del lugar e importancia de la misma en la literatura española.
>
> ("Del texto a la agrupación genérica", 193-197)

Creo que *Barlaam y Josafat* no ha encontrado todavía su ubicación dentro del grupo genérico correspondiente y es propósito de este trabajo discutir este aspecto teniendo presente las recomendaciones metodológicas citadas. Los pocos trabajos dedicados a esta obra tienden a ubicarla entre la novela y la colección de cuentos. Así, Menéndez y Pelayo la denomina "novela mística" y afirma que "toda la obra está compuesta conforme a las leyes de la novela", al tiempo que subraya la importancia de los cuentos insertados en ella (*Orígenes*, XXVIII).

[1] Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que se encuentra en realización: "Forma y sentido del *Barlaam y Josafat*. Su influencia en la literatura hispánica". La autora agradece por su constante apoyo bibliográfico al Dr. Germán Orduna, director del SECRIT (Universidad de Buenos Aires) y al Dr. Aníbal Biglieri (Universidad de Kentucky - Lexington).

Moldenhauer, en el estudio preliminar a su edición crítica del *Barlaam*, al igual que Impey y Keller en la Introducción a la segunda edición crítica, sin plantear el problema del género al que deba adscribirse la obra, se refieren a ella indistintamente como "el libro de" o "la historia de" o "la leyenda de", soslayando la determinación genérica. Sin embargo, al escribir Keller años más tarde su introducción al libro de Rafael Aguirre, *Barlaam e Josafat en la narrativa medieval*, se detiene en la cuestión del género: "aunque clasificado como una vida de santo, —dice— el *Barlaam* es una novela o si se pretende ser más específico un romance-novela de origen hagiográfico" (Aguirre, *Barlaam*, 9). No muy claramente, Keller rechaza la clasificación de la obra como "vida de santo" pero al mismo tiempo apunta a un "origen hagiográfico".[2] Aguirre, por su parte, rechaza la propuesta de Keller, aduciendo que no puede usarse en castellano el término inglés *romance* y concluye que "la obra debe ser clasificada como una novela, exactamente como la clasificó Max Müller".[3] Con un enfoque diferente, María Jesús Lacarra, sin intentar la determinación del género literario del *Barlaam* sino de su estructura narrativa, lo asimila a la estructura de la novela-marco que presentan *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, dejando así establecida su pertenencia a la tradición de la cuentística oriental y el principio estructurador de la obra centrado en el enmarque de los cuentos (*Cuentística*, 58).

Otra referencia sobre el género del *Barlaam* que merece tenerse en cuenta es la de Germán Orduna, cuando se refiere a ella como "obra apologética". Señala así muy acertadamente un aspecto importante de la obra que nos remite, sin embargo, no al género sino a la intencionalidad didáctica que gobierna la obra ("El exemplo", 122).

Sobre las otras consideraciones críticas apuntadas, debo decir que no me parece adecuada su agrupación entre las colecciones de cuentos. Es cierto que sus relatos alcanzaron gran éxito y difusión y que el *Barlaam* utiliza la técnica de inserción de cuentos. Pero no es una novela-marco, porque los cuentos en el *Barlaam* son funciones secundarias que pueden suprimirse. En la novela-marco, en cambio, los cuentos son una función principal.

[2] En la página 10 agrega: "Para mí y para el Dr. Aguirre, *Barlaam e Josafat* es una novela, o romance novela, basada en la vida mítica de dos santos cristianos".

[3] Se refiere a Max Müller que dice: "The Jesuits did not like the book, because it was a religious novel" ("On the Migration", 589).

La denominación novela tampoco me parece adecuada para la obra, porque decir hoy que una obra es una novela aporta tanta precisión como decir que es una narrativa extensa. El término novela no conlleva delimitaciones temáticas ni formales, por lo cual se usa acompañado de un segundo término especificador, tal como en el caso de la novela "sentimental", "de caballerías" o "picaresca". De modo que si se designara al *Barlaam* como novela, convendría agregar un segundo término, pero no creo que éste deba ser ni "mística" ni "romance". La hipótesis de este trabajo sostiene que ese segundo término debe ser "hagiográfica", porque como mostraremos la obra es, en definitiva, el relato de la vida de dos santos, para cuya configuración se siguen los procedimientos y modelos propios del género hagiográfico.

Un paso adelante en la consideración del género del *Barlaam* lo da Fernando Baños Vallejo, en su obra *La hagiografía como género literario en la Edad Media*, donde se incluye el *Barlaam* dentro del corpus hagiográfico hispánico. Cabe sin embargo advertir que sus declaraciones sobre el género de la obra son ambiguas. Por un lado, siguiendo el criterio de Lacarra, sostiene que *Barlaam* "pertenece a la tradición cuentística oriental, aunque la historia marco podría considerarse una hagiografía" (*La hagiografía*, 57). En otro pasaje, afirma que "se encuadra más bien en el género exemplum" (253). Sorprende esta última afirmación en una obra donde se trazan tan finamente las diferencias entre los distintos géneros didácticos (cap. IV). El *Barlaam* ni por su extensión ni por su complejidad puede considerarse un *exemplum*. Al margen de estas incongruencias, importa para la hipótesis de este trabajo que Baños Vallejo, muy acertadamente, incluye el *Barlaam* en el corpus hagiográfico hispánico. Conviene señalar también las razones que lo llevaron a hacerlo:

> su inclusión aquí se justifica —dice Baños Vallejo— por el hecho de que es también la biografía de unos personajes que durante mucho tiempo se consideraron santos cristianos, por lo que se conserva en códices de contenido hagiográfico (253).

Aunque las razones aducidas son de carácter externo, no se basan en la estructura interna de la obra ni en sus temas o intencionalidad, creo que son dos argumentos importantes para la consideración del *Barlaam* como una hagiografía: la evidencia codicológica que nos indica que la obra se recibió en ese tiempo como una hagiografía y, en segun-

do lugar, el reconocimiento de que la obra está concebida como "biografía de santos".

Aunque ninguno de los críticos que he mencionado ha dejado de percibir que la obra es el relato de la vida de dos santos, pues esto es algo obvio en cuanto a sus protagonistas, ninguno de ellos advirtió, sin embargo, que la obra podía estudiarse como una manifestación del género hagiográfico. El mismo Baños Vallejo expresa siempre virtualmente la condición hagiográfica de la obra afirmando que "podría considerarse una hagiografía" (124). Posiblemente esta actitud de reserva de la crítica hispánica en general para abordar esta obra de acuerdo a su género, se deba a un subyacente concepto histórico de la hagiografía, entendida como biografía verídica, que lleva a rechazarla debido a la ficcionalidad de su protagonista.[4]

Al sostener que *Barlaam* es una hagiografía partimos de un concepto diferente del género que no considera necesaria la historicidad del protagonista ni de lo narrado,[5] sino la presencia de otras funciones, tales como "un carácter religioso" y "una intencionalidad edificante" (concepto de Hippolyte Delehaye). El propósito religioso y la intencionalidad edificante que caracterizan al *Barlaam* pueden resumirse en tres aspectos:

a) el predominio de propósitos catequísticos y apologéticos, que persiguen la transmisión y difusión de la doctrina cristiana y la refutación de otras religiones.

[4] El descubrimiento de la relación de dependencia del *Barlaam* con la leyenda de Buda acentuó el carácter ficticio de Josafat, al presentarlo como una creación totalmente libresca, sin referente alguno en la realidad. Hasta su nombre pareciera ser resultado de la evolución lingüística ya que, según los estudiosos de la peregrinación de la leyenda, el nombre "Josafat" derivó a través del árabe del nombre indio "Bodhisattva" (Keller e Impey, "Introducción", n. 5.).

[5] "Ce qu'il importe d'accentuer dès le début, c'est la distinction entre l'hagiographique et l'histoire. L'oeuvre del'hagiographe peut être historique, mais elle ne l'est pas nécessairement. Elle peut revêtir toutes les formes littéraires propres à glorifier les saints, depuis la relation officielle adaptée à l'usage des fidèles jusqu' à la composition poétique la plus exubérante et la plus complètement dégagée de la réalité" (Delehaye, *Les legendes*, 2).

Un criterio similar sustenta Duncan Robertson cuando afirma que la hagiografía es una forma narrativa que usando técnicas de dramatización, descripción y caracterización transmite la experiencia espiritual del protagonista, nos capacita, por un momento al menos, para sentir lo que él o ella sienten (*Cfr.* "The Inimitable", 435-446).

b) la desvalorización de la vida mundana y la exaltación de la vida anacoreta.

c) una presencia mayoritaria de materia doctrinal que detiene el ritmo narrativo. La configuración del protagonista, combinando tres tipos de santidad: la del apóstol evangelizador, la del apologista del cristianismo y la del asceta que renuncia al mundo, responde a esta funcionalidad didáctica.

Hemos tenido en cuenta, en general, los estudios genológicos de los últimos años que han demostrado que la hagiografía es un género literario con funciones propias que lo diferencian tanto de la novela y del cuento como de otros géneros religiosos. Creemos, como dice Jolles, que es la posibilidad de transmitir o de objetivar la santidad lo que hace válida una hagiografía y no la mayor o menor historicidad de su protagonista (*Formas simples*).

El libro de Delehaye, fundamental para comprender el desarrollo del género hagiográfico, al describir los procedimientos compositivos de los hagiógrafos revela que éstos, aún cuando escribían la vida de santos de existencia histórica, se inspiraban mínimamente en documentos o hechos reales y, en general, componían imitando las vidas de otras hagiografías y tomando préstamos de variadas fuentes: relatos folclóricos, leyendas hagiográficas o históricas, textos apologéticos y otras. Surge así un género convencional, altamente codificado, motivado por una intencionalidad religiosa diferente a la de la biografía. En nuestro análisis de la composición del *Barlaam*, hemos observado un evidente uso de los procedimientos de copia e imitación de diversas fuentes, señalado por Delehaye como característico de los hagiógrafos (la infancia de Josafat y otros aspectos de su vida está copiada de la leyenda de Buda; los episodios de los monjes perseguidos siguen el modelo de las actas de mártires; los debates interpolan obras apologéticas; el rey Avenir responde a la tipificación del perseguidor cruel de las *passio*, etc). La evidencia del uso de estos procedimientos confirma, en otro aspecto, nuestra convicción de que debemos estudiar al *Barlaam* como una manifestación del género hagiográfico.[6]

[6] Por razones de espacio no puedo detenerme aquí en analizar con más detalles estos procedimientos. Algo más sobre ellos digo en mi ponencia "*Barlaam y Josafat*. Modelo de confluencias" (1994).

Fundamentada pues, la inclusión del *Barlaam* dentro del género hagiográfico, trataremos de precisar sus peculiaridades, pues la hagiografía, como otros géneros literarios presenta diversas modalidades o subtipos. De las varias clasificaciones disponibles interesa, para el texto que estudiamos, la propuesta por Charles Altman. Altman distingue dos tipos de estructura: el de la *passio*, donde se enfrentan el grupo de mártires y los perseguidores con las secuencias típicas: detención, interrogatorio y martirio, y el de las *vitae* originadas cuando cesa la persecución al cristianismo y la oposición *senato/secular* deja de presentarse como un enfrentamiento violento para dar lugar a la estructura basada en el perfeccionamiento gradual del santo, expresado mediante la imagen de la escalera ("Two Types", 1-11).

Como es sabido, la obras literarias no siempre se ajustan con pureza total a las categorías genéricas. Así en el *Barlaam* se combinan o entrecruzan características de la *passio* y de la *vita*: en la configuración del protagonista, Josafat, se sigue el modelo de la *vita*, pues hay un proceso gradacional de perfeccionamiento que conduce a la santidad. Su muerte no es violenta como la de los mártires sino que, como la de Barlaam, llega plácidamente al final de una larga existencia. Por el contrario, el clima de persecución con el que se inicia el relato es similar al de la *passio* y especialmente al llamado "ciclo de Roma" (Delehaye), en el que Diocleciano o Nerón representan funciones represoras similares a las de Avenir. Los episodios de persecución a cristianos de su corte y a grupos de anacoretas, responden asimismo al modelo de la *passio*, así como los reiterados debates religiosos y las conversiones al cristianismo que tienen lugar en *Barlaam*.

Según Baños Vallejo, el análisis de la hagiografía castellana medieval revela un predominio del proceso de santificación que se hace extensivo incluso a los textos dedicados a mártires. Este proceso, establecido como hilo conductor de la obra, manifiesta la unidad estructural de un texto en particular y el rasgo genérico de la hagiografía. Aplicando el modelo secuencial de Bremond basado en los tres momentos de todo proceso: un núcleo o función que abre las posibilidades, un segundo que las desarrolla y el tercero que las cierra. Consecuentemente considera la presencia de tres hitos narrativos comunes a todos los textos del corpus estudiado (y probablemente a toda hagiografía): 1) deseo de santidad; 2) procedimiento de perfeccionamiento; 3) éxito: santidad probada.

Una confrontación del *Barlaam* con este modelo muestra claramente que el trazado de la vida de Josafat se ajusta al paradigma gradacional en sus tres momentos, según muestro a continuación y presento esquematizado al final de este trabajo.

1) El *deseo de santidad*, según Baños Vallejo, puede manifestarse en el protagonista de la historia, pero también en sus padres o como "designio divino". En *Barlaam* aparece primero como "designio divino" a través del horóscopo que anuncia que Josafat se hará cristiano y luego en el protagonista como una crisis espiritual en la que manifiesta su deseo de conocer la doctrina cristiana y la conducta adecuada para salvar su alma. A este deseo, Josafat agregará, después de haber sido instruido y bautizado, el deseo de lograr la conversión de su padre y el de retirarse al yermo para hacer vida de anacoreta. Deseos que quedan latentes durante la primera parte del proceso de santificación para encontrar su realización en la última parte de la novela, como culminación del proceso de santidad y como reconocimiento divino de la santidad lograda. Junto a las manifestaciones del deseo de santidad, aparece paralelamente el deseo de no-santidad, representado por el rechazo del rey Avenir al cumplimiento de los vaticinios del horóscopo. Surgen así dos procesos opuestos en torno a la santidad, en los que los medios y éxitos de uno constituirán los obstáculos y fracasos del otro.

2) El *proceso de perfeccionamiento* del santo se inicia con su adoctrinamiento por Barlaam, que corresponde al tópico de "la educación del santo" presente en muchas hagiografías y que aquí aparece con la peculiaridad de que las lecciones impartidas se reproducen textualmente. Rasgo que, como veremos, sustenta la intencionalidad didáctica que gobierna la composición. Cumplido el proceso de la educación —que concluye con el bautismo de Josafat, puesto que la educación implica aquí una conversión— la secuencia de acontecimientos sigue dos líneas: por un lado, el proceso de santificación interior que desarrolla Josafat mediante sus oraciones, ayunos, penitencias y práctica de la virtud, según el modelo que repiten sin mayores variaciones todas las hagiografías; y por otro lado, con mayor complejidad y originalidad, el proceso de santificación manifestado en su conducta exterior que comprende cuatro episodios principales: 1) la ruptura con su padre; 2) la defensa de su fe en debates religiosos; 3) el vencimiento de las tentaciones femeninas y 4) su comportamiento como rey. Los cuatro episodios

surgen por iniciativa del rey Avenir y corresponden también, pues, al proceso de no-santidad. Estas acciones del rey consisten fundamentalmente en la confabulación de trampas destinadas a apartar a Josafat de su deseo de santidad y vienen a constituir así las pruebas y tentaciones paradigmáticas que el santo debe sortear para demostrar su fortaleza. Josafat resulta vencedor de todos los obstáculos que intentan desviarlo de su camino de santidad, auxiliado por la Gracia Divina y armado con su prédica religiosa y sus encendidos debates. El éxito obtenido en el proceso de santidad constituye, como ya se observó, un fracaso en el proceso de no-santidad activado por el rey Avenir. Cabe agregar que las conversiones de sus principales oponentes logradas por Josafat cumplen una doble función, ya que al tiempo que muestran su condición de apóstol de Cristo son manifestación de la proyección benéfica que su vida trae sobre la sociedad. Esta proyección benéfica, si bien paradigmática del género, es una modalidad diferente pues en otras hagiografías es más frecuente que el beneficio se concrete mediante la realización de milagros o la fundación de iglesias y conventos.

Finalmente, el último acto en el proceso de no-santidad, el ascenso de Josafat al trono por imposición de Avenir, es sólo un triunfo aparente que redunda en un nuevo fracaso de Avenir, pues Josafat no sucumbe a la tentación del poder y logra, además, la culminación de su apostolado, convirtiendo al cristianismo todo el reino, incluido el mismo rey Avenir. Se logra así el éxito en el segundo deseo latente de Josafat que hace posible el cumplimiento de su tercer deseo: retirarse al yermo junto a Barlaam para hacer penitencia. Se da inicio así al último núcleo del proceso.

3) La *santidad probada* comienza a manifestarse durante la vida anacorética de Josafat que, en parte, realiza en compañía de Barlaam. La vida anacorética es una etapa casi obligada en los relatos hagiográficos, pero no siempre se presenta como etapa final. En *Barlaam*, está vista como culminación de la santidad, acorde con esa exaltación de la vida ascética como manifestación más alta de la vida que permea toda la obra. En esta etapa, todo tiene el sentido de prueba de la santidad lograda: revelación de la muerte y de las postrimerías, muerte beatífica, entierro de los cuerpos y posterior desentierro en condiciones de milagrosa incorruptibilidad y, finalmente, traslado para su veneración en una iglesia importante. Las relaciones del santo con el mundo sobrenatural son las más importantes de esta etapa y constituyen la prueba fe-

haciente de que el proceso de santidad se ha cumplido con éxito. Los milagros que se operan en el sepulcro son la prueba final de la santidad lograda.

La confrontación con el paradigma gradacional prueba, pues, que la composición del *Barlaam* sigue los lineamientos del género hagiográfico y nos permite reconocer las peculiaridades distintivas o adecuación del paradigma.

En síntesis, creemos haber demostrado sucesivamente en este trabajo que el *Barlaam* por su inserción codicológica, por los procedimientos compositivos, por los paradigmas narrativos en que se sustenta y por su intencionalidad didáctica, debiera considerarse dentro del corpus hagiográfico como hagiografía apologética o como novela hagiográfica.

Nuestra lectura del *Barlaam* como obra hagiográfica no niega la presencia en el texto de estructuras de otros géneros literarios ni su entidad como versión cristianizada de la leyenda de Buda. Entendemos que en la obra se manifiesta un entrecruzamiento de géneros (cuento enmarcado, debate, sermón) pero que el modelo dominante que sirve de hilo conductor a la composición es la hagiografía.

VIDA DE JOSAFAT

1. DESEO DE SANTIDAD (J)	DESEO DE NO SANTIDAD (A)
a) Manifestación divina: horóscopo *b*) En el protagonista > Deseo de conocer la doctrina y salvarse Deseo de convertir a su padre Deseo de hacer vida de anacoreta	*a*) Oposición al horóscopo en Avenir Medio > Persecución a cristianos Encierro de Josafat
2. PROCESO DE PERFECCIONAMIENTO	
a) Educación: Encuentro con Barlaam Adoctrinamiento y Bautismo ÉXITO DE J	
b) Proceso interior: Oraciones, ayunos, virtudes ÉXITO DE J	

VIDA DE JOSAFAT (continuación)

c) Proceso exterior: Ruptura con el padre Conversión de Nator Conversión de Theodas Conversión de Avenir y de todo el reino (deseo latente) ÉXITO DE J	Intento de persuasión de Avenir Falso debate religioso de Nator Trampa de Theodas: tentaciones femeninas División del reino entre Avenir y Josafat FRACASO DE A
d) Vida como anacoreta (deseo latente) ÉXITO DE J	
3. SANTIDAD PROBADA	
a) Preanuncio de su salvación y muerte	
b) Desentierro milagroso de los cuerpos incorruptos	
c) Traslado para su veneración	
d) Milagros en el sepulcro	

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, RAFAEL, *Barlaam e Josafat en la narrativa medieval*, Lexington: Kentucky University Press, 1988.

ALTMAN, CHARLES, "Two Types of Opposition and the Structure of Latin Saints Lives", *Medievalia et Humanistica*, 6, 1975, 1-11.

BAÑOS VALLEJO, FERNANDO, *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce "Vidas" individuales castellanas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1989.

Barlaam e Josafat, ed. de J. E. KELLER y R. W. LINKER, Madrid: CSIC, 1979. ["Introducción" por J. E. Keller y O. T. Impey].

BREMOND, CLAUDE, *Logique du récit*, Paris: Seuil, 1973.

BREVEDÁN, GRACIELA R. DE, "*Barlaam y Josafat*, modelo de confluencias", Ponencia presentada en las *II Jornadas de Literaturas comparadas*, realizadas por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1994.

DELEHAYE, HIPPOLYTE, *Les légendes hagiographiques*, 4a. ed., Bruxelles: Societé des Bollandistes, 1955.

Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberische Halbisel, Untersuchungen und Text, Romanische Arbeiten XIII, ed. de G. L. MOLDENHAUER, Herausgegeben von C. Voretzsch, Halle: M. Niemeyer, 1929.

JAUSS, R-H., "Litterature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970, 79-99.

JOLLES, A., *Formas simples*, Santiago de Chile: Universidad, 1972.

LACARRA, MARÍA JESÚS, *Cuentística medieval*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid: Gredos, 1979.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela española*, Santander: Ed. Nacional, 1946, (Obras Completas, XIII).

MÜLLER, MAX, "On the Migration of Fables", *The Contemporary Review*, XIV, 1870, 583-590.

ORDUNA, GERMÁN, "El exemplo en la obra literaria de don Juan Manuel", en Ian Macpherson (ed.), *Juan Manuel Studies*, London: Tamesis, 1977, (Serie A, Monografías, 60).

ROBERTSON, DUNCAN, "The Inimitable Saints", *Romance Philology*, LII:4, 1989, 435-446.

TODOROV, TZVETAN, "El origen de los géneros literarios", en M. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arcor, 1988.

LOS TRIUNFOS Y LA RETÓRICA DE LA EJEMPLARIDAD EN UNA OBRA DE PERALTA BARNUEVO

Enrique RODRIGO
Creighton, University

La obra *Triumphos de Amor y Poder*, según se refiere en el manuscrito en que se conserva (Leonard 19), fue representada en Lima por orden del virrey Diego Ladrón de Guevara con motivo de la celebración de la batalla de Villaviciosa, la cual dio el triunfo definitivo a Felipe V en la guerra de sucesión a la corona de España. Esta obra está dividida en tres jornadas, presentándose además con una "Loa introductoria" y, al final, con un baile y un fin de fiesta.

El propósito principal de la obra es la exaltación de la figura del rey Felipe V. Aunque el argumento central de los *Triumphos* no se centra directamente en la figura del rey en sí, sino en los amores del dios Júpiter y de la ninfa Isis, la loa que sirve como prólogo a la comedia se encarga de presentarlo como un héroe. Por otra parte, el argumento de la comedia contribuye también a la glorificación del rey de España, por cuanto la historia de Isis y Júpiter, tal y como indicaría más tarde el propio Peralta es un símbolo de la monarquía de España,"exaltada por S.M. a la felicidad de aquel Triumpho después de los contrastes que tanto havían fatigado" (Leonard, "Introducción", 21).

La manera como se presenta la obra de Peralta, no obstante, ofrece varias dificultades. El hecho de que el autor eligiera la forma de un triunfo de tema amoroso y mitológico para resaltar la figura del héroe introduce una serie de elementos problemáticos para la caracterización del rey como un personaje ejemplar. Si, tal como el propio Peralta nos indica, se debe ver la figura de Júpiter en su obra como el símbolo del rey Felipe V, hay algunas peculiaridades de Júpiter como amante que

no parecen corresponder a la figura de un modelo perfecto. Al estudiar las características de la obra en relación con la estructura básica de los triunfos, en seguida se aprecian algunos detalles que se prestan a cierta confusión.

La loa que abre los *Triumphos de amor y poder* es la que representa propiamente a Felipe V como personaje triunfador. Su gloria es cantada por Eolo, Apolo y Neptuno, representantes del aire, la tierra y el mar, con sus respectivos séquitos de vientos, musas y ninfas marinas. Después de poner de manifiesto que su fama se ha extendido por todos los rincones de la tierra, se mencionan brevemente sus triunfos guerreros. A continuación aparece Júpiter como dios supremo del universo. El dios también canta sus alabanzas y hace un paralelo entre él mismo, que tuvo que luchar para recobrar el Olimpo, y Felipe, para seguidamente dar paso al Destino. Este vaticinará las muchas glorias futuras del reinado de Felipe V que ahora comienza.

Así, es el propio personaje de Júpiter quien en escena establece los puntos de contacto entre Felipe V y él. Por supuesto, esta identificación entre los dos personajes no es una coincidencia, pues, al poner en relación al rey de España con el dios supremo del Olimpo, se contribuye aún más a resaltar la grandeza del rey. Sin embargo, las semejanzas aludidas en escena por Júpiter son las mismas que explicaba el propio autor y se refieren a la recuperación de su poder después de arduos trabajos.

La presencia en la obra de divinidades de la mitología clásica es una de las características de las composiciones de Peralta Barnuevo. Este autor lo usa repetidamente como una forma de dar elegancia y altura a sus composiciones. Así, en el comentario introductorio que hace Peralta de su propia obra, hace referencia a los distintos tipos de composiciones teatrales que se hacen en España y, cuando se refiere a las que llama "de Fábula", señala "la hermosura... insigne" como una de sus características más representativas:

> En las Fabulosas, que son assumpto de las de Opera, no reyna en todas sus partes la Música, como en Italia y Francia porque, correspondiendo ésta a las expresiones de afectos, desdize de las demás que son relaciones, o simples coloquios. En ellas compitiendo el deleyte de los sentidos con la complacencia del ánimo, igualmente harmoniosas que poéticas, se sigue con maravillosa invención la historia fabulosa acomodada a las leyes

> del Theatro sembrado de agudos pensamientos y eloquentes afectos, y tal vez entretexida de proporcionados Episodios. En la ocasión presente, aunque no se consiguiese, se aspiró por lo menos a imitar este alto carácter.
>
> (Leonard, "Introducción", 21)

Igualmente, con referencia a su poema épico Lima fundada o conquista del Perú justifica de esta manera la presencia de dioses:

> En lo que mira al uso de la Historia fabulosa, sin duda es éste otra hermosa Ley establecida como para el Diccionario de este Arte de la elegancia. Ésta es la Lengua que se habla en las eminencias del Parnasso, y en lo mejor de las montañas del Pindo y de Helicón. (...) Assi con una conversión de estilo se cathequizaron de symbolos Christianos los que antes eran artículos Gentiles. Hase tenido esta Ley por tan precisa, que a varios se ha multado en el aprecio, por nohaverla cumplido en el discurso.
>
> (Kahiluoto Rudat, 47-48)

La presencia de dioses en la obra, por lo tanto, corresponde a un deseo de elegancia por parte del autor. Peralta podría haber elegido la forma de una comedia de las que él llama ìheroicasî, es decir aquellas que se refieren a las hazañas de un héroe de carne y hueso, en este caso Felipe V, pero decide elegir la de las comedias ìfabulosasî. Probablemente esta decisión tiene mucho que ver con los aspectos que destaca retrospectivamente su autor:

> Siguióse la Comedia que la novedad de metros y ayres proporcionados al estilo de la música moderna, la dulzura de las voces, que hacía de los actores otros tantos Orpheos y Amphiones, y la harmonía de los Coros igualaba quanto la España, Italia y Francia atienden más suave en sus Theatros, y escuchan más sonoro en sus Orchestras. La propiedad de los trages, con la riqueza de las estrofas, y piedras preciosas que los componían, excedía quanto en semejantes Fiestas ha visto la Europa, porque sólo podía verse en el Perú. Y en fin el primor de las Decoraciones o Bastidores de la más fina y bien delineada Pintura, en repetidas Perspectivas de Bosques, y marinas de Campañas, Jardines y Templos, que representaban las Scenas en el Reyno de Argos, donde fingió la antigüedad el decantado suceso de la Fábula; eran verdad y engaño de los ojos que transportaba, sin moverle, a tanta variedad de sitios el concurso.
>
> (Leonard, "Introducción", 21)

Inmediatamente después Peralta se refiere a las otras actividades que se hicieron para conmemorar la victoria de Felipe V. Como se ve, lo importante aquí parece ser el espectáculo en sí, con la presencia de música, con grandes figuras en escena vistiendo ricos trajes, con mucho movimiento de personajes y de paisajes, y con mucho lujo y ornamento. Cuanto más llamativa fuera la representación más digna se consideraría de ser parte de los festejos en nombre del rey. Para este tipo de espectáculo se prestaba mucho más una comedia "fabulosa" que una de tipo heroico. De esta manera la selección de una historia de dioses clásicos, en lugar de otra más histórica que representara las victorias militares de Felipe, parece más apropiada.

Una vez seleccionado este género dentro de la comedia, es necesario establecer la conexión entre la obra representada y la figura de Felipe V, lo que realiza el personaje de Júpiter mismo. Se establece así una relación simbólica entre la figura de Júpiter con la de Felipe y la de Isis con España. La historia de Júpiter dentro de un triunfo de amor incluye ciertos problemas que la representación necesita resolver.

Los triunfos, desde la época de los etruscos, eran celebraciones en alabanza de un guerrero vencedor. Solían constar de un desfile donde se presentaban con toda la pompa y el boato los ejércitos ganadores, los prisioneros tomados al enemigo, y finalmente aparecía en un carro triunfal el general victorioso. Dentro de ellos, la música era un elemento muy importante. Los escritores posteriormente tomaron como base esta estructura de desfile para proclamar, por medio de la alegoría, la fuerza y el poder de determinados personajes o elementos.

El amor es una fuerza que se representa en numerosas ocasiones como un personaje poderoso que triunfa sobre todas las personas y las cosas. Como indica Recio en un reciente artículo sobre el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina ("Algunas notas", 1-3), a partir de la tradición de Petrarca y sus *Triunfos* se decantan dos tipos de tradiciones en los triunfos amorosos. En una de ellas, que proviene de Ovidio y que continúa de alguna manera Boccaccio, se plantea el triunfo del dios Amor sobre los personajes como una forma de celebración del goce físico entre el hombre y la mujer. Así, el triunfo total de la fuerza de Amor sobre los personajes se convierte en la entrega a los placeres sexuales. Con Petrarca, en cambio, se inicia la segunda tradición. Este autor eleva el significado del triunfo de amor a una categoría espiritual, por cuanto se presenta a los cautivos sufriendo terriblemente por causa

del dios, pero estableciendo al mismo tiempo la grandeza y el deleite en sí de sentir amor a pesar de ese sufrimiento. El amor aquí no aparece simplemente como la necesidad de satisfacer un deseo físico, sino que cobra una dimensión de servicio y sacrificio por la dama. Con Petrarca, el desfile, que constituía el elemento principal del triunfo romano, se convierte simplemente en un pretexto para la presencia de personajes de la historia que han sufrido las consecuencias del amor.

Por lo que respecta a la obra de Peralta, no se aprecia la estructura de un triunfo en forma de desfile, con la excepción de la Loa, que ya hemos mencionado. En ésta aparecen una serie de elementos de la mitología clásica que se dedican a ensalzar las hazañas del héroe victorioso en su combate. Por el contrario, si se presta atención a las tres jornadas en las que se divide la obra de teatro, el triunfo del amor se representa por medio del éxito de Júpiter en su deseo de lograr el amor de Isis, y no tanto a través de la representación del dios Cúpido como héroe todopedoroso. Este aparece en cuatro ocasiones en escena, pero no para describirlo como un personaje victorioso con un séquito de cautivos, sino como un dios más de los que aparecen en la obra.

El dios Cupido aparece mencionado en numerosas ocasiones por los personajes como alegoría del amor, sin embargo, en escena, es un personaje secundario. Este aspecto queda refrendado por el hecho de que sólo se le aparece en escena a Hipómenes, protagonista con Atalanta, de la acción secundaria que sirve de contrapunto a la historia de Júpiter e Isis. Por si fuera poco, sus apariciones están destinadas a ayudar a Hipómenes a ganar el amor de Atalanta, asunto en el que va a fracasar. En primer lugar le informa que le ha hecho llegar a una tierra en la que Atalanta desafía a los hombres a correr más que ella para obtener su amor (36-37). En segundo lugar, le deja saber en la segunda jornada que su poder puede ayudarle a conseguir el amor de persona esquiva (51). La tercera aparición se produce al principio del tercer acto para proporcionarle las manzanas de oro que Atalanta se detendrá a recoger (69-70). Finalmente, interviene para unir a los dos amantes, pero se ve obligado a sancionar el castigo que éstos reciben por su irreverencia en el templo de Diana (76-78).

La selección como protagonista de la figura de Júpiter, por definición el dios más poderoso del cielo, opaca totalmente la figura de Cupido como personaje con poder absoluto sobre el desenlace de los acontecimientos. En lugar de eso, el triunfo de amor de Júpiter se va a

producir, paradójicamente, sin la intervención del dios. Este triunfo no se manifiesta en la forma de un pensamiento petrarquista de imposibilidad de alcanzar el objeto amado, sino en la obtención de éste. Peralta, no obstante, tiene buen cuidado de presentar la historia de una manera edificante. La relación entre los enamorados nunca toca el aspecto carnal. Júpiter aparece legítimamente enamorado de Isis y sufre terriblemente los efectos de amor (46-47). Isis, por su parte, lo esquiva hasta que finalmente, fascinada por su poder, le corresponde. Dice Isis:

> Ya Júpiter supremo,
> el alma se te rinde,
> que aspira a que en tus glorias
> amante la ilumines (47).

Peralta muestra en todo momento una preocupación por presentar a un amante virtuoso. En su prólogo a *Lima fundada* Peralta se refiere a los excesos que cometieron los antiguos en la descripción de episodios de amor:

> En quanto a los Episodios amatorios, es cierto, que no hicieron estos grandes Antiguos mucho escrúpulo de prestar a Cupido sus Plectros para flechas, ni de hazer ayre con sus enthusiasmos a sus fuegos; no siendo de admirar, que lo que adoraban en sus Dioses, lo llegasen a cantar en sus Héroes.
>
> (Kahiluoto Rudat, 46)

Seguidamente Peralta menciona varios episodios en los que se queja de que se atente contra la pureza, la castidad, y el honor, introduciéndose la vergüenza y todas las realidades de la posesión. Pero, a pesar de ello, concluye:

> No por esso se ha derogado esta Ley en el Parnasso. Supongo, que no son estas Obras Tratados severos de hombres penitentes, ni que deben leerse para irse a Desiertos: siendo bien unos monumentos de grandes Héroes, y unos alientos agradables para hechos generosos; y que deben tratarse, como muebles preciosos de Cortes y Palacios. De que se sigue, que cualquier ornato con que se pondere la hermosura, y se describan los afectos, quando le contienen dentro de la modestia, la Virtud los corrige, y el fin los ilustra, sólo son un innocente alhago de la pluma. (...) Pero no sólo son excusables, aún oy los Episodios son siempre útiles de

> la manera que se ha dicho; pues evitando las impuras delicias precedentes, navegan seguros azia la decencia; no siendo otra cosa, que un Derrotero de instrucción dado a los grandes Hombres, para huyr, no sólo de los escollos de una passión furiosa en que naufraguen, sino aún las corrientes de un amor justo que los desgarite: coronando después las ansias de éste con las honestas rosas de Hymeneo. Assi aún en las más serias Historias, y aún en las sacras Letras, se refieren los excessos para los remedios.
>
> (Kahiluoto Rudat, "Lo clásico", 47)

Con este propósito de edificar se coloca la historia de Hipómenes y Atalanta. Éstos ofenden el templo de Diana al lanzarse a los apetitos amorosos sin recato, lo cual queda expresado en escena simplemente con un abrazo, y son castigados inmediatamente. Frente a éstos la figura de Júpiter e Isis cobra una mayor grandeza, pues han sabido mantenerse dentro de un amor recatado. A este efecto, el autor ha tenido que suprimir las referencias a los amores previos entre Júpiter y Juno, mientras que la primera vez en que Júpiter ve a Isis desnuda saliendo del río, provocando su deseo carnal, aparece aquí como un amor excelso en que el dios se rinde a los pies de Isis incondicionalmente. Dice Isis:

> Saliendo de sus aguas
> la vez primera afectuoso me viste,
> ¡Oh nunca a mi hermosura
> tan alto trofeo intentases rendirle! (45)

A pesar de los intentos del autor, la figura de Júpiter no aparece del todo engrandecida a través de la obra de teatro. Su pasión amorosa no parece estar a la altura de un personaje tan principal, pues, aunque se presenta desde el principio como un ser todopoderoso, las vejaciones a que se ve sometida su amada por parte de Juno desdicen la fuerza de sus sentimientos. Ante este problema evidente, en la primera jornada el protagonista parece tratar de justificar su falta de acción, asegurando que los ritos entre los dioses impiden resistirse contra las acciones de otro dios (46). De todas maneras, si su poder es tan grande y su amor tan grande y desinteresado, resultan incluso ridículas las pruebas a las que se ve sometida Isis transformada en una ternera. Tanto es así que ella misma, cansada de padecer, pone en cuestión el poder de Júpiter en la tercera jornada:

Oh Jove! ¿qué aguardas,
qué esperas, tonante?
Si duras, amante,
¿qué atiendes? ¿qué tardas?
Si muero a desmayos,
¿qué sirve tu imperio? ¿qué sirven tus rayos?
Si expiro a rigores,
¿qué sirve tu cetro, ni qué tus fulgores? (71-72).

De esta manera, cuando por fin Júpiter la protege y la eleva a su altura como una diosa, en lugar de percibirse la grandeza de su triunfo y de su poder, da la impresión de que se trata simplemente de algo a lo que estaba obligado y que sólo su falta de decisión se lo impedía. Por otro lado, el hecho de que no esté siquiera sometido al poder del dios del amor, además de las referencias que tenemos del amor de Isis, quien, lejos de estar consumida por una pasión amorosa, parece estar fascinada por la jerarquía de su amante, desdibuja aún más la idea de que el triunfo que se produce sea el de amor. Más bien parece que nos hallamos ante una simple exhibición de la fuerza del poder. Este es el que lo controla y decide todo, y quien castiga o premia a los personajes.

Si se transporta la caracterización de Júpiter en esta obra a la figura de Felipe V, éste no queda bien parado. Aparte de la grandeza que supone ser comparado con el dios más importante del firmamento de los antiguos, su autoridad no se hace explícita en acciones heróicas o valerosas, ni tampoco particularmente virtuosas, sino simplemente en hacer uso de su poder, lo cual, por otra parte, en las circunstancias representadas en la obra parece casi obligado. Un personaje pasivo, sin fuerza, dubitativo es la imagen que se desprende del protagonista, aunque los versos finales de la pieza teatral traten de enfatizar que ha vencido a los hados desfavorables (79)

El hecho de elegir un triunfo de amor como símbolo de la victoria de Felipe V, como se ha visto, crea varios problemas al autor los *Triumphos de amor y poder.* Seleccionar un personaje de la mitología clásica en lugar de un personaje tomado de la historia con el que se pudieran identificar los espectadores, provoca que el triunfo de amor se halle en una situación ambigua. Los triunfos que siguen la línea de Petrarca, con su énfasis en la grandeza del amor como sentimiento interior que no es correspondido no resultarían adecuados con la omni-

potencia que se desea resaltar en el festejo en nombre del rey. Pero, por otra parte, tampoco puede llevar a sus últimas consecuencias la elección de un personaje mitológico y seguir la forma del triunfo ovidiano con su glorificación del amor carnal, porque no resultaría edificante para los espectadores ni correspondería con el decoro debido a lo que pretende ser un símbolo del monarca español. La elección del tema de la obra, así como la situación específica en que se representa, entran en contradicción y el resultado final es un personaje en el que se pone en cuestión la fuerza de su amor, su virtud, su deseo de ayudar a su amada y, en algunos momentos, incluso su poder.

Nos encontramos, por tanto, con un asunto de la época clásica que choca con las circunstancias específicas de la representación en la época de Peralta. Al querer colocar a Felipe V en una relación simbólica con la figura de Júpiter triunfando en su amor por Isis, Peralta pretende poner de manifiesto ante sus espectadores la grandeza del triunfo de Felipe, pero al mismo tiempo enfatiza las ambigüedades del modelo elegido y cuestiona la validez de las fábulas de la antigüedad como autoridad con la que compara las hazañas de los modernos.

Bibliografía

Hampton, Timothy, *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca and London: Cornell UP, 1990.

Kahiluoto Rudat, Eva M., "Lo clásico y lo barroco en la obra literaria de Peralta Barnuevo". *Dieciocho*, 8.1, 1985, 31-62.

Leonard, Irving, "Introducción". *Obras dramáticas*, de Pedro Peralta Barnuevo. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1937.

Peralta Barnuevo, Pedro de, *Obras dramáticas*, ed. de Irving Leonard, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1937.

Recio, Roxana, "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina", *Hispanófila*, 109, 1993, 1-10.

Williams, Jerry M. "Anonymous Satyre in Peralta Barnuevo's *Diálogo de los muertos: la causa académica*", *Hispanófila*, 108, 1993, 1-14.

EL BESTIARIO MEDIEVAL: UNA CLAVE PARA LA INTERPRETACIÓN DEL *LIBRO DE LOS GATOS*

Carmen Elena ARMIJO
Universidad Nacional Autónoma de México

El *Libro de los gatos,*[1] colección anónima de *exempla* que se encuentra en el manuscrito 1182 de la Biblioteca Nacional de Madrid junto con el *Libro de los exemplos por a b c* de Clemente Sánchez de Vercial, se sitúa en la segunda mitad del siglo XIV (1350-1400) y es una traducción-adaptación de una obra anglo-latina del siglo XIII de Odo de Chériton: las *Fabulae* o *Narrationes* (después de 1225).[2]

Como consecuencia de las calamidades desencadenadas a partir de los años 40 del siglo XIV, de las sangrías de las guerras, la mortalidad o la carestía, se alteraron las estructuras materiales y morales, los comportamientos y las actitudes. El gran Cisma de la Iglesia de Occidente añadió la división de obediencias y el desconcierto espiritual. Las catástofres, los enfrentamientos y las disputas civiles y eclesiásticas, así como las dificultades de subsistencia sacudieron, sin duda, las conciencias materiales, económicas, sociales y religiosas.

Como resultado de tanta alteración, incertidumbre, miedo y estupor, una serie de levantamientos populares de diversa índole amenazaron el orden establecido, la moral convencional, la seguridad de las personas y de sus bienes (*Vid.* Fossier, *La Edad Media. 3. El tiempo de la crisis 1250-1520*). Ante esta situación, la Iglesia se siente como una for-

[1] Mis citas se remiten a la edición de Bernard Darbord.

[2] *Vid.* Hervieux, Léopold, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge.* 2e. éd. entièrement refondue, Paris: Librarie de Firmin-Didot et Cie., 1893-1899, 5 vol. Tome IV: *Études de Cheriton et ses dérives*, 1896. Burt Franklin, New York [Research & Source Works Series, 99].

taleza asediada que para sobrevivir y convencer a las masas tiene que reaccionar y adaptarse.

Para convencer hay que predicar, dirigirse al pueblo hablando en su lengua, evitando los argucias filosóficas y, sobre todo, explicando el discurso moral, a menudo complicado, por medio de los ejemplos, de las anécdotas, de las comparaciones comprendidas por todos. Éste será el papel de las narraciones ejemplares, con las cuales los predicadores llenan desde entonces sus sermones cuando se dirigen a los laicos "iletrados" (como los califican los predicadores mismos). "Ces propagateurs de la foi ont un antécédent illustre et fondateur: Jésus Christ lui-même ne s'exprima-t-il pas par paraboles?" (Lecoy de la Marche, *Le rire du prédicateur*, 5). Y como dice el dominico Humbert de Romans[3] en su *Traité de l'instruction des prédicateurs*: "Le prédicateur est la voix du Christ en ce mond". Los predicadores adaptan estas narraciones ejemplares a las vidas de los santos, a las crónicas y a los bestiarios. De donde la puesta en escena de estos *exempla* muestra una sociedad viva, real, concreta.

Este trabajo tiene como propósito comprender mejor el sentido del *Libro de los gatos*, vinculando varios de los ejemplos[4] a la iconografía del texto del bestiario.[5]

[3] Humbert de Romans (m. 1277) argumenta que la predicación humana es necesaria para continuar el discurso divino que en los cielos sostienen los santos desde la creación de la humanidad (*Cf.* Murphy, *La retórica en la Edad Media*, 276).

[4] Este trabajo es parte de otro más amplio, por lo que en esta ocasión solamente analizaré un *enxiemplo* (LIII). Dejo sin analizar los *exempla* V, X, XII, XIII, XVIII, XLII, XLV, LI, LII, entre otros, en los que encontramos observaciones de la vida animal que coinciden con las recogidas en los distintos bestiarios medievales.

[5] Un bestiario es un libro que trata acerca de animales (zoología). Es una forma de historia natural que fue ampliamente leída y respetada en la Edad Media. El bestiario medieval presenta un maravilloso imaginario aceptado, casi siempre acompañado de interpretaciones que servían para moralizar y generalmente estaba ilustrado (*Cf.* Randall, *A Cloisters Bestiary*, 1).

El bestiario como una clave para interpretar la literatura medieval ha sido utilizada por Alan Deyermond en otros trabajos, *Vid.* "The Use of Animal Imagery in Cota's *Diálogo* and in Two Imitations", en *Etudes Horrent* (1980), 133-140.

La Recepción del *Libro de los gatos*

> Un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras el mundo cambia" [digamos] "mientras que su modo de lectura cambia
>
> P. Bourdieu y R. Chartier.

Las obras no tienen sentido estable, fijo, universal, como afirma R. Chartier, sino que

> están cargadas de significaciones diferentes y cambiantes que se construyen en el marco del encuentro de una propuesta de recepción. Los sentidos atribuidos a sus formas y a sus motivos dependen de las competencias o de las expectativas de los diferentes públicos que se adueñan de ellas.
>
> (*El orden de los libros*, 21)[6]

De allí la atención dirigida a la manera en que se opera el encuentro entre "el mundo del texto" y "el mundo del lector" —retomando los términos de Paul Ricoeur.[7] Reconstruir en sus dimensiones históricas este proceso de "actualización" de los textos exige, ante todo, considerar que sus significaciones dependen de las formas a través de las cuales son recibidos y asumidos por sus lectores (o sus oyentes). Lo esencial es comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente aprehendidos, manejados, comprendidos (*Cf.* Chartier, *El orden de los libros*, 24 y 28).

La oposición se juega entre la lectura de la intimidad, de lo cerrado, de la soledad considerada como uno de los soportes esenciales de constitución de una esfera de lo privado, y las lecturas colectivas, disciplinadas o rebeldes, de los espacios comunitarios (*Cf.* Ariès y Chartier, *Historia de la vida privada, T. III, Del Renacimiento a la Ilustración*).

Podemos advertir que un libro como el *Libro de los gatos* presenta dos niveles para su interpretación. El primero de ellos, al tratarse de una colección de *exempla* y por su carácter mismo de ser una obra con una intención didáctico-moralizante, está dirigida a un público "oyente", y el

[6] *Vid.* también Roger Chartier, *Lecturas y lectores en la Francia del Antiguo Régimen*, trad. Paloma Villegas, México: Instituto Mora, 1994.

[7] P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987. Citado por R. Chartier, *El orden de los libros*, 24.

texto puede considerarse como un instrumento esencial de la predicación medieval utilizada por los religiosos, ya fuera dentro de la misa, en la parte dedicada al comentario de la palabra evangélica, o en alguna fiesta pública donde se aprovechaban las ocasiones para que los religiosos predicaran frente a un público muy diverso,[8] a partir de una propuesta que perdura durante muchos siglos que es el "Deleitar aprovechando" (Horacio, *Ars Poetica*) (*Cf.* Murphy, *La retórica en la Edad Media*, 42-55).

En otro nivel se situaría la recepción del texto del *Libro de los gatos* a partir de la "lectura", posiblemente de una lectura silenciosa que autoriza

> empleos diferenciados del mismo libro, leído en voz alta, para los otros o con los otros, cuando la sociabilidad o el ritual lo exige, y leído en silencio, para uno mismo, en el retiro del gabinete, de la biblioteca o del oratorio.
>
> (Chartier, *Libros, lecturas y lectores*, 24)[9]

El *Libro de los gatos* está dirigido a un sector de la clerecía en el cual el lector, al fijar su atención en la escritura, puede tener una visión de conjunto de los *exempla* y advertir que se trata de una crítica a la clerecía de su tiempo, lo que puede explicar su carácter anónimo y su posible circulación manuscrita entre el grupo religioso. Los clérigos ponen en marcha, por tanto

[8] Posiblemente los predicadores llevaban el *Libro* con ellos, ya que éste era muy manuable. El manuscrito del *Libro de los gatos* está compuesto por 34 folios y sus medidas son 137 mm. x 192 mm.

[9] En efecto, es antes de Gutenberg cuando aparece en Occidente una forma de leer, visual, silenciosa, que rompe con la lectura oralizada, subvocalizada, obligada durante mucho tiempo para la mayoría de los lectores. Paul Saenger ha propuesto una cronología de los avances de esa nueva competencia, aparecida en los medios cristianos de la Antigüedad tardía, que habría ganado los *scriptoria* monásticos británicos, primero, y luego los continentales entre los siglos VII y XI; luego se habría difundido durante el siglo XIII por el mundo universitario y escolástico antes de conquistar, siglo y medio más tarde, a los aristócratas laicos (Paul Saenger, "Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society", *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 13, 1982, pp. 367-414 y "Physiologie de la lecture et séparation des mots" *Annales*, E.S.C., 1989, 939-952) (Citado por Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, 24).

Tenemos también el punto de vista de Margit Frenk, quien afirma que "En el Siglo de Oro todo eso que hoy llamamos literatura entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual [...]. Por otra parte, tiene que haber textos que, por su índole misma, exigían una lectura solitaria. Es cuestión de investigarlo". *Cf.* "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Bulzoni: Roma 1982, I, 101-123.

> una lectura plural, que distingue lo cómico de lo serio, que extrae las moralidades de una historia capaz de guiar la existencia individual, que sabe entender en primera persona lo que se propone a todos.
>
> (Chartier, *Libros, lecturas y lectores*, 42)

En términos semánticos, encontramos que el *Libro* opera en una disemia interpretativa, cuando por un lado se establece una recepción fragmentada del *Libro*, cuando el predicador escoge para un sermón un determinado *exemplum* y, otra muy distinta, cuando el lector puede leer el texto de manera continua.

Esto presupone dos puntos de vista: por un lado "los oyentes" y por otro el "lector".

Para el "oyente", la imaginería del bestiario, que puede definirse como una literatura científica para su época, construida al paso del tiempo y con diversas fuentes, hasta llegar a su eleboración más acabada como es el *Fisiólogo*, le permite entender la clara intención de criticar a los creyentes, no sólo en su falta de fe, sino también en el alejamiento respecto de una moral cristiana.

En tanto que para los "lectores" letrados, o sea para los clérigos, se indica una marcada crítica al sector que podemos llamar *establishment* religioso. Es preciso recordar que el siglo XIV es una época de grandes rivalidades entre las órdenes religiosas. En el *Libro de los gatos* encontramos una crítica a varias órdenes religiosas. Por ejemplo, en el "Enxienplo de una oveja blanca e -de un asno e un cabron" (XXVII) se critica a los cistercienses, a los benedictinos, a los templarios y los Hospitalarios de San Juan por citar sólo algunas órdenes.

En ambas formas de recepción: la "oral" y la "escrita", el bestiario va a jugar un papel fundamental. Los que lo leen lo relacionan con el texto del *Libro de los gatos* y los que lo oyen lo asocian a la iconografía que es sumamente difundida (Guglielmi, *Fisiólogo*).

El bestiario tiene una doble transmisión: por medio de imágenes y por medio de la escritura. No era necesario que la gente leyera un bestiario para saber de bestiarios, ya que hay una iconografía sumamente familiar, mediante ese escaparate de la cultura medieval que son las catedrales, sobre todo en sus portales y tímpanos, que sirve para explicar a los creyentes las ideas teológicas. Por lo tanto la contemplación de esas esculturas, principalmente románicas, sirve para que el creyente medite sobre su existencia y sobre la moral. Los pórticos

> son escuelas en las que no se habla latín. Su misión consiste en vulgarizar la ciencia de los doctores [...]. En sus pórticos, la catedral asume su función pastoral: difunde la verdadera creencia, que se consolida y precisa en el centro de estudio que se alberga en su seno.
>
> (Duby, *La época de las catedrales*, 285)

Los Bestiarios y la Tradición Científica Medieval

Los bestiarios forman parte de una tradición literario-científica que viene desde la Antigüedad y cuya síntesis encontramos en la Edad Media en el *Fisiólogo*. Según dice Nilda Guglielmi en su edición del *Fisiólogo* (7) este libro de historia animal gozó de gran popularidad en toda la Edad Media, por lo menos hasta el siglo XIII, popularidad e influencia sólo comparables a las de la Biblia.[10]

El *Fisiólogo* es el primer bestiario conocido, pero como dice el prólogo latino al *Bestiario* de Felipe Thaon, sería tal vez mejor llamarlo bestiario-lapidario, pues trata en primer lugar, acerca de las bestias, en segundo lugar, acerca de las aves y, por último, sobre piedras (Guglielmi, *Fisiólogo*, n.1, 35).[11]

El *Fisiólogo*, como ya hemos señalado, tenía un valor científico: en la temprana Edad Media se pensaba que el conocimiento de la naturaleza lograba sentido solamente cuando se refería a un conocimiento más alto, ya que se trataba de conciliar el mundo del espíritu con el mundo de la materia. La ciencia participaba de los conocimientos de la Antigüedad y aludía a la mayor gloria y al mejor conocimiento de Dios.

Crombie señala esta posición mediante una pregunta y su posible respuesta:

> Estos filósofos paganos se preguntaron: ¿para qué sirve el conocer y el hacer? Los maestros cristianos tenían también una respuesta para esto: vale la pena conocer y hacer lo que lleva al amor de Dios.
>
> (*Historia de la ciencia*, 29)

[10] Harris, "The Role of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain", (pp. 1143-1163) asegura que en la Edad Media, cualquier colegial se sabía el *Bestiario* de carretilla. Citado por Malaxecheverría, I. (ed.), *Bestiario medieval*, 197.

[11] Citado por Florence McCulloch, *Mediaeval latin and french, bestiaries*. University of North Carolina Studies in romance languages and literatures, number 33. The University of North Carolina Press, 50.

y señala la actitud de Clemente de Alejandría y de Orígenes, para quienes el estudio de la filosofía y de la ciencia natural sólo debía ser cultivado por pensadores cristianos cuando no fuera incompatible con la vida cristiana. "No se pretendía que el estudio de la naturaleza condujera a hipótesis o generalizaciones científicas, sino que proporcionara símbolos vivientes de las realidades morales" (Crombie, *Historia de la ciencia*, 29). Por ejemplo, la luna era la imagen de la Iglesia que reflejaba la luz divina; el viento, una imagen del espíritu; el zafiro tenía semejanza con la contemplación divina; y el número once, que "transgredía" al diez —representante de los mandamientos—, era imagen del pecado.

Esta preocupación por los símbolos se manifiesta claramente en los bestiarios. Desde los orígenes de la fábula misma, desde los tiempos de Esopo se ha usado de la historia de animales para ilustrar varias virtudes y vicios humanos.[12]

La tradición fue seguida por Séneca, en el siglo I, en sus *Quaestiones Naturales* y por obras griegas tardías que culminaron en el siglo II en la obra de origen alejandrino conocida como *Physiologus*; que, según Crombie, fue el modelo de todos los bestiarios moralizantes medievales.[13]

En estas obras, los hechos de historia natural estaban mezclados con leyendas enteramente míticas para ilustrar algún punto de la doctrina cristiana. Por ejemplo, el fénix era el símbolo de Cristo resucitado. La hormiga-león, nacida del león y la hormiga, tenía dos naturalezas y

[12] *Vid. Fábulas de Esopo.* Reproducción en facsímile de la Primera edición de 1489, publicada por la *Real Academia española*: Madrid, 1929 y *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Barrio*, trad. y notas de J. López Facal. Madrid: Gredos, 1978.

[13] El *Fisiólogo*, cuya versión inicial fue griega, pudo escribirse en Alejandría, entre los siglos II y V de la era cristiana, ya que este lugar era el centro en que florecía el antiguo saber tradicional. Su autor no ha sido identificado con certeza, aunque la obra haya sido atribuída a los más destacados escritores del período, como por ejemplo Orígenes. El *Fisiólogo* se ha atribuido además a Pedro de Alejandría, Epifanio, san Basilio, san Juan Crisóstomo, Atanasio, san Ambrosio y san Jerónimo. El *Physiologus* fue traducido al latín en el siglo V (antes del año 431, pero el manuscrito existente más antiguo en lengua latina es del siglo VIII) y a otras lenguas, desde el anglosajón al etíope.

Por otra parte, si nos remontamos a la búsqueda de antecedentes, de obras de naturaleza análoga a la que nos ocupa, no podemos olvidar la *Historia Animalium* de Aristóteles, las *Historias* de Herodoto, las *Moralia* de Plutarco. Y, además, la tradición narrativa del mundo antiguo. Es precisamente esa tradición de cuentos de animales, en especial centrada en la fauna egipcia, lo que justifica, para algunos estudiosos como Hommel, la localización de su origen en Alejandría (*Cf.* ed. Guglielmi, 30).

era, por tanto, incapaz de comer carne o semillas y moría de forma miserable, como el hombre de corazón dividido que intentaba seguir a la vez a Dios y al diablo.

En el siglo IV, san Ambrosio utilizó a los animales como símbolos morales al escribir un comentario de la Biblia. Todavía en los primeros años del siglo XIII, Alejandro Neckman podía declarar en su *De Naturis rerum*, en la que mostraba un gran interés por los hechos científicos, que había escrito el libro con el propósito de dar instrucción moral. El siglo XII muestra muchos indicios —como por ejemplo, en las ilustraciones de ciertos manuscritos y en las descripciones de algunos viajeros— de que los hombres eran capaces de observar muy claramente la naturaleza, pero sus observaciones eran usualmente meras interpolaciones en el curso de una alegoría simbólica que para su mentalidad era lo único importante. El afán por señalar el simbolismo moral invadió en el siglo XIII incluso a los lapidarios, ya que el mundo antiguo se interesaban por el valor medicinal de las piedras o por sus propiedades mágicas. (*Cf.* Crombie, *Historia* de la ciencia, 29-30).[14]

Influencia del Bestiario en el *Libro de los gatos*

Esta influencia del bestiario la podemos ejemplificar en el *Libro de los gatos*, en el cual se incluyen observaciones de la vida animal que coinciden con las recogidas en distintos bestiarios medievales.[15]

El *Fisiólogo* acerca "De la zorra" dice lo siguiente:

> La zorra es un animal astuto y artero en extremo. Si tiene hambre y no encuentra qué comer, busca un hoyo en el suelo, donde haya pajas, se tiende boca arriba sobre ellas, contiene en lo posible el aliento, vento-

[14] Como muestran las obras de Teofrasto (hacia 372-288 a.C.), Dioscórides (siglo I) y Plinio y en obras cristianas de san Isidoro (siglo VII) o Marbodio (siglo XII), obispo de Rennes.

[15] La inserción de descripciones de bestiarios se daba ya en colecciones clásicas de fábulas. Así por ejemplo, en las *Fábulas de Esopo*, la nº 118 relata las costumbres del "El Castor". En la Edad Media no será sólo el *Libro de los gatos* el que incluya tales descripciones: el *Espéculo de los legos* contiene muchos "exempla" similares, atribuídos a la autoridad del *Fisiólogo* (nº 24, 28, 41, 50, 62, 63, 69, etc.) y, *El Conde Lucanor*, el XXIII trata de las propiedades de las hormigas (*Cf.* Lacarra, "El *Libro de los gatos*: Hacia una tipología del 'Enxienplo'", en *Formas breves del relato*, Zaragoza, 1986; pp. 19-34. n. 30, p. 31).

> sea, se expande el hedor, y las aves de rapiña, creyéndola muerta, acuden a devorarla. Pero la zorra, saltando de pronto, da muerte cruel a las aves.
>
> (Guglielmi, *El Fisiólogo*, 60). (*Vid.* ilustración)

La del *Fisiólogo* es una *descripción* y una narración acerca de la "zorra", de la misma manera como la encontramos en el *Libro de los gatos*. Sin embargo, en el *Fisiólogo* aparece esta narración aislada, mientras que en el *Libro de los gatos* aparece dentro de la colección de *exempla*, utilizando además en la narración elementos de enlace como "quando", "ansi", "estonçes":

> La gulpeja *quando* ha gra*n* fanbre façese com*m*o muerta en t*i*erra, e saca la lengua, *ansi* q*ue* viene el cuervo, e el -millano, cuyda*n*do de fallar de -come*r*. Llegase a -ella por comer-lle lla -lengua. Ella *estonçes* abre la boca, e comelos.
>
> (*Libro de los gatos*, LIII, "Enxiemplo de -la gulpeja", 135-136)[16]

Sin embargo, la intertextualidad es evidente. Intertextualidad que siguiendo a Genette podemos definir como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette, *Palimpsestos*, 10). En ambos textos, la "zorra" cuando tiene hambre, finge estar muerta, matando así a las aves que acuden a devorarla.

Encontramos además una gran relación entre los dos textos, ya que existe una gran similitud en las advertencias. La simbolización que hace el *Fisiólogo* es la siguiente:

> El diablo sí está verdaderamente muerto, lo mismo que todas sus acciones: quien participa de su carne, morirá también; pues su carne son las fornicaciones, las codicias, los placeres, las asechanzas del siglo.[a] Por eso Herodes fue comparado con la zorra;[b] y el escriba oyó decir al Salvador. Las zorras tienen madrigueras.[c] Y en el Cantar de los Cantares: Cazadnos las pequeñas zorras que devastan viñedos.[d] Y David, en el salmo LXII: Serán presa de las zorras[e]. Bien dice, pues el Fisiólogo acerca de la zorra.[f]
>
> (Guglielmi, *Fisiólogo*, 60)

[16] El subrayado es mío.

En el caso del *Fisiólogo*, podemos advertir hasta donde se llevan los límites de interpretación, por la cantidad de citas bíblicas que aparecen y tener presente que los lectores seguramente lo leían de diferentes maneras.

La intención libresca de explicar el simbolismo es muy clara, en este párrafo encontramos varias alusiones a la Biblia:

Los pecados de la carne, que acabamos de citar según el *Fisiólogo* (a) aparecen en los Evangelios (*Mattheum*, 15:19-21) y están ampliamente específicados en *Galatas* (5:19-21):

> *Manifiesta sunt autem opera carnis: quae sunt fornicatio, immunditia, impudicitia, luxuria,*[20] *idolorum servitus, veneficia, inimicitiae, contentiones, aemulationes, irae, rixae, dissensiones, sectae,*[21] *invidiae, homicidia, ebrietates, comessationes, et his similia, quae praedico vobis, sicut praedixi: quoniam qui talia agunt, regnum Dei non consequentur.*
>
> (Vulgata)[17]

La comparación de Herodes con la zorra (b), se encuentra en (*Lucam*, 13:31-32):

> *In ipsa die accesserunt quidam pharisaeorum, dicentes illi: Exi, et vade hinc: quia Herodes vult te occidere. Et ait illis: Ite, et dicite vulpi illi: Ecce eiicio daemonia, et sanitates perficio hodie, et cras, et tertia consummor.*
>
> (Vulgata)[18]

También las zorritas, que según el *Cantar de los cantares* devastan las viñas del Señor, fueron consideradas equivalentes a los heréticos y cismáticos que socavan la pureza de la fe. Así, en (d) (*Canticum Canticorum*, 2:15): "*Capite nobis vulpes parvulas/ Quae demoliuntur vineas;/ Nam vinea nostra floruit*" (Vulgata).[19]

[17] "Ahora bien, las obras de la carne son conocidas: fornicación, impureza, libertinaje, idolatría, hechicería, odios, discordia, celos iras, rencillas, divisiones, envidias, embriagueses, orgías y cosas semejantes, sobre las cuales os prevengo, como ya os previne, que quienes hacen tales cosas no heredarán el Reino de Dios" (Biblia de Jerusalén).

[18] "En aquel mismo momento se acercaron algunos fariseos, y le dijeron: «Sal y vete de aquí, porque Herodes* quiere matarte.» Y él dijo: «Id a decir a ese zorro: Yo expulso demonios y llevo a cabo curaciones hoy y mañana, y al tercer día soy consumado»"*. Herodes Antipas quizá haya querido con esta amenaza desembarazarse de Jesús; a esta maniobra podría aludir el epíteto de "zorro" (Biblia de Jerusalén).

[19] "Cazadnos las raposas,/ las pequeñas raposas/ que devastan las viñas,/ pues nuestras viñas están en flor" (Biblia de Jerusalén).

Recordemos que este ámbito de recepción era muy conocido y había una gran familiaridad con la Biblia.

Acerca de las zorras que tienen madrigueras (c) *(Mattheum*, 8:20) dice: *"Et dicit ei Iesus: Vulpes foveas habent, et volucres caeli nidos; Filius autem hominis non habet ubi caput reclinet"*. Y (*Lucam*, 9:58): *"Dixit illi Iesus: Vulpes foveas habent, et volucres caeli nidos: Filius autem hominis non habet ubi caput reclinet"* (Vulgata).[20]

En el *Fisiólogo*, el valor simbólico de la "zorra" es general (f): "A la zorra se le toma por lo general como símbolo de la astucia, pero de una astucia dañina casi siempre" (Chevalier/Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1090). La vulpeja refleja, en el bestiario cristianizado, la hipocresía del demonio, según las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia. También es la alegoría del pecado que pretende estar muerto hasta que logra tener su presa en las fauces.

Al parecer, la astucia que se le atribuye de ordinario deriva de la Biblia antes que de los autores clásicos. Sin embargo, el relato de los pájaros apresados por medio de una treta aparece en la *Halieutica* (II, 107) de Opiano (*Cf.* Guglielmi, *Fisiólogo*, n. 102, 92).

Por otra parte, en la representación escultórica que acompaña a la arquitectura religiosa o en las miniaturas de los manuscritos de algunas versiones, con frecuencia se representaron escenas del *Roman de Renard*, poema de anécdotas de animales que, en diversas familias (27 ramas) y con sentido cambiante, se dio entre los siglos XII y XIV. En tal caso, la escena —siempre, naturalmente, contando con Renard, el zorro, como protagonista— conserva el sentido satírico y humorístico que tenía en su expresión literaria.

Conocemos, por ejemplo, a Renard que predica a las gallinas, a Renard ahorcado por las gallinas, etc.[21]

La simbolización en el *Libro de los gatos* es la siguiente:

> Bi*en* ansi faze el diablo. Façese muerto, ca ni*n* es oydo ni*n* es visto, e echa su lengua de fuera, q*ue* se entiende por algu*n*as cosas deletosas, o

[20] "Dícele Jesús: «Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos; pero el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza»" (*Mt.*, 8:20). "Jesús le dijo: «Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos; pero el Hijo del hombre no tiene donde reclinar la cabeza»" (*Lc.*, 9:58) (Biblia de Jerusalén).

[21] *Vid.* Pedro J. Lavado Paradinas, "Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el *Roman de Renard* y el *Libro de los gatos* en España", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII (1979 [1982]), 551-567.

> por alguṉas cobdiçias con algunas mugeres fermosas, o comere*s* delicados, o bue*n* vino, o otr*as* cosas seme-ja*n*tes a -estas. E q*ua*ndo el ombr*e* las toma com*m*o no*n* deve, es -preso por el diablo, ansi com*m*o el cuervo por la rraposa.
>
> (*Libro de los gatos*, LIII)

En el *Libro de los gatos*, el simbolismo del mal abarca todos los estamentos. En algunos *exempla* se generaliza, como en el que acabamos de citar, y en otros se particulariza. Por ejemplo, en el "Enxienplo de -la(s) propiedades de las moscas" (X), sirve para atacar a los clérigos avaros y lujuriosos; el "Enxienplo del caracol" (LI) equivale a los señores y prelados que quieren arrastrar sus bienes hasta las puertas del Paraíso. Sin embargo, el *exemplum* es un relato dado como verídico, encargado de encarnar en un ejemplo particular la verdad universal de la proposición que ilustra. (*Cf.* Chartier, *Libros, lecturas y lectores*, n. 11, 213).

El *Libro de los gatos* responde a una profunda crisis social en el siglo XIV; en él se critican a todos los estamentos y como afirma Deyermond "it must sometimes startled the audience" ("The sermon", 134).

El *Libro* trata de hacer la predicación más agradable, trata de llamar la atención del público, predicando tanto en la Iglesia como en las plazas públicas con historias más entretenidas. Pues, como dice Lecoy de la Marche en su prefacio (*Le rire du prédicateur*, 13) "les contemporaines de saint Louis, en particulier, n'avaient nullement l'humeur triste et sévère qu'on a trop souvent prêtée aux populations du Moyen Âge".

Pensemos, por ejemplo, en los *Fabliaux*, esos "cuentos para reír en verso" o en el *Roman de Renart*, que une risa y sátira social.

Desde el siglo XIII, como señala Jacques Le Goff

> el sermón bien trufado de *exempla* ya no es solamente un momento del oficio que se aguarda más o menos, sino que se desarrolla aparte, en las iglesias o en las plazas, como una prefiguración de la conferencia o del mitin. Junto a los juglares cuyo público es sobre todo noble, los predicadores de moda se convierten en los "ídolos" de las muchedumbres cristianas.
>
> (Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, 342)

La intertextualidad con el discurso científico-simbólico del bestiario es utilizada para hacer más fácil esta intención didáctica que el sermón tiene; se podría pensar que el *Fisiólogo* es un texto que presenta un conocimiento sobre animales que resulta muy común.

Este uso metafórico que se da en el texto del *Fisiólogo*, primero pasa a las *Fabulae* de Odo de Chériton y después al *Libro de los gatos*.

El autor-traductor del *Libro de los gatos* es consciente de este proceso narrativo, ya que adapta el texto de Odo de Chériton a la situación histórica en la que aparece el *Libro de los gatos*, por lo que convierte al *Libro* en algo más que una mera traducción. Una parte de los animales se adapta a las necesidades religiosas.

Queriendo darle otra intención, el autor del *Libro de los gatos* amplifica el texto de Odo de Chériton, fuente directa del *Libro de los gatos*, para lograr otro efecto. (*Cf.* Deyermond, "The Sermon", 134).

En resumen, no todos los animales que aparecen en el *Libro de los gatos* son del bestiario. El bestiario medieval no es la única clave para la interpretación del *Libro*, es una de las muchas claves que necesitamos, una de las predilectas. Una clave que nos muestra la crisis del siglo XIV en el ámbito castellano en lo religioso y en lo social.



La zorra
Guglielmi, *El Fisiólogo*, 60.

BIBLIOGRAFÍA

ARIÈS, PHILIPPE, "Para una historia de la vida privada" y ROGER CHARTIER, "Las prácticas de lo escrito", en *Historia de la vida privada*, bajo la dirección de Philippe Ariès y Georges Duby, t. III, *Del Renacimiento a la Ilustración*, volumen dirigido por Roger Chartier, Madrid: Taurus Ediciones, 1989.

Biblia de Jerusalén, edición española, dirigida por José Angel Ubieta, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

CROMBIE, A.C., *Historia de la Ciencia de San Agustín a Galileo. 2. La Ciencia en la Baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna: siglos XIII al XVII.* , trad. José Ballester, Madrid: Alianza Editorial, 1985 (Alianza Universidad, 77).

CHARTIER, ROGER, *Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII.* Pról. de Ricardo García Cárcel, trad. Viviana Ackerman, Barcelona: Gedisa, 1994 (Colección lea, 4).

——, *Libros, Lecturas y lectores en la Edad Moderna*, trad. Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1993 (Alianza Universidad, 755).

DEYERMOND, ALAN, "The Sermon and its Uses in Medieval Castillian Literature", *La Corónica*, VIII (1979-1980), 126-145.

Diccionario de los símbolos, Jean Chevalier (dir.) y Alain Gheerbrant (colaboración), trad. Manuel Silvar y Arturo Rodrígez. Barcelona: Herder, 1988.

DUBY, GEORGES, *La época de las catedrales. Arte y Sociedad, 980-1420*, trad. Arturo R. Firpo. Madrid: Cátedra, 1976 (Arte. Grandes Temas).

Fisiólogo. Bestiario medieval, Intr. y notas de N. Guglielmi, Buenos Aires: Eudeba, 1971.

FOSSIER, ROBERT, *La Edad Media. 3. El tiempo de la crisis 1250-1520*, trad. Marta Carrera *et al.*, Barcelona: Editorial Crítica (Grupo editorial Grijalbo), 1988 (Serie Mayor).

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989 (Col. Persiles, 195).

HARRIS, J., "The Role of the Lion in Chrétien de Troyes' Yvain", *Publications of the Modern Language Association*, LXIV (1949).

LECOY DE LA MARCHE, ALBERT (Textes traduits par), *Le rire du prédicateur. Récits Fecétieux du Moyen Âge*, Présentation, notes et annexes par Jacques Berlioz, Belgique: Brepols, 1992 (Collection: Miroir de Moyen Âge).

LE GOFF, JACQUES, *El nacimiento del Purgatorio*, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid: Taurus, 1985.

Libro de los gatos, ed., intr. y notas de B. Darbord, Paris: Séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris-XIII, 1984 [Librairie Klincksieck].

MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1986 (Selección de Lecturas Medievales, 18).

MURPHY, JAMES J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde san Agustín hasta el Renacimiento*, trad. Guillermo Hirata Vaquera, México: Fondo de Cultura Económica, 1986 (Lengua y Estudios Literarios).

RANDALL, RICHARD H., JR. (Prepared by), *A Cloisters Bestiary*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1960.

SEBASTIÁN, SANTIAGO, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, trad. directa del latín: Francisco Tajada Vizuete. Seguido de *El bestiario Toscano*, trad. del catalán: Alfred Serrano i Donet, Joseph Sanchía i Carbonell, Madrid: Ediciones Tuero, 1986.

Vulgata. Colunga - Turrado editores. Madrid: Cristiandad, 1985 (Biblioteca de Autores Cristianos, 14).

HILDEGARDA DE BINGEN Y EL ARTE DE VIVIR

María Teresa MIAJA
Universidad Nacional Autónoma de México

Destaca, entre las mujeres de la Edad Media, Hildegarda de Bingen, en un periodo de eminente predominio masculino en todos los aspectos: religioso, político, económico y social. En el mundo medieval el papel de la mujer estaba restringido a un lugar secundario, dada su naturaleza. Por ello, cuando se hace referencia a alguna mujer de esta época y se señala que sobresalió en un terreno determinado, su valor se multiplica debido a las circunstancias y a la actitud extraordinariamente proclive al universo de lo masculino. Sin embargo, como en todas las etapas de la humanidad hubo mujeres que, pese a los obstáculos y a las adversidades, supieron enfrentar su destino y realizar su tarea. Las hubo que destacaron en el campo de la política, de las artes, de la literatura, de la ciencia, y, aunque contadas, su labor es relevante y contribuyó al desarrollo de la humanidad.

Uno de estos campos fue el religioso, en el cual participaban, en una alta proporción, más mujeres que hombres, especialmente en la Europa Continental, en Alemania y en los Países Bajos, según afirma Margaret Wade Labarge en su libro *La mujer en la Edad Media* (39).

La influencia femenina en este ámbito fue por lo mismo prominente, aunque se les sometía a la autoridad masculina, representada en la figura de Dios Padre, de Cristo esposo, del capellán y del confesor. Las mujeres quedaban excluidas de la ordenación sacerdotal, pero se aceptaba que podían ser capaces de recibir el valioso don de la profecía. Esto otorgó a las mujeres místicas un lugar y una fuerza influyente en la vivencia religiosa medieval. Por otra parte, las abadesas constituyeron en la Edad Media una gran fuente de autoridad, puesto que la gran mayo-

ría de ellas dirigía monasterios mixtos, aunque ello fuera en contra del orden natural de las cosas. Los dobles monasterios fueron desapareciendo paulatinamente, más por miedo que por razones prácticas. Las abadesas, en especial aquellas privilegiadas por el apoyo real, tenían la posibilidad de reclutar a sus monjas en las clases sociales más altas, y el hecho de ser económicamente independientes y políticamente protegidas les permitía gozar de autonomía dentro de sus monasterios. Algunas llegaron a tales extremos en este sentido, como el caso de la Abadesa de las Huelgas, a quien un grupo de monjes cistercienses la acusó ante el Papa Inocencio III, en el año 1210, porque

> no sólo presidía concilios de abadesas y visitaba los conventos afiliados al suyo, sino que también bendecía a las monjas, leía el evangelio, predicaba públicamente y, peor aún, oía en confesión.
>
> (Wade, *La mujer*, 55)

Ante esta escandalosa acusación, el Papa le recordó que pese a la importancia de la Virgen María, Cristo había encomendado su ministerio y las llaves del reino a sus apóstoles.

Otro aspecto de estas monjas abadesas que molestaba enormemente a la sociedad masculina era que fueran cultas, pues, algunas dominaban el latín o, por lo menos, su conocimiento de esta lengua iba más allá de los mínimos necesarios para sus devociones. En los monasterios, más que en ningún otro espacio, existía un apetito por saber entre las mujeres: las hubo escritoras y copistas distinguidas.

Los conventos fueron en la Edad Media un excelente refugio para mujeres intelectuales. La mayoría de las mujeres con inclinaciones literarias, artísticas, científicas o filosóficas eran monjas. Y aunque éstas eran vistas por la sociedad como seres dedicados a la oración y a la meditación —principalmente entre los siglos X y XI—, algunas, en su mayoría provenientes de estratos nobles, rompieron con esta imagen; por ejemplo, las abadesas de Quedlinburg y Gandersheim acuñaban sus propias monedas y tenían gran influencia económica y política (Wade, *La mujer*, 55).

En Alemania, la tradición de monjas intelectuales se inicia con Lioba, abadesa de Bisch, a quien sucedió Hroswitha de Gandersheim (siglo X), famosa por sus escritos sobre historia y, sobre todo, por sus seis dramas al estilo de Terencio.

De entre estas monjas abadesas destaca una, que además de tener las características antes mencionadas, fue conocida por su labor científica y por sus experiencias místicas, Hildegarda de Bingen.

Hildegarda nació en 1098 en las tierras del Rhin, en el poblado de Bermesheim a 25 kilómetros de Moyence, en Hesse. Fue la décima hija de una familia acomodada de terratenientes. Sus padres fueron Hildebert von Bermesheim y su esposa Mechthild. Hildegarda tuvo una infancia enfermiza y padeció de visiones desde muy temprana edad, a los tres años refirió por primera vez la visión de una enorme luz que penetró en su alma, experiencia que habría de repetirse a lo largo de su vida como parte de sus vivencias místicas.

> Cuando Dios lo deseaba, mi alma entraba en una visión de las alturas del firmamento y dentro de una nueva atmósfera se esparcían miles de pueblos diversos, llenos de habitantes completamente diferentes de mí.
> (Gies, *Women*, 78)

Estas visiones y su precaria salud influyeron para que sus padres decidieran enviarla, a la edad de ocho años, como novicia a un convento de benedictinos en Disibodenberg, en 1106. Ahí, bajo la tutela de la abadesa Jutta, se formó en el conocimiento de la época: leyó las Escrituras, estudió música y latín. Fue, además, una lectora asidua y una mujer de mente inquisitiva e inquieta. Sucedió a Jutta como abadesa cuando tenía 38 años de edad.

En 1136 comenzó a escribir sobre las visiones que la habían atormentado durante años, y después de resistirse a hacerlo, temerosa de obedecer la palabra divina aceptó porque:

> Dios me castigó obligándome a permanecer enferma en un lecho hasta que la sangre se secó en mis venas, la humedad en mi carne y en la médula de mis huesos, como si el espíritu fuese a separarse de mi cuerpo.
> (Gies, *Women*, 78)

Lo anterior la llevó a vivir permanentemente en comunicación con la Divinidad, convirtiéndose en transmisora de sus mensajes y en depositaria de sus palabras.

> En esta aflixión permanecí treinta días, mientras mi cuerpo ardía como con fiebre... y durante esos días vi una procesión innumerable de ángeles

> que luchaban con Miguel y en contra del dragón y ganaban la victoria... y uno de ellos me llamaba "¡Águila! ¡Águila! ¿por qué te duermes?... ¡Despierta!, llegó el amanecer, y come y bebe"... Instantáneamente, mi cuerpo y mis sentidos regresaron al mundo; y viendo esto, mis hijas que lloraban a mi alrededor me levantaron del piso y me colocaron en mi cama, y así comencé a recuperar mi energía.
>
> (Gies, *Women*, 78)

> Un gran rayo de luz celestial atravesó mi cerebro e hizo brillar mi corazón y todo mi pecho sin quemarlos, de la misma manera que el sol calienta los objetos que envuelve con sus rayos. En ese instante mi mente quedó imbuída en el significado de los libros sagrados, los salmos, los evangelios, y los otros libros del antiguo y nuevo Testamento.
>
> (Gies, *Women*, 76)

El 17 de septiembre de 1179, muere Hildegarda y cuenta la leyenda que dos arcos de luz cruzaron el cielo y en el punto de intersección entre ambos, en medio de un círculo, se formó una enorme cruz, circundada de múltiples cruces pequeñas. Esto ocurrió a las 4 de la mañana, hora en que falleció sor Hildegarda a la edad de 81 años, en su convento cerca de Bingen, junto al Rhin. Según afirma Luis Astey ("Ordo virtutum", 31) "Universalmente no es santa, pues, 'por dificultades administrativas' su proceso de canonización no se llevó a término". Sin embargo, en 1324, el Papa Juan XXII (1316-1334) autorizó que se le rindiese, por lo menos en los territorios germánicos, "culto público y solemne en los aniversarios de su fallecimiento".

El primer libro que escribió Hildegarda por mandato divino, según ella misma confiesa, fue *Scivias* o *Scito vias Domini* (*Conoce los caminos del Señor*, 1141-1151), el cual le tomó diez años escribir. Durante ese tiempo, en 1147, decidió abandonar Disibodenberg y junto con 18 de sus monjas fundó un nuevo convento en Rupertsberg, en el cual llegó a tener, años más tarde, más de 50 monjas. Según Frances y Joseph Gies (*Women*, 78) tanto *Scivias* como su *Liber divinorum operum* (*Libro de las obras divinas*, 1163-1173/74), escrito dos décadas más tarde, y el *Liber vitae meritorum* (*Libro de los merecimientos de la vida*, 1158-1163), se consideran sus obras visionarias y pertenecen al género medieval que combina la ciencia, la teología y la filosofía con una descripción del universo en lo interno (el cuerpo humano) y en lo exter-

no (la tierra y el cielo). Tratan, además, temas relacionados con la naturaleza, la fisiología humana, el mundo moral, el cosmos, y el alma, vistos como parte de una unidad, un todo. Esta idea de un patrón armonioso y ordenado forma parte de la concepción medieval del universo, que en términos de Boethius se expresa como "las causas secretas de la naturaleza".

En la obra de Hildegarda todo se expresa a través de sus visiones y de las revelaciones que por ellas recibe. Es el macrocosmos, relacionado con el universo interior, y el microcosmos, con el cuerpo humano, en un sistema que da sentido a los hechos de la naturaleza. Sin embargo, no son sólo sus visiones lo que da contenido a su obra, pues aunque constituyen el punto de partida, quedan superadas por lo que la monja añade, gracias a sus conocimientos, observaciones e interpretaciones. Hildegarda no fue una mujer común, y sus visiones no fueron el único elemento de su obra, por lo que sus contribuciones al saber de la época y a la ciencia son, en muchos sentidos, aún útiles y vigentes. No en balde Hildegarda es conocida como "la primera sabia naturista de Alemania". Sus libros *Physica* —en el que clasifica diversos elementos naturales, tales como: plantas, animales (pájaros y peces), metales y piedras preciosas— y *Causae et curae diversarum morborum* —en el cual se ocupa de temas de fisiología, combinando los conocimientos científicos de la época con los de sentido común— fueron y siguen siendo parte importante del saber humano.

Quiero acercarme a la obra de Hildegarda, a través de su libro *Physica.* Su concepción particular de la vida se relaciona con su personal descubrimiento del arte de vivir, gracias al respeto del lenguaje del cuerpo, el espíritu y el corazón en perfecta armonía con la naturaleza circundante, porque para ella la salud es vista como fuente de vitalidad, de alegría y de paz.

¡Oh hombre, tú tienes en tí mismo el cielo y la tierra!, afirmaba Hildegarda al dar sus consejos de salud en el siglo XII, porque en la unidad de nuestra persona se reconcilia la naturaleza con nuestro Creador, así el ser humano es un todo, a pesar de estar compuesto de múltiples y diversos elementos. Por ello conviene seguir una serie de reglas y consejos que ayudan a prevenir las enfermedades, a mantener la buena salud. Éstas van desde las reglas de higiene elementales hasta la sana alimentación, porque la prevención consiste en conocer nuestra propia personalidad (humores) y espiritualidad, los focos de salud, los mecanismos

de aparición de las enfermedades, las reglas de higiene, y los ejes de una alimentación adecuada, gracias al conocimiento de los diferentes alimentos y plantas. Todo lo cual nos llevará a gozar de una vida larga y feliz. Pero esto sólo porque Dios nos lo otorga como una gracia; esta medicina venida del cielo debemos aceptarla como un don divino, por ello Hildegarda la recibe a través de sus visiones místicas y de su percepción y observación de la naturaleza. Existen remedios que sólo pueden ser revelados por Dios, quien es la causa profunda de la salud, y el hombre debe reconocer que, como ser limitado que es, no puede tener la llave del saber absoluto.

Según Hildegarda

> la salud en el hombre corresponde a un estado otorgado por la naturaleza, la cual no emplea agentes extraños, sino que se vale de una cierta armonía entre el espíritu, la fuerza vital y la elaboración material de los humores.
>
> (Maurin, *La prévention*, 33)

Vista así, la salud se define como la correlación armoniosa entre los diferentes aspectos de la persona: el espíritu se agita sobre la fuerza vital, y ésta interviene en la elaboración de los humores, para crear la salud o la enfermedad. Dios es la energía suprema, el ordenador universal. De Él emana la vida, el amor, la belleza, la luz. Es el Creador del universo y forma al hombre a su imagen y semejanza, como la más importante de todas sus creaturas. Sin embargo, con su caída el hombre pierde ese privilegio y como castigo queda sujeto a sufrir enfermedades y a enfrentar la muerte. A consecuencia de la transgresión, el hombre pierde la inmortalidad y los componentes de su organismo se transforman, los fluidos amarillos se convierten en negros; esta bilis negra es la de la melancolía, la desesperación y la tristeza. La tristeza y la cólera afectan al hombre que hereda el pecado original y sufre de dolores, por exceso de bilis.

Así, la naturaleza de todas las enfermedades es la misma. La salud reside en los humores dulces y, en los viciados la enfermedad. Los fluídos del organismo son la sangre, la bilis amarilla, la bilis negra y la flema. Cada uno corresponde a un humor y éste a su vez a un temperamento (sanguíneo, melancólico, bilioso, flemático) y a las cuatro cualidades y elementos: húmedo-agua, seco-tierra, volátil-aire, y templado-fuego.

La correspondencia entre el hombre y el cosmos es siempre perfecta; los humores y los elementos en armonía. La salud entonces es el resultado del equilibrio y la enfermedad de la perturbación. El respeto al orden da la salud y la violación del orden, la enfermedad. La regla a seguir es la de San Benito "la moderación y el camino recto". Todos los excesos son dañinos, tanto de sobriedad y abstinencia, como de abuso. Ni el ayuno excesivo, el silencio absoluto, la mortificación exagerada, ni la gula, la embriaguez, la lujuria. Es necesario buscar siempre el punto medio, "el camino recto".

De igual manera, sugiere Hildegarda, es necesario el sueño porque restablece la masa nerviosa, fortifica los nervios, regenera la sangre y renueva los tejidos. Además, recomienda el ejercicio para conservar la salud. El mejor de todos en una alta proporción, según ella, es caminar, por ser el más natural y el que hace que el vientre se sienta más libre, la cabeza más ligera y los sentidos más vivos. También la habitación y el vestido deben ser elegidos con cuidado para no afectar la salud. Pero lo que más debe vigilar el hombre para mantener su salud es su alimentación, una nutrición adecuada, porque "el cuerpo sólo se nutre de lo que asimila". Hildegarda afirma que los diferentes temperamentos requieren diferentes tipos de alimentación, cada individuo debe reeducar su sentido del gusto y aprender a escuchar su sentir interior, debe conocer las propiedades de los alimentos y la necesidad de usarlos. Esto se logra, según ella, a través de un principio de sutileza que nos lleva a percibir la calidad sutil de los alimentos en su valor benéfico, revitalizante y curativo, porque fueron creados por el Creador para nuestra salud y nutrición. Un alimento debe ser biológica y fisiológicamente cordial, debe nutrir y fortalecer. Los alimentos y las bebidas deben influir en los humores y éstos a aquéllos (fuertes o ligeros, crudos o cocidos a la digestión; dulces, amargos, ácidos, salados o concentrados al gusto). La regla nuevamente es "el camino recto", el justo medio, un poco de todo, para cubrir las múltiples necesidades del cuerpo.

Los alimentos, afirma Hildegarda, pueden ser sanos o venenosos. El hombre debe saber que la clave se encuentra en la digestión. Existen alimentos que dan tristeza y otros que dan alegría. Esto se debe a que algunos tienen la propiedad de generar toxinas y producir bilis negra, lo que ocasiona numerosas enfermedades, tristezas, depresión y mal vivir. Otros dan alegría, reavivan la inteligencia, la claridad de es-

píritu, revitalizan el cuerpo y permiten enriquecer el trabajo intelectual.

Entre los alimentos que causan la tristeza se encuentran el trigo entero, el mijo, la cebada porque son fríos, no enriquecen ni la sangre ni la carne, favorecen los derrames de humores, llenan solamente el vientre y disminuyen el hambre.

Entre las legumbres menciona que el ajo cocido es de difícil digestión; el apio crudo es caliente y produce malos humores; los champiñones igual, porque nacen bajo el sol y el sudor de la tierra; la col es de naturaleza húmeda, provoca indisposiciones y daña las entrañas frágiles, es nociva para los gordos y propicia, asimismo, malos humores; las lentejas son frías y no enriquecen, ni la médula, ni la sangre, ni la carne, tampoco aumentan las fuerzas y sólo llenan el vientre de vida, provocando tempestades en los humores que se encuentran en los bajos del hombre; la cebolla cruda es peligrosa y venenosa, tanto como el jugo de plantas dañinas; la sandía es fría y húmeda porque se alimenta de la humedad de la tierra y hace surgir la amargura de los humores; el puerro contiene un calor rápido e inútil, que provoca inquietudes acerca del placer de amar, es además diurético y laxativo.

Las frutas, por su parte, también pueden ser desaconsejables, ya que, por ejemplo, las fresas provocan humores malignos porque se posan cerca de la superficie de la tierra; el arándano es frío, porque viene de la tierra y de las piedras, hace mal a quien lo come pues provoca reumatismo; el durazno es caliente, hace desaparecer los buenos humores y provoca flemas; la pera cruda da migraña y reúma; la ciruela es más caliente que fría, excita la melancolía y aumenta los malos humores.

Por el contrario, entre los alimentos que dan alegría y que son verdadera panacea se encuentran: la avena que provoca alegría al alma, una inteligencia clara y buena salud; el trigo en harina, que es cálido y pleno de riqueza y que le da al hombre carne y sangre de calidad; la espeleta o escana que es un excelente grano, de naturaleza cálida y que da alegría al espíritu del hombre; y el centeno, que le da salud y vigor.

También entre las legumbres las hay recomendables, por ejemplo: el ajo crudo, que es cálido y tiene la fuerza y la gracia de la rosa, pero que debe comerse con moderación y mezclado con los alimentos; la zanahoria, que aunque no es muy útil para la salud es nutritiva; el

apio cocido, que provoca buenos humores; las calabazas son secas y frías, se nutren del aire y son buenas para sanos y enfermos; el berro es cálido y su humedad es moderada, es bueno para la sangre; el hinojo que posee un dulce calor que le da alegría al corazón; y recomienda además las habas, la lechuga, las cebollas cocidas, los chícharos, los garbanzos, los rábanos, los nabos.

Entre las frutas que dan alegría se encuentran: las almendras, que son cálidas y tienen algo de humedad y que dan fuerza a los pulmones; las cerezas que alejan la enfermedad si se comen en abundancia; las castañas, útiles contra toda enfermedad; los limones, el membrillo, los dátiles, los higos, las moras, los nísperos, las avellanas, las nueces, las peras cocidas, las manzanas, las frambuesas, las naranjas y las grosellas.

De las carnes reprueba la de caballo y la de cerdo y recomienda, especialmente para los enfermos, la de cordero, buey, carnero, pato, gallina y pescado. Además, promueve el consumo de productos animales, tales como la mantequilla, el queso, la leche, y los huevos. De la miel dice que aumenta en el hombre la melancolía; de la sal, que debe consumirse moderadamente para que dé fuerza y salud; del azúcar, que reconforta; y del vinagre de vino, que disminuye los humores. Entre las bebidas menciona la cerveza, el agua pura, las tisanas y el vino, este último es, en moderación, bueno para la circulación.

De igual manera, Hildegarda revisa el mundo de las plantas, pues considera que son muy útiles para las funciones espirituales del hombre y por ende para su salud. Entre las plantas y las hierbas las hay frías y cálidas y las hay útiles y peligrosas. De las nocivas menciona el eneldo crudo, porque entristece al hombre; el lampazo o bardana; el perifollo, que provoca vapores en la cabeza; el echalote; la fresa; la malva; el orégano, que provoca enfermedad. Recomienda el gengibre, bueno contra la fatiga; la mostaza, el eneldo cocido, el ajenjo, el hisopo, la lavanda, que aminora el dolor de pulmón; la genciana, para la actividad cardiaca; la menta, que ayuda a una buena digestión; el perejil, que alerta el espíritu, el regaliz, la ruda, la salvia para aquellos que padezcan malos humores.

La salud es vista así por Hildegarda como fuente de alegría y paz y en sus escritos sobre la búsqueda de la salud, más que remedios lo que nos propone es el gran remedio, la reconciliación con la vida a través del restablecimiento del contacto con Aquél que es la verdadera Vida.

La tristeza no debe encontrar lugar en el corazón del hombre, porque ella es sólo producto del pecado y de la caída. Hildegarda nos da las armas necesarias que se encuentran en la naturaleza para luchar contra ella. El espacio interior del hombre es y debe ser el verdadero templo del Espíritu Santo y como tal debe sólo dar cabida a la alegría, a la inocencia, a la pureza. La vida debe conducirse por un camino de luz, en el que no tenga cabida ni la tristeza ni la melancolía. Es la elección del hombre entre el cielo y el infierno.

Bibliografía

Astey, Luis, "El *Ordo Virtutum* de Hildegard Von Bingen" en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, México: El Colegio de México, 1992.

Bowie, F. y O. Davis (eds.), *Hildegard of Bingen Mystical Writings*, New York: Crossroad,1990.

Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, trad. R. Berga, Madrid: Taurus, 1981.

M. Fumagalli, B. B., "Hildegard la profetisa", en F. Bertini (ed.), *La Mujer Medieval*, trad. M. Gracia G., Madrid: Alianza, 1991.

Gies, Frances and Joseph, *Women in the Middle Ages*, New York: Harper Perennial, 1978.

Maurin, Daniel, *La prévention. Sainte Hildegarde, Une médicine tombée du ciel*, Paris: Saint-Paul, 1991.

Newman, B., *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Berkeley-Los Angeles: University of California, 1987.

Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1986.

EL *AUTO DE LA PASIÓN* Y SU ADAPTACIÓN DE LA *PASIÓN TROVADA* Y LAS *SIETE ANGUSTIAS* DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LAS CIRCUNSTANCIAS DE SU REPRESENTACIÓN

Juan LEYVA
Universidad Nacional Autónoma de México

El propósito de este trabajo es reconocer en un texto titubeante y aparentemente inconcluso, el *Auto de la pasión*, de Alonso del Campo, algunas de sus probables circunstancias de representación, la lógica de su organización interna en relación con éstas, y con ello plantear un acercamiento al teatro medieval castellano desde un ángulo con frecuencia ausente en la crítica u obviado por ésta, pero necesario para una adecuada comprensión de los orígenes del teatro en lengua española, y de su naturaleza no profesional, colectiva, ritual e incluso secular-festiva, antecedente inmediato, aunque no exclusivo, del teatro de corrales, ya profesional, que floreciera en España hacia los siglos XVI y XVII.

De este modo, el lector tiene ante sí tan sólo una contribución al esfuerzo por establecer la auténtica naturaleza del teatro del Medioevo en el ámbito de Castilla, a través de las posibles huellas de esa naturaleza en los textos. La comparación con las obras de Diego de San Pedro es un medio de acercarse a este propósito; la reinserción del *Auto de la pasión* en su contexto sociocultural y en el sistema artístico al que pertenece (tarea ésta ya en gran parte realizada por la crítica), nos ayudará a buscar dicho propósito con un razonable margen de objetividad.

En el magro panorama presentado hasta hoy por el teatro medieval castellano, la obra de Alonso del Campo destaca por su privilegiado "renacimiento" a partir del libro de Torroja y Rivas (*Teatro en Toledo*), sus descubridoras y primeras editoras, quienes a fines de los setentas

dieron a la luz pública el *Auto de la pasión* junto con un fragmento de otra obra y algunos apuntes para una tercera. La edición viene precedida por un acucioso y excelente estudio de más de un centenar de páginas que parece haber agotado el tema durante toda una década, pues, con todo y uno que otro comentario por editores de teatro medieval, o en historias de la literatura española, sólo en 1988 volvió a tomarse el *Auto de la pasión* como tema específico de un trabajo. No obstante, permanece sin ser suficientemente tratado el aspecto de la *intencionalidad propiamente teatral* que Alonso del Campo habría articulado al elaborar esta obra, posiblemente destinada a las festividades de Corpus[1] en el Toledo que viera al siglo XV llegar a su final.

Desde luego, la intención última del *Auto de la pasión* no es otra que la de prácticamente todo el teatro religioso medieval: conmemorar o celebrar algún pasaje o sacramento de la tradición católica; en el caso de las procesiones de Corpus Christi, se trataba del sacramento de la eucaristía, para lo cual se disponían los más fastuosos festejos, quizá sólo comparables con los de Navidad, aunque superiores, dentro de los cuales la contrición por el sacrificio de Jesús era una parte fundamental y en la que las comunidades parecen haber conmemorado la ofensa y alejamiento de Cristo que implicó su crucifixión, y, enseguida, un acercamiento relacionado con la comunión eucarística precedida de la culpa y el arrepentimiento. El efecto de "catalizador espiritual", si los términos se me permiten, propio de casi todo sacramento, encontraba en el teatro una caja de resonancia o espacio de amplificación. De manera que una puesta en escena como la de la pasión no sólo conmemoraba sino reforzaba la función sacramental de la eucaristía.

El proceso de alejamiento-rechazo, el sufrir posterior, la culpa y el arrepentimiento, así como la reconciliación y purificación final vinculados al pecado, la expiación y la comunión con el cuerpo y sangre de Cristo tenían en las procesiones de Corpus un espacio de fiesta colectiva que reproducía, argumental y dramáticamente, un sacramento que el resto del año permanecía circunscrito al ámbito de la oración y de

[1] La otra posibilidad es que estuviera destinada a las festividades de la Pascua Florida o de Resurrección. He elegido aquí la hipótesis de la fiesta de Corpus por la importancia que para entonces había tomado y por las posibilidades intrínsecas de la obra con respecto a ella. Ciertamente, puede haber más o tantos elementos para suponer que la obra de Del Campo era para la Pascua Florida y no para el Corpus; por ello, es necesario subrayar el carácter hipotético de nuestro punto de partida y conjetural de nuestros argumentos.

las iglesias. No es difícil comprender, entonces, la importancia que a partir del siglo XIII, y muy particularmente para el teatro a partir del XIV, cobraron las procesiones eucarísticas en toda Europa, aunque para Castilla sólo tengamos noticias del siglo XV, es decir, el del propio *Auto* de Alonso del Campo.

Y si había una intención general de la festividad como la señalada, en obras como el *Auto de la pasión* hallamos una particular acentuación del sufrimiento, la culpa y el arrepentimiento de quienes ven morir a Jesús: parecería haber ahí un especial interés por hacer al "público" partícipe de la obra, corresponsable del destino de Cristo y de la religión católica (ya veremos luego cómo consigue esto Del Campo mediante precisos elementos estructurales en los llantos de Pedro, Pablo y la Virgen). La comunión y purificación vendrían después, ya en el interior del templo, en la propia Catedral de Toledo: no olvidemos que las representaciones teatrales eran tan sólo una parte de la festividad, aunque parezcan haber adquirido la mayor importancia precisamente hacia las últimas décadas del cuatrocientos.

Para reconocer la forma específica en que el teatro toledano podía llevar a la práctica estas intenciones dramático-religiosas de carácter expiatorio, es necesario hacer una suma de las condiciones de representación, lo que implica un reconocimiento no sólo del contexto particular de la *procesión como acto clerical y del pueblo llano* (e incluso, posiblemente, de la nobleza), sino del *arte escénico* que entonces imperaba. Además de ello, la comparación de la obra de Del Campo con sus *fuentes probables y seguras* nos permitirá calar en lo específico del argumento y la teatralidad del *Auto de la pasión*.

La procesión de Corpus como acto clerical y secular-profano parece haber tenido una función socioeconómica que se perfila con mayor claridad hacia finales del siglo XV, pero hay datos de que ya a principios, en ciudades como Murcia, Madrid o Valladolid (Gómez Moreno, *El teatro medieval*, 58; Surtz, "El teatro", 115-16), además de Barcelona, la fiesta era un asunto capaz de involucrar al ayuntamiento y a los gremios artesanales, aparte del cabildo y otras instancias de la organización clerical. El factor de la participación de los gremios no parece aún del todo valorado en lo que se refiere al proceso de secularización del teatro en la transición Edad Media-Renacimiento; la creciente participación artesanal en las festividades podría explicarse no sólo por la piedad religiosa y el deseo de establecer vínculos sociopolíticos con la

Iglesia y los ayuntamientos, sino por el de capitalizar, en diferentes escalas, el trabajo necesario para la producción de las procesiones de Corpus, lo que pudo haber contribuido a una paulatina profesionalización del teatro, en el sentido de su transformación en una actividad fundamentalmente no religiosa, lucrativa y especializada. Así, la fe y la devoción, las relaciones interestamentales, el aseguramiento de la presencia artesanal a partir de su mayor rasgo (la capacidad de *fabricar*), y el movimiento económico tenían en la procesión de Corpus a un gran promotor; todo ello, en un ambiente de fiesta y comunión. Para el propio clero, como se infiere de los datos sobre Alonso del Campo elaborados por Torroja y Rivas, la fiesta de Corpus representaba una posibilidad de ingresos, especialmente si se era un clérigo pobre, como era el caso (*Teatro en Toledo*, 89-91). Bajo esta luz, no puede sorprendernos el impulso que, en forma de revelación, tuviera el teatro castellano al iniciarse el siglo XVI, según el testimonio de una monja visionaria citada por Ronald Surtz:

> Dios ordena que se representen varios autos, señala también que "todo el trabajo e diligencia que en ello pusieren será muy bien galardonado de Dios. E los que lo fizieren e mandaren fazer avrán grandes indulgencias de Dios". En el mismo manuscrito... Dios manda que la representación de otro auto tenga lugar en el verano porque "es tiempo alegre e templado e cualquiera cosa se puede fazer sin mucha pena e trabajo. Porque las cosas de Dios e de devoción todas an de ser fechas con alegría espiritual e corporal para que sean aceptas e aplazibles e meritorias delante de Dios".
>
> ("El teatro", 127-28)

Este inmejorable marco para fiestas como la de Corpus representa, según puede verse, una mezcla curiosa entre el cúmulo de mundanas necesidades y costumbres, y la devoción y la fe. Se trata, sin duda, de una de esas felices coincidencias acostumbradas por la señora Revelación sin las cuales, en el marco del catolicismo, mucho hubiera quedado por hacerse o falto de la debida justificación. Algo se les revelaba también, varias décadas antes, a los hombres y mujeres que según Alfonso Martínez de Toledo asistían a las festividades religiosas, no sin un cierto sentido de la actuación, precisamente a exhibirse y a ver prospectos amorosos (*Arcipreste de Talavera*, 159-60). En suma, la conmemoración y promoción del sacramento eucarístico ponía en movimiento las fuerzas y las aspira-

ciones más variadas, y éste era algo del entorno socioeconómico que las sustentaba. Para la procesión tal como se llevaba a cabo en Toledo, Torroja y Rivas muestran que la participación artesanal era tanto por donación como por trabajo pagado (*op. cit.*, Apéndice I y p. 42, n. 79); asimismo, muestran que los acompañantes del cuerpo de Dios eran, además del público general, "todos los beneficiados e oficiales" de la Catedral, "caballeros e personas del Ayuntamiento e escrivanos públicos del número e notarios del Audiencia Arzobispal". La compañía de los artesanos se distribuía, fundamentalmente, en las maniobras necesarias para el desarrollo de la procesión y los efectos teatrales y musicales (Torroja y Rivas, Apéndice I y pp. 42-43); pero no sería extraño que además acudieran algunos artesanos ya no para trabajar, sino para representar a su gremio o taller en la procesión.

En cuanto a lo teatral y sus condiciones, conviene tener presente que el espacio escénico era inestable, móvil y múltiple y que no sólo se representaba una obra sino varias, que en algunos lugares (dentro y fuera de España) se llevaban a cabo no en sucesión sino incluso simultáneamente. Asimismo, es importante no olvidar que las obras iban precedidas o sucedidas de desfiles de gigantes, diablos, dragones, etc., todo ello enmarcado por la música y, con mucha probabilidad, los vendedores de viandas, sin faltar entre ellas el vino.

En este contexto, el *Auto de la pasión* parece cerrar el ciclo de lo que fue en Toledo el teatro medieval tardío; después de él, y con la influencia cada vez mayor del teatro levantino en Castilla (un teatro mucho más elaborado y en manos de personas totalmente dedicadas a él), el teatro tomará el camino de la expansión y secularización que culminará en el espectáculo escénico de los siglos de oro, en donde incluso el teatro religioso, como los autos sacramentales, está fuertemente determinado por los recursos teatrales desarrollados por un teatro no ligado a actividades religiosas.

Hasta entonces, como diría la monja de la revelación, los que lo "fazían e mandaban fazer" eran aficionados, voluntarios ocasionales y un conjunto remunerado que no tenía al arte escénico como su principal fuente de ingresos.

Este teatro de aficionados se producía mediante un trabajo artesanal complejo, dueño de innumerables recursos para realizar figuras, rostros y toda clase de artificios para la elaboración de las máscaras de los actores, así como de mecanismos, no siempre sencillos, de lo que hoy llama-

mos tramoya, aparejados en carros itinerantes o en escenarios fijos ubicados en puntos estratégicos como interiores de templos, plazas, cruces importantes de la ciudad, etc. El espectador, según puede inferirse, era partícipe de una representación que también era ritual, dado su papel de penitente y devoto (en algunos lugares, incluso se integraba el espacio escénico con determinado tipo de vestimenta relacionado con la obra). En síntesis, ni espacio escénico, ni actores, ni tramoyistas, ni organizadores, ni público estaban claramente diferenciados. La organización textual de la obra dependía enormemente de esta imbricación, aunque a veces resulte difícil demostrarlo y aun inferirlo. La fijación y organizada jerarquización del espacio teatral que vendrá con el teatro de los corrales tendrá, sí, un texto teatral más elaborado, acorde con ella; pero en Toledo, especialmente en la procesión de Corpus, aquella indiferenciación, las formas infijas de integrar los elementos teatrales producirán textos más o menos organizados según las circunstancias de su representación. Y aquí entramos, de lleno, en el principal motivo de este trabajo.

Como sabemos por Torroja y Rivas, Del Campo organizaba la procesión toledana y todos los trabajos requeridos por ella; así, la elaboración de un texto teatral no era la única y de seguro tampoco la más importante de sus funciones; y mucho menos se desprende de su pequeña biografía, ya no digamos del *Auto*, una particular afición a las letras. El borroneo y los errores (posiblemente de copia); las vacilaciones y notas no resueltas, la torpeza de la versificación atribuible a él mismo, son todos rasgos adecuados a un autor improvisado, circunstancial, que en un momento dado se habrá visto en apuros para obtener un texto teatral para la pasión, casi imprescindible para la celebración eucarística. Pero estos aspectos estilísticos son sólo la superficie del problema si queremos hablar de una factible representación; más interesantes aún resultan los rasgos estructurales del *Auto de la pasión* pues, según parece, ilustran, vistos con cuidado, el grado de improvisación y las prioridades intrínsecas de la fiesta de Corpus.

Como puede verse a partir del cuadro, las fuentes seguras del *Auto de la pasión* son dos: los evangelios canónicos y la *Pasión trovada* y las *Siete angustias* (o una versión de la *Pasión trovada* que las incluía); son, por cierto, principio y fin de un arco temporal trazado por las fuentes probables o posibles como los Evangelios Apócrifos, la tradición mariana, y obras de autores patrísticos como san Bernardo o san Buenaventura, y finalmente la joven tradición (no más de dos siglos) acerca del padeci-

ESTRUCTURA Y FUENTES DEL *AUTO DE LA PASIÓN*

ESCENAS	FUENTES		
	Evangelios canónicos	Ev. apócrifos; tradic. medieval, Santos Padres	Obras de Diego de San Pedro
I. (Versos 1-63; estrofas 1-7): Cristo se sacrifica por los hombres; está solo ante Dios y su conciencia.	Mateo, Marcos y Lucas.		La pasión trovada, estrofas*15*, 16, 17, *19+ 20*, *23* (24), [*17,19*], *28*.
Ia. (Versos 64-133; estrofas 8-14): reiteración de la misión de Cristo al sacrificarse; disminuye similitud con S.P.: súplica a Dios por la Virgen,[a] aunque con distintos personajes. El ángel que habla.[b]	*Lucas (apenas citado).*	*San Buenaventura*	Estrofas: 34, *35*, *36*, *37*, *38*, 39, 41, 57, [*6*, *7*, *8 y 9*].
Ib. (Versos 134-143; estr. 15*): Cristo anuncia a sus discípulos que será traicionado. * Lugar impreciso en el manuscrito. T y R creen que éste debe ser su lugar. Titubeo de D.C. No convence que éste sea el lugar, pero no hay otro mejor. D.C. no dio solución a este problema.	Mateo, Marcos y Lucas.		*Estrofa 52.*
II. (Versos 144-180; estr. 16-21): introducción de Judas y el beso. Judas pide a los judíos que prendan a Cristo. Cristo es atado al quedar preso.[c]	Mateo, Marcos, Lucas y Juan.	*Apócrifos*	*Estrofa 58.*
III. (Versos 181-220; estr. 22-28): Pedro niega tres veces a Jesús.	Mateo, Marcos, Lucas y Juan.		*Estrofas 74, 75, 76, 77 y 78.*
IV. (Versos 221-310; estr. 29-38): arrepentimiento de Pedro. Narra la crueldad de los judíos y su ira por los ataques a Jesús, así como la escena en que Jesús le restituye la oreja al judío atacado por Pedro; narra su negación; narra que es perdonado por Cristo. Llora.[d]	*Los cuatro evangelios, salvo el episodio de la casa de Anás, que sólo aparece en Juan.*		*Estrofas 74-78, 65, 61-63, 66-78.* No el llanto, sólo los hechos.
V. (Versos 311-415; estr. 39-53): llanto de Juan[e] apelación al "público". Juan habla de Cristo como ya muerto; vuel-	*Los cuatro evangelios, salvo la crueldad de Anás, el azote de* Jesús		*Estrofas 66-73, 105-112, 147.*

Las notas señalan las obras o autores en cuya obra aparecen también lo que en el *Auto de la pasión* de Del Campo resultan elementos innovadores o de muy reciente origen; se trata, sobre todo, de obras de fines del siglo XV o principios del XVI, o sea, contemporáneas a la que aquí nos ocupa.

[a] San Buenaventura (muy poco probable).

[b] El ángel que habla: San Buenaventura, Comendador Román, Montesino (Aparece, pero no habla: Padilla, Luzón). Insignias de la pasión: C. Román, Montesino, Del Encina (poco cercano).

[c] Comendador Román y Lucas Fernández.

[d] Tema del *Auto* presente en autores contemporáneos (*La pasión* de Lucas Fernández).

[e] En Gómez Manrique (*Lamentaciones*), Montesino (*Otras coplas hechas por fray Ambrosio Montesino, de la columna del Señor*).

ESTRUCTURA Y FUENTES DEL *AUTO DE LA PASIÓN* (continúa)			
ESCENAS	FUENTES		
ve a narrar lo que ha pasado y avanza con hechos nuevos en casa de Anás y ante Herodes, así como con la decisión de Pilatos.	y los hechos ante Herodes, *que sólo aparecen en uno o en dos.*		No el llanto, sólo los hechos.
VI. (Versos 416-509; pareados): sentencia de Pilatos;[f] éste narra los milagros de Cristo como producto de "mal arte". Pide se pregone su sentencia.	*Sólo aluden a hechos citados aquí y allá en los Evangelios, y no en todos.*	*Tres fuentes distintas, apócrifas, de difícil comprobación.*	*Estrofa 147.*
VII. (Versos 510-541; estr. 54-57): Juan avisa a la Virgen de la crucifixión de Cristo.[g] Lamento de Magdalena y Juan por las crueldades sufridas por Jesús.Rastro de sangre[h]		*Textos latinos, culto mariano, San Buenaventura.*	*Estrofas 181 y 185.*
VIII. (Versos 542-591; estr. 57-61): lamento de la Virgen por la muerte de Jesús y elogio de sus virtudes. Fragmento suelto (versos 592-599); estrofa 60: la Virgen pide su propia muerte.		Apócrifos	**Las siete angustias con apenas algún cambio.** *Siete angustias*

SIMBOLOGÍA:
Texto aprovechado casi literalmente.
Texto parcialmente aprovechado.
Texto coincidente o aprovechado de manera indirecta, sin relación directa ni necesaria con el Auto.
Sombreado: hechos narrados, lejanos a la tradición o a referencias canónicas o apócrifas. Sección del *Auto* probablemente contada y escenificada en procesión. Posiblemente la parte más ligada a una pasión teatral de tradición muy próxima o contemporánea a Del Campo y quizá ligada a pasiones de otros lugares de Europa; en todo caso, quizá proveniente de los dos o tres últimos centenares de años anteriores a Del Campo. Nótese que ninguno de los hechos de esta sección sombreada pertenece a tradiciones importantes conocidas; constituiría la parte más original o del todo original del *Auto de la pasión*.

FUENTES: Torroja y Rivas, *Teatro en Toledo*; Diego de San Pedro, *Obras I* y *III*.

[f] Comendador Román, Padilla, Montesino (muy brevemente). Sólo mencionado en Luzón y Lucas Fernández.

[g] El mensaje fatal: en Lucas Fernández (*Auto de la pasión*), Padilla (*Retablo:* 1529), Gómez Manrique, Montesino.

[h] Lucas Fernández (*Pasión*: 1502-3), Juan del Encina (*Pasión*), Comendador Román (Coplas de la pasión: 1490), Padilla, Luzón.

miento de Cristo, factor no considerado por Torroja y Rivas pero sí por Blecua ("Sobre la autoría", 85, 89, 91, 100-101, 108-109 y 110-11).

Es interesante analizar tres aspectos centrales que se desprenden del cuadro:

1. Los rasgos del *Auto* más originales (más escasamente relacionados con fuentes canónicas), o más ajenos a una tradición o fuente conocida, son precisamente los que pertenecen a las escenas IV, V y VI, al parecer, las más propias de una obra destinada a ser parte de la procesión; sobre todo si, como veremos más adelante, el carácter narrativo de éstas servía para incorporar al penitente de la procesión en un acto expiatorio.
2. En las escenas I, II, VII y VIII, apegadas a la Biblia o muy próximas a una tradición sólida como el culto mariano, los aspectos de poca presencia en fuentes canónicas o tradiciones arraigadas y extendidas por siglos (conf. simbología del cuadro) son justamente los destinados a un efecto dramático e incluso teatral.
3. Además, algunos de estos aspectos aparecen en varias obras de autores contemporáneos al *Auto de la pasión*, dramáticas y no dramáticas, y no sólo en las de Diego de San Pedro; especialmente en el *Auto de la Pasión* (anterior a 1514), de Lucas Fernández; las *Coplas de la pasión* (1490), del Comendador Román; las *Lamentaciones* [o Coplas] *fechas para la Semana Santa*, de Gómez Manrique; la Pasión (1493-95), de Juan del Encina y el *Retablo* (1529), de Padilla.

La existencia de algunas de estas obras en torno a la pasión de Cristo y sus estudios sobre el arcaísmo léxico y métrico del propio texto de Del Campo sugirieron a Alberto Blecua la idea de que el *Auto* "es en realidad una pasión tradicional sin fecha única de composición" ("Sobre...", 111), y de que las obras pasionarias se alimentaban unas a otras. Parece, pues, legítimo pensar que la joven tradición literaria sobre la pasión había dado ya, para la época de nuestro *Auto*, frutos diversos, tanto en el terreno dramático-teatral como en el lírico. La propia calidad dramática de la *Pasión trovada*, estudiada por Dorothy Severin ("La passión trobada", 456) mucho antes de que se descubriera el *Auto de la pasión*, es un indicador sólido para suponer que De San Pedro se nutrió, para escribir su poema, de una tradición que en una de sus formas era teatral y se basaba comúnmente en la estructura poética de la copla (*cf.* Torroja y Rivas, *Teatro en Toledo*, 53).

Así, los aspectos innovadores de la obra de Del Campo con respecto a las tradiciones canónicas o de muy fuerte y prolongado arraigo tendrían, también, su propia joven tradición, que al mediar el siglo XV habría alcanzado la intencionalidad y estructuras teatrales retomadas por el encargado de la festividad eucarística hacia los años ochenta y noventa.

Enseguida, haré un examen del carácter teatral de dichas innovaciones y de cómo éste podría estar respondiendo a las necesidades de una obra para la procesión de Corpus, tal como fue caracterizada páginas atrás.

Fijémonos, en primer lugar, en las escenas IV, V y VI: son fundamentalmente narrativas. Sus pocos elementos de tensión dramática han ocurrido en otras escenas, ocurrirán en otras escenas, o bien no son representados en ninguna parte de la obra y pertenecen a una bien conocida tradición religiosa. Su apoyo en la Biblia es sólo referencial y, en cuanto a las obras de Diego de San Pedro, dichos elementos dramático-argumentales aparecen en algunas estrofas que Del Campo hace totalmente a un lado. Cabe deducir: al elaborar el *Auto de la pasión* Del Campo no sólo tenía ante sí la Biblia, las obras de San Pedro y toda la tradición oral, sino incluso, posiblemente, como piensa Blecua, una pasión teatral, o varias, de las cuales toma lo que más útil le podría ser a propósito de unas escenas que podrían haberse representado en movimiento, o sea, los llantos de Pedro, Juan, y la sentencia de Pilatos. Sin embargo, a mi parecer, también es probable que Del Campo *no* tuviera ante sí ninguna "pasión" escrita, sino sólo la tradición oral y la experiencia directa como espectador, pues si ya tenía una obra escrita, ¿por qué, habiendo tantas cosas que preparar para la procesión, iba el clérigo toledano a escribir una pasión nueva? Los rasgos innovadores del *Auto de la pasión* con respecto a tradiciones muy arraigadas o canónicas podrían venir, pues, también o exclusivamente de una tradición pasionaria no obligadamente escrita, proveniente de los últimos años del siglo XIV o la primera mitad del XV.

Recapitulemos: si aceptamos que, además del culto mariano y los evangelios, Del Campo contó con una tradición pasionaria (aunque de edad mucho menor respecto a las otras tradiciones presentes en el *Auto*), el clérigo no parece haber realizado innovaciones de contenido ni en la forma teatral. Así, queda una nueva pregunta por hacer: si el *Auto* es suyo, ¿qué motivos específicos habría tenido para escribirlo? Entre ellos, pueden suponerse los siguientes:

1. La o las obras sobre la pasión se habrían perdido o estropeado.

2. Si las había, ya no eran capaces de crear expectativas en el público por ser demasiado vistas y oídas: sus efectos teatrales e incluso su utilería estaban gastados e inservibles, no atraerían ya a nadie, habría que hacer nuevos. Entonces, ¿por qué no escribir una nueva pasión para la cual fueran hechos o adaptados nuevos carros, nueva escenografía, nuevas máscaras y vestuario?

3. Al propio Del Campo ya no le gustaba la o las pasiones disponibles.

4. Al tiempo que las condiciones señaladas en el párrafo 2 eran reales, Del Campo vio la oportunidad de incorporar a la procesión las coplas de una obra que, según ha mostrado Whinnom (de San Pedro, *Obras*, III, intr.), había sido creada hacia 1470 y para los ochentas tenía ya un notable éxito de público, o sea la *Pasión trovada*.

5. La *Pasión* de Diego de San Pedro no sólo estaba de moda, sino que le gustaba particularmente a Del Campo.

6. Algunos gremios o talleres artesanales presionaron para que se hiciera una pasión nueva capaz de demandar nuevos, múltiples y costosos trabajos.

7. Por una combinación o suma de estos factores, un superior le habría encargado a Del Campo la elaboración de una pasión teatral nueva.

La motivación de Del Campo pudo, a su vez, ser una suma o combinación de los siete puntos. La innovación, como ya vimos, afecta a la mayoría de las escenas más tradicionales desde el punto de vista bíblico o mariano (I, II, VII y VIII), aunque lo nuevo en ellas sea menor que en las escenas IV, V y VI. De todos modos, la novedad argumental en dichas escenas tradicionales parece ser, al mismo tiempo, una novedad de la forma teatral. La otra gran novedad sería la alta calidad de las coplas de Diego de San Pedro, que escasamente podrían haberse oído en alguna pasión anterior a la incursión de Del Campo por las funciones catedralicias (décadas del ochenta y del noventa).

Aunque, según Gómez Moreno, no son convincentes algunos de los argumentos de Blecua para decir que Del Campo

> salvo en media docena de versos se limitó a la labor de taracea acudiendo no sólo a Diego de San Pedro sino a otro modelo: una pasión toledana que podría remontarse en su estadio primitivo a finales del siglo XIII o principios del siglo XIV...
>
> ("Sobre", 82)

podemos dar por cierta esa labor de taracea y revisar los propósitos teatrales de Del Campo, pues en ellos, según la enumeración anterior, cabría incluso la intención de incorporar la *Pasión trovada* y las *Siete angustias* a una obra nueva para renovar poéticamente un drama que tal vez se representaba cada año. Ello nos permite hacer a un lado la consideración de las fuentes desde el punto de vista de los contenidos y, en su caso, ver a éstos fundamentalmente desde el punto de vista de su función teatral. Podemos, pues, decir que Del Campo no inventa nada y, si lo hace, es sólo con el propósito de cubrir sus necesidades teatrales. Si incluso éstas estaban en su mayoría cubiertas por pasiones teatrales ya existentes, lo único innovador de Del Campo consistiría en haberlas adaptado a las condiciones de representación de ese año y de algunos siguientes, y en haber incorporado un texto, indudablemente de moda para la época en que el *Auto* fue escrito.

Veamos, ahora, cuáles pueden ser las relaciones entre la estructura del *Auto* y sus condiciones de representación para, posterior y finalmente, puntualizar las similitudes y diferencias con las obras de Diego de San Pedro, lo que nos llevará a extraer, aunque sea de un modo provisorio y tal vez demasiado conjetural, los rasgos específicos, irrepetibles, auténticamente propios del quehacer teatral de Alonso del Campo.

La pequeña obra puede dividirse en tres partes:

a) de la escena I a la III,
b) de la IV a la VI, y
c) de la VII a la VIII.

Las partes a y c son no sólo las de menor innovación sino las de mayor diálogo y acción. Por sus características de acción y número de personajes pudieron ser el punto de partida y de llegada, respectivamente, de una procesión o fragmento de la misma que correspondería a las escenas IV, V y VI, en donde no hay más acción representada que el llanto de Pedro y Juan o la sentencia de Pilatos. Además, las escenas VII y VIII cerrarían una pasión que deja todo listo para una muy posible siguiente representación del descendimiento de la cruz: sus personajes y situación final corresponden a las de un auto de la *Piedad*, *La quinta angustia* o *El descendimiento de la cruz* tal como se representaban en Toledo por entonces (Torroja y Rivas, *Teatro en Toledo*, 60-61).

Así pues, en principio y para los propósitos de la procesión, el *Auto* estaría completo, aunque el manuscrito que conocemos pueda ser el borrador[10] de una versión definitiva desaparecida y que habría andado en manos de los actores y de un director que bien pudo ser el propio Del Campo.

Las escenas I a III, correspondientes al primer bloque dramático, se llevarían a cabo en un escenario fijo, como se ha dicho: en una plaza, un huerto, las afueras de una iglesia, un cruce de calles, etc., e irían desde la toma de conciencia de Jesús sobre su sacrificio hasta la negación de Pedro: toda la situación básica; en ésta es donde mayor presencia hay de la obra de Diego de San Pedro y de pasajes casi literales de la Biblia.

Viene luego una especie de puente de suspenso: el canto de un gallo (que pudo servir para indicar el cambio de situación), nuevos escenarios, inicio de la procesión, paso a las posibles escenas itinerantes, o sea las que van de la IV a la VI.

Antes de examinar éstas, notemos que en las tres primeras se incorporan pasajes no tradicionales como el de un ángel que habla con Cristo y la colocación de una soga en el cuello de Jesús al ser aprehendido por los judíos. No es difícil imaginar el efecto espectacular que pudo tener un ángel asomado desde el balcón o la azotea de un edificio, o desde alguna parte alta del templo, o bien descendiendo desde lo alto de un carro mediante algún mecanismo de tramoya. Este ángel estaría vistosamente ataviado y constituiría un motivo de expectación entre los asistentes. Aunque figura en la *Pasión* de Diego de San Pedro, es muy importante observar que en la de Del Campo su presencia es mucho mayor, pues no sólo su aparición y atuendo deben de haber sido espectaculares, sino que además porta las insignias de la pasión (cáliz, corona de espinas, azotes, columna, clavos y lanza), que, como señalan Torroja y Rivas (p. 125) "figuran frecuentemente en los lienzos de los pintores del siglo XV al representar la oración en el huerto". Es posible que un lienzo de ésos fuera lo que el ángel portaba como insignias. Por otra parte, la presencia del ángel es diferente a la que tiene en la obra de Diego de San Pedro porque entabla con Cristo una conversación

[10] Recuérdese que el Auto fue encontrado en el reverso de cuentas sobre la Catedral de Toledo, entre las pertenencias que Del Campo dejó al morir; asimismo, que presenta tachones, titubeos, lagunas y fragmentos sin ubicación precisa en la estructura de la obra

que incluye la rememoración de las profecías respecto al martirio de la cruz, las cuales aparecen en la *Pasión trovada* en estrofas que Del Campo deja totalmente fuera de su obra (6-9). Además del efecto espectacular, la presencia del ángel permite reiterar al público la misión de Cristo y cuánto y cómo sufrirá por cumplirla, lo que ya había sido dicho en otras partes de la escena I. Finalmente, el ángel cumple una función intermediaria: al ocurrir la súplica de Jesús por la Virgen, que Diego de San Pedro maneja como directa ante Dios, el ángel hace el papel de mensajero de Jesús; él será quien trasmita a Dios la preocupación de Cristo por su madre al enterarse de que va a ser crucificado. Su justificación teatral en el contexto de la procesión resulta más que clara.

Luego del prendimiento, tenemos la negación de Pedro en la escena III. El motivo teatral de la atadura de Cristo sólo aparece en los Evangelios Apócrifos y en la estrofa 58 de la *Pasión trovada*. Es legítimo pensar que en el *Auto* marca la salida del escenario de Jesús: es de suponerse que al ser atado desaparece el Cristo de carne y hueso, actuado, para reaparecer sólo en la cruz, ya muerto y en calidad de imagen o escultura, pues no vuelve a aparecer en diálogo, y en la escena V Juan lo menciona como ya muerto. Entre la negación de Pedro y la mención de Juan, Jesús aparece únicamente como personaje del relato hecho por Pedro, o sea, en la escena IV.

Esta escena IV daría inicio al avance de la procesión: su propia estructura y ritmo poético hacen pensar en la marcha procesional; los hechos que narra estarían encaminados a hacer sentir a toda la procesión el dolor por haber negado al hijo de Dios y el dolor por la crueldad de los judíos: dos formas muy claras de hacer sentir a los penitentes su propia culpa por el sacrificio de Jesús y hacerlos sentir, también, que al igual que Pedro ellos han negado o se han alejado de Dios alguna vez; a lo que, sin embargo, Jesús responde con actitud doblemente noble: perdona a Pedro y a los judíos. Todo esto está narrado (una forma clarísima de inducir la actitud del espectador) a través de estrofas que cierran con el estribillo "¡Ay, dolor!". Es posible que entonces los caminantes se dieran un golpe de pecho, creando, así, de manera activa, una ampliación de la culpa de Pedro y del propio espacio de escenificación. Sabemos que decenas de mozos estaban contratados *ex profeso* para jalar los carros durante la procesión. Por otro lado, la extensión del llanto de Pedro y también del de Juan hacen pensar en un recorrido, pues el número de versos de estos llantos más la sentencia

de Pilatos alcanza el doble que el de la más grande de las otras escenas (la I). Además, la acotación de la escena séptima: "Nuestra Señora a San Juan, rrezando", hace sospechar que los llantos de Pedro y Juan y la sentencia de Pilatos (escenas IV, V y VI) no sólo se realizarían en procesión, sino cantadas (lo que, desde luego, alargaría su duración). El llanto de Pedro no tiene antecedentes conocidos pero sí aparece en la *Pasión* de Lucas Fernández, obra eminentemente teatral.

El ritmo y el contenido del estribillo son los mismos en la escena V, donde Juan induce el dolor, culpa y arrepentimiento de los andantes, pero ahora narrando no sólo parte de lo que Pedro ya contó sino hechos nuevos como el escarnio de Jesús en casa de Anás y en la de Herodes.

Retomemos ahora, de modo más directo, las relaciones entre el *Auto* y las obras de Diego de San Pedro. Hasta poco antes del final de la escena I y alrededor de la copla 55 de la *Pasión trovada* las dos obras coinciden argumental y formalmente, pero luego Del Campo le da una amplia presencia al ángel, y en lugar de tres coplas intercaladas con narración, palabras de Cristo y llamadas al lector, como lo hace Diego de San Pedro, le dedica cinco, y dos a Jesús, en un diálogo con la doble función de crear espectáculo y repasar todo el argumento de la pasión hasta llegar a los hechos más violentos.

Luego, mientras Diego de San Pedro dedica más de un centenar de coplas al apresamiento de Cristo y su proceso y escarnio ante Anás, Caifás, Herodes y Pilatos, y a matizarlos con toda clase de detalles; así como a presentar (brevemente) el arrepentimiento de Pedro y Judas, y la crucifixión, todo ello hábilmente entrelazado y puesto en perspectiva con esporádicas apelaciones al lector-oyente (De San Pedro escribe para un público conventual y reducido, o para un posible lector), Del Campo, en cambio da mucho más peso a las escenas de arrepentimiento de Pedro y diálogo entre Judas y Jesús. La detallada crueldad de los judíos en los procesos de Jesús y en la crucifixión, presentados en la *Pasión trovada,* no aparecen actuados; tampoco aparecen de este modo los sucesos en casa de Anás y ante Herodes y Pilatos, y más bien son narrados por Pedro en su *pianto*. Además, la lamentación de Juan, quien en la obra sampedrina no aparece hasta la copla 168 y sólo había sido mencionado en la 74, ocupa toda una escena y parte de otra en el *Auto de la pasión*. Al llegar a este punto ambas obras vuelven a coincidir: Cristo ya fue sentenciado y crucificado, y es el momento de que

aparezca la Virgen (escena VII en el *Auto* y estrofa 180 en la *Pasión trovada*). Entre las escenas I a III se habría estado congregando la procesión; a partir de la IV empezaría a moverse al ritmo de la narración de Pedro, que cumpliría en movimiento la triple función de mantener la unidad de la obra, repasar los hechos a quienes no llegaron desde el principio a la representación y, sobre todo, acentuar los motivos de contrición. Es, sin duda, el llanto de Pedro el inicio de la parte más solemne del *Auto*, que culminará con el llanto de María en la escena VIII. Exactamente la misma función tendría el llanto de Juan, que cierra con la mención de la sentencia de Pilatos y da pie a la escena VI, donde este último aparece solo y narrando los milagros de Cristo como obras de mal arte. La función de esta escena VI con Pilatos solo era quizá, sobre todo, prolongar la procesión o bien hacer el puente entre ésta y el alto necesario para el llanto de María y la escena que le precede, donde Juan avisa a la Virgen de la muerte de Cristo. La sentencia de Pilatos aparece apenas mencionada en la tradición, así que su introducción por motivos fundamentalmente teatrales, como en el caso del llanto de los apóstoles, es muy probable. En la *Pasión* de Diego de San Pedro sólo aparece en una copla, muy brevemente. Cabe pensar, incluso, que es la escena más puramente teatral (o sea, menos ritual) y más prescindible, pues poco tiene que ver con la intención global de la obra en el probable contexto de la procesión, es decir, la de conmemorar y reforzar el valor del sacramento eucarístico. Lo mismo cabe decir sobre los hechos más violentos (crucifixión, escarnio) y según Surtz "difíciles de escenificar con dignidad y devoción" (*Teatro medieval*, 27): no sólo podría resultar poco piadoso solazarse con los tormentos de Cristo, sino que tienen poca relevancia para el propósito central de celebrar y honrar la eucaristía. La "dificultad" escénica me parece menos importante para que Del Campo decidiera no escenificar los hechos cruentos. Por otro lado, hay que recordar que muy probablemente al *Auto* le iban a seguir otras obras, como el *Descendimiento*, e incluso que había otros sucesos por realizar. El énfasis que hace Del Campo en el arrepentimiento de Pedro y la lamentación de Juan sí tienen que ver directamente con la procesión de Corpus y sus dramatizaciones, apreciación reforzada por el hecho de que unos llantos tan poco tradicionales aparecen, sin embargo, en obras próximas o contemporáneas al *Auto* de Del Campo, como el *Auto de la pasión*, de Lucas Fernández, y las *Lamentaciones fechas para la semana santa*, de Gómez Manrique.

Nos hemos acercado, pues, al núcleo de la obra. Enseguida vienen las escenas finales, VII y VIII, mucho más breves y en buena parte apegadas a la tradición mariana, así como muy próximas a Diego de San Pedro (la VII, como puede verse en el cuadro de fuentes, sigue casi al pie de la letra a las *Siete angustias*).

Los aspectos más poco o nulamente tradicionales de estas escenas son el aviso a la Virgen de la crucifixión (que estaría en algún evangelio apócrifo) y el rastro de sangre que habrá de seguir María para hallar a su hijo. Lo primero, sin embargo, sí aparece en obras contemporáneas a Del Campo como el *Auto de la pasión* de Fernández y un poco después en el *Retablo* de Padilla; lo segundo, en el mismo *Auto* de Fernández, en la *Pasión* de Juan del Encina y en las *Coplas de la pasión* del Comendador Román. Por su carácter innovador y su presencia en obras dramáticas cabe ver estos rasgos como eminentemente teatrales, sobre todo el del aviso de Juan a la Virgen (en algunas obras no se especifica quién avisa), que daría pie a la escena culminante del *Auto* de Del Campo, cuya función de llamar al dolor y la piedad, ahora fundamentalmente a las mujeres, es evidente.

La dignidad del personaje y la gravedad de la situación reconcentrarían a los fieles en una explosión de dolor, culpa, reflexión y arrepentimiento. Es probable que esta escena ocurriera en un nuevo escenario con la reaparición de Cristo, ahora crucificado. Es factible, asimismo, que luego siguiera la procesión para presenciar un descendimiento de la cruz y después, otro día, escenificar la *Resurrección*, pues este auto se menciona también en los archivos de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo. Hemos reconstruido el contexto general de la posible representación de esta obra de Alonso del Campo. Cabría solamente subrayar que no es probable que todo fuera solemnidad y contrición: el roce social y festivo debe de haber jugado su parte, sobre todo, por ejemplo, luego de un final de las solemnidades a cargo de un auto en torno a la ascensión de Cristo a los cielos. Con ello, la conmemoración de la eucaristía quedaría redonda y finalizaría de modo jubiloso, una vez expiada toda culpa. Los diversos grupos sociales comprometidos en la procesión quedarían, entonces, muy satisfechos espiritualmente y sólo faltaría el festejo del cuerpo.

Con las comparaciones y reconstrucciones hipotéticas realizadas hasta aquí podemos darnos cuenta de que Del Campo adaptó las obras de Diego de San Pedro obedeciendo a sus necesidades de representa-

ción. Del campo copia, retoca, corta y revuelve las coplas sampedrinas siguiendo la lógica de situaciones no sólo dramáticas (diálogo y acción) sino teatrales (inclusión de espacio escénico y actuación). Cuando la *Pasión trovada* no le es útil, se separa de ella por completo y la retoma sólo al final: nuevamente por necesidades teatrales específicas.

Por lo que se refiere a otras fuentes seguras o probables, Del Campo, según vimos, parece haber tenido la misma actitud: se sirve de ellas ante todo para sus propósitos teatrales, aun cuando no sean puntos ortodoxos de la tradición católica.

No parece, pues, como llegó a creer Surtz, que Del Campo se separara de la obra sampedrina en un esfuerzo "por apartarse hasta lo posible del plagio servil" (*Teatro medieval*, 28), pues difícilmente, en una época en que la refundición de obras ajenas era común y los derechos de autor inexistentes o irrelevantes, pudo haberle preocupado el asunto del plagio. En cuanto a si Del Campo prefirió narrar a escenificar los pasajes más cruentos de la pasión, debe considerarse no sólo la dificultad de representar dichos pasajes de manera digna, sino la función de estas escenas para el posible propósito eucarístico de la obra y las condiciones procesionales de producción (varias obras), movimiento y necesidad de dar paso a otros sucesos.

El punto de una posible tradición pasionaria teatral estudiado por Blecua es aceptable, independientemente de los argumentos de éste, por el posible origen en ella de los aspectos novedosos de la obra de Del Campo; por el claro carácter teatral de estas novedades y por su presencia en obras pasionarias de fines del siglo XV (además del hecho formal-poético de que las pasiones dramáticas se encargaban en coplas, lo que se reflejaría en el poema de Diego de San Pedro). No obstante, es necesario subrayar que esa tradición no necesariamente llegaría hasta Del Campo por medio de manuscritos.

Finalmente, a la luz de un arte escénico muy bien documentado por Torroja y Rivas, y de las probables funciones religiosas y extrarreligiosas de la procesión de Corpus y de otras escenificaciones de la pasión, parece más que factible la representación del *Auto* de Alonso del Campo, ya sea para la fiesta de Corpus o la de Pascua Florida. Para la primera y el modo en que se llevaría a cabo según lo expuesto en este trabajo habría algunas dificultades: la actuación itinerante no está probada en ninguna tradición teatral europea y no resulta fácil imaginar si esa actuación era posible en medio del ruido de los carros. Sin embar-

go, es posible que ese ruido se haya logrado atenuar sensiblemente o que las escenas narradas que hemos concebido en movimiento se representaran en carros estacionados. Si el *Auto* se ponía en la Pascua de Resurrección, no es menos relevante el papel de los *piantos* en las escenas narradas, pero varias de nuestras observaciones tendrían que cambiar de orientación. Una revisión del *Auto* en este sentido implica un trabajo en el que tendrían que incluirse varias de las observaciones de Blecua sobre la adaptación de versos realizada por Del Campo respecto a las posibles obras teatrales de la pasión en que éste se habría basado, además de una reinserción en el contexto de las representaciones de la Semana Santa.

Bibliografía

Blecua, Alberto, "Sobre la autoría del Auto de la pasión", en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, 9-112.

Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid: Taurus, 1991.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1970.

San Pedro, Diego de, *Obras completas*, ed. de Keith Whinnom, t. I y III, Madrid: Castalia, 1973 y 1979.

Surtz, Ronald E., "El teatro en la Edad Media", en *Historia del teatro en España. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, dir. de J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983.

——, *Teatro medieval castellano*, Madrid: Taurus, 1983.

Torroja Carmen y María Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV. El "Auto de la pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977 (anejo XXXV del *Boletín de la Real Academia Española*).

Vivian [Severin], Dorothy S., "*La passion trobada*, de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión, *Anuario de Estudios Medievales*, 1, 1964, 451-470.

LITERATURAS NO CASTELLANAS

EL HÉROE Y LA AMAZONA EN UNA ÉPICA BIZANTINA

Carmen CHUAQUI
Universidad Nacional Autónoma de México

A la memoria de José Amezcua

La épica a la que alude el título pertenece a un ciclo de cantares de gesta que se fue creando en el Asia Menor bizantina entre los siglos IX y XII. La épica que nos ocupa es la más famosa y mejor conservada de dicho ciclo, y lleva por nombre el de su protagonista: *Diguenís Akrítas*. *Diguenís* quiere decir "el de los dos linajes", pues su padre era un emir árabe y su madre era griega; *Akrítas* significa "soldado de la frontera". El tema principal de la epopeya es la lucha de los griegos por mantener a raya el avance de los árabes sobre la parte oriental del Imperio; y los bizantinos la tenían en gran estima por ser un canto al triunfo del cristianismo sobre el credo musulmán. Sin embargo, paradójicamente, el tema central está poco desarrollado y los diversos episodios pertenecen mucho más al contexto mitológico y literario de la Grecia antigua que a la bizantina y cristiana, sin desconocer que hay motivos y temas comunes a la Antigüedad clásica y a la Grecia cristiana.

El Canto VI de la épica, en el cual Diguenís se enfrenta a la amazona Maximó, nos recuerda de inmediato el ciclo homérico, donde diferentes héroes libran batallas contra las aguerridas amazonas. Diguenís tiene como modelo al héroe por excelencia: Héracles. Como él, desde la infancia da muestras de fuerza y valor sobrehumanos: es capaz de matar a mano limpia a las más temibles fieras, así como de vencer él solo, armado con un mazo o una espada, a todo un ejército. Debido a sus portentosas hazañas el emperador lo ha nombrado "defensor de la

frontera". Entre los enemigos del Imperio se encontraban a veces los *apelates*, una especie de soldados mercenarios que combatían del lado que les pagara mejor. En el Canto VI, un grupo de *apelates* ataca a Diguenís con el fin de robarle a su esposa. El héroe los vence, pero perdona la vida al jefe del grupo y a sus hijos, quienes, en cuanto se sienten a salvo, van por refuerzos. Acuden a buscar la ayuda de la amazona Maximó, pues

> ella era su parienta y descendiente de las mujeres amazonas, a las que el rey Alejandro trajo desde el país de los brahmanes. Poseía una fuerza grandísima, heredada de sus antepasados, y consideraba siempre la guerra su vida y su placer.
>
> (vv. 386-89)

Según la tradición, Maximó debiera comandar un grupo de amazonas, pero no, encabeza a otro grupo de *apelates*, quienes aparentemente aceptaban de buen grado estar bajo las órdenes de una mujer. Diguenís no tiene dificultad alguna en vencer a este segundo contingente y, después, narra su enfrentamiento con Maximó:

> Ella, bien preparada, corrió a mi encuentro, y me dio una ligera lanzada sobre la coraza; y yo, sin ser dañado en modo alguno, le rompí su lanza, y blandiendo de nuevo la espada la eludí, pero cercené la cabeza del caballo. Ella, retrocediendo y paralizada por el miedo, se arrodilló y dijo: 'Joven, no me mates (...)'. Yo la respeté, apiadado por la extraordinaria belleza que poseía.
>
> (vv. 584-594)

Ella propone otro duelo a la mañana siguiente, en el cual resulta nuevamente derrotada y entonces suplica a Diguenís:

> Apiádate de mí, señor, me he equivocado lastimosamente; pero seamos amigos, pues todavía soy virgen, por nadie seducida. Solo tú me has vencido, tú podrás gozar de mí.
>
> (vv. 765-68)

El héroe cede ante las solicitudes eróticas de Maximó; pero posteriormente, ante la sospecha de infidelidad expresada por su esposa, sale en busca de la amazona y le da muerte.

Los héroes son personajes que, aun cuando son mortales, comparten algunas características con los dioses y reciben cierto tipo de culto en sus tumbas. Las amazonas, como los héroes, están a medio camino entre la leyenda y la historia. Las amazonas se encuentran ya en la *Ilíada*, donde son mencionadas en dos breves pasajes: en el primero (III, 189 y sig.) el rey de Troya dice:

> En otro tiempo fui a Frigia, en viñas abundosa, y vi a muchos de sus naturales. (...) Entre ellos me encontraba, a fuer de aliado, el día en que llegaron las varoniles amazonas.

En el segundo (VI, 144 y sig.) Glauco narra la historia de su abuelo, el héroe Belerofonte, a quien el rey de Licia impuso varias difíciles tareas, como matar a la Quimera y "a las varoniles amazonas". A partir de estos cuantos versos podemos comprobar tres cosas: 1) según la leyenda era posible encontrar amazonas en el Asia Menor, 2) su nombre iba acompañado por el epíteto *antiáneirai*, el cual puede traducirse por "varoniles o contrincantes de los hombres" y 3) el público que escuchaba a los rapsodas las conocía perfectamente, pues éstos no sentían la necesidad de explicar quiénes eran.

Además de Belerofonte, las amazonas están relacionadas con otros tres héroes: Aquiles, Héracles y Teseo. En una epopeya presumiblemente del siglo VIII a. C., la *Etiópida* de Arctino, la reina de las amazonas, Pentesilea, llega a ayudar a los troyanos tras la muerte de Héctor. Dice el poeta que provenía de Tracia y era hija de Ares, el dios de la guerra. El desempeño de Pentesilea, al mando de su ejército de amazonas, fue excelente, hasta que Aquiles se le opone y le da muerte. Durante los funerales el héroe se lamenta de haber matado a tan hermosa mujer, lo cual provoca las burlas de Tersites, quien lo acusa en público de haberse enamorado de una amazona; Aquiles, enfurecido, lo mata.[1]

El noveno trabajo de Héracles consistió en obtener un cinturón especial que poseía la reina de las amazonas. Según Apolodoro (*Biblioteca*, 2.5.9.) "Hipólita poseía el cinturón de Ares, como marca de su excelencia en la lucha." Eurípides, por su parte, dice en su *Héracles furioso*:

[1] Esta historia vuelve a ser contada en el siglo IV d.C. por Quinto de Esmirna. Véase Tyrrell, *Las amazonas*, 111 y 150.

> Reunió a un nutrido grupo de amigos de la Hélade y surgió (...) ante el ejército de amazonas a caballo, para arrancarles la tela de oro del vestido de la hija de Ares, en mortal combate por el cinturón. Grecia recibió el célebre botín de la doncella extranjera y lo conserva en Micenas.
>
> (vv. 408-18; ambos textos citados por Tyrrell: 26)

El combate de Teseo contra las amazonas está calcado de la aventura de Héracles, en un afán de los atenienses por exaltar a su héroe nacional. Según una versión, Teseo acompaña a Héracles y, según otra, Teseo encabeza una expedición propia, pero ambas coinciden en el resultado: rapta a la amazona Antíope y se la lleva a Atenas. En represalia, un ejército de amazonas invade el Ática, pero es vencido por los griegos. Teseo procrea con la amazona un hijo, llamado Hipólito,[2] sin embargo, posteriormente la rechaza para casarse con Fedra. Durante la boda, Antíope intenta vengarse, pero Héracles le da muerte.

En la época helenística las amazonas reaparecen en relación con Alejandro Magno y Dioniso. Estrabón y Diodoro —del siglo I a.C.— afirman que el macedonio sostuvo relaciones con una reina amazona en Bactriana (Tyrrell, *Las amazonas*, 62), en tanto que Nono de Panópolis —del siglo V d. C.— en su obra intitulada *Dionisíaca*, donde narra el viaje de Dioniso a la India, cuenta la historia de la amazona Nicea, quien desdeña los amores de un pastor y acaba por matarlo, disparándole una flecha en la garganta, a fin de acallar sus requiebros amorosos. (Libro XV, 169 y sig.) Dioniso mismo se prenda de Nicea, pero también es rechazado; más hábil que el pastor, se las arregla para poseerla mientras ella duerme (Libro XVI, 1-301).

Los griegos hablaban de las amazonas como de una etnia tan real como la de los licios, frigios o lidios del Asia Menor. Heródoto, por ejemplo, en el Libro IV de sus *Historias*, narra que los griegos, habiendo vencido a las amazonas, se llevaron en sus barcos a cuantas pudieron capturar vivas, pero una vez en altamar éstas asesinaron a todos sus captores. Como desconocían el arte de navegar, quedaron a la deriva, hasta que encallaron en la costa septentrional del Mar Negro, en una zona habitada por los escitas. Muchos jóvenes del lugar se aparejaron con las amazonas, "los hombres no pudieron aprender la lengua de las mujeres, pero ellas sí lograron aprender la lengua escita" (111);

[2] Véase el *Hipólito* de Eurípides, vv. 10 y 305

cuando ya pudieron comunicarse, ellos propusieron que se fuesen a vivir al pueblo de sus mayores, a lo que las amazonas respondieron:

> nosotras y las mujeres escitas nunca podríamos vivir juntas. A nosotras nos gusta cabalgar; nos dedicamos al manejo del arco y la lanza (...) en cambio las escitas se mantienen siempre en la casa ocupadas en labores mujeriles (118).

Finalmente, formaron una comunidad aparte, a la que se llamó *sauromata*, y ellas mantuvieron sus belicosas costumbres. A pesar de que Heródoto describa con detalle la fundación de este pueblo mixto, lo cierto es que ha sido imposible demostrar histórica o arqueológicamente la existencia de las amazonas (Tyrrell, *Las amazonas*, 61 y sig.). La hipótesis más probable apunta a la época en que ciertas tribus indoeuropeas introdujeron el caballo a través de la zona caucásica, a principos del segundo milenio: el asombro que causó un grupo de hombres sobre sus cabalgaduras quizá dio origen a los mitológicos centauros, en tanto que el increíble espectáculo de unas jovencitas nómadas que eran experimentadas jinetes debió dar origen a las bellas amazonas.[3]

Se desconoce el origen de la palabra *amazona*, pero los griegos crearon una falsa etimología: un vocablo compuesto por una alfa privativa más el sustantivo *mazós*, es decir, "sin pecho". Algunos lo interpretaron en el sentido de que las amazonas se negaban a amamantar a sus hijos, en tanto que otros, más extravagantes, inventaron que estas mujeres se quitaban o cauterizaban un pecho a fin de manejar con mayor destreza su arma característica: el arco. En la épica o el mito aparecen como hembras muy bellas y seductoras; resulta difícil pensar que el héroe pudiera sentirse atraído sexualmente ante una joven con ese tipo de mutilación. Por ejemplo, en Pausanias (*Descripción de Grecia*, 4.31.8) la palabra *amazona* aparece como epíteto de Ártemis, y no se calificaría a una diosa con un adjetivo que la degradara físicamente (Tyrrell, *Las amazonas*, 58).

El tema de las amazonas parece haber atraído a los artistas plásticos durante mucho tiempo, aunque el tratamiento que se le da en la escultura y la cerámica es algo diferente. En la escultura el papel más destacado

[3] Sin embargo, en un principio el caballo sólo se empleó como tracción de los carros de guerra, tuvo que pasar bastante tiempo para que fuese empleado como cabalgadura.

lo desempeña en la Acrópolis ateniense, donde aparece nada menos que en el Partenón. Una vez que los griegos lograron vencer a los persas, Pericles decidió no sólo reconstruir los templos dañados, sino reedificarlos en una escala y con un lujo sin precedentes. Uno esperaría que en el templo de Atenea aparecieran escenas de la victoria contra los persas; no obstante, lo que se encuentra esculpido en las métopas fueron las batallas de griegos contra troyanos y amazonas. Como las escenas representadas son, por necesidad espacial, luchas cuerpo a cuerpo, hubo que despojarlas de sus caballos y darles como arma una espada o una lanza. Sus rasgos y su vestimenta (el peplo) son los de cualquier mujer griega. ¿Por qué habría de desperdiciar el artista un rasgo distintivo tan importante como el de un pecho cercenado? Pero en ninguna de las amazonomaquias que adornan diferentes templos y edificios vemos amazonas con un solo pecho; por ejemplo, en el friso del templo de Apolo en Bassai, aparece una amazona en posición frontal, con el torso desnudo y mostrando dos pechos de muy generosas proporciones (Boardmann, ilustr. 129). La inmensa estatua criselefantina de Atenea, creada por Fidias para el Partenón, llevaba un escudo que en el exterior mostraba, como era tradición, la cabeza de la Gorgona, pero en el interior, a unos griegos luchando contra varias amazonas. Gracias a una reproducción en mármol, conocemos un fragmento de la escena: un soldado impide la huida de una amazona asiéndola por la cabellera (Boardman, ilustr. 241). En la cerámica, por otra parte, se muestra a las amazonas con indumentaria apropiada para el combate, por cierto muy parecida a la del hoplita griego: casco con cimera, coraza y escudo. Un bellísimo ejemplo lo constituye el ánfora pintada por Exekias, hacia el 540, donde Aquiles está a punto de matar a Pentesilea (Boardman, ilustr. 82).

La atracción que sentían los griegos por las amazonas podría explicarse por dos razones: la primera, por ser un pueblo guerrero, tenía en gran estima a todo aquel que demostrase valor y dotes de estratega; además, como sólo los aristócratas podían costear la manutención de cabalgaduras, el hecho de pertenecer a la orden de caballería significaba tener el más alto estatus social ... y las amazonas eran excelentes jinetes. La segunda razón: las amazonas no eran equiparables a las mujeres griegas o extranjeras, debido a que su campo de acción era el del guerrero y no el de la mujer-esposa y madre. Por lo tanto, sólo eran comparables con dos muy veneradas diosas griegas: Atenea, la belicosa hija de Zeus, y Ártemis, la diosa de la cacería.

Ambas diosas son de origen pre-griego, es decir, pertenecen al sustrato creto-micénico y ambas eran ese tipo de diosas siempre jóvenes, sin vínculos con una pareja divina y muy ligadas a la naturaleza. Atenea estaba asociada con una serpiente y con el culto a los árboles; al principio no tenía un carácter guerrero, era simplemente la protectora del hogar y los artesanos. En la época griega adquirió su aspecto marcial y se convirtió en protectora de la ciudad. Ártemis era la *Señora de los animales*; como tal, no permitía la cacería inmoderada y castigaba duramente a quien se atreviera a matar a un animal preñado o a una madre con sus crías. Por esta razón, a pesar de ser una doncella, recibía el epíteto de *kurotrófos*: "la que cría infantes". En la época clásica se atenúa esta actitud "ecologista" y se subraya su carácter de virgen cazadora que impone el celibato a sus seguidores, tal como la representa Eurípides en su tragedia *Hipólito* (Guthrie, *The Greeks*, 99-106).

En la época clásica las mujeres griegas también sufrieron un marcado cambio: de la relativa libertad de que gozaban antes, su vida se vio confinada a los estrechos límites del hogar. El ciudadano ateniense, a fin de conservar "la pureza del linaje", mantuvo un estricto control sobre las mujeres del grupo: debían ser vírgenes al casarse y, después, permanecían custodiadas a fin de que la progenie fuese indudablemente legítima.

Dentro de este contexto cultural, el mundo se dividía en dos grandes ámbitos: el del *nómos*: "la ley, la civilización, lo regulado por el hombre" y el de la *phýsis*: "la naturaleza, el poder reproductor de la tierra y la mujer" y, en su manifestación extrema, "la barbarie". La metáfora más empleada para describir la consumación del matrimonio es una metáfora agrícola: "el hombre *ara* o *rotura* a la mujer", es decir, la *cultiva*, le permite pasar de un estado natural a un estado regido por la ley, donde podrá dar frutos legítimos. Al varón adulto griego se le presentaban diversas opciones sexuales: tenía relaciones legítimas con su esposa, pero nadie le reprochaba que también tuviese relaciones con sus esclavas o con prostitutas; además, podía sostener actividades homosexuales con efebos. Esta última opción era la única que se consideraba entre iguales: puesto que las mujeres eran consideradas inferiores, en tanto que los varones compartían el mismo tipo de intereses, de educación y de búsqueda de la gloria en hechos guerreros. Las relaciones sexuales entre héroes y amazonas entrarían en ésta última categoría. Las amazonas pertenecen al campo de Ártemis y Atenea en cuanto

al gusto por la cacería y las hazañas bélicas, pero rechazan la castidad y, por ello, en lo que respecta a su libertad erótica, pertenecen también al campo de Afrodita —diosa del amor, pero no del matrimonio (Guthrie, *The Greeks,* 155).

El héroe no tiene restricciones para relacionarse con mujeres que no pertenezcan al *mundo civilizado*, es decir, desde el punto de vista del etnocentrismo griego, al *mundo heleno*; siempre que esa cohabitación no interfiera con el *nómos*. Así vemos, por ejemplo, que Odiseo pasa un año con Circe, una diosa-hechicera que —al igual que Ártemis— es *Señora de los animales* (*Odisea*, X) y pasa siete años más con Calipso, diosa que con tal de retenerlo le ofrece nada menos que la inmortalidad; sin embargo, el héroe decide dejarla, pues "no hay cosa más dulce que la patria y los padres, aunque se habite en una casa opulenta, pero lejana, en país extraño" (*Odisea*, IX, 33-36). Odiseo prefiere regresar al lado de Penélope —inferior en belleza y en estatura a las dos diosas—, regresar a su pequeña isla donde él tiene todas las prerrogativas del varón, en vez de estar sujeto a la voluntad femenina (véase Just, *Women*, 220-230). En cambio, Teseo provocó su propia tragedia, al llevar a Atenas a la amazona Antíope y a la cretense Fedra. En la épica bizantina, el comportamiento de Diguenís es más prudente, pues mantiene separadas la civilización de la barbarie: en el momento en que la atracción hacia Maximó pone en peligro su vida conyugal, el héroe no duda, mata a la amazona.

Para concluir, habría que preguntarse por qué los griegos crearon y alimentaron la ficción de las amazonas, pues resulta paradójico que las hayan admirado: primero, por ser mujeres y, después, por ser extranjeras. Además, que hayan admirado en ellas justo lo que no les estaba permitido a las ciudadanas griegas. Aun cuando tanto amazonas como griegas pertenecieran al ámbito de la *phýsis*, las segundas se rigen por el *nómos* del mundo civilizado. Las griegas llevan una existencia sedentaria en espacios cerrados: el interior de la casa o del templo, por lo que sus vidas transcurren sin grandes acontecimientos, con relaciones sexuales estrictamente maritales y entregadas al cuidado de los niños, la casa y el manejo del telar. Las amazonas, por el contrario, viven en constante movimiento y siempre en espacios abiertos; como seres de la naturaleza, se aparean al aire libre, con quienes ellas escogen y sin establecer vínculos permanentes. Las primeras tienen muy escasa instrucción; las segundas, además de sus conocimientos marciales y cinegé-

ticos, tienen una inteligencia natural, pues, si hemos de creerle a Heródoto, ellas pudieron aprender rápidamente la lengua del lugar, es decir, estaban dispuestas a abrirse al mundo, mientras que los hombres escitas, como los griegos, quedaron atrapados en su monolingüismo. Quizá el único grupo que comparte características con las amazonas y las mujeres griegas es el de las bacantes, quienes durante las ceremonias místicas en honor a Dioniso se iban libremente a la montaña de cacería, podían tener relaciones sexuales con los varones del séquito dionisíaco y no dudaban en matar a quienes se opusieran a sus acciones. Claro que el rito de las bacantes provenía del Asia Menor y sólo tras mucha resistencia se impuso en la Hélade.

El insólito atractivo que existe entre amazonas y héroes podría explicarse porque ocurre en una situación limítrofe: las amazonas —al igual que Circe y Calipso— son extranjeras que habitan cerca de los confines del territorio heleno; los héroes se aventuran en suelo extranjero impelidos por la guerra o el desempeño de una tarea ingente. El encuentro se realiza en un tiempo que parece suspendido: es un choque entre dos grupos de combatientes jóvenes, desinteresados de un futuro de madurez y convenciones sociales. El héroe tiene ante sí su propia imagen, pero en versión femenina; está ante un espejo de sí mismo que sería imposible encontrar en su propia cultura. Pero el héroe se debate entre la fascinación y el horror: fascinación, porque ha encontrado una pareja que es su igual; horror, porque ella vive según su propio albedrío, con las consecuencias que esto supone para un varón proveniente de una sociedad patriarcal. Fuera de ese espacio y tiempo liminales, el espejo se rompe: el héroe mata a la amazona.

FUENTES GRIEGAS:

Basilio Diguenís Akrítas, Texto bilingüe, trad. J.V. Garrido, Barcelona: Bosch, 1981.

HERÓDOTO, *The Histories*, trad. A. de Selincourt, Great Britain: The Penguin Classics, 1955.

HOMERO, *Ilíada*, trad. L. Segalá y Estalella, México: Porrúa, 1960.

——, *Odisea*, trad. L. Segalá y Estalella, México: Porrúa, 1960.

NONO DE PANÓPOLIS, *Dionisíaca*, London: Loeb Classical Library, 1963.

BIBLIOGRAFÍA:

BOARDMAN, J., *Greek Art*, London: Thames and Hudson, 1975.
GUTHRIE, W.K.C., *The Greeks and their Gods*, Boston: Beacon Press, 1955.
JUST, R. *Women in Athenian Law*, London: Routledge, 1989.
TYRRELL, W.B., *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

PRIMEROS COMENTARIOS A DANTE HECHOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA Y SU RELACIÓN CON LAS TRADUCCIONES

Ana CASTAÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

El comentario de textos contaba, ya hacia fines de la Edad Media, con una larga y bien establecida tradición literaria. En la antigüedad grecolatina se utilizaban técnicas más o menos formalizadas para introducir los comentarios a los autores que luego fueron moneda corriente en la Edad Media latina (Prisciano, Donato, Cicerón, Aristóteles, pero también Homero, Virgilio, Ovidio). Ya para el siglo XII surgieron nuevas combinaciones e intentos dentro de esa técnica del *accessus ad auctores* (Quain, "The Medieval *accessus*") que tan fructífera resultó en su momento y de la que aún conserva huellas nuestra manera actual de acercarnos a los "autores" en el campo de las humanidades.

Respondiendo a esa capacidad de reproducción que parece tener todo comentario, esta situación generó nuevos comentarios y nuevas traducciones de los grandes poetas. Otras veces, al parecer, sustituyó a estas últimas, como llegó a suceder cuando los traductores se concentraban tanto en el comentario que tenían delante que, algunas veces, hasta llegaban a olvidarse de traducir algún verso y saltaban directamente a la parte correspondiente de la glosa (Penna, "Traducciones castellanas", 96). Esto sin tomar en cuenta el hecho de que, por implicar un menor esfuerzo, muchas veces se leería directamente el comentario, omitiéndose la lectura del texto aunque fuera en traducción.

Muchas de las primeras traducciones a lenguas vulgares se escribieron en los márgenes del manuscrito original, compartiendo el lugar con las glosas, a veces incluso escritas de la misma mano; y, lo que es

más interesante, ambas comparten también métodos y procedimientos como, por ejemplo, el desdoblamiento tanto en el nivel léxico como en el sintáctico.[1] De cualquier forma, independientemente de los métodos y procedimientos de la traducción, las versiones en lenguas romances iban casi siempre acompañadas de notas, correcciones, observaciones e incluso comentarios de cierta extensión, ya fueran hechos por el mismo traductor o por otra persona. Al brindar más de una posibilidad de traducción al romance para un término latino, al poner de manifiesto las múltiples lecturas encerradas en una alusión, toda esta marginalia está implícitamente destinada a la "ilustración y defensa" de las lenguas —y los autores— vulgares.

Así las cosas, evidentemente es muy delgada la línea que separa a traductores de glosadores o comentaristas. En aquéllos dominaría un criterio selectivo, mientras que en estos últimos el criterio sería, más que nada, acumulativo: dos caras de la misma moneda. No era raro que un traductor se sintiera orgulloso de hacer adiciones a una obra traducida "por dar mayor noticia a la materia recitada" nos dice Enrique de Villena, en sus glosas a la traducción de la *Eneida* (ed. Cátedra, 375). Pedro Fernández de Villegas, que en el primer tercio del XVI hace una traducción del *Infierno* en coplas de arte mayor, no pone en duda ni por un instante su derecho de añadir versos de su propia cosecha a la obra de Dante, en pro de la claridad:

> ...algunas vezes ocurriendo de mio algun buen pie que mas aclare su testo: o conforme su sentencia pongo le: y aya paciencia el Dante que en su brocado se ponga algún remiendo de sayal que más le faga luzir...
> (Fine, 24)

Por otra parte Villegas toma del comentario de Landino pasajes de erudición clásica y científica, aunque lo critica en términos teológicos (Fine, 25 y n. 11). Lo curioso es que censura hasta las mismas digresio-

[1] Guillermo Serés ("La *Ilíada*", 136) ha observado la presencia de este recurso interpretativo en algunas traducciones del latín al romance hechas a mediados del siglo XV en la Península. El recurso, dice Serés, "Consistía en yuxtaponer al cultismo con el que se traduce o se reproduce el vocablo latino (con el fin de salvarlo) una apostilla o explicación coloquial, usual, una glosa explicativa o explanatoria interlinear, el segundo miembro de un doblete léxico (o dos términos usuales, cuando resulta difícil traducir el vocablo latino), un sinónimo castellano, en fin, que facilitaba la labor del lector y, al mismo tiempo, adornaba retóricamente".

nes científicas que toma de él, por ser "curiosidad sin fruto de buena doctrina para las costumbres y buen vivir"; sin embargo, "por lo seguir" las habrá de poner brevemente.

Una observación crítica hecha a Villegas por un contemporáneo suyo, también traductor de Dante, nos brinda una interesante justificación teórica para la práctica de la traducción literal: En el prólogo a su traducción de una parte del "Purgatorio", el autor acusa a Pedro Fernández de Villegas de alargar demasiado el texto en su versión, con lo cual desbarató tanto el texto que "no pudo después venir ni concertar con el comento de Christóphoro Landino" y se vio forzado a hacer un nuevo comentario.

> ...fue forçado al dicho Arcediano hazelle nuevo comento que intitula suyo; y desta manera, no pudiendo por lo que he dicho hacer venir ell otero a Mahoma, huvo de hazer el contrario, aunque no se puede dexar de conocer que ni para lo uno le faltó arte ni para lo otro doctrina; pero fue el trabajo tan grande que no osó pasar de allí, y así dexó los lectores en el Infierno, aunque fuera de la puerta.[2]

Por ello el traductor promete una versión tan "a la letra" que se corresponda perfectamente con el comentario de Landino (cuyas respectivas partes también traduce), para esto será forzoso "no solamente no dexar de dezir nada, pero aún no sacar de su lugar y límite cosa nenguna, ni aun decir expresa las que tácita y cautamente se han de entender" (530). No deja de ser irónico el hecho de que a veces las glosas o "comentos" a un texto sean el acicate más fuerte para la literalidad a la hora de la traducción o la edición de ese texto.

Claro está que, además de reducir al margen las expansiones de ánimo de algunos traductores, las glosas que acompañaban a las traducciones eran arma de dos filos: si bien servían al traductor para, sin alejarse demasiado de la "letra" del texto, hacer las indicaciones necesarias que habían de acercar al lector a su sentido original, también le servían para alejarse de él, para disentir, estableciendo, explicando y justificando un nuevo sentido que más tenía que ver con las ideas y los intereses del traductor que con los del autor. Para ejemplo de esto basta asomarse a las abundantes "moralizaciones" de los clásicos.

[2] Edición de Uhagón ("Una traducción", 529). Citado también por Penna ("Traducciones castellanas", 108). De la traducción de Villegas (Valladolid, 1516) también hay una edición madrileña de 1861 (véanse los datos bibliográficos en Penna, 101, n. 31).

Al enfrentarse con las traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*, Mario Penna ("Traducciones castellanas", 105) encontró una diferencia entre las traducciones del XV y las del XVI. Las primeras tenían un carácter didáctico y aristocrático, estaban hechas *ex profeso* para un gran señor que sabía algo de italiano y sólo quería una "ayuda" para leer el texto en el original (en este grupo podríamos poner la traducción de la *Divina Comedia* encargada por el marqués de Santillana a Enrique de Villena). Las segundas tendrían un carácter más divulgativo (en ellas interviene ya la imprenta): pretendían hacer llegar la *Comedia* a un público que quería leerla en castellano (aquí entraría por ejemplo la del Arcediano de Burgos, Pero Fernández de Villegas).

Esta distinción es útil cuando se analizan las traducciones de la época, y resulta especialmente sugerente cuando se piensa en glosas y comentarios. Sin embargo, puede llevarnos a simplificar en exceso el panorama total de las traducciones y comentarios hechos en la Península en el Siglo XV. Pensemos por ejemplo en figuras como Alfonso de Cartagena, que a mediados del XV traduce para lectores de cultura mediana, "poco propensos al estudio humanístico de tipo italiano", a Séneca, Cicerón y Boccaccio (Impey, "Alfonso de Cartagena", 487). También podía suceder que un comentario original escrito en la Península a una obra como la *Comedia* no implicara una traducción previa ni simultánea de la misma. Tal es el caso de las *Sentencias catolicas del divi poeta Dant Florentí*, escritas por Jaime Ferrer de Blanes a finales del siglo XV (de este comentario prácticamente desconocido daré algunos ejemplos un poco más adelante). Por otra parte, como han señalado ya algunos estudiosos, no puede olvidarse que la gran mayoría de las veces en este tipo de obras el problema no era el italiano, sino la erudición poética, lo que las hacía difíciles independientemente de la lengua en que se encontraran, y justificaba la presencia de abundantes glosas y comentarios que ayudaran a la comprensión. En ocasiones, como hemos visto, estos comentarios alcanzaban tanto éxito que eran traducidos y leídos independientemente de las obras que los habían provocado. En nuestros días, en cambio, la actitud es bien diferente: cuando se ha consultado estos comentarios siempre ha sido sólo para buscar información sobre las obras poéticas que comentan; sin embargo, la lectura atenta de algunos de ellos no puede menos que sugerirnos un cambio de perspectiva. Tal vez no es hora ya de enfocarnos tanto en la cuestión de si el comentarista o, en ciertos casos, el traductor-glosista comprendieron el

texto y pueden ayudarnos a comprender sus pasajes oscuros, como en lo que se ha llamado "traición creadora" (Weiss, "La affección", 71) En ese "deliberado malentendido" que ejerce aquí y allá el comentarista o el traductor puede residir su mayor interés.

En las traducciones y comentarios hechos a la *Comedia* en España no faltan ejemplos de esta "traición creadora" al texto de Dante. Cada comentarista o traductor lleva, claro está, el agua a su molino. En España la mayoría de los molinos molían para la moral católica ortodoxa y oficial, aunque no todos. Enrique de Villena, por ejemplo, que tradujo y glosó sin descanso durante la primera mitad del XV, hizo gala de una gran independencia de criterio y de una recia individualidad. En su comentario mitológico *Los doze trabajos de Hércules*, Villena hace una significativa analogía que anuncia ya la actitud humanista ante la letra: explica la labor del comentarista, al glosar e ilustrar las acciones de los héroes y ponerlas como ejemplo ante los ojos de los hombres, como una metáfora de lo que hacen los dioses mitológicos al convertir a los héroes en constelaciones. Villena glosa así la expresión "son estelificadas en el çielo": "Es a saber en las santas escripturas retorificadas e estoriadas luziendo allí por enxemplo lumbroso e claro" (135).

En muchos aspectos Villena sigue estando todavía muy cerca del comentario medieval (se vale del esquema del *accessus* y, frente a la diversidad de variantes o fuentes, generalmente utiliza un método acumulativo más que crítico, etc.). Por otra parte su estilo personal está muy lejos de diluirse en los métodos preestablecidos para el comentario; muy por el contrario: a través de su inconfundible estilo Villena en todo momento deja sentir sus gustos y sus inclinaciones personales, entre las que se cuenta una marcada tendencia a la especulación científica (con un gusto especial por la astrología) y a la "ilustración y defensa" del quehacer intelectual. Al final de su comentario a *Los doze trabajos de Hércules*, Villena nos dice:

> Este trabajo fue istoriado en loor e memoria de ercules a mostrar del e deste actor tres cosas notables: [...] que no estuvo ocioso, que no despreció las ciencias por las armas, y que entre las ciencias la soberana es la astrología (132).

Los comentaristas italianos de Dante enfrentan otros problemas. Por ejemplo, abrir camino en la práctica de comentar a un autor moderno que escribe en una lengua vulgar. Por otra parte, y debido en buena

medida a la situación política y social, cultural y lingüística de Italia, un comentarista como Landino imprime una huella determinante en el comentario moderno: la idea de reivindicación o defensa de un autor, de una lengua, de un grupo.[3]

En España los comentarios escritos durante los siglos XV y XVI representan esfuerzos hasta cierto punto aislados de algunos hombres de letras españoles por participar, en alguna medida, del humanismo italiano;[4] y todos ellos recibieron una influencia decisiva de los comentaristas italianos de Dante.

Veamos cuales fueron las principales traducciones y comentarios a Dante hechos en la Península durante esos siglos.

La primera traducción española de la *Comedia* es tal vez la que se ha atribuido a Enrique de Villena, hecha para el marqués de Santillana en 1428 (Carr, "A Fifteenth", 24). El manuscrito, descubierto por Schiff, contiene dos tipos de notas marginales: por una parte las correcciones a la traducción hechas a veces por un anónimo y otras veces por el Marqués de Santillana y, por otra parte, las observaciones que la lectura del poema sugirió al propio Marqués. Dante parece haber sido también el responsable final de que Enrique de Villena hiciera su traducción, con glosas, de la *Eneida*; ya que la lectura de Dante hizo al rey don Juan de Navarra sentir la necesidad de leer a Virgilio y como no era bien instruido en la lengua latina le encargó a Enrique de Villena el trabajo de traducirla (ponerla en la "romançial texedura", diría él).

Hubo una traducción catalana de la *Comedia* en el siglo XV: la de Andreu Febrer, terminada en 1429 y publicada en Barcelona en 1878. En ella, decía ya Santillana en su *Prohemio*, Febrer "no menguó punto en el orden del metrificar y consonar".

Otro catalán, el cosmógrafo Jaime Ferrer de Blanes, escribió en su lengua natal un comentario a la *Comedia*: *Sententias catholicas y con-*

[3] Deborah Parker ("Commentary") señala un interesante contraste entre la situación social de Landino y la de otro comentarista, Trifone Gabriele; contraste que proyecta nueva luz sobre ambos comentarios.

[4] En el resto de Europa parece haber existido un retraso semejante con respecto a Italia en la producción de comentarios o glosas a obras en lenguas vernáculas. En Inglaterra, por ejemplo, uno de los primeros trabajos de este tipo fue la glosa de Edward Kirke al *Shepherd's Calendar* de Spenser, publicado en 1569. Atkins dice de esta glosa: "It was a notable attempt at editing which represented an adaptation of the marginal notes or *scholia* of ancient grammarians on classical texts, and an innovation which its author recognized would seem 'strange and rare' to English readers, though not without precedent in italian works" (*English Literary*, 148).

clusions principals del preclarissim Theolech y diví Poeta Dant Florentí..., publicado en 1545, pero escrito probablemente entre 1490 y 1500 (Millás Vallicrosa, *Estudios*, 455) y prácticamente desconocido por los estudiosos. Por esta razón y por tratarse de un comentario muy original en su género, voy a detenerme un poco en este comentarista. El cosmógrafo catalán, amigo de Cristóbal Colón, comenta algunos pasajes del "Paraíso" de Dante. En la edición de 1545 siguen a las *Sentencias* algunas cartas. La más notable es una en que Jaime Ferrer se dirige a los Reyes Católicos para apoyar muy elocuentemente el proyecto de Colón. A continuación viene un viaje a Tierra Santa: "Meditació sobre el santissim lloc del Calvari", que tiene todo el aspecto de ser un viaje ficticio, como tantos otros, para los cuales el autor sólo tenía que recorrer el texto de la Escritura. Lo que resulta, en mi opinión, más interesante es que en el comentario a Dante, en cambio, se encuentran varias páginas de genuina literatura de viajes. El autor, so pretexto de encontrar en la *Comedia* una mención de la esmeralda, no vacila en narrarnos con todo detalle su viaje a Nápoles en donde, gracias a que un obispo su amigo le dejó subirse sobre sus hombros, pudo contemplar a sus anchas la maravillosa esmeralda del Santo Grial. El autor, "gran cosmógrafo y mirablemente prático", no puede ocultar su debilidad por las piedras preciosas, que constituyen una patente prueba de la grandeza del Señor, y aprovecha para dar a sus lectores consejos prácticos sobre la compraventa de joyas en distintos países. Frente a otros comentaristas y traductores de Dante en la Península, Ferrer es el único que se toma la libertad de prescindir de comentarios anteriores, de esquemas preestablecidos tales como el *accessus*, y de comentar sólo lo que se le antoja; tal vez por eso su comentario tiene momentos de deliciosa espontaneidad. Al leerlo no puede evitarse la sensación de que, para aquellos autores, el escribir comentarios era muchas veces la única manera legítima de decir lo que tenían que decir de sí mismos.[5]

Las *Sentencias...* de Ferrer se presentan, pues, como el comentario de un aficionado, sin pretensiones de exhaustividad ni rigor. Con un gesto de gran libertad decide empezar en el Canto segundo del "Paraí-

[5] El corolario de Ferrer de Blanes, parafraseando el de Villena, podría ser: Este trabajo fue istoriado en loor e memoria del Dante a mostrar del e de este humilde servidor tres cosas notables: que él no tenía un pelo de tonto, que yo, por mi parte soy en efecto "gran teórico e mirablemente prático", y que las piedras preciosas me enloquecen.

so" y seleccionar sólo algunos pasajes, o "sentencias", de la obra. No utiliza, decíamos, el esquema del *accessus*, aunque sí algunos procedimientos que habían pasado a ser típicos del género. Por ejemplo, las interesantes digresiones sobre las esferas celestes, los cuatro elementos en relación con los cuatro humores del cuerpo, etc., cuyos temas serán recurrentes en otros comentarios españoles de la época (como los escritos a la obra de Juan de Mena), independientemente de la obra que comenten. Otro de estos tópicos es el de la genealogía. Hay una doble genealogía en el comentario de Ferrer: la que hace de él su hijo en el prólogo y la genealogía que él hace de la ciudad de Florencia al principio de las *Sentencias.*[6]

Ferrer no se plantea ni por un momento la traducción de la obra de Dante. En vano se buscará en sus páginas la aclaración de un término o una observación de tipo lingüístico; es más, podría decirse que para este comentarista no hay diferencia alguna entre la lengua de Dante y la suya propia —el catalán. También será inútil buscar entre las *Sentencias* una apreciación formal de los versos de Dante; lo que Ferrer busca en el poeta es doctrina, conocimientos relativos al mundo natural, humano y hasta al mundo personal del comentarista.

En las primeras páginas de sus sentencias, después de ensalzar la doctrina, ciencia y virtudes de Dante, cuya grandeza se muestra por sus obras

> altament testificades per molts doctors dels principals de Italia, los quals ab longa y laboriosa diligentia han comentats los seus mirables tres libres de las suas comedias: obrint y declarant los arcans y ocults senys de aquells cosa ensert mes divina que humana...

el cosmógrafo se cura en salud anunciando que piensa callar y dejar fuera las más profundas conclusiones y autoridades, para las cuales se

[6] Aquí Ferrer se hace eco de un tópico relacionado con la *vita auctoris*, la genealogía del autor, que formaba parte de algunas versiones del *accessus*. Landino también dedica, al principio de su comentario, varias páginas a hacer una apología de Florencia y una genealogía de las principales familias que la fundaron, seguramente por las razones arriba señaladas (Impey, "Commentary"). También Villena, y con similares fines de legitimación, (aunque esta vez se trate de los derechos del comentarista a una herencia que el rey ha usurpado) da su propia genealogía en las glosas a la "Carta al rey de Navarra" que precede la *Traducción y Glosas de la Eneida* (9, Gl.11). Por su parte, en el "Prohemio" a esa misma obra, Villena explica que lo que Virgilio se propone en la *Eneida* no es tanto narrar los hechos de Eneas como fabricarle una genealogía a Octavio (24 y 49, Gl. 47).

necesita gran entendimiento y doctrina. Por eso explicará sólo "las mes baixes y mes intelligibles auctoritats", para que más fácilmente se pueda alcanzar algún saludable fruto. Luego retoma la metáfora marinera del Dante y la aplica a su labor de comentarista (metáfora que encontramos ya en Landino y en seguidores como Villegas):

> E perami y per los simples ab nostra xica barca prou bastara que en lo poc fons del aygua no perdent la vista de la terra naveguem. E los grans doctors ab lur gran nau poran seguramente discorrer lo gran mar dela profunda doctrina que trobaran en los dits tres libres. E aço sera servar lorde que lauctor ha dat y manat al seus lectors en lo cantich segon del paradis díent en los metres seguents: "e voiche siete in piccioletta barca disiderosi d'ascoltar seguite...

Y tal vez esta metáfora resulte válida también para nuestra labor de lectores, en pleno siglo XX, de estas obras escritas durante los siglos XV y XVI, ya que muy probablemente lo único que necesitemos para apreciarlas con justicia sea cierta disposición al viaje. Lo cual trae a la memoria una vez más las conocidas palabras de Ortega según las cuales toda versión al romance no es sino "un viaje al extranjero" (*Miseria y esplendor*, 167. *Cfr.* Impey, "Alfonso de Cartagena", 473). Los comentarios y traducciones de la *Comedia* hechos en la Península pueden o no ser prueba del interés que había por Dante en la España de aquellos siglos, así como del grado de asimilación de su poesía a que llegaron los escritores cultos peninsulares. De lo que sí son prueba indiscutible es del estado de cultura y de las inquietudes intelectuales y personales de aquellos que, gracias a su viva disposición al viaje, contribuyeron y siguen contribuyendo a trazar el mapa del movimiento humanístico en España.

Bibliografía

Atkins, John William, *English Literary Criticism: The Renaissance*, London: Methuen, 1947.

Cátedra, Pedro M., *Exégesis —ciencia— literatura: la exposición del salmo* Quoniam videbo *de Don Enrique de Villena*, Madrid: El Crotalón, 1985.

Ferrer de Blanes, Jaime, *Sentencias catolicas del diví poeta Dant Florentí*, Barcelona, 1545, Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibilis, 1922 [ed. facsímile].

FINE, THOMAS REA, *Fernández de Villegas' Translation and Commentary on Dante's Inferno*, Ph.D. Dissertation. The University of Michigan, 1981.

HUNT, RICHARD WILLIAM, *The History of Grammar in the Middle Ages. Collected Papers*, ed. G.L. Bursill-Hall, Amsterdam: John Benjamins, 1980.

IMPEY, OLGA TUDORICA, "Alfonso de Cartagena, traductor de Séneca y precursor del humanismo español", *Prohemio*, 3, 1972, 473-494.

LÓPEZ DE MENDOZA, IÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Glosas quel muy illustre cavallero, don Iñigo Lopez de Mendoça, marqués de Santillana, Conde del Real, fiço a los sus Poverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñança*, en *Obras de Don Íñigo López de Mendoza*, ed. de José Amador de los Ríos, Madrid: José Rodríguez, 1852.

MILLÁS VALLICROSA, JOSÉ MARÍA, *Estudios sobre historia de la ciencia española*, Madrid: CSIC, 1987, 455-478.

NELSON, JOHN CHARLES, *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's "Eroici Furori"*, New York: Columbia University Press, 1958 (en especial cap. 1: "Prose Commentaries on Verses" 16-66).

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "Miseria y esplendor de la traducción", en *El libro de las misiones*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.

PARKER, DEBORAH, "Commentary as Social Act: Trifone Gabriele's Critique of Landino", *Renaissance Quarterly*, 45-2, 1992, 225-247.

PENNA, MARIO, "Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*", *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, 81-127.

QUAIN, EDWIN A., "The Medieval *Accessus ad Auctores*", *Traditio*, 111, 1945, 215-264.

RICO, FRANCISCO, *Alfonso el Sabio y la* General Estoria*: tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1984.

SCHIFF, MARIO, "La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*", *Homenaje a Menéndez Pelayo I*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1899. 269-307.

SERÉS, GUILLERMO, "La *Ilíada* y Juan de Mena: de la 'Breve Suma' a la 'plenaria interpretación'", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII-1, 1989, 119-141.

UHAGÓN, FRANCISCO R. DE, "Una traducción castellana desconocida de *La Divina Comedia*", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V, 8-9, 1901, 525-559.

VILLENA, ENRIQUE, *La primera versión castellana de la* Eneida *de Virgilio*, ed. de Ramón Santiago Lacuesta, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 38, Madrid, 1979.

——, *Traducción y glosas de la* Eneida, ed. de Pedro M. Cátedra, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1989.

——, *Los doze trabajos de Hércules*, ed., prólogo y notas de Margherita Morreale, Madrid: Real Academia Española, 1958.

——, *Exposición del salmo* Quoniam videbo, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid: El Crotalón, 1985.

WEISS, JULIAN, "*La affección poetal virtuosa*: Petrarch's Sonnet 116 as Poetic Manifesto for Fifteenth-century Castille", *Modern Language Review*, 86, 1991, 70-78.

——, "Las 'fermosas e peregrinas ystorias': sobre la glosa ornamental cuatrocentista", *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, 103-112.

VIRTUD Y FORTUNA EN EL *DECAMERÓN*: ANDREUCCIO DA PERUGIA COMO ANTECEDENTE DEL *PRÍNCIPE* DE MACHIAVELLI

Mariapia LAMBERTI
Universidad Nacional Autónoma de México

El análisis del concepto de *virtud* y *fortuna* es uno de los tópicos de todo estudio sobre Machiavelli. No es el propósito de este trabajo, que versa sobre un autor medieval, añadir sutilezas a lo que incontables críticos ya han desentrañado del texto capital del político renacentista. Machiavelli emplea en el *Príncipe*,[1] nos lo dice una simple lectura atenta, los dos términos en dos sentidos diversos: el uno no contradice el sistema de referencias medievales, donde la fortuna es una fuerza omnipotente e inescrutable independiente del hombre, y la virtud indica el comportamiento cristiano;[2] pero el otro nos presenta un sistema revolucionario de valores, ajeno a toda trascendencia, donde fortuna y virtud cambian de sentido. La "fortuna" bajo esta nueva perspectiva está vista más bien como un conjunto mecánico de circunstancias; éstas pueden ser, es cierto, favorables o desfavorables a los fines que el hombre se propone (pues "príncipe" puede ser todo hombre que se propone un fin fuerte y esforzado), pero en resumidas cuentas, lo favo-

[1] Los capítulos del *Príncipe* que tratan específicamente de la fortuna y la virtud son el VI (*De principatibus novis qui armis propriis et virtute acquiruntur*), el VII (*De principatibus novis qui alienis armis et fortuna acquiruntur*), el VIII (*De his qui per scelera ad principatum pervenere*), y sobre todo el XXV (*Quantum fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum*). Sin embargo, los dos conceptos, en los dos sentidos indicados, se manejan y se infieren a lo largo de todo el tratado.

[2] No falta, obviamente, en un autor tan ligado a la lengua y a la civilización latina, el sentido romano del término *virtú*, el de "valor militar".

rable o desfavorable depende de cómo el hombre mismo se maneje frente a ellas. El príncipe debe saber cuándo actuar y cómo, frente a las circunstancias para no malograr su fin. Allí estriba la "virtud", que de hecho se reconoce como la capacidad de doblegar a su favor las circunstancias ambientales o humanas, con la astucia o con la fuerza, siendo "zorro" o "león" según lo exija la situación en vista de los fines.[3]

Machiavelli, es bien sabido, no aplica los conceptos tradicionales de moralidad ni a los fines perseguidos (el poder, la estabilidad del poder), ni a los medios necesarios (que a veces pueden ser, y el pensador lo reconoce siempre cuando así suceda, contrarios a la moral religiosa o humana[4]). Lejos de querer "justificarlos", como vulgarmente se afirma, abaratando la calidad del pensador, Machiavelli exalta y admira a aquel

[3] Baste a este propósito el paso siguiente, del capítulo XXV:

> *Credo ancora che sia felice quello [principe] che riscontra el modo del procedere con le qualità de' tempi; e similmente sia infelice quello che con il procedere suo si discordano e' tempi. Perchè si vede li uomini nelle cose che li 'nducono al fine, quale ciascuno ha innanzi, cioè glorie e ricchezze, procedervi variamente: l'uno con respetto, l'altro con impeto; l'uno con violenzia, l'altro con arte; l'uno con pazienzia, l'altro con il suo contrario: e ciascuno con questi diversi modi vi può pervenire... il che non nasce da altro che dalla qualità de' tempi, che si conformano o no col procedere loro.*
>
> (Creo además que sea exitoso aquel [príncipe] que acomoda su modo de proceder con la cualidad de los tiempos; y a la par que fracase aquel que con su proceder desacuerda los tiempos. Porque se ven los hombres, en las cosas que los llevan al fin que cada cual tiene como meta, esto es, glorias y riquezas, proceder de varias formas: el uno con respeto, el otro con ímpetu; el uno con violencia, el otro con arte; el uno con paciencia, el otro con su contrario: y cada cual con estos modos diversos puede alcanzar [su meta]... lo que no nace sino de la cualidad de los tiempos, que se conforman o no con su proceder).

[4] Baste a este propósito considerar el capítulo VII, donde a propósito de Agátocles siracusano Machiavelli define crudamente *scelleratezze*, o sea crímenes, las acciones de éste; y, aun subrayando repetidamente la presencia en el príncipe siciliano de innumerables *virtú di animo e di corpo*, virtudes de alma y cuerpo que especifica como capacidad de entrar y salir de los peligros y arrostrar las adversidades, aclara:

> *Non si puó ancora chiamare virtú ammazzare li sua cittadini, tradire gli amici, essere sanza fede, sanza pietà, sanza religione; li quali modi possono fare acquistare imperio, ma non gloria.*
>
> (No se puede por cierto llamar virtud el matar a sus conciudadanos, traicionar a los amigos, carecer de palabra, de piedad, de religión; actitudes que pueden granjear poder, mas no gloria.)

que sabe escoger los fines alcanzables y los medios idóneos para alcanzarlos, y tiene la fuerza y la habilidad para hacerlo.

El mundo de Boccaccio anticipa en muchos aspectos la visión renacentista del hombre y de sus circunstancias. De las diez jornadas que componen el *Decamerón*, cuatro tienen un tema que se relaciona con la industriosidad (habilidad y astucia) del hombre de ambos sexos para granjearse algún bien o para evitar un perjuicio (II, III, VI, VII), si bien puede reconocerse un planteamiento semejante en la mayoría de las *novelle* que ocupan las otras jornadas, aunque el tema anunciado parezca tener otra perspectiva. La capacidad del hombre de escoger los medios idóneos para alcanzar sus fines, la ambición de fines que presentan un reto, la prevalencia de fines bien concretos y mundanos (que Machiavelli resumirá, en el capítulo XXV del *Príncipe*, en *gloria e ricchezze*, gloria, o sea poder, y riquezas; en el mundo de Boccaccio está ausente el poder, pero muy presentes el eros y el dinero, dos valores plenamente burgueses), constituyen el entramado del abigarrado tapiz boccacciano, donde el héroe que atrae la simpatía del autor y del lector es tal por sus habilidades, sin consideración de la calidad "moral" ni de sus fines, ni de sus medios, ni de sus circunstancias. La visión alegre, despreocupada y lúdica del medieval fabulador Boccaccio se transforma así en el antecedente necesario y en el sustrato del cual brota la seria y amarga reflexión sobre el hombre y la política del máximo pensador renacentista.

Singularmente significativa a este respecto es la novela 5 de la II jornada, cuyo héroe, Andreuccio da Perugia, pasa en el transcurso de una noche por un duro (aunque divertidísimo) camino de iniciación que, desarrollando en él las "virtudes" del zorro y del león, lo lleva a ser apto para alcanzar sus fines con los medios idóneos, transformando su predicamento adverso, su "fortuna", en circunstancia favorable.

La novela se divide en dos partes, claramente marcadas por un cambio de ritmo narrativo. En la primera, se emplean detalladas descripciones y largos parlamentos de los protagonistas. Es la parte dedicada a la ingenuidad de Andreuccio (burgués perusino que llega a Nápoles lleno de dinero para comprar caballos), a sus errores de comportamiento, y a la estafa a la que se expone por tales fallas. El fin de Andreuccio es claro: enriquecerse, haciéndose con algún artículo valioso, verbigracia caballos; pero los medios usados son impropios, y las circunstancias, de por sí neutras, se transforman en nefastas porque son aprovechadas por

alguien más hábil en su propio favor (en este caso la bella Ciciliana, mujer de blanda virtud y recio amor al dinero, que lo atrae a su casa para despojarlo, y le inventa una larga historia para hacerle creer que es su hermana).

La simpleza, imprudencia y credulidad de Andreuccio están remarcadas claramente. Es un ingenuo provinciano:

> *Non essendo mai più fuori di casa stato...*
>
> (*Decameron*, 99)
>
> (no habiendo estado nunca fuera de su casa...)[5]

y exhibe incautamente su caudal:

> *sí come rozzo e poco cauto più volte in presenza di chi andava e di chi veniva trasse fuori questa sua borsa de' fiorini.*
>
> (*Decameron*, 99)
>
> (como torpe y poco precavido más de una vez en presencia de quien iba y quien venía sacó esa bolsa suya de los florines.)

Se cree más de lo que es, y por ello cae en la trampa de la bella:

> *S'avvisó questa donna dover essere di lui innamorata, quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli...*
>
> (*Decameron*, 100)
>
> (Se convenció que esa mujer tenía que estar enamorada de él, como si no hubiese entonces en Nápoles otro buen mozo que él...)

No toma precauciones, cree en todo lo que ve y lo que le dicen, y todo lo deja boquiabierto:

> *Senza dir cosa alcuna nell'albergo... niente di ciò sappiendo nè suspicando, credendosi in un onestissimo luogo andare... maravigliandosi... stupefatto... sí come nuovo fermamente credette... ebbe ciò che ella diceva, più che per vero... non sappiendo altro che rispondersi... ancor più credendo quello che*

[5] Se ha preferido realizar la traducción de las citas en cada caso, sin recurrir a ninguna traducción publicada, para sólo orientar el lector en la comprensión directa de los textos italianos. Las versiones son por lo tanto lo más apegadas al original, hasta en el orden de las palabras, sin pretensiones estilísticas.

> *men credere gli bisognava... questo credendo, e dilettandogli (da falsa credenza ingannato) d'esser con costei...*
>
> (*Decameron*, 101-105)

> (Sin decir cosa alguna en el albergue... sin saber nada de ello ni sospechando, creyéndose ir a un lugar honestísimo... maravillándose... estupefacto... como novato que era firmemente se creyó... no sabiendo que más contestar... esto creyendo, y gustándole, de falsa creencia engañado, tuvo por más que cierto lo que ella le decía... aún más creyendo lo que menos le hacía falta creer...)

Asimismo, en esta primera parte está también subrayada la astucia y la claridad de propósitos de la bella Ciciliana:

> *passò appresso a lui e la sua borsa vide e subito seco disse: —Chi starebbe meglio di me se quegli denari fosser miei?*
>
> (*Decameron*, 99)

> (pasó cerca de él y vio su bolsa y de inmediato se dijo a sí misma: —¿Quién estaría mejor que yo si aquellos dineros fuesen míos?...

Se menciona claramente su intención maliciosa:

> *Al suo appetito fornire con una sottil malizia...*
>
> (*Decameron*, 100)

> (proveer a su apetito con una sutil malicia...)

Boccaccio señala que es habilísima actriz, cuando inventa frente a Andreuccio una larga historia para demostrarle que es nada menos que su hermana:

> *...questa favola così ordinatamente e così compostamente detta da costei, alla quale in niuno atto moriva la parola tra i denti nè balbettava la lingua...*
>
> (*Decameron*, 103)

> (esta fábula tan ordenada y compuestamente dicha por ésta, a la que en ningún momento le moría la palabra entre dientes ni le tartamudeaba la lengua...)

y que todo lo que hace es comedia y tiene un claro segundo fin:

> *sembianti fatto di forte turbarsi...fe' vista di mandare.. astutamente [la cena] menò per lungo...Furono [...] i ragionamenti molti e lunghi, non senza cagione, tenuti...*
>
> (*Decameron*, 104)

> (aparentando perturbarse fuertemente... hizo muestra de enviar... astutamente alargó [la cena]... Fueron tenidos [...] los razonamientos muchos y largos, no sin propósito...)

En medio de los dos contrincantes, tan desigualmente armados, se distribuyen los elementos casuales, configurando las circunstancias que hacen factible el timo del que Andreuccio será víctima, y que el narrador señala con inequívocas palabras: el tránsito casual de la bella Ciciliana donde Andreuccio exhibe su dinero (*avvenne che...* (99), sucedió que...); la presencia de una vieja que conoce a Andreuccio y puede dar amplias señas de él a la bella; el encontrarse solo Andreuccio en el albergue cuando la mensajera de la Ciciliana lo busca (*per ventura, lui medesimo, e solo, trovò in su la porta* (100), por azar, a él mismo, y solo, encontró a la puerta); el gran calor que propicia que Andreuccio se desvista, antes de acostarse, en casa de la falsa hermana (*era il caldo grande* (105), el calor era muy fuerte); la necesidad física de Andreuccio después de la cena que lo impulsa a ir semidesnudo al retrete (*e richiedendo el naturale uso* (105), y pidiéndole el uso natural); y finalmente, la tabla descompuesta en el piso del lugarejo que lo hace caer (*gli venne per ventura posto il piè...* (105) le sucedió por azar poner el pie...), elemento éste que juega a favor de Andreuccio, que de otro modo, de haber regresado al cuarto, habría sucumbido a las intenciones homicidas de la bella; y el salir incólume de la caída (*e di tanto l'amò Iddio, che niuno male si fece nella caduta* (105), y tanto lo amó Dios, que ningún daño se hizo en la caída).

Como se ve, menos esta última, para la cual se echa mano nada menos que a Dios y su benevolencia, ninguna de tales circunstancias es determinante ni para el bien ni para el mal, ni práctico ni moral, ni del uno ni del otro de los dos antagonistas. La fortuna no es aquí más que un simple juego neutro de casos, un trasfondo donde campea el valor y el no-valor del hombre, claramente reconocibles como astucia (de signo positivo) y torpeza (de signo negativo).

La bella Ciciliana termina aquí su papel protagonista, despidiéndose del auditorio con un largo monólogo, el relato de sus inventos: como

es buena narradora (narra *ordinatamente* y *compostamente*, con orden y compostura, las virtudes narrativas que aprecia el maestro Boccaccio, y con buena actuación y dicción) su relato merece la traslación escrita, seguro el autor (urdidor también de compuestas y ordenadas ficciones) de que sus lectores disfrutarán del ingenio y se desternillarán de risa.

Con la caída de Andreuccio en las aguas negras de la calleja empieza la segunda parte, la *notte brava*, en la que el protagonista madurará las lecciones recibidas, y a partir de su actitud perdedora desarrollará una actitud vencedora, proponiéndose fines concretos y usando los medios apropiados para su consecución; actitud que servirá para aprovechar con inteligencia y prudencia las circunstancias favorables, y transformar en favorables las adversas, decretando el triunfo de la Virtud sobre la Fortuna. Porque, nos dirá el Secretario Florentino,

> *la fortuna è donna;... E però sempre, come donna, è amica de' giovani, perchè sono meno respettivi, più feroci, e con più audacia la comandano.*
>
> (*Il Principe*, XXV)

> (la fortuna es mujer;... Y por lo tanto siempre, como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos respetuosos, más feroces, y con más osadía la comandan.)

Andreuccio es joven, pero todavía respetuoso, y carece de ferocidad y osadía. Aprenderlas será el fruto de su iniciación.

El ritmo narrativo se acelera, los largos monólogos ceden el paso a diálogos breves, concisos y vivacísimos, y los episodios se atropellan literalmente, marcados por la velocidad desde el primer momento:

> *ma il fanciullo, come sentito l'ebbe cadere, corse a dirlo alla donna, la quale, corsa alla sua camera, prestamente cercó...*
>
> (*Decameron*, 105)

> (pero el muchacho, apenas lo oyó caer, corrió a decírselo a la mujer, la cual, corriendo a su alcoba, prestamente buscó...)

Antes de la caída, la única "desconfianza" que demuestra Andreuccio es genérica y no razonada, y redunda en su perjuicio: por un superficial miedo a los ladrones, carga siempre consigo su dinero, y por lo tanto al desvestirse lo deja en su ropa y lo pierde:

i quali [denari] esso, non fidandosi, mattamente sempre portava addosso.
(*Decameron*, 105)

(los cuales [dineros] él, desconfiando, locamente siempre llevaba en su ropa).

Irónicamente, Boccaccio yuxtapone en la redacción los dos conceptos: *non fidarsi*, (que debería ser señal de cordura) y *mattamente*.

Pero apenas después, el progreso de la desconfianza, el despertar de la inteligencia, es inmediato:

per che egli, già sospettando e tardi, dello 'nganno cominciatosi ad accorgere... come colui che chiara vedeva la sua disavventura... già certissimo dei suoi danni...
(*Decameron*, 106)

(por lo que él, ya sospechando, y tarde, del engaño empezando a darse cuenta... como aquel que clara veía su desventura... ya ciertísimo de sus daños...)

La conciencia de haber sido burlado lo lleva por rabia a una determinación ambiciosa, a fijar sus fines, aun sin saber calcular los medios aptos a ello, y sin evaluar las circunstancias:

per ingiuria propose di rivolere quello che per parole riaver non potea.
(*Decameron*, 106)

(por vía de injuria se propuso volver a obtener lo que con palabras recobrar no podía)

Dirá el gran Machiavelli ciento setenta y cinco años después:

È' cosa veramente molto naturale et ordinaria desiderare di acquistare; e sempre, quando li uomini lo fanno che possano, saranno laudati, o non biasimati; ma quando non possono, e vogliono farlo in ogni modo, qui è l'errore et il biasimo.
(*Il Principe*, III)

(Es cosa en verdad muy natural y ordinaria el desear la ganancia; y siempre, cuando los hombres lo hacen y lo logran, serán alabados o no reprobados; pero cuando no pueden, y quieren hacerlo de todos modos, aquí está el error y la reprobación.)

El éxito es lo que determina la moralidad o la inmoralidad de la acción, el bien y el mal.

Si Andreuccio había demostrado no ser ninguna *golpe*, ahora nos demuestra que tampoco es ningún *lione*.[6] Las amenazas del protector de la bella (que habla con una *voce grossa, orribile e fiera* (107), una voz gruesa, horrible y fiera) lo asustan, y se deja persuadir a la retirada por los vecinos:

> *non senza paura... spaventato dalla voce di colui e dalla vista, e sospinto dai conforti di coloro... prese la via per tornarsi all'albergo.*
>
> (*Decameron*, 107)
>
> (no sin miedo... asustado por la voz de aquél y de su vista, y alentado por los consejos de aquéllos.. tomó la vía de regreso al albergue.)

El miedo, sin embargo, le hace ver que sus fines inmediatos son inalcanzables: *de'suoi denari disperato* (108), desesperando de [recobrar] sus dineros... La lección continúa.

Aquí empieza la sucesión de casualidades que configuran su noche brava: *per ventura*, por azar, se refugia en una choza que es también abrigo de dos maleantes: éstos le acaban por convencer de que su fin inmediato es inalcanzable (*Tu ne potresti cosí riavere un denaio come avere delle stelle del cielo* (108), tú podrías así recobrar un centavo como tener las estrellas del cielo), pero reavivan en él, con una propuesta inopinada, el fin último, que es el enriquecimiento. Un fin, por supuesto, típicamente protoburgués, lejos una centuria y media del fin supremo del poder que enfrentará con toda seriedad Machiavelli:

> *...dove tu vogli essere a fare alcuna cosa la quale a fare andiamo, egli ci pare esser molto certi che in parte ti toccherà il valere di troppo più che perduto non hai.*
>
> (*Decameron*, 109)
>
> (...donde tú quieras participar en hacer una cierta cosa que vamos a hacer, nos parece estar muy seguros que por tu parte te tocará un valor demasiado superior a lo que hayas perdido)

[6] Machiavelli, fiel a los principios lingüísticos que expone en su *Discorso o Dialogo in cui si esamina se la lingua in cui scrissero Dante, il Boccaccio e il Petrarca, si debba chiamare italiana, toscana o fiorentina* (1514), escribe en la lengua florentina de su época, respetando en la grafía la pronunciación efectiva. Por eso escribe *golpe* en lugar de *volpe* (zorro) y *lione* en lugar de *leone* como en la lengua que se hará común.

Y le explican que —circunstancia— aquel día ha muerto el obispo y piensan, ni más ni menos, ir a despojar el cadáver ricamente ataviado. Boccaccio con toda frialdad usa el verbo *spogliare* (que significa a un tiempo desvestir, despojar y expoliar), sin ningún parpadeo moral. ¿Qué va a hacer un cadáver con un anillo de rubí?

Pero los dos, como se ha visto, usan circunlocuciones sobrecargadas hasta el límite de la comicidad, y proclaman una repentina benevolencia (*a noi è presa compassion di te*, a nosotros nos entró compasión de ti) que no deberían convencer a nadie. Y por primera vez, no convencen del todo tampoco a Andreuccio, que acepta, es cierto, pero *sì come disperato... più cupido che consigliato* (109), como desesperado... más codicioso que avisado. Le falta todavía prudencia (que Machiavelli identificará en más de un paso del *Príncipe* con la virtud): pero es significativo que en las palabras que usa Boccaccio el acento está puesto sobre las nuevas motivaciones de nuestro héroe, sin mencionar ya ninguna credulidad.

La segunda casualidad es la llegada de unos alguaciles cuando Andreuccio ha sido puesto, por los dos tunantes, a remojo en un pozo para desincrustarse los malolientes recuerdos de su caída. Sus nuevos socios sueltan la soga y se esfuman, y el infeliz vuelve a ver las estrellas por obra de los esbirros. Aquí se apunta su primera victoria: no obstante la sorpresa (*Andreuccio si meravigliò forte* (110), se maravilló mucho: ¿y quién lo duda?) logra controlarse y aferrarse firmemente a los bordes del pozo evitando su definitiva ruina (*se egli non si fosse bene attenuto, egli sarebbe fin nel fondo caduto* (110), si no se hubiera aferrado bien, habría caído hasta el fondo). Su victoria sobre el miedo infunde miedo a los antagonistas, que huyen despavoridos: *da subita paura presi* (110), invadidos por un repentino pavor. Nuestro héroe empieza a desarrollar el autocontrol que lo hará *faber fortunae suae*.

Mas todavía por un instante Andreuccio ceja y regresa a la antigua convicción de que una Fortuna todopoderosa rige las acciones humanas, renunciando a la acción: *della sua fortuna dolendosi... deliberò di partirsi* (110), quejándose de su fortuna... deliberó marcharse. El hombre nuevo está todavía inmaduro. Sin embargo, hasta el gran florentino considera comprensible esta actitud, en casos sumamente adversos:

> *E' non mi è incognito come molti hanno avuto et hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino*

> *remedio alcuno; e, per questo, potrebbono iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte. Questa opinione è suta più creduta ne' nostri tempi per la variazione grande delle cose che si son viste e veggonsi ogni dí, fuori d'ogni umana coniectura. A che pensando io qualche volta, mi sono in qualche parte inclinato nella opinione loro. Non di manco, perchè el nostro libero arbitrio non sia spento, iudico poter essere vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azioni nostre, ma che etiam lei ne lasci governare l'altra metà, o presso, a noi.*
>
> (*Príncipe* XXV)

> (No ignoro cómo muchos tuvieron y tienen opinión que las cosas del mundo sean de tal modo gobernadas por la fortuna y por Dios, que los hombres con su prudencia no las puedan corregir, antes bien, que no tengan remedio alguno; y, por eso, podrían opinar que no haya que sudar mucho en los asuntos, sino dejarse gobernar por la suerte. Esta opinión ha sido creída mayormente en nuestros tiempos por la gran variación en las cosas que se han visto y se ven cada día, fuera de toda humana conjetura. Sin embargo, para que nuestro libre albedrío no se vea apagado, yo opino que pueda ser cierto que la fortuna sea árbitro de la mitad de nuestras acciones, pero también que nos deje gobernar la otra mitad, poco más o menos, a nosotros.)

Andreuccio no piensa todavía necesario "sudar mucho" para dirigir su suerte; pero, ¿cómo culparlo?, si el propio Machiavelli reconoce que:

> *se [il principe] non è uomo di grande ingegno e virtù, non è ragionevole che, sendo sempre vissuto in privata fortuna, sappi comandare*
>
> (*Il Principe*, VII)

> (si [el príncipe] no es hombre de gran ingenio y virtud, no es razonable que, habiendo vivido siempre en privada fortuna, sepa mandar)

¿Tendrá el provinciano suficiente ingenio y "virtud" para transformarse de privado en príncipe?

La Fortuna planea para Andreuccio un segundo encuentro con sus primitivos compinches, y la expedición se reanuda. Todo parece regresar al punto de partida, como si la interrupción del pozo fuera una simple digresión. Pero, ¿podemos creer que Boccaccio no calcule sus elementos narrativos? El episodio del pozo ha dado a Andreuccio algo de león, pero también algo de zorro, pues le ha hecho comprobar que sus "bienhechores", capaces de abandonarlo en tan negro trance, solamente lo quieren utilizar; ya que

> *...il lione non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna quindi essere golpe a conoscere e' lacci, e lione a sbigottire e' lupi.*
>
> (*Il Principe*, XVII)

> (...el león no se defiende de los lazos, el zorro no se defiende de los lobos. Hace falta entonces ser zorro para conocer los lazos, y león para amedrentar a los lobos.)

La prueba no se hace esperar: llegados a pie del arca, los ladrones revelan su verdadero pensamiento:

> *—Chi entrerrà dentro?— a cui l'altro rispose: —Non io. —Né io,—disse colui, —ma èntrivi Andreuccio.*
>
> (*Decameron*, 110)

> (—¿Quién entrará adentro?— al que el otro contestó: —Yo, no. —Ni yo,— dijo aquél, —sino que entre Andreuccio.)

Éste por supuesto se niega, y los dos, ya sin careta, lo amenazan con paliza y muerte si no lo hace. Nuestro héroe, que ya conoce el ánimo humano, venciendo el miedo al muerto obedece a los vivos (*temendo, v'entrò* (110), temiendo, allí entró), que son más peligrosos, y mientras tanto razona con toda claridad sobre el engaño, pero también sobre la pérdida, pues hasta frente a la muerte el hombre de la nueva edad calcula sus intereses económicos:

> *—Costoro mi ci fanno entrare per ingannarmi... come io avrò loro ogni cosa dato... io rimarrò senza cosa alcuna.*
>
> (*Decameron*, 110)

> (Éstos me hacen entrar para engañarme... como les habré dado todas las cosas... yo quedaré sin nada.)

Piensa bien: ha entendido en pocas horas lo que Machiavelli explicará, siglo y medio después, a los ingenuos que ayudan a los poderosos a hacerse príncipes esperando obtener beneficios:

> *Chi è cagione che uno diventi potente ruina; perchè quella potenzia è causata da colui o con industria o con forza; e l'una e l'altra di queste dua è sospetta a chi è divenuto potente.*
>
> (*Il Principe*, III)

(Quien es causa de que otro se haga poderoso, va al precipicio; porque ese poder es propiciado por él o con la astucia o con la fuerza; y una y otra de las dos son sospechosas para quien se ha vuelto poderoso.)

Andreuccio calcula entonces cómo librarse del peligro y satisfacer a un tiempo sus intereses: *e perciò s'avvisò di farsi innanzi tratto la parte sua* (110), por esto pensó hacerse antes que todo de su parte. Su parte del botín será nada menos que el famoso anillo de rubí.

¿Dónde está el provinciano tonto y confiado, el "junior" mimado, sin discreción y sin agallas, que cree en la mala suerte y se fía de las mujeres? Sin ascos ni remordimientos despoja al difunto (*spogliatolo infino alla camicia* (111), habiéndolo despojado hasta la camisa) y empieza a mentir y a hacer el teatro frente a los otros dos:

ma esso, rispondendo che nol trovava e sembianti facendo di cercarne...
(*Decameron*, 111)

(pero él, contestando que no lo encontraba, y aparentando buscarlo...)

Es un duelo de malicia:

costoro, che d'altra parte erano, sì come lui, maliziosi...
(*Decameron*, 111)

(éstos que, por otro lado, eran tan maliciosos como él...)

Y hay que notar que Boccaccio no compara la malicia recién estrenada de Andreuccio a la experimentada de los profesionales, sino la de éstos a la de aquél, resaltando así su nuevo temple de triunfador. Pero todavía Andreuccio no mide bien las circunstancias: los dos tienen la sartén por el mango, o sea la tapa del arca por el puntal. Lo quitan, y el arca se cierra sobre el muerto y el vivo, ahora más muerto que vivo por el horror y la desesperación. Andreuccio, en camisa, mal lavado y, con alevosía y ventaja, sepultado antes de tiempo en compañía de un verdadero muerto, mantiene sin embargo encendida la llama de dos joyas: el anillo obispal al dedo y la capacidad de razonar y calcular en cualquier circunstancia. Llora, es cierto (*dirottissimamente cominció a piagnere* (111), empezó a llorar a mares), pero considera lúcidamente la absoluta inconveniencia de ceder al instinto y gritar al socorro: si nadie viene, morirá junto al muerto, pero si alguien lo socorre sabe que

sì come ladro dovere essere appiccato (111), deberá de ser colgado como ladrón. Así que, cuando oye gente en la iglesia, dominando su impulso, consciente de que, como dice el Secretario,

> *il tempo si caccia innanzi ogni cosa, e può condurre seco bene come male e male come bene.*
>
> (*Il Principe*, III)
>
> (el tiempo se lleva todo por delante, y puede traer el bien como el mal, el mal como el bien)

se calla y espera que la fortuna se declare, o sea que las circunstancias se definan, para luego escoger los medios aptos para alcanzar sus fines: la salvación y la riqueza.

Quien en tales circunstancias de infarto es capaz de seguir razonando y midiendo fuerzas, controla ya las riendas de su destino, y sabe conjugar la astucia zorruna y la fuerza leonina, sin miramientos ni dudas, para hacerse príncipe de su vida. El desenlace nos divierte, pero ya no nos asombra, pues el texto nos ha señalado el feliz cumplimiento de la iniciación del héroe.

Entre los nuevos llegados (expoliadores de obispos por supuesto ellos también: ¡estamos en la eterna Nápoles!) se encuentra un cura (¡ay, Boccaccio!), que, acostumbrado a sus homilías, exhorta a sus secuaces a no temer supersticiosamente al muerto, con estas palabras:

> *—Che paura avete voi? Credete voi che egli vi manuchi? Li morti non mangian li uomini.*
>
> (*Decameron*, 111)
>
> (—¿Qué miedo tenéis vosotros? ¿Creéis acaso que él os coma? Los muertos no comen a los hombres.)

Y luego, jactancioso, repitiendo el pronombre, anuncia: *io v'entrerò dentro io*, yo entraré allí adentro yo. Andreuccio está bien despierto (*questo veggendo* (111), viendo esto, nos señala Boccaccio). Lo que ve —aunque en un primer momento de oídas— es la repetición de la escena de la que él había sido protagonista poco antes. Bien sabe que el que vaya a entrar en el arca estará muerto de miedo, diga lo que diga, y que los otros dos estarán más que prestos a escabullirse. Es la gran lección de la historia que Machiavelli nos enseñará implacablemente a utilizar: en circunstancias análogas se da un análogo desarrollo de los hechos, y

el príncipe debe saber prever esta analogía y aprovechar su previdencia en ventaja propia.

Cuando el arca se vuelve a abrir, sin emitir sonido, ni siquiera un suspiro de alivio, Andreuccio espera que el jactancioso se introduzca, y cuando éste lo hace (otro golpe de suerte: no lo hace de cabeza, sino con los pies) aferra, pensamos como una boca que quiera devorar, la pierna del cura que se está introduciendo.

Boccaccio no nos deja dudas: el gesto de Andreuccio está calculado para asustar al cura, no es un gesto instintivo: *facendo sembianti di volerlo giù tirare* (111), aparentando quererlo jalar. En pocas líneas caben el grito y la huida del cura, y el prudente y callado regreso a Perugia del triunfante y satisfecho Andreuccio *avendo il suo investito in uno anello dove per comperare cavalli era andato* (112), habiendo invertido lo suyo en un anillo allá donde para comprar caballos había ido. Ni una palabra más.

La trayectoria se ha concluido: ha nacido el hombre nuevo. *Golpe, lione, faber fortunae suae*, príncipe: un hombre así es digno de ponerse cualquier meta, por la sola razón de que es capaz de alcanzarla. Explicará Machiavelli que todos los que alcanzaron grandes metas

> *non si vede che [...] avessino altro dalla fortuna che l'occasione, la quale dette loro materia a potere introdurvi drento quella forma parse loro; e sanza quella occasione la virtú dello animo loro si sarebbe spenta, e sanza quella virtú la occasione sarebbe venuta invano.*
>
> (*Il Principe*, VI)

> (no se ve que [...] tuvieran de la fortuna nada más que la ocasión, la cual les dio materia para introducir en ella aquella forma que les pareció; y sin aquella ocasión la virtud de su ánimo se habría apagado, y sin aquella virtud la ocasión se habría presentado en vano).

Esa es la virtud. El juego de quien actúa, la admiración de quien observa, estriban en el *cómo* y no en el *qué* se hace. Toda consideración ajena a esta fuerza vital (lo justo, lo bueno, lo moral abstractos) simplemente no tiene cabida: por eso Boccaccio construye esta historia ejemplar, sin que siquiera reparemos en ello, alrededor de algo que, en otros tiempos y otras circunstancias, se consideraría el acto más bajo y repugnante que pueda perpetrar un vivo: el de robarle a un muerto.

Historia, la del provinciano, que debería meditar el que quiera comprender a fondo (o sea históricamente) la visión de lo humano y de lo

político que propone el Secretario Florentino; para librarlo de una vez por todas de la humillante acusación de querer, traicionando la moral y el sentido común, la inteligencia y la dignidad del hombre, la autonomía y el valor de lo humano, "justificar" los medios en vista de los fines.

Bibliografía

Boccaccio, Giovanni, *Decameron*, ed. de Enrico Bianchi, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1952.

Machiavelli, Niccolò, *Il Principe*, en *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli*, ed. de Francesco Flora y Carlo Cordié, Milano: Mondadori, 1949, 3-84.

¡SALUD! UN MODELO DEL PLACER EN FRANÇOIS RABELAIS

Ernesto PRIANI SAISÓ
Universidad Nacional Autónoma de México

En la autobiografía de Marlon Brando, Peter Manso escribe escandalizado:

> ... (Brando) se tiraba largos y entrecortados pedos en medio de una conversación para ver la reacción de los demás. La apoteosis de las *marranadas* de Brando fue el *Márquese un pedo*. Brando y Papke estaban sentados un día pensando qué podían hacer con los nuevos números de teléfono 976, una variante local de los números comerciales 900. "¿Por qué no *Márquese un pedo*?" Dijo la hija de 11 años de la ayudante personal de Brando, Caroline Barret. "Consistiría en identificar los pedos de los famosos". A Brando le encantó la idea. "Vamos a llamar a Charlton Heston a ver si se tira un pedo para nosotros", recuerda Papke. "Marlon iba a llamar a todas las estrellas de cine."
>
> "Vamos a hacer que la gente se tire pedos por teléfono, y ya tenemos otro concurso", dijo un Brando animadísimo. "Lo llamaremos el Pedo de la Semana, el Pedo del Mes, el Pedo del Año. Podemos dar buenos premios."
>
> *Márquese un pedo* fue el tema habitual de conversación durante semanas. Brando pensaba mandar una expedición a África para que grabara pedos de elefante...
>
> (Manso, "Brando más", 48)

No dejemos pasar por alto el adjetivo *marranadas*. Es lo único que se le ocurre al biógrafo para calificar la muy gozosa actitud de Brando. Pero bueno, hace ya siglos que los pedos cayeron en desgracia, como

un asunto de niños y adolescentes. Qué lejos quedaron ya los tiempos en que Dante los inmortalizó en un verso de la *Divina Comedia*: "y él, de su culo hizo trompeta" (Dante, *Divina Comedia*, 123).

Más lejos aún está la sabia sentencia de Trimalción, el maravilloso personaje de Petronio:

> Nadie aquí ha nacido sin huecos. No creo que exista mayor tormento que aguantarse las ganas. Eso es lo único que ni siquiera el mismo Júpiter puede impedir... En el triclinio mismo, no prohibo a nadie aliviar sus tripas si lo desea... Creedme: el flato, al subirse al cerebro, produce desórdenes en todo el cuerpo. Sé que muchos han muerto así, por no decirse la verdad a sí mismos.
>
> (Petronio, *Satiricón*, 104)

Tal vez fue eso lo que olvidó Granganchona, embarazada de Grangaznate la tarde del día de san Blas (3 de febrero) en que, a pesar de la advertencia de su marido "comióse dieciséis moyos, dos cántaras y seis azumbres de callos", para que Rabelais exclamara: "¡oh, cómo debió crecer en su hinchada panza la hermosa materia fecal!" (Rabelais, *Gargantúa*, 48).

Las consecuencias fueron, como lo anticipara Trimalción, terribles:

> Poco tiempo después, comenzó a suspirar, a quejarse y a gritar. En seguida vinieron comadronas a montones de todos lados y, apalpándola por sus partes bajas, encontraron unos pellejos de bastante mal gusto, y creían que era el niño; mas era fundamento del culo que se le escapaba, con la molificación del intestino recto por haber comido callos en demasía.

Entonces ocurrió lo inesperado:

> Por este inconveniente aflojáronse por la parte superior los cotiledones de la matriz, por donde salió catapultado el niño que, entrando en la vena cava y subiendo por el diafragma hasta más arriba de los hombros (donde la mentada vena se parte en dos), tomó el camino de la izquierda y salió por la oreja siniestra.
>
> (Rabelais, *Gargantúa*, 49)

Extraño nacimiento el de Gargantúa. Sin embargo, esta imagen de una madre que da a luz llena hasta la coronilla e incapaz, no sólo de parir por los conductos normales, sino de soltar un simple pedo, está lle-

na de resonancias. Ilustra una concepción del placer que aparentemente hemos olvidado. Una concepción del placer en la que beber y comer hasta el hartazgo, excesivamente, es, como apunta Mijail Bajtin (*La cultura*, 254), la celebración de la victoria de la vida sobre la muerte.

De ahí que, precisamente, sea en un banquete donde la vida, revestida de la imagen del pequeño Gargantúa, se renueve. Gargantúa, como su hijo Pantagruel, son "tipos" en los que se condensa una forma de relacionarse con el propio deseo: aquélla que exalta, sin más, el instante en que todo muere y renace, aquél en que el difícil término al que llega todo lo mortal, tiene el sabor dulce y festivo de lo que viene por primera vez al mundo. Así lo expresa Gargantúa cuando muere su esposa por el parto de Pantagruel: "La duda que turbaba su entendimiento era la de si debería llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría de su hijo" (Rabelais, *Pantagruel*, 147).

Pero revivamos, en lo posible, esta peculiar forma de goce:

Cerremos los ojos. Imaginémonos una tarde otoñal. Por fijar una fecha, de las muchas que el calendario cristiano señalaba como festivas, diremos que esa tarde corresponde al 11 de noviembre, fiesta de san Martín. ¿Qué tenía de particular ese día?

A partir de septiembre era necesario sacrificar el ganado, a fin de conservar su carne para el invierno;

> el día tradicional para matar las vacas era el Martinmas, la fiesta de san Martín de Tours ... Ese día se organizaba un gran banquete en el que la gente se comía todos los desperdicios y las partes no conservables de la matanza —menudillos, morcillas de sangre y tripas.
>
> (Ritchie, *Comida*, 89)

Formémonos ahora una imagen más precisa. En esa tarde otoñal se han matado veinte, treinta, cincuenta vacas... las entrañas, magníficas, se abultan cerca de las cocinas: las menudencias no duran mucho tiempo y la celebración religiosa nos permite —en contraste con otros días de ayuno y cuaresma—, atascarnos de las muy saladas y grasientas viandas que exigen, por supuesto, largos y constantes tragos de vino... Estamos, en suma, ante el banquete de un gigante.

Pero el exceso tiene aquí una connotación muy distinta a la que se suele condenar. Se trata de un exceso que tiene como origen, por un lado, la abundancia, el regalo gratuito de la tierra, y por el otro, su correspondencia con una fiesta del santoral cristiano.

Los alimentos, nos dice Lucien Febvre (*El problema,* 236), "se tomaban (en la época de Rabelais) siguiendo las órdenes de la Iglesia. Según lo que ella ordene se hará una ligera colación o una verdadera comida; se comerá carne o se hará vigilia; se tomará mantequilla o no; se comerán huevos o se prescindirá de ellos".

El banquete pantagruélico no era la excepción. Su ocurrencia estaba fijada por el calendario. De ahí que se tratara no sólo de una fiesta de la abundancia, sino también de una celebración religiosa, aunque con ciertas particularidades. Por tratar de caracterizarlas, eran estas fechas una celebración de la humanidad de los hombres, de su condición humana, de su carácter mortal y volitivo. La fiesta pantagruélica era, así, a la vez que excepcional —en contraste con la cotidianeidad de los banquetes griegos y romanos— una celebración de la abundancia y del cuerpo, a la que dominaba un espíritu que mucho tiene de lúdico.

Pero así como en el mundo griego la actitud placentera se identificaba con la templanza o en Roma con el exceso liberador,[1] ¿cuál es la actitud que corresponde a esta excepcionalidad y a esta abundancia? ¿Cuál es, en esas condiciones, el sentido del placer? Por supuesto, el exceso. Pero éste tiene, como apuntamos, un carácter positivo ligado al goce del cuerpo, más exactamente, de ciertas partes del cuerpo y ciertas funciones específicas. Veamos:

En uno de los pasajes más célebres de la vida de Pantagruel, éste conoce en uno de sus viajes a Gaster, un dios ventripotente; es decir, un estómago, a quien los gastrólatas sacrifican un día sí y otro también innumerables alimentos (Rabelais, *Pantagruel,* 499 ss.). A ese dios se le atribuye la invención de todas las artes, de todas las máquinas, de todos los oficios, de los instrumentos y las utilidades y, todo, por la panza.

En este pasaje se exalta, pues, el vientre y el ingenio que a partir del primero se despliega para alcanzar su satisfacción. Pero cuidado, no se celebra aquí sólo el comer. No se trata, ni por el volumen —Bajtin afirma que la lista de alimentos que se ofrendan a Gaster es la más extensa del Medioevo (Bajtin, *La cultura,* 270)— ni por los alimentos, casi todos ellos, pesados y flatulentos (Gaignebet, *El Carnaval,* 102), de gozar la de-

[1] En la orgía romana, cuyo modelo encontramos en la cena en casa de Trimalción, un conocido pasaje del *Satiricón* de Petronio, quien goza básicamente es el liberto, es decir, un esclavo liberado que sólo a través de la ostentación del exceso, aspira a ser más libre que los hombres nacidos libres (*Cf. Vida privada* 1, 83).

licadeza del paladar. No, la abundancia y la especie de alimentos van dirigidos, en realidad, a celebrar todo el proceso de la digestión. De ahí que cobren importancia no sólo el comer sino en su contraparte: cagar.

Grangaznate, padre de Gargantúa, cae en cuenta de la inteligencia de éste cuando después de limpiarse el culo de cientos de formas distintas, Gargantúa dice a su padre:

> Mas en conclusión digo y mantengo que no hay limpiaculos mejor que un gansito de muy fino plumón, con tal que sujete la cabeza entre las piernas. Creedme por mi palabra de honor. Pues sentís en el agujero del culo una voluptuosidad mirífica, tanto por la suavidad del plumón como por el calor templado del propio ganso; voluptuosidad que se comunica fácilmente a la tripa cular y demás intestinas, hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro.
>
> (Rabelais, *Gargantúa*, 88)

Se goza lo que entra y por dónde entra, como lo que sale y por dónde sale. No hay vergüenza ni pena, sólo exaltación del goce de esas partes del cuerpo humano que transforman lo más necesario y vital, en excrecencias. Se disfruta, en suma, el cuerpo como totalidad, en su magnífica formación de equilibrios.

Una imagen, tal vez más exacta de esta relación, aparece en *Gargantúa* a propósito del vino.

Durante el banquete en el cual nacerá Gargantúa, los hombres hablan, festivos, del placer del beber. Uno de ellos nos ofrece un remedio contra la sed: "Es el contrario del que hay para las mordeduras de perro: corred siempre detrás del perro, nunca os morderá; bebed siempre antes de tener sed, y nunca os sobrevendrá" (Rabelais, *Gargantúa*, 53). Pero otro de los comensales, sin embargo, agrega, al referirse a la cantidad de vino ingerido: "Si mi picha méase tal orina ¿estarías dispuesto a chupármela?" (Rabelais, *Gargantúa*, 52).

Al igual que los pasajes de Gaster y el limpiaculos, aquí se exalta lo mismo el beber que el orinar. La abundancia, así surgida de la tierra, es el pretexto para gozar el ciclo natural de nuestro cuerpo y se le goza de una manera festiva; con la conciencia no sólo de la natural disposición del cuerpo sino sobre todo, de su feliz disposición. Es un goce de alegría, de celebración de aquello que nos enlaza con la tierra, con lo mortal, con lo pasajero, porque es de la tierra y de lo mortal de donde surge la abundancia. Tal goce, finalmente, es una pequeña venganza

contra el ayuno y la cuaresma, contra el rigor cotidiano de un mundo que exalta justamente lo contrario, el espíritu, el desprecio a la carne, la aspiración al goce de los justos... en otro mundo.

En contraste se celebra el vientre, el miembro "que se llama operador de la naturaleza", la vagina, los cojones, el culo, la nariz, las orejas. Todo aquello que, o bien tiene huecos por los que nos vinculamos al mundo, o bien aquello que opera como generador de la naturaleza. Todo lo que tiene, en fin, algo de bajo —de horriblemente terrenal y por ende mortal— y todo lo que propicia el nacimiento y la creación. Se gozan las partes bajas del cuerpo, y por supuesto, el parir y sus correspondientes nostalgias masculinas.

Ya hablamos del nacimiento de Gargantúa y Pantagruel. Hay otras miles de imágenes donde el goce de lo bajo se enlaza en Rabelais con la procreación. Hay, también, imágenes en que lo puro bajo también engendra. Así, Pantagruel, al querer imitar a Panurgo, quién ha soltado un pedo para exaltar a su señor, suelta él también uno, pero con consecuencias impredecibles pues "el aire corrompido engendró mas de cincuenta y tres mil hombrecillos enanos y contrahechos... a los que llamó pigmeos" (Rabelais, *Pantagruel*, 212). Por todas partes se exalta, al mismo tiempo que el sutil equilibrio del cuerpo, su perfección —aún en lo más execrable—, su capacidad procreadora. Pero no sólo los pedos de Pantagruel son engendradores. Ya hablamos del pasaje de Gaster. Al estómago se le atribuye toda la inventiva humana, toda la capacidad técnica del hombre, en fin, el don de inventar todo lo necesario para vivir o, más exactamente, para comer como, por supuesto, los medios de obtener y conservar el grano.

No es gratuito. La capacidad de engendrar no se refiere sólo al proceso fisiológico de gestación y parto. Más sutil, engendrar es también la creación de cosas humanas, la perfecta poesía, las técnicas arquitectónicas, las fantásticas estrategias militares, en fin y, para decirlo en una palabra: todas las cosas del espíritu.

Dice Rabelais en el prólogo a *Gargantúa*:

> ¿Visteis alguna vez a un perro hallar un hueso medular? Como dice Platón, *lib. Ij* de *Rep.* Es el animal más filósofo del mundo. Si lo habéis visto, habréis podido comprobar con qué devoción lo acecha, con qué cuidado lo mira, con qué entusiasmo lo porta, con qué prudencia lo enceta, con qué cariño lo quiebra y con qué diligencia lo chupa. ¿Quién lo induce à obrar así? ¿Qué logro pretende? Nada, sino un poco de tué-

> tano. Cierto es que ese poco, más delicioso resulta que mucho de cualquier otro manjar, porque el tuétano es alimento elaborado por Natura a perfección... (33).

De ahí que, en una larga consecuencia Rabelais acepte que "en la composición [de *Gargantúa*] no perdí ni empleé nunca más otro tiempo sino el que estaba establecido para tomar mi refrección corporal, a saber, para beber y comer" (Rabelais, *Gargantúa*, 34).

El goce del cuerpo es, así, el engendrador del espíritu en un sentido amplio, de la imaginación, del ingenio y de toda construcción humana.

Para entender mejor qué clase de goce espiritual del cuerpo es éste que nos ofrece Rabelais, es necesario pensar, más allá de los críticos que enlazan su pensamiento con la escuela paduana de Pomponazzi (Febvre, *El problema*, 159), en el neoplatonismo renacentista.

En *Timeo* (34b/36d) Platón define el alma como cuerpo y espíritu. En el célebre pasaje del Demiurgo, éste toma a la materia (la sustancia de lo otro) y la mezcla profusamente con el espíritu (la sustancia de lo mismo) para conformar el alma del mundo, pues sólo de esta forma el espíritu y la materia pueden engendrar uno en el otro, el orden y la concreción de las cosas.

Esta idea está en Ficino y en los miembros del círculo de la Nueva Academia aunque todavía con su carácter metafísico, con algunas derivaciones en el ámbito de la medicina. Será, sin embargo, Rabelais, quien la condense finalmente en un estilo de vida, en un arte de la existencia preñada de valores éticos, pero también estéticos, y que celebran a cada página Gargantúa y Pantagruel.

Sí, gracias a esta estructura dual de todo lo que existe y por la que el espíritu se preña de la materia y ésta a su vez de espíritu, pues uno es el orden y la armonía con lo que el otro vive y perece, lo más bajo remite a lo más alto. Nuestro viejo amigo, el pedo, él solo, remite burlonamente a la armonía perfecta de todo lo que existe. Así la vida se celebra en lo execrable, incluso, en la muerte, a través de un círculo donde la eternidad tiene su origen en la sucesión de lo mundano.

En estos días de bebedores de agua, de continentes, de no fumadores, de no a las drogas, ¿qué pueden decirnos los excesos de Gargantúa y Pantagruel?

Tal vez poco para quienes no quieran escuchar. Para los otros son una afirmación del estar vivo, una sonrisa, un guiño y, claro, un vaso de vino.

Salud.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* trad. Julio Forcat y César Conroy, México: Alianza Editorial, 1993.

DANTE, *Divina comedia,* trad. Nicolás Gonzáles Ruiz, España: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

FEVBRE, LUCIEN, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI,* trad. Isabel Balsinde, Madrid: Akal, 1993.

GAIGNEBET, CLAUDE, *El Carnaval (Ensayos de mitología popular),* trad. Joan Antoni Martínez, España: Alta Fulla, 1984.

MANSO, PETER, "Brando más Brando", *El País Semanal,* 187, 1994, 23-25.

PETRONIO, *El Satiricón,* ed. y trad. Julio Picasso, México: Editorial Rei, 1990.

PLATÓN, *Timeo,* trad. F. De P. Samaranch, España: Aguilar, 1986.

RABELAIS, FRANCOIS, *Gargantúa,* trad. Camilo Flores Varela, Madrid: Alianza Editorial, 1992.

——, *Gargantúa y Pantagruel,* sin traductor, Madrid: Biblioteca EDAF, 1963.

RITCHIE, CARSONI I, *Comida y civilización,* trad. José Carlos Gómez Borrero, España: Alianza Editorial, 1988.

PROCESO Y SIGNIFICACIÓN DE LA PROSIFICACIÓN DE UN DESFILE DE PERSONAJES: EL *SOMNI* DE FRANCESCH ALEGRE

Roxana RECIO
Creihgton University

El *Somni* de Francesch Alegre fue escrito probablemente hacia la segunda mitad del siglo XV.[1] Se conserva en un manuscrito llamado *Jardinets d'Orats*[2] y fue publicado por primera vez por Miquel i Planas en 1910. Que se sepa, hasta el momento no hay noticia de reimpresión. La crítica ha calificado a esta obra como "prosa sentimental y alegórica".[3] Se ha desarrollado a lo largo de los años un cierto menosprecio por este tipo de textos y quizá se deba a ello que no exista una reedición más moderna, así como algunos estudios. Lo mismo ocurre con las otras obras de Alegre. Entre la producción publicada y transcrita nos encontramos con *Faula de les amors de Naptuno y Dyana* y *Rahonament entre Francesch Alegre y Sperança*. No transcritas ni publicadas todavía se encuentran *Sermó d'Amor* y *Recuesta de amor recitant una alteració entre la voluntat i la rahó*.[4]

[1] Ed. Miquel i Planas, Barcelona: L'Avenç, 1910. 3-23. Todas las citas serán de esta edición.

[2] Ocupa los folios 92-98. Es el manuscrito 25 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona. De este manuscrito hay varias reimpresiones incompletas en la Biblioteca de Catalunya, por ejemplo, puede consultarse una de ellas, la que lleva el número de signatura 83-8°-2127, registro 186.245, ed. Francesch Pelagi Briz, en Barcelona por la editorial Roca y Bros en 1868.

[3] Por citar sólo algunos, véanse Jordi Rubió i Balaguer, *Historia de la literatura catalana*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984. 402-408; y Martín de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1985, 105-113.

[4] Para más información, Rubió i Balaguer, 405. En estos momentos tengo ya casi terminados una transcripción de las mismas y un estudio de la obra de Alegre. Todas se encuentran en el manuscrito *Jardinets d'Orats*.

Básicamente el argumento de la obra es el siguiente: El poeta, cansado por los tristes recuerdos de su dama, cae en un sueño, tiene una visión y en ella aparecen su dama, Petrarca, Laura y Cupido, luego otros personajes. Se constituye un tribunal donde se tratan problemas de amor y en donde Petrarca se pone en favor del poeta y Laura en favor de la dama.[5] Finalmente, el poeta pide la opinión de un personaje que se ha considerado uno de sus amigos personales, Antoni Vidal. Vidal es un personaje desconocido con respecto a lo que la literatura se refiere. No me detengo en una explicación más detallada del argumento porque ya lo ha hecho la crítica.[6] Debe destacarse que, en todo momento, lo que se mantiene es que el buen amador debe sufrir por amor, aceptando el dolor y sin hablar mal de su suerte y de la dama.

Algo importante que señalar es el subtítulo de esta obra: "recitant lo proces de una questio anemorade". Desde un principio se nos avisa que se van a tratar temas de amor, cuestiones de enamorados. Por otra parte, es imprescindible analizar la estructura de la obra. Se podrían señalar las siguientes fases dentro de la narración:

1) Especificación de una situación amorosa y un sueño.
2) Desfile de personajes y aparición de Petrarca.
3) Aparición casi conjunta (en relación a la de Petrarca) de Cupido.
4) Aparición de otros personajes más específicos: la amada del poeta, Laura, Macías.
5) Consejos de Antoni Vidal.

Si miramos la obra en conjunto podríamos pensar que se trata de un texto típico de la época que sigue la tradición, por ejemplo, del *Roman de la rose*. Me refiero a ese mundo lírico común que ha sido el origen de tantas obras de la época y cuyas características más sobresalientes son: el sueño, un enamorado que pena por su dama quien, naturalmente o no le corresponde o está ausente, un lugar ameno y nombres alegóricos que por regla general van en función de embellecer y esclarecer la tragedia amorosa del personaje para el lector. Rubió i Balaguer califica así la obra:

[5] Riquer (110) ya ha señalado cómo en un momento determinado de la obra, Laura duda de la sinceridad de Petrarca. Las palabras a las que Riquer se refiere son las siguientes: "Mereuellarem de tant affectatt rehonar, si de vos, Francisco, no tingues leuat judici vertader" (Miquel i Planas 10).

[6] Para más detalles del argumento y para la cuestión del amigo desconocido, véase Rubió i Balaguer, 404 y Riquer, 109-110.

> Heus ací una síntesi ben expressiva de la varietat d'estímuls literaris que actuaven a la Barcelona dels últims anys del segle XV. Motius clàssics, italians, francesos i castellans i una curiosa infiltració de la història catalana llegendària, s'alineen al costat de l'admonició, pràctica i de bon sentit dintre la seva retòrica, d'un burguès de Barcelona (404).

No obstante, si hacemos un estudio detallado nos damos cuenta de que Alegre recoge una tradición muy concreta a la que elabora prosificando y alterando según las exigencias de la moda de la época. En primer lugar vemos que el poeta recuerda y no puede olvidar:

> Vengut lo jorn, quim fa recort de aquell quant vos singular me catiuas, pensant ab continuats serueys, ferm amor, execuçió de periis e durade de temps no poder vinclar vostre cruesa, (les quals coses bastan, no sols apersona mortal, mas als infernals sperits de tots bens separats gonyar la voluntat) en strem me anuge (3).

A continuación el poeta hace referencia a los desdenes de la dama y a la manera en que su esperanza es poco a poco destruida. La condición que describe es la de sus sentimientos.

En segundo lugar vemos también que agobiado y cansado se ve transportado, tras cerrar los ojos y caer en un sopor, siguiendo sus fantasías, a un lugar muy placentero:

> per hon, conbatut de ancia mon congoxat pensament, cansat de tal pensar, acostant se la hora que al vn dia fi y al altre comens dona, cloent los vlls ab son, pensi repos attenyer los membres tots, qui no mes del corporal que del mental treball qui desigant repos ell alegir me feya, com ha deuenir sol que de molt pensar se causa en la fantesia continuu recort ymaginat, parechme esser en vn loch tant plasent que, tot altre oblidat, digne se mostraue de ver avantage ser mencionat (3).

Es en ese lugar en donde se encuentra a Petrarca y después a Cupido y luego es allí donde se convoca a todos los demás personajes. El escenario cambia cuando su amigo, Antoni Vidal, le aconseja: ya despierto del sueño, le pide su opinión.

Si se compara este lugar ameno con el que aparece en la *Faula de les amors...* nos encontramos con un caso interesante:

> E per mes refermar me en semblant delliber, vn dia, passeiant per lo meu pensament, e reuoltant los passos de la mia memoria en les coses

> passades, no se si mos vlls reportant cosa vera, o si la fantasia, moguda del pensar, fahent apparer en acte ço que ella alterada hauia fabricat, me causaren tal vista, que de nou me parech ser en vn gran prat, per lo mig de qui passaua vn riu, ab suaus de hon, aquelles criauen flors de tantes natures, que, ab diuersitat de tantes olors y colors, als dossenys tant vehins plenament satisfeyen.[7]

Resulta evidente que hay una recreación más amplia aquí del lugar ameno. La descripción es más tradicional. El autor habla de pájaros, flores, cosa que en el *Somni* no sucede. En el *Somni* todo está en función de los personajes. Se comienza a hablar enseguida de la presencia de Petrarca, de Cupido y, por supuesto, las problemáticas amorosas para las que se organiza el tribunal. No existe una descripción así en otras de las obras de Alegre. Por ejemplo, en *Rehonament fingit*, se pasa directamente al diálogo con Esperanza.[8] La descripción tal y como aparece en el *Somni* era menos común. Es más común entrar de lleno en el asunto sobre lo que se discute, que hablar de lo que va a tratar la obra en sí. Se puede ver también otro ejemplo de obras que entran directamente en el asunto de discusión en *Pensament* de otro de los autores de la época, Pere Joan Ferrer.[9]

Volviendo al *Somni* y, como ya se ha dicho, el autor hace énfasis enseguida en la presencia de los personajes, la aparición de éstos desfilando y las figuras de Petrarca y Cupido. En la plaza, que ese es el lugar donde acuden todos, se establece el tribunal y allí se expresan sobre el amor.

Si se lee la obra con cuidado la parte del tribunal (la audiencia de personajes, empezando por la figura del propio poeta, luego su dama, Laura, etc.) es la excusa en forma alegórica para debatir sobre el amor. Ahora comienza a entenderse el subtítulo de la obra: "lo proces de una questio enamorade". Es allí donde se tratan los problemas del amor al que hay que aceptar por encima del dolor y el rechazo de la amada. Y también ahora comienza a comprenderse la prosificación: la prosa ayuda y permite que la "cuestión enamorada" adquiera condiciones ilimita-

[7] Francesch Alegre, *Faula de les amors de Naptuno y Dyana, ab la transformacio de aquella en rocha per la ira de Cupido, feta per Claudiano poeta, y transladada en vulgar de cathalana lengua*, ed. Miquel i Planas, Barcelona: L'Avenç, 1911, 3.

[8] Miquel i Planas, *Novelari català*, Barcelona: Biblioteca catalana, 1908-1916. 1910, 3.

[9] Miquel i Planas 3-4 1910. La obra entera ocupa los folios 92-98 del *Jardinet d'Orats*.

das de debate. El autor alarga y acorta a su antojo la polémica sin tener las restricciones del verso. Algo interesante es cómo la tensión se plantea entre algunos personajes, sin ir más lejos, entre Laura y Petrarca. Esto podemos verlo en el siguiente pasaje en que Petrarca responde a Laura después de que ésta ha criticado duramente a los enamorados, incluyéndolo a él:

> Si per reho, com acustuma, es gouernada aquesta noble Cort, no deuem per la culpa de pochs tan justs condempnats esser, ni es de nou entre molts reprouats esser trobat hun just; per que no fa al fet alleguar los mes homens amal dir inclinats, si ab euidens rehons nos es amostrat esser aquesta del nombre lur, ans tan lunyat se troba quant del alt cel la terra; ne vos, Laura, sobre totes entesa, tingau amerauella si vuy los homens amal dir de empenyen, com los ne fasse aquest retret sino les virtuts dela que ame, que tantes son, que del recort li leuen les culpes deles altres (11).

Es curioso cómo los personajes, a pesar de todo, se consideran leales y fieles amadores pero muy heridos en su honor y en ocasiones pidiendo el castigo para sus damas. Demofón, por ejemplo, le dice a Cupido cuando le toca su turno para hablar:

> Senyor molt excellent: forcem lo propi interes no otorgar a aquest lo que vol, recordant me de Phille: de mi pus resti satisfet, nunqua curi, ans ales humils rehons de ses letres se enduria mon cruel; per que no sera mereuella si aquesta no complau aqui no loy mereix; ne contraste a vostre dignitat lo seu parlar qui de ser amade no la scusa; mes aquest no li plau, asaig vostre Senyoria si voldra amar altre, dant li eleccio; y com alegir no vulla, vol la reho que sia condepnade (15).

Se hace hincapié en el estado de ánimo y en el sufrimiento y, como señala al final Vidal, se debe amar a pesar de todo sin echar en cara lo que se ha sufrido, lo que se ha hecho por la dama:

> no li recordeu lo que fet haueu per ella, per que no cregua speransa de satisfaccio hauer vos empes al seuici; vege amor sol esser lo mouiment qui vostre voler li dona; teniu desig tots temps voler la veura; parlau souint ab los qui la pratiquen, y mes ab aquells qui penseu vostre dir li retrauhen. James digau seguir no la vullau, per molt queus do gran pena, per que no es mal, en lasguart de quil soffer, aquell qui maior be dell se

> spera, com tota dolor, com mes gran es stade, deix pus content repos al soportant lo pes della. E per consellador de so que tristicia fer vos pot, quant veureu aquell anuios desdeny qui tanta anyorança dona, contra ço quel voler vos inclina, seguiu la voluntat sua, mostrant li lo adolorit continent del que dins vos se stima; e en cars, en molts passos, plos desesper vos vengan (20-21).

No deja de ser interesante cómo la superioridad de la mujer es algo imprescindible de destacar para cualquier autor que siga a Petrarca.

Todo este andamiaje encubre cómo Alegre ha tomado de Petrarca la base y el tema de su texto. No se trata de una mera mención al principio de la historia. Hay un claro deseo de dejar saber al lector que sigue una obra concreta del poeta italiano, el primero de sus *Trionfi*, el que trata sobre el amor:

> No poch content resti, pus viu aquell esser present qui mon viura guiaue, Ffrancischo Petrarca, companyia plasent en les prosperitats e sol reffugi en les aduersitats; conaguil, no per que vist lo hagues james, mes per les pacions que reonaue recitant la pelleya de Amor y de Laura, de que era informat per lo primer trihunfo dels sinch seus excellents (5).

Es innegable que Petrarca está visto como una autoridad, como un elemento imprescindible para dar valor y como la base ideológica para la propia gestación de la obra. Caso análogo lo encontramos en Alvar Gómez de Ciudad Real que en un momento de su traducción señala:

> Destas sogas y otras tantas
> el amor fue la ocasión;
> Petrarca, de qué te espantas?,
> por ver a nuestras gargantas
> tan deshonrrada prisión.
> no te maravilles, no,
> que aqueste que nos venció
> es ladrón tan general,
> que te puede dar el mal
> que agora padezco yo (121-130).[10]

[10] Utilizo la transcripción de mi tesis doctoral, *La traducción del Triunfo de amor de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real: un estudio sobre la poesía de cancionero y sobre las teorías medievales y renacentistas de la traducción* (en prensa).

Algo destacable también en Alvar Gómez es que, como lo hace Alegre según hemos visto antes en las palabras de Antoni Vidal, acepta el sufrimiento como servicio a su dama. Es una entrega incondicional. A eso responden la mayoría de sus amplificaciones. Negar en la obra de Gómez el neoplatonismo, por tanto, es una gran equivocación. Si la traducción no se enfoca en base a esa ideología a través de Petrarca, el final de la traducción no tiene sentido. Hay aspectos petrarquistas que todavía no hemos analizado bien, así como hay obras de las que, al no estar escritas en castellano, no hemos aprovechado su aportación al humanismo peninsular.

Este método retórico, cuya función no es otra que dar autoridad y valor a la obra, es utilizado, por ejemplo, por Juan de Mena. Recuérdese su poema "Más clara que non la luna": "cuanto bien dixo Petrarca/por Vos lo profetizó".[11]

En resumidas cuentas, desde un punto de vista retórico la figura de Petrarca responde a:

1) Dar autoridad.
2) Juego retórico.
3) Intento de situar al texto dentro de una tradición determinada.

No es esta la única ocasión en que Alegre juega con las tradiciones y los elementos retóricos. Así en su *Faula de Naptuno...* habla de una traducción de Claudiano. Esto es significativo porque la obra de Claudiano no existe y todo apunta a ser un artificio del escritor.[12] La crítica no ha estudiado por qué hace esto Alegre. Creo que una respuesta lógica sería ver ese juego como un intento de situar la obra dentro de la tradición de los clásicos. La elección del tema, el modo en que se desarrolla el mismo, el uso de personajes mitológicos y otras cosas, es obvio que apuntan a una recreación de los modelos latinos en concreto.[13] Estamos delante de otro recurso retórico, otro intento de situar

[11] Véase, Juan de Mena, *Obra lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Alhambra, 1979, 78. También, María Rosa Lida, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, 89.

[12] Así cree Martín de Riquer con muy buena lógica, 110.

[13] No me extiendo aquí sobre ésta obra. La analizo en el estudio arriba mencionado con otras obras de Alegre. No obstante, debe especificarse que es un texto muy interesante por los juegos que hace el autor, sobre todo al relacionarlo con una traducción y, precisamente por eso, porque dicha traducción es inexistente.

dentro de una tradición determinada. Lo mismo sucede al mencionar a Petrarca. Se trata, entre otras cosas de una forma de llamar la atención sobre el modelo, de especificar que la obra está dentro de la tradición italiana y de no abandonarla a un formato lírico común con fuerte connotación francesa o de otro tipo.

Hay que señalar algo de suma importancia en esta obra de Alegre. Me refiero a ese "mes per les pacions que reonaue recitant la pelleya de Amor y Laura" que se menciona en la última de las citas que hemos visto anteriormente, donde abiertamente destaca que la importancia del *Triunfo de Amor* es precisamente esa: los sentimientos que expresa el poeta en relación a la amada. Que yo sepa éste es el único texto en donde abiertamente eso se destaca. Eso que, indiscutiblemente, es lo más genuino en el *Triunfo de Amor* de Petrarca.

Al llevar a cabo una prosificación, Alegre pone al descubierto la visión y lectura que de *l Trionfi* y especialmente del *Trionfo d'Amore*, se tenía en el XV, al menos por parte de los autores de la Corona de Aragón.[14] No encuentro aquí, como señalan Riquer y Comas (110), ecos de la *Próspera y adversa fortuna...*, sino de un rehacer poético en función de las carácteristicas principales de una obra. Creo que de la mencionada obra latina de Petrarca se puede encontrar una mayor dependencia en la obra de Moner llamada *L'Anima d'Oliver*.[15]

Podría decirse que Alegre hace un tributo a Petrarca con esta obra. Si llevamos a cabo un cotejo, desde un punto de vista estructural ha utilizado las partes más características del *Triunfo de Amor* que, como se verá, se correlacionan con las anteriormente señaladas de la obra de Alegre:

1) Sueño (o fantasía a la que le transporta el pensamiento).
2) Lugar ameno.
3) Presencia de una autoridad o guía (en este caso, Petrarca).
4) Presencia del dios Amor.

[14] En Castilla *I Trionfi* pasan de una manera que en ocasiones presenta variaciones. En este trabajo ya he hablado de Alvar Gómez de Ciudad Real. Todo esto lo trato en *Los triunfos un nuevo género...*

[15] Francesc Moner, *Obres Catalanes*, ed. Peter Cocozzella, Barcelona: Barcino, 1970. 137-165. Cocozzella relaciona la obra con Metge y Boccaccio pero no con Petrarca, 65-77.

5) Desfile de personajes.
6) Efectos de estar enamorado y sus consecuencias.

Estas características varían en las diversas composiciones que son triunfos o que se relacionan con el género. Son fundamentales para la clasificación de este tipo de textos. Hace algunos años estudié con motivo del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina algunas composiciones que eran triunfos.[16] Se trata de composiciones que siguen un modelo predominante: el *Trionfo d'Amore* de Petrarca y para llegar a establecer ciertas conclusiones concretas el estudio de las características fue fundamental. Por ejemplo, resultó muy interesante descubrir que en bastantes ocasiones lo que sucede es que hay un desplazamiento del modelo. En la crítica moderna Kent[17] explica este proceso como una elaboración extratextual, señalando que un extratexto es el campo de experiencia que cada autor lleva al texto. La mayoría de nuestros triunfos y de las composiciones que se relacionan con ellos son concepciones de la obra de Petrarca. Este es el caso de la obra de Alegre. Por regla general, dentro del campo de los triunfos hay composiciones escritas tanto en verso como en prosa. Se trata de un proceso claro de adaptación a las distintas tradiciones triunfales: la clásica, la de Ovidio, la de Petrarca. Para entender esto mejor hay que especificar cuáles son las categorías bajo las cuales se agrupan las composiciones en relación al concepto de género. Son las siguientes:

a) Triunfos que se acercan por una o varias razones al desfile o marcha triunfal (el desfile de Don Carnal en el *Libro de Buen Amor*).
b) Triunfos que se acercan a la línea trazada por Ovidio (el desfile de Don Amor en el citado libro del Arcipreste).
c) Triunfos que siguen con bastante exactitud a *I Trionfi* de Petrarca (el *Triunphete* de Santillana).
d) Triunfos en los que hay elementos tanto de la línea de Ovidio como de Petrarca (el caso de la obra de Encina).

También hay composiciones que tienen las características del género pero que aparecen agrupadas en otra clasificación. Ese es el caso del

[16] "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina", *Hispanófila*, 1993, 1-10.
[17] Thomas L. Kent, "The Classification of Genres", *Genre*, 16, 1983, 14.

Purgatorio de Amor del Bachiller Ximenes.[18] La obra de Alegre estaría dentro de esta categoría, dado que presenta esas características y especifica su deseo de hacer pública su dependencia con Petrarca convirtiéndolo, inclusive, en uno de los personajes junto a Laura. El hincapié en la introspección amorosa tal y como aparece aquí es muy revelador. Como es revelador el proceso de prosificación que, como ya dije anteriormente, da libertad en el tratamiento del debate al autor y, además, permite una mejor recreación. Así se entiende como posible no sólo la presencia de Petrarca, que sería parte determinante para calificar la obra, sino la presencia de Vidal que es un elemento crucial para el desenlace del debate. Por lo tanto, la prosificación del desfile no es sino otra forma de interpretación de la obra de Petrarca de la cual se toman características concretas produciendo un extratexto que descubre la interpretación de Alegre con respecto al *Trionfo d'Amore*. La prosificación es parte de un proceso que nos señala la lectura que Alegre llevó a cabo de la obra de Petrarca.

Debe destacarse, pues, que Petrarca y el *Trionfo d'Amore* no están mencionados en la obra por casualidad ni con la idea de alargar un desfile de personajes históricos o conocidos literariamente. Existe una razón más concreta que hasta ahora había pasado desapercibida para la crítica. La crítica ha calificado a la obra sólo como sentimental y alegórica y la ha arrinconado durante años.

Haciendo una especie de resumen, hay que puntualizar que este tipo de obra como el *Somni* de Alegre es otra forma de petrarquismo. El *Somni* es una muestra de cómo los efectos de estar enamorado del *Trionfo d'Amore* de Petrarca fueron origen de toda una literatura en Aragón a la que no hemos prestado atención detenida y que en Castilla, entre otras manifestaciones literarias, dio lugar, en parte, a una transformación de la poesía de cancionero. Hasta ahora este petrarquismo no ha sido estudiado. La prosificación del debate, en este caso concreto, técnicamente es una recreación que apunta a dejar al descubierto la base ideológica de la obra y, por consiguiente, la dependencia con una tradición determinada. Alegre señala, a través del desfile en prosa, lo más nuevo que Petrarca ofreció en su triunfal desfile: la introspección amorosa a través de la reiteración de los sentimientos

[18] Para más información, "Algunas notas...", donde desarrollo todos estos aspectos.

que la dama produce en el poeta y que se ven claramente en el *Trionfo d'Amore*. No he encontrado un autor castellano que lo haga como él.

Creo que es tiempo de comenzar a analizar con más detenimiento obras que considerábamos menores y que a ojo de buen cubero metemos siempre en el mismo saco. Sobre todo debemos empezar a estudiar en serio las producciones en catalán. Es imprescindible el análisis de ciertos aspectos que nos ayudarían a comprender mejor la importancia de los triunfos, la importancia de Petrarca. Esto, sin duda, dará una nueva dimensión a la obra del maestro italiano en la Península y al humanismo peninsular en general.[19]

BIBLIOGRAFÍA:

ALEGRE, FRANCESH, *Somni*, ed. Miquel i Planas, Barcelona: L'Avenç, 1910.

——, *Faula de les amors de Naptuno y Dyana, ab la transformacio de auqella en rocha per la ira de Cupido, feta per Claudiano poeta, y transladada en vulgar de cathalana lengua*, ed. R.Miquel i Planas, Barcelona: L'Avenç, 1911.

KENT, THOMAS L., "The Classification of Genres", *Genre*, 16, 1983, 1-20.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

MENA, JUAN DE, *Obra lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Alhambra, 1979.

MIQUEL I PLANAS, R., *Novelari Català*, Barcelona: Biblioteca Catalana, 1910.

MONER, FRANCESC, *Obres catalanes*, ed. Peter Cocozzella, Barcelona: Barcino, 1970.

RECIO, ROXANA, "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina", *Hispanófila*, 109, 1993, 1-10.

——, "La traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real: un estudio sobre la poesía de cancionero y sobre las teorías medievales y renacentistas de la traducción", PhD Dissertation, University of Michigan, 1990.

RIQUER, MARTÍN DE Y ANTONI COMAS, *Història de la literatura catalana*, 4 vols., Barcelona: Ariel, 1985.

[19] Eso intento desde 1986 cuando empecé a recopilar y a estudiar triunfos y empecé mi *Los triunfos un nuevo género...* que espero dar muy pronto a la imprenta.

II
FILOSOFÍA

LA TEOLOGÍA SOBRE LA MUJER EN LA UNIVERSIDAD DE PARÍS (1215-1245)

Josep-Ignasi SARANYANA
Universidad de Navarra

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En un trabajo anterior (Saranyana, "Doctrina", 465-511) estudié las ideas teológicas sobre la condición femenina en el siglo XII. Para ello investigué la exégesis docentista de cuatro perícopas bíblicas: dos mosaicas (*Gen.*, 2:21 y *Gen.*, 1:26-27) y dos paulinas (*1 Cor.*, 11:3 ss. y *1 Cor.*, 14:34 ss.). Aquel trabajo, discutido en régimen interdisciplinar, arrancaba de la pre-escolástica, constituida fundamentalmente por el círculo de Laón (con los inicios de la *Glossa ordinaria* y las colecciones de *Sententiae Anselmi* y otras), entraba en la escolástica propiamente dicha (con Pedro Abelardo y los maestros parisinos posteriores, como Pedro Lombardo) y terminaba en la teología monástica (donde brillaron los victorinos y san Bernardo). En definitiva: aquel estudio era una encuesta larga y bastante detallada sobre un total de dieciséis obras teológicas medievales surgidas en los círculos teológicos del siglo XII.

Ahora pretendo analizar la doctrina de cinco teólogos pertenecientes a la primera generación universitaria de maestros parisinos, comprendidos en el arco de tiempo que va de 1215, año del IV Lateranense, a 1245, año de la muerte de Alejandro de Hales.

Antes de pasar al siglo XIII, conviene recapitular brevemente mis conclusiones sobre la teología feminista del siglo XII.

El siglo XII, que fue un siglo de notable progreso económico, cultural y urbano, presenció un mayor protagonismo de la mujer en la vida eclesiástica que en tiempos anteriores. En tal contexto, los teólogos se

esforzaron por interpretar alegóricamente la capitalidad del varón (el principio paulino: "*vir caput mulieris*") y la velación litúrgica de la mujer, exigida por san Pablo. Los textos mosaicos (creación de la mujer a partir de la costilla de Adán y la semejanza divina de la mujer) también se leyeron alegóricamente. En definitiva: *vir* sería la razón superior, no un varón concreto, ni siquiera el varón tomado en general; *mulier* sería la razón inferior, la cogitativa o la sensibilidad. Todo hombre y toda mujer tendrían, por tanto, el par *vir/mulier*, puesto que el alma tiene dos niveles, según decía la tradición helenística. Así, por ejemplo, el famoso texto paulino: "*mulieres in ecclesiis taceant*" (*1 Cor.*, 14:34) fue leído: en la iglesia calle el apetito inferior o sensibilidad, para no distraer de su contemplación a la razón superior o *vir*.

La interpretación alegórica del par *vir/mulier*, de remoto origen alejandrino, pues la hallamos ya en Filón, había sido recibida por la patrística a través de san Agustín, pasando después al Medievo. Tal interpretación revelaba una inclinación favorable a la mujer, aunque obviamente "paternalista", en el sentido peyorativo del término. Quiso superar la exégesis, quizá misógina, de los textos paulinos, pero a costa de equiparar al *vir* con lo superior y más noble del alma, y a la *mulier* con la sensualidad o apetito inferior. Si tomamos en cuenta que esta corriente alegórica feminista corrió paralela con otra corriente teológica misógina, representada por las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, se comprenderá que el equilibrio era inestable y que en cualquier momento podía venirse abajo una construcción teológica tan forzada, como así ocurrió de hecho a los comienzos del siglo XIII.

2. La teología del siglo XIII

En 1215, en el contexto del IV Concilio Lateranense, Roberto Courçon, legado papal, dio nuevos estatutos a la Universidad de París. Este hecho puede considerarse como la efectiva fundación de aquella Universidad. Su primera etapa, de treinta años, fue dominada por cuatro maestros seculares de verdadera valía: Guillermo de Auxerre (†1229), Felipe el Canciller (†1236), Alejandro de Hales (†1245) y Guillermo de Alvernia (†1249). Los cuatro maestros coincidieron en la década 1220-1229, se influyeron mutuamente y prepararon en aquellos años sus respectivos tratados universitarios. Alejandro de Hales acometió, al final de su vida y después de jubilarse, otra obra de gran envergadura, que no pudo ver cul-

minada, de la cual diré también algunas cosas. En definitiva: vamos a ocuparnos muy brevemente, y por orden cronológico de composición, de los siguientes textos universitarios:

a) La *Summa aurea*, de Guillermo de Auxerre, compuesta entre 1215 y 1229.[1]
b) La *Summa de bono*, de Felipe el Canciller, realizada entre 1225 y 1228 (Wicki, "Introduction", 63*-66*).
c) La *Glossa in quatuor libros Sententiarum*, de Alejandro de Hales, contemporánea de la anterior *Summa de bono*, o quizá incluso un poco anterior, es decir, entre 1220 y 1227 (Alexandri de Hales, *Glossa in quatuor libros Sententiarum Petri Lombardi*, ed. Quaracchi, I, 110*-113*).
d) Los opúsculos teológicos de Guillermo de Alvernia, quizá consecuencia de sus cursos universitarios, que terminaron en 1228, pues después fue consagrado obispo de París.[2]
e) La *Summa theologica*, obra de un equipo formado por Alejandro de Hales, san Buenaventura y Juan de la Rochelle, abandonada en 1245, por fallecimiento de Alejandro y de Juan (*Cfr.* Alexandri de Hales, *Summa theologica,* ed. Quaracchi, IV, prolegomena, lxxx-lxxxi).

Estas cinco obras constituyen la etapa previa de las grandes síntesis teológicas de la siguiente generación universitaria, en la que brillaron san Buenaventura, santo Tomás de Aquino y san Alberto Magno.

En este trabajo me limitaré a señalar los resultados de esta nueva encuesta, y compararlos con las tesis teológicas del siglo XII, que ya enuncié. Les recuerdo que todo el discurso teológico sobre la mujer giró ahora, como también antes, en torno a los cuatro pasajes bíblicos ya citados: dos del *libro del Génesis* y dos de la *primera epístola a los Corintios.*

[1] Cita el IV Lateranense, que se celebró en 1215, y es citada profusamente por Rolando de Cremona, que enseñó en 1229 (*Summa aurea*, ed. Ribaillier, 16).

[2] Evidentemente, su sermonario sobre las lecturas dominicales puede ser posterior. Su obra completa, de la cual no hay edición crítica todavía, es un conjunto de opúsculos de desigual valor. Citaré por la edición de París de 1674 (reimp. 1964).

3. Las tesis teológicas de la primera generación parisina sobre la condición femenina

3.1. La *Summa aurea*

Guillermo de Auxerre se ocupó expresamente de la mujer como *ymago Dei* en dos largos pasajes de la *Summa aurea*: lib. II, tract. IX, cap. I, q. 3 (ed. Ribaillier, vol. II/I, pp. 232-235); appendix XXI (vol. II/II, 753-755); lib. III, tract. L, cap. II, q. 2 (vol. III/II, 975-977). Según san Pablo, dice, parece que sólo el varón ha sido hecho a imagen de Dios, y no la mujer. Apoya expresamente esta tesis, siguiendo punto por punto a san Pablo, que interpreta extensivamente, en tres argumentos: el varón creado inmediatamente, y la mujer mediatamente y para el varón; el varón tiene una inteligencia natural superior, por lo cual la mujer debe de estarle sometida naturalmente; y, por último, así como todo viene de un sólo Dios, así también todo —varón y mujer— debe de venir de un sólo varón. Es falsa, continúa, la interpretación alegórica de san Agustín y la descarta, porque Dios es imitado tanto por la razón superior como por la inferior: no hay, pues, superioridad de la razón superior o *vir* respecto de la razón inferior o práctica, que se denomina *mulier*. Más consistente le parece, en cambio, la siguiente argumentación: el hombre es imagen en cuanto contempla a Dios, y no es imagen en cuanto se vuelve a lo terreno y se olvida de lo divino. Y, en cuanto a la contemplación divina, de carácter sobrenatural, tanto el hombre como la mujer se equiparan y son por igual imagen y semejanza suya. En *Génesis* 1:26-27 se dice, en efecto, que los creó a su imagen y que los creó varón y mujer, pues tanto el uno como la otra son capaces de contemplar a Dios y, por consiguiente, son ambos "imagen".

Auxerre estima, en definitiva, una superioridad natural —nunca sobrenatural— del varón sobre la mujer, que él traslada a la institución matrimonial, donde los esposos no serán iguales en la libertad y capacidad de decisión. Ha caído la interpretación alegórica agustiniana, que, sacada de su contexto, era poco sólida, y ya no existen ahora argumentos para sostener la igualdad natural del varón con relación a la mujer, si se leen como suenan, sin sordina, las perícopas paulinas.

3.2 La *Summa de bono*

Felipe el Canciller, autor de una notable *Summa de bono*, en la que se planteó por vez primera un tratado sistemático de las propiedades trascendentales del ser, abordó también el tema femenino al estudiar la cuestión de la *ymago Dei* (*Summa de bono, De bono nature intellectualis creature coniuncte corporali*, q. IIII, I, 239-243). Felipe todavía consideró posible —quizá sea el último autor en admitirla— una interpretación benigna de san Pablo aceptando los dos binarios psicológicos agustinianos *vir/ratio superioris* y *mulier/ratio inferioris*. Pero advirtió que, de acoger el binomio, la mujer no sería, en sentido estricto, imagen de Dios, pues la razón inferior o *mulier* parece no ser imagen de Dios en la misma medida en que lo sería la razón superior, denominada *vir*. Para resolver la dificultad, Felipe afirmó que el ser humano es imagen de Dios según ambas razones o niveles de la razón. Es decir; es imagen de la Trinidad no sólo según la razón superior sino también según la razón inferior.[3] Lo que hace al ser humano esencialmente imagen de la Trinidad es su condición intelectual, y la razón intelectual se halla tanto en la razón superior como en la razón inferior.

Felipe tiene a la vista, evidentemente, la noción de "persona", que se aplica análogamente tanto al ser humano como a la Trinidad. Y, por lo mismo, el ser humano es más imagen de la Trinidad que el ángel, porque el apetito superior del ser humano tiene memoria, inteligencia y voluntad, lo cual permite apreciar mejor los vestigios trinitarios en su naturaleza. El tema de la condición femenina ha sido superado por alzada, al plantear la cuestión en el orden estrictamente antropológico-natural, donde tanto el varón como la mujer son iguales.

El Canciller ha evitado los argumentos misóginos de su colega parisino Guillermo de Auxerre; y, al mismo tiempo, ha superado el argumento binario agustiniano, trasladando la discusión sobre de la condición femenina al plano de la esencial participación trinitaria por parte del hombre. En el orden esencial, evidentemente, tanto el varón como la mujer son persona y son en la misma medida imagen de la Trinidad. Hasta aquí su hermenéutica de las dos perícopas del *Génesis*. Resulta difícil, en cambio, aventurar su personal opinión sobre las dos perícopas

[3] "Videtur quod ipse homo secundum rationem essentialiter est ymago Trinitatis. Sed in utraque parte rationis est essentialliter ratio. Ergo secundum utramque est ymago" (ed. N. Wicki, I, 240).

paulinas discutidas, porque los textos callan en este punto. Estimo que no quiso entrar en ese espinoso problema exegético. Nunca sabremos por qué orilló la crítica a la tradición *recepta* de san Pablo, evitando la exégesis de las dos perícopas paulinas. ¿Acaso no deseó indisponerse con una tradición consolidada, o más bien no entró en el debate, porque propiamente no cabía en la armoniosa y un tanto forzada sistematización teológica que él había inventado?

3.4 La *Glossa halense*

La *Glossa halense* argumenta en cuatro ocasiones, al tratar la doctrina matrimonial, la mayor dignidad del varón con relación a la mujer. Durante la celebración del matrimonio y darse el ósculo de la paz, el esposo, dice, debe ser besado por el celebrante antes que la esposa, porque, al ser Cristo cabeza del varón, y éste de la mujer, la paz de Cristo desciende a la mujer por el varón (*cfr. 1 Corintios,* 11:3). Por otra parte, la oración especial sobre la esposa, que se recita antes del "Pax Domini sit...", se justifica por ser el sexo de la mujer más débil (*infirmior*) y necesitar, por ello, de mucha más gracia (*Glossa halense*, IV, dist. 28, n. 1g, ed. Quaracchi, 480). Finalmente, al comentar el consejo paulino de que esposo y esposa no se defrauden, sino de mutuo acuerdo y por poco tiempo, y para entregarse a la oración (*cfr. 1 Corintios* 7:5), discute la cuestión de la "crucesignación".[4] Según las costumbres de la época, un varón podía irse a las cruzadas sin permiso de la esposa, para luchar contra los herejes y la liberación de Tierra Santa (*"ratione impugnationis haereticorum, vel ratione liberationis"*). Era un privilegio que se concedía a este sexo por ser más apto para la guerra (*"datur autem huic sexui, quia compententior est ad proeliandum"*, *Glossa halense*, IV, dist. 32, n. 6, ed. Quaracchi, 509). El varón tenía un tratamiento más favorable por ser físicamente más fuerte. En todo caso, la mujer es más débil y requiere, como ya se ha dicho, mayor oración por parte de la Iglesia.

[4] Con el término "crucesignari", recibir la señal de la cruz, se designaba una ceremonia en la cual un soldado se convertía en cruzado y adquiría el compromiso de marchar a las cruzadas. Por las fechas en que Alejandro escribía su *Glossa halense* estaban muy recientes las campañas contra los albigenses y contra los musulmanes españoles (la batalla de las Navas había tenido lugar en 1212), y todavía se hallaba abierto el ciclo de cruzadas a Tierra Santa.

La tercera referencia comparativa entre varón y mujer se halla al discutir la poliginia de los patriarcas veterotestamentarios. ¿Por qué fueron dispensados los patriarcas, y no lo fueron nunca las mujeres de tener varios esposos? Por la dignidad del varón, pues el varón es cabeza de la mujer (citando 1 *Corintios* 11, 3, *Glossa halense*, dist. 33, n. 2g, ed. Quaracchi, 520). En esta misma línea de mayor calidad del varón, Alejandro afirma que, cuando se trata de una causa de nulidad matrimonial, el testimonio del varón debe de ser más creído que la declaración de la mujer, pues él es *caput mulieris*, citando de nuevo a san Pablo (*Glossa halense*, dist. 34, n. 4, ed. Quaracchi, 539).

3.4. Los opúsculos teológicos alvernieses

Pasemos brevemente a Guillermo de Alvernia. He hallado tres referencias que nos permiten conocer su opinión sobre este complicado problema teológico. Debo advertir, en primer lugar, que Alvernia comentó ampliamente la Sagrada Escritura, siguiendo el ciclo de las primeras lecturas dominicales de la Misa. Por desgracia, la liturgia evitaba entonces, como también ahora, los pasajes más conflictivos de la Biblia. Así, pues, en la Misa no se leía ni *1 Corintios,* 11:3 ss. ni *1 Corintios,* 14:34ss.[5] En cambio, aunque sólo de refilón, hallamos tres referencias negativas a la mujer, las tres en función de su mayor debilidad física. ¿Por qué —se pregunta— los ángeles, aunque no tienen sexo, se han aparecido siempre como varones? Porque lo propio del varón —dice— es la virtud, la fortaleza, la *vis* activa; a la mujer le corresponde, en cambio, la *vis* pasiva, la enfermedad, la débil disposición femenil, que es incompatible con los espíritus angélicos (*cfr. De universo*, II pars principalis, pars III, cap. 24. ed. de París, 1068aH-bE). Hallamos también otro juicio negativo sobre la mujer, esta vez relativo a la belleza femenina, que es considerada como causa de tentación y de malos amores (*cfr. De sacramento Eucharistiae,* liber unus, cap. I. ed. de París, 430aE). Por último, al tratar en otro lugar sobre la moralidad de las costumbres refiere, como único ejemplo, un terrible caso de profanación protagonizado por una mujer (*cfr. De moribus, liber unus*, cap. 7. ed. de París, 222aC).

[5] *In prima parte super epistolas Dominicarum*: ninguna referencia a los pasajes paulinos más controvertidos sobre la materia que estamos tratando. En el *Tractatus de causis, cur Deus homo liber unus*, cap. 7 (ed. de París, I, 568), estudia al hombre como imagen de Dios, pero sin referirse al tema que nos interesa aquí.

En conclusión, se advierte en Guillermo de Alvernia una tendencia que ya habíamos distinguido, aunque sólo muy incipientemente, en la *Glossa halense*: cierto menosprecio hacia la mujer con argumentos que comienzan a ser preferentemente biológicos, es decir, por una supuesta inferioridad físico-biológica de la mujer con respecto del varón, todo lo cual me lleva a pensar que ha comenzado ya la influencia de la medicina y biología greco-árabe en los ambientes teológicos de París. En esto no debió de ser indiferente la posición aristotélica.

3.5. La *Summa theologica*

Pero terminemos ya el ciclo de la primera generación universitaria. La última gran obra, inconclusa, de este periodo fue la *Summa theologica*, también conocida como *Summa halensis*, riquísimo tratado que constituye, en muchos temas, el precedente inmediato de la *Summa theologiae* aquiniana. Varias veces, y por extenso, estudia los dos pasajes paulinos de 1 *Corintios*. Por ejemplo, cuando analiza la creación de Eva a partir de la costilla de Adán (*Génesis*, 1:27), insiste en que, según san Pablo (*1 Corintios*, 11:3), el varón tiene el primado o autoridad de régimen sobre la mujer, como quien debe regir su cuerpo. Hay dos sujeciones de la mujer al varón: por motivo de reverencia (antes y después del pecado) y por servidumbre (después del pecado) (*Summa theologica*, lib. II, pars prima, inq. IV, tract. 2, q. 2, cap. 2, ed. Quaracchi, vol. II, 617-618). También advierte que la sujeción de la mujer al varón es por triple motivo: por dignidad de naturaleza (el varón es más digno naturalmente que la mujer), por el reato de culpa (la mujer tuvo más culpa en el pecado original), y por la mayor fortaleza del varón (el sexo femenino es más débil que el del varón y por ello, para protegerla, puesto que el varón es más agresivo y violento, debe facilitarse más al repudio de la esposa que el del esposo) (*Summa theologica*, lib. III, pars II, inq. III, tract. II, sect. II, q. 1, tit. 3, ed. Quaracchi, IV/2, 670a-b). En todo caso, el repudio debe concederse al varón más que a la mujer, porque más perjudica la deshonra al varón que a la mujer, sobre todo cuando se repudia por estupro del cónyuge o por celotipia;[6] no así, en cambio, en caso de adulterio, en que ambos cónyuges deben ser tratados exactamente igual.

[6] Alude a la disposición mosaica recogida en núm. 5, 14-15, donde se trata sobre los celos del esposo, y acerca del sacrificio ofrecido para disiparlos y conocer así la fidelidad de la esposa (sería como una ordalía).

Insiste la *Summa halensis* en la igualdad de los esposos en cuanto al tálamo, o sea con respecto al débito, pero señala la desigualdad en cuanto al régimen: en el *ordo regiminis*, la mujer está sujeta al varón, tanto por ley de naturaleza como por gracia, aun siendo pares en el débito o derecho sobre los cuerpos. Finalmente, en el epígrafe *De corpore mulieri* hallamos, ya bastante desarrollados, los argumentos sobre la superioridad biológica del varón y, en general, del varón sobre la mujer, con tres citas aristotélicas (*cfr. Summa theologica*, lib. II, pars I, inq. IV, tract. II, sect. II, q. 2, ed Quaracchi, II, 610a-630b).

4. Conclusiones

Llego ya al término de mi exposición. He repasado la elaboración teológica parisina durante los treinta años que van de 1215 a 1245, años que resultaron decisivos para la configuración de las síntesis teológicas plenomedievales. Pienso que estoy ya en condiciones de formular tres conclusiones a modo de tesis, que someto a su consideración y que habrá que probar más detalladamente en una investigación posterior.

Primera tesis: La primera generación académica parisina no comprendió el alcance del binario psicológico agustiniano, porque se movía ya en otro horizonte intelectual. La línea divisoria quizá puede situarse en 1210, cuando un sínodo parisino aprobó las primeras censuras antiaristotélicas, confirmando con ellas, que *El Estagirita* ya había asomado formalmente su cabeza por las puertas de París. El mismo Concilio IV Lateranense, de 1215, demuestra que el clima teológico era ya distinto, cuando se redactaba el célebre decreto *Firmiter* contra los cátaros y valdenses.

Segunda tesis: El rechazo del binario psicológico obligó a buscar perspectivas intelectuales nuevas para interpretar los textos bíblicos sobre la mujer. Se intentó, así, encontrar la *ymago Dei* presente en el ser humano por creación y por gracia en el orden de la participación "trascendental": es decir, en aquel nivel de análisis en que el hombre (varón y mujer) es imagen de la Trinidad. La atención se desplazó, pues, del análisis meramente psicológico al análisis teológico de la persona, donde la igualdad varón y mujer es total.

Tercera tesis: Al mismo tiempo comenzaron los análisis sobre la debilidad corporal femenina, dando pie a muchos argumentos misóginos.

Se aprecia una nueva valoración de la guerra, del vigor físico y de la capacidad de dominio, en cuyo plano la mujer se halla en franca desventaja. También se observa un mayor interés por la biología del cuerpo humano, en que la mujer también sale perjudicada. La presencia de la medicina y biología greco-árabe parece decisiva en esta innovación.

Las grandes síntesis teológicas de 1245 a 1280 se llevarán a cabo en la nueva perspectiva cultural que he anunciado más arriba.

Bibliografía

Alexandri de Hales, *Glossa in quatuor libros. Sententiarum Petri Lombardi*, Paris: Quaracchi, 1951.

Alexandri de Hales, *Summa theologica*, 6 vols., Paris: Quaracchi, 1924-1979.

Guillermo de Alvernia, 2 vols., Frankfurt: Minerva Verlag, 1963.

Guillermo de Auxerre, *Summa aurea. Introduction générale*, ed. de Jean Ribaillier, Paris: Quaracchi-CNRS, 1987.

Philippi Cancellarii, *Summa de bono*, ed. de Nicolaus Wicki, Berna: Francke, 1985.

Saranyana, Josep-Ignasi, "Doctrina sobre la condición femenina en el siglo xii", *Anuario Filosófico*, 26, 1993, 465-511.

ANALOGÍA DEL PLACER SEGÚN TOMÁS DE AQUINO

Claudia María MÁRQUEZ PEMARTÍN
Universidad Panamericana

Es un tópico común escuchar que el final del siglo XX está caracterizado por una búsqueda desenfrenada del placer, en todas sus formas. El hedonismo puede señalarse, en efecto, como una nota descriptiva de nuestra época. Es por tanto plenamente actual nuestro tema. Esto responde a que el placer, en efecto, es algo que todos los hombres buscan; es más, todo ser capaz de "buscar", busca el placer de alguna forma. Podemos decir, pues, que el tema nos involucra vitalmente, en la medida en que nosotros mismos formamos parte de esa sociedad de fines del siglo XX.

Como respuesta a esta búsqueda del placer pueden encontrarse actitudes en cierto modo represivas, como señala Savater: "«Placer» es una palabra de resonancias propagandísticas y, por tanto, fundamental y cosquilleantemente inmoral" (*Ética como amor,* 117).

Mi propósito en este trabajo es hacer una cierta apología del placer, es decir, mostrar que el placer no tiene necesariamente la carga peyorativa que muchas veces se le atribuye.

Recientemente me topé en el *Tratado de las pasiones*, de Carlos Gurméndez, con la siguiente afirmación:

> El cristianismo pensó que la pasión es la raíz del pecado, porque es sentirse como cuerpo, sensualidad. La pasión era, pues, el mal. Y nació la concepción dualista, escolástica, de la pasión, pústula corporal, frente al espíritu, que es la bondad (17).

Cualquiera que haya leído a Tomás de Aquino, —conocido también como *"doctor humanitatis"* y como *"doctor communis"*— por no citar in-

numerables autores considerados católicos, se puede dar cuenta de que, entre las fuentes que ha estudiado ese respetable autor, no se cuenta una de las principales para la doctrina católica. Por tanto podemos sostener que tal afirmación es, al menos, una generalización inadecuada y equívoca.

Sin pretender hacer una exposición erudita de los textos pertinentes de Tomás de Aquino, podemos encontrar como fuentes fundamentales para el tema del placer la *Suma Teológica*, I parte, cuestiones 26, 59 y 81, I-IIae, cuestiones 11, 23 a 26 [sobre las pasiones] y 31-34 [sobre el placer o delectación] y II-II, cuestiones 28 y 180; El *Comentario al Libro de las Sentencias* de Pedro Lombardo y el *Comentario a la Ética a Nicómaco*, en especial libros VIII y X.[1]

Aclaraciones terminológicas

Analogía, como todos sabemos, es la predicación de algo en parte igual y en parte distinto. Ahora bien, la analogía no es sólo un problema de predicación sino un problema de realidad.

> Analogía, en su sentido más amplio, significa proporción entre dos, una relación de uno a otro. Solamente una proporción entitativa y necesaria es analogía metafísica.
>
> (Manser, *La esencia*, 117)

La verdadera analogía tiene como fundamento la real pluralidad del ser. Analogía verdadera es aquella que sucede sólo cuando los analogados, a pesar de su mutua diversidad específica, se identifican de algún modo en un tercero, lo cual supone a su vez que este tercero conviene a todos los miembros de la analogía, formal y entitativamente y, por tanto, por necesidad interna, aunque no sea en la misma medida. Sólo esta analogía es verdaderamente metafísica. Sin aquella interna y necesaria concatenación óntica, falta al silogismo analógico el verdadero término medio.[2]

[1] Estas obras se citarán según el sistema de notación que ya es clásico: la *Suma Teológica*, por las partes, cuestiones (q.), artículos y la ubicación dentro del mismo; la *Suma contra gentiles*, por el libro y el capítulo; el *Comentario a la Ética a Nicómaco*, por el número de la lección y el número de párrafo.

[2] *Cfr.* Manser, *La esencia*, 117

Es claro que el tema de la analogía es central en la metafísica tomista. El fundamento para aplicarla al tema del placer lo encontramos en Aristóteles, quien afirma que el placer se dice de muchas maneras (*Gran Ética*, II, 7).

A este respecto podemos decir que la palabra placer traduce diversos vocablos latinos: *voluptas, gaudium, deliciae, delectatio, deliciis.* En este sentido se puede tomar como sinónimo de gozo, que traduce *gaudium, laetitia, voluptas, iucunditas,* así como de gozar [*frituio*] y deleite [*delectatio, obcecatio*].[3] (Diccionario Latino-Español Vox, *ad vocem*).

El tema del placer en Tomás de Aquino admite abordarse desde diversos puntos de vista: metafísico, antropológico y ético.

1. Perspectiva metafísica

Desde una perspectiva metafísica, podemos primeramente decir que placer hace directa referencia a las categorías y a las nociones trascendentales:

> El bien se puede predicar de todas las categorías —sustancia, relación, cantidad, tiempo, etc.— con ello el caso discutido del placer viene a ser aun más claro. Porque toda actividad del bien es predicable de toda categoría, también el bien deberá ser predicable. De este modo concluimos que, al igual que las cosas buenas y el placer se hallan juntamente, y que el placer que procede de las cosas buenas es verdaderamente un placer, todo placer es una cosa buena.
>
> (Aristóteles, *Gran Ética*, II, 7)

[3] Tomás de Aquino, al usar estas voces, les atribuye, en el corpus de algunos artículos (*cfr. Suma Teológica*, I-IIae, q. 31, 1. 3 c. y ad 3um; a. 4; *Suma Contra Gentiles*, I, XC), el significado preciso que enlisto a continuación: *gaudium* -delectación o gozo espiritual; *fruitio* -gozo muy intenso; *laetitia* -alegría; *delectatio* -placer corporal; *voluptas* -delectación carnal, principalmente sexual; *libido* -delectación desenfrenada e insaciable; *exultatio* -manifestación externa de gozo (corporal); *hilaritas* -manifestación exterior del gozo (rostro); *iubilatio* -manifestación exterior (voces inarticuladas); *iucunditas* -manifestación exterior del gozo (extremidades) (*cfr.* Mahillo, *El sufrimiento*, 16). Sin embargo, en otras muchas cuestiones las utiliza indistintamente como sinónimos.

También en la *Tabula aurea* de Pedro de Bergomo, la voz *delectatio* remite a otras voces de las que hemos ennumerado arriba: *beatitudo, amor, finis, frui, ludus, passio, appetitus, us, voluptas, virtud; frui* remite a *fructus, fruitio, actus, finis, beatitudo, amicitia, amor, delectatio; gaudium* remite a *amor, beatitudo, delectatio, passio.* Finalmente *voluptas* lo hace a *delectatio, felicitas, libido, luxuria* (*cfr. ad vocem*).

Con base en esto, usaremos los términos de manera general, es decir sin hacer referencia a la posible significación precisa.

La delectación es la fruición del bien, de modo que se puede afirmar, con Tomás de Aquino que, por ello, es, en cierto modo, fin. (Aquino, *Suma Teológica*, I-IIae, q. 25, a. 2, c).

También en la definición de belleza, encontramos la referencia a lo placentero: "Bello es aquello que visto agrada" *"Id quod visum placet"*, "lo que contemplado deleita" (*Suma Teológica*, I, q. 5, a. 4 ad 1um). A nadie se le ocurriría pensar, a la luz de esta definición, que el placer es algo negativo. Antes al contrario, la capacidad de gozar en la contemplación de lo bello es señal de finura espiritual. El sentimiento estético no se trata de

> una mera intuición o sentimiento sino de un estado afectivo que sintoniza con el conocimiento. En el goce provocado por lo bello no hay sólo agrado, hay una percepción de la proporción, del ritmo, del orden. Es la visión de la unidad formal reflejada en la materia: es la imagen proporcionada del concreto sensible que despierta la agradabilidad.
>
> (Robles, *Introducción*, 181)

Respecto a la verdad, podemos decir que en su contemplación cifra Aquino la felicidad pero también la felicidad dice relación con el gozo o el deleite:

> En la bienaventuranza perfecta no quedará ya nada por desear, pues en ella será plena la fruición de Dios, en la cual obtendrá también el hombre lo que hubiera deseado, incluso los demás bienes, aquí se aquieta no solamente el deseo con que deseamos a Dios sino que también se saciará todo deseo. De ahí que el de los bienaventurados es un gozo absolutamente pleno, e incluso super pleno, porque obtendrán más de lo que pudieron desear.
>
> (*Suma Teológica*, II-IIae, q. 28, a. 3, c.)

La teoría —conocimiento de la verdad— como *energeia*, es decir, como acto, es la forma suprema de la actividad humana. Esto quiere decir que la felicidad y el placer más perfectos para el hombre son la contemplación de la verdad:

> La contemplación puede ser deleitable por dos razones: primera, por razón de la propia operación, porque para cada uno es deleitable la operación que le es propia por naturaleza o hábito. Ahora bien, la contemplación de la verdad es propia del hombre según su naturaleza, en cuanto es animal racional. De ahí que «todos los hombres desean por natura-

> leza saber» y por consiguiente, se deleitan en el conocimiento de la verdad. Sobre todo se cumple esto en quien tiene el hábito de la sabiduría o de la ciencia que suprime las dificultades para la contemplación. En segundo lugar, la contemplación puede ser deleitable por razón del objeto, cuando se contempla una cosa amada, como sucede también en la visión corporal, que es deleitable no sólo porque el acto mismo de ver es deleitable, sino también por ver a una persona a quien se ama. Por consiguiente, puesto que la vida contemplativa consiste principalmente en la contemplación de Dios, ayudada por la caridad, como se ha dicho (*Suma Teológica*, II-IIae, q. 180, a. 1, c. y a. 2 ad 1um), no sólo es deleitable por razón de la contemplación misma, sino también por razón del amor mismo a Dios. Y en ambos aspectos está este deleite por encima de cualquier deleite humano, pues es superior el deleite espiritual al corporal, como se ha probado al hablar de las pasiones (I-IIae, q. 31, a. 5) y el amor con que es amado Dios por la caridad excede a todo amor. Por eso se dice en un salmo (33): «Gustad y ved cuán suave es el Señor». (*Suma Teológica*, II-IIae, q. 180, a. 7, c)

Del mismo modo, hablando en términos de acto y de potencia, podemos afirmar también la bondad del placer. El argumento fundamental es que el placer es acto y en cuanto que es acto es perfección.

El placer en parte es movimiento y en parte reposo "El placer es un movimiento del alma y el cumplimiento a la vez total y sensible de la naturaleza existente" (*Suma Teológica*, I-IIae, q. 31, a. 1, c.) y el movimiento, aunque imperfecto, es acto.

Hay placeres en los que va aneja la satisfacción de una necesidad; a estos llama Aristóteles placeres necesarios: "Entre lo que causa del placer, algunas cosas determinadas son necesarias" (*Ética a Nicómaco*, Bk 1147 b37)[4] como el placer de la comida, de la bebida y otros placeres corporales. A otros llama electivos, pues son fruto de la decisión personal, y estos no son necesarios. El placer no está en la satisfacción de la necesidad sino porque "Existe una parte del alma que es la sede del placer, y porque ésta es activa cuando la necesidad esta siendo satisfecha" (Aristóteles, *Gran Ética*, II, 7).

Perfección y acto en metafísica son nociones que se corresponden "Cada cosa es perfecta en cuanto que es en acto, e imperfecta en cuan-

[4] Para las obras de Aristóteles se usará la numeración clásica excepto en la *Gran Ética*, la cual se citará por capítulos y páginas.

to que es en potencia" (Aquino, *Suma Contra gentiles,* I, 28). Pasemos pues a considerar que son dichos conceptos de acto y potencia.[5]

Resulta evidente que estas perfecciones que encontramos en los seres, a las cuales llamamos acto, no lo son de la misma manera, pues la noción de acto es análoga.

> Pero estar en acto no se dice de todas las cosas en el mismo sentido, sino analógicamente, como existe esto en esto o en orden a aquello; pues unas cosas están en la relación del movimiento a la potencia y otras en las de la sustancia a cierta materia.
>
> (Aristóteles, *Metafísica*, Bk 1048b5-10)

Es realmente distinto el tener una perfección de manera estable que el estar moviéndose para alcanzar algo. En ambos casos hay una cierta perfección, pero es indudablemente más noble la actualidad de la forma que la del movimiento. Si, pues, el placer es acto, entonces será análogo como la noción misma de acto.[6]

La noción de acto indica perfección. Se llama perfecto a aquello que está en acto; sin embargo, hemos hecho una distinción en los conceptos de acto en los que cabe hablar de una división inicial: perfección primera y perfección segunda. La primera es aquel acto por el que una sustancia puede decirse perfecta, o sea, subsistente: el ser, acto primero, que es la primera perfección del ente y de la forma sustancial, ya que a través de ella es como el ente recibe el ser; y la segunda es aquel acto por medio del cual un ente, una sustancia, alcanza su fin, y esto se logra por la operación.

[5] Estas nociones, que expresan la realidad de los entes finitos, las encontramos en Aristóteles, quien divide la realidad de los entes finitos en dos tipos o modos de ser reales: el ser actual, efectivo, que existe en sí mismo en la forma que le es propia —la cual puede ser sustancial o accidental, expresando ambas un ser más perfecto y estable que el de la *energeia.* Evidentemente la actualidad de la forma sustancial es mayor que la de la forma accidental— al cual llama *entelekia*, o là actividad en cuanto que se está realizando, que denomina *energeia* —estas son las nociones de acto perfecto e imperfecto respectivamente—, y el ser potencial, —el cual de suyo todavía no es pero puede llegar a ser (*Cfr. Metafísica,* 1065b25).

[6] El término español 'acto' viene del latín *actus,* del verbo *agere* y primordialmente significa la acción, "pero puede significar también lo que mediante la acción, resulta 'hecho', acabado, logrado; como, por ejemplo, después de la acción por la que un cuerpo se traslada, tiene éste el acto de encontrarse ocupando un determinado lugar" (Millán Puelles, *Fundamentos,* 449).

Esto es lo que afirma santo Tomás:

> El acto es doble, a saber: acto primero, que es la forma, y acto segundo, que es la operación; y según parece por el común sentir de los hombres, el nombre de acto fue aplicado en primer lugar a la operación, pues este es el sentido más obvio que tiene la palabra acto; pero en segundo lugar fue trasladado para designar la forma en cuanto que la forma es el principio y el fin de la operación.
>
> (Aquino, *De Potentia*, q. 1, a. 1)

Estos dos tipos de acto están íntimamente relacionados, pues, si bien la forma —como dice el texto— es el origen del movimiento, es indudable que la operación, que sigue al modo de ser de la forma, la completa y la perfecciona, en cuanto que el movimiento es una exigencia de la misma forma.

Ahora bien, las perfecciones creadas admiten grados: se puede ser más o menos en acto o más o menos en potencia; sin embargo esta jerarquía no se da de la misma manera de modo ascendente que de modo descendente. Si procediendo hacia la actualidad podemos llegar a un acto primero que sea absoluta plenitud, no es posible a la inversa llegar a una potencia absoluta que de suyo no diga nada respecto del acto, pues lo imperfecto toma origen de lo perfecto, y lo que es potencia no lo es por participación de la potencia pura, sino por su ordenación al acto. Sólo la perfección es participable; la imperfección no.

Esto conecta con el placer y el dolor, con el gozo y la tristeza "Se pueden considerar también el gozo y el dolor como simples actos de la voluntad respecto de lo que agrada o disgusta" (Aquino, *Suma Teológica,* I, q. 64, a. 3, ad 1um.)

> Hablando de modo absoluto, el deseo de la delectación es más fuerte que la huida del sufrimiento. Y la razón es que la causa de la delectación es el bien alcanzado, mientras que la del dolor o sufrimiento es algún mal que repugna. Y puede darse un bien connatural sin que lleve en si nada repugnante, mientras que no puede darse un mal totalmente repugnante sin que tenga algo bueno. Por lo tanto, la delectación puede ser íntegra y perfecta mientras que el sufrimiento es siempre parcial.
>
> (*Suma Teológica*, I-IIae, q. 35, a. 6, c)

El acto tiene absoluta prioridad sobre la potencia, porque es anterior en cuanto a nuestro conocer, o sea en cuanto al concepto; en cuanto al

ser también lo es, por serlo en cuanto a la sustancia; en relación al tiempo, pues lo que es en acto es anterior a lo que es en potencia; y en cuanto a la causalidad, pues nada obra sino en cuanto es en acto (*Ética a Nicómaco*, I, 8, 1099).

La felicidad del hombre, en cuanto criatura, es una operación, pues es su perfección última. Un ser es más perfecto en tanto que es en acto, y las potencias del hombre, mientras no se actualizan mediante la operación, permanecen en estado de imperfección. Santo Tomás lo expresa diciendo: "De ahí que la beatitud del hombre debe consistir en el acto último, y por eso es llamada por el Filósofo acto segundo" (*De Anima*, Bk 412a 23.),

> pues el que sólo tiene forma es operante en potencia; así el sabio es el que está en potencia para considerar. De ahí que en los demás órdenes cada cosa se dice ser por su operación.
>
> (*Suma Teológica*, I-IIae, q. 3, a. 2 c)

Esta es la perfección del fin pues las cosas pueden ser perfectas o por la sustancia o por el fin, que es la operación,

> como el fin del citarista es tocar la cítara, o algo que se logre mediante la operación, como el fin del arquitecto es la casa que se edifica con su trabajo. De estas dos perfecciones la primera es causa de la segunda, porque la forma es principio de operación.
>
> (*Suma Teológica*, I, q. 73, a. 1 c)

La operación perfecciona, pues, a la facultad al modo del acto. Ahora bien, para perfeccionar adecuadamente a la facultad ha de ser una operación perfecta, lo cual depende de cuatro cosas: de su género, del principio de operación, del objeto y de la forma:

—Del género: esto es, que sea inmanente. Por esta característica puede ser esta perfección algo último pues no se ordena a otro. Santo Tomás afirma que la excelencia está en razón directa a la inmanencia.

> Según la diversidad de las naturalezas así se encuentran en las cosas los diversos modos de emanación, y cuanto una naturaleza es más elevada tanto más interno es lo que de ella emana.
>
> (*Suma contra gentiles*, IV, c.11)

Por esto se entiende que Aristóteles cifre la felicidad en la operación perfecta, al mismo tiempo que afirma que la felicidad es el fin último:

"La felicidad es, pues, el bien más precioso, el más bello y el más agradable" (*Ética a Nicómaco*, I, 8, Bk 1099a).

> La felicidad debe consistir en el uso y en la acción de alguna cosa, porque en aquellas cosas que poseen un uso y una acción, el uso y las acción son fin.
>
> (*Gran Ética*, c. IV, 1184 b)

> La vida feliz, según parece, está en conformidad con la virtud... La felicidad perfecta será la actividad de esta facultad en conformidad con la virtud que le es propia.
>
> (*Ética a Nicómaco*, X, ,6 y 7, Bk 1177a)

—Del principio de la operación: esto es, de la calidad de la potencia de la que procede. Así resulta que es más perfecto el ejercicio de las facultades superiores que el de los sentidos. Además de que en estos, más que operación, encontramos que hay acción y pasión, pues el origen no está tanto en la facultad misma cuanto en el objeto externo que produce una afección en ella.

—Del objeto de la operación: esto es, de la calidad ontológica del bien perseguido.

—De la forma de la operación: que exige un obrar perfecto, firme, fácil y deleitable.

Podemos concluir sintéticamente que si el placer está ligado al bien y a la actualidad, los placeres serán mejores según sean más acto (que es perfección en sí) y estén ligados al mayor bien. Por eso todos los placeres ontológicamente son buenos, pero unos más buenos que otros o más adecuados a la naturaleza del hombre. Esto quedará más explícito en el análisis antropológico.

2. Perspectiva antropológica

Desde la perspectiva antropológica es más evidente aun la tesis que proponemos acerca de la analogía del placer.

En la *Suma Teológica* Aquino considera con amplitud el placer en dos momentos principales: uno referido a las pasiones y otro referido al momento del acto voluntario, que es la fruición.

La fruición es el último acto de la voluntad, la cual se goza en el bien alcanzado. El nombre de fruición viene del latín *fruitio*, que pro-

cede de *fructus*, y es el último y más completo de los actos de la voluntad. La fruición se refiere al fin en cuanto presente o poseído (*cfr. Suma Teológica*, I-II, q. 11, a. 1 c). Es el descanso y la complacencia de la voluntad en la posesión del bien deseado.

> Cuando el bien está presente el amor se manifiesta, según sabemos, como fruición, goce o deleite; cuando está ausente, por el contrario, surge la nostalgia y el deseo de su posesión. Deseo y goce, *desiderium et gaudium*, son manifestaciones de una misma potencia.
>
> (Garrido, *Estudio*, 54)

La fruición no puede ser de los medios porque la voluntad no descansa plenamente en ellos. El goce perfecto del amor sólo se da en el objeto plenamente amado por sí mismo, ya conseguido, y que sea el propio de nuestro apetito superior, la voluntad.

La fruición puede ser perfecta o imperfecta en un triple aspecto:

a) con relación al sujeto, el descanso y complacencia de la voluntad es la fruición perfecta, mientras que la del apetito sensible es imperfecta por el imperfecto conocimiento que tiene del bien y del fin (*Cfr.* Aquino, *Suma Teológica*, I-IIae, q. 11, a. 2 c.);
b) en relación con el objeto, es perfecto el goce referido al fin último absoluto, e imperfecto el referido a un fin relativamente último, es decir, último en un orden determinado (*Cfr. Suma Teológica*, I-IIae, q. 11, a. 3 c.);
c) respecto del modo de alcanzar el fin, el gozo perfecto es el obtenido por la posesión real y acabada del fin, mientras que es imperfecto el que sólo comporta la posesión intencional o esperanza fundada (*Cfr. Suma Teológica*, I-IIae, q. 11, a. 4 c).

Puesto que el gozo es por la posesión del bien, es un acto eminentemente humano aunque no sea deliberado; el hombre no puede sino gozar en el bien poseído; sin embargo, decimos que es propiamente humano porque implica conocimiento del fin, y es perfecto porque se conoce el fin en cuanto tal, a diferencia de los animales a quienes corresponde un gozo imperfecto por el imperfecto —particular y contingente— conocimiento del bien y del fin.

Desde el punto de vista antropológico, el hombre es un ser constituido por materia y espíritu. No siendo, pues, angélica su naturaleza,

la operación que le corresponde propiamente incluye el aspecto corporal. Incluso la actividad más noble y elevada del hombre —la contemplación— tiene dependencia respecto a lo corpóreo. En efecto "nada hay en el intelecto que no haya pasado antes por los sentidos".

Siendo, pues, la operación humana múltiple, será múltiple el placer que de ella obtenga.

> Donde quiera se de una naturaleza determinada, se encuentran operaciones determinadas convenientes a dicha naturaleza, pues la operación propia es consecuencia de la naturaleza de dicho ser.
>
> (*Suma Contra gentiles*, III, CXXIX)

Evidentemente, donde hay diversidad, hay jerarquía, por eso según el orden natural, el cuerpo del hombre existe en razón del alma y las potencias inferiores del alma por la razón.Y una cosa está subordinada a otra cuando de ella le viene ayuda y no impedimento. Por tanto, es naturalmente recto y obligado que el hombre ordene su cuerpo y las facultades inferiores del alma, de tal manera que con ellos no impida, sino ayude a los actos de la razón y su propio bien.

Sin embargo, esta jerarquía u ordenamiento de lo inferior a lo superior en el hombre, no implica exclusión o eliminación. El gozo o placer sensible ha de verse como algo bueno para el hombre. Esto es explícitamente afirmado por Aquino: El hombre ha sido creado por Dios para el gozo, no para el placer físico o psíquico (gozo sensitivo o delectación interna), pero el gozo perfecto racional lleva consigo, no como causa sino como requisito, un estado corporal sano y equilibrado pues la bienaventuranza perfecta del hombre abarca la del cuerpo y la del alma (Aquino, *Suma Teológica* III, q. 15, a. 10, c).

Más aún:

> Son mucho más acordes con la vida y el desarrollo de los seres el gozo y el deleite, que el sufrimiento y el dolor, porque el sufrimiento se opone, en cuanto a su especie, al movimiento vital del cuerpo. Por eso aquellas cosas que restablecen la naturaleza corporal a su debido estado de movimiento vital, son contrarias al sufrimiento (por tanto placenteras) y lo mitigan.
>
> (*Suma Teológica*, I-IIae, q. 38, a.5, c.)

y

> Porque la felicidad es una operación no impedida, el hombre feliz necesita bienes corporales, como la salud y la incolumnidad y bienes exteriores, llamados bienes de la fortuna, de tal manera que por una deficiencia de los mismos, el hombre feliz no sea impedido en su operación.
> (Aquino, *Comentario a la Ética a Nicómaco*, lectio XII, n. 1507)

Las diversas operaciones humanas, en la medida en que son perfectas, conllevan de manera concomitante, un cierto placer. Esta diversidad en cuanto a las potencias es otro elemento que nos ayuda a comprender que el placer es una realidad análoga. Evidentemente hay diferencias entre el placer corpóreo y el espiritual. Al menos en la medida en que el corpóreo conlleva inmutación de la materia; sin embargo, de todas y cada una de las operaciones humanas podemos decir que, si son perfectas, producen placer.

El deleite más grande es el de la operación perfecta, el del acto:

> Las acciones o mociones que constituyen en el hombre un hábito natural, es decir, que son constitutivas de hábitos naturales, son ciertamente deleitables pero por accidente, pues no tienen todavía razón de bien [...] pero según se ordenan a esto que es un bien, tienen razón de bien y de deleitable.
> (*Ética a Nicómaco*, lectio XII, n. 1486)

"El deleite es la operación no impedida de un hábito que es según la naturaleza, es decir, que conviene al que posee dicha naturaleza" (*Ética a Nicómaco*, lectio XII, n. 1493).

También, por tanto, la operación contemplativa, conlleva placer: "El deleite propio ayuda a cada cosa como el deleite que es deleitarse contemplando y aprendiendo, hace que el hombre contemple y aprenda más" (*Ética a Nicómaco*, lectio XII, n. 1495).

> La contemplación puede ser deleitable en un doble aspecto: en primer lugar, por razón de la operación misma, porque a cada uno le resulta agradable la operación que le es conveniente por su propia naturaleza o por costumbre.
> Ahora bien, la contemplación de la verdad es propia del hombre según su naturaleza, por ser animal racional. Por eso todos los hombres desean naturalmente saber y, por consiguiente, encuentran deleite en el conocimiento de la verdad, sobre todo aquellos que poseen el hábito de sabiduría y de ciencia, que trae como consecuencia el poder contemplar sin dificultad.

> En segundo lugar, la contemplación se hace deleitable por parte del objeto en cuanto que se contempla una cosa amada, como sucede en la visión corporal que es deleitable no sólo porque ya lo es el acto mismo de ver sino por ver a una persona querida. Por tanto, dado que la vida contemplativa consiste principalmente en la contemplación de Dios, a lo cual mueve la caridad, como dijimos antes (a. 1; a.2 ad 1um) síguese que en la vida contemplativa se da deleite no sólo por razón de la contemplación misma sino por razón del amor divino.
> En ambos casos el deleite supera a todo deleite humano, ya que el deleite espiritual es superior al carnal.
>
> (Aquino, *Suma Teológica* I-IIae, q. 180, a. 7, c)

Además de la predicación a las diversas potencias humanas, el placer y el gozo se pueden predicar de diversos géneros de ente. Así, se predica de los sensibles brutos —aunque no conozcan la razón de fin que tiene el placer—, del hombre, de los espíritus angélicos y de Dios mismo.

En efecto, en el primer libro de la *Suma Contra gentiles* (c. XC) encontramos que Tomas de Aquino refiere el gozo a Dios, pues la delectación y el gozo consisten en cierto descanso de la voluntad en el objeto querido. Dios, que es el objeto principal de su propio querer, se aquieta totalmente en sí, por tanto se deleita y goza en grado sumo por su voluntad.

3. Perspectiva ética

Finalmente, desde el punto de vista de la moralidad, también podemos enfrentar el tema del placer. La valoración moral de los actos adquiere su determinación de la inclinación de la voluntad. Por ello podría decirse que el placer de suyo es indiferente, pues la moralidad le vendría de la posición de la voluntad ante él. Sin embargo, esta es una abstracción meramente teórica pues en realidad las pasiones y el placer se dan en los agentes.

Así pues, la bondad o maldad de los actos placenteros derivará de la rectitud de la voluntad ante ellos. Si el placer es concomitante a la operación, no se puede decir que sea de suyo malo:

> Siendo los miembros corporales instrumentos del alma, el fin de cada miembro es su uso [...] Y lo que constituye el fin de algunas cosas natu-

> rales no puede ser malo en sí mismo, ya que cuanto es natural se ordena al fin de acuerdo a la divina providencia. Y el placer o la delectación es cierta perfección en la operación

y aún más "aquello sin lo cual no puede darse algo de suyo bueno y óptimo, no es malo en sí mismo" (*Suma Contra gentiles,* III, CXXVI).

> No es propio de la virtud considerar cuánto deleite experimentan los sentidos externos, lo cual se logra por la disposición del cuerpo, sino en qué medida es sensible al placer el apetito interior. [...] No es contrario a la razón que el acto de razón se mezcle a veces con otra cosa que se hace conforme a ésta.
>
> (*Suma Teológica,* I-IIae, q. 153, a. 2, ad 2um)

Más aún, el hombre moral no ha de rechazar el placer sino que tiene que tenerlo óptimamente:

> un fin se hace muy apetecible cuando posee alguna de las condiciones de la felicidad, la cual es apetecible por naturaleza. Y uno de los elementos esenciales a la felicidad es el deleite, como queda demostrado en I Eth.
> (*Ética a Nicómaco*, Bk 1099a7 y 1177a22 y *Suma Teologica*, II-IIae, q. 148)

La maldad moral cabe, por tanto, no en cuanto a que se busque el placer como algo bueno, sino en que se busque desordenadamente.

Conclusión

Por lo tanto, si el placer está ligado al bien y a la actualidad, los placeres serán mejores según sean más acto (que es perfección en sí) y estén ligados al mayor bien. Por eso todos los placeres son buenos, pero unos son más buenos que otros o más adecuados a la naturaleza del hombre.

El deleite brota de una operación connatural, y es más vehemente cuando deriva de los actos más naturales (*Suma Teológica*, II-IIae, q. 141, a. 4, c). Por tanto, lo que sea más natural al hombre será lo que le produzca mayor placer.

Puesto que el hombre es tanto corpóreo como espiritual, le corresponden los placeres corpóreos y los espirituales.

a) lo que tiene que hacer es jerarquizarlos, ordenarlos; así, procediendo de menos a más el hombre puede disfrutar:
- placeres materiales (afán de riqueza).
- placeres corpóreos (tacto: el sexo y la comida y la bebida. Pues son los actos con los cuales se conserva la vida del individuo, por la comida y la bebida, y la vida de la especie, por la unión de macho y hembra).
- placeres psicológicos o emocionales (alegría, distracción).
- placeres espirituales (arte, virtud, ciencia y la contemplación).

Esta jerarquización no implica, evidentemente, exclusión, sino asunción; es decir, el criterio jerárquico no puede aplicarse de manera exclusiva, como si siempre estuviéramos obligados a actuar buscando las actividades más propiamente humanas, entre otras razones, porque sería imposible. Razón de ser tiene el adagio latino "*primum autem vivere, deinde philosophari*" (primero vivir y después filosofar). Sin estar cubiertas las necesidades básicas del orden corpóreo, ya que éste sustenta la forma espiritual, es imposible dedicarse a la contemplación; pero lo que no puede ocurrir es que nos ocupemos de tal manera del sustento que nos impida las funciones más altas.

b) ordenarlos al fin: el placer es concomitante a la acción. Pero la acción, la operación, está intrínsecamente finalizada. Entrando al ámbito de la ética, podríamos decir que, aunque el agente pueda subjetivamente realizar una operación por un motivo determinado distinto del fin objetivo —por ejemplo, organizar una comida no con el fin de reponer las fuerzas de los invitados sino con el más humano de agasajarlos—, lo que no puede hacer, lícitamente, es contrariar la finalidad interna u objetiva de esa acción.

Bibliografía

Aquino, Tomás de, *Comentario de la "Ética a Nicómaco"*, trad. de Ana María Mallea, Buenos Aires: ciacif, 1983.

——, *Quaestiones disputatae de potentia*, Roma: Marieti, 1965.

——, *Suma contra los gentiles*, trad. de Carlos Ignacio González, México: Porrúa, 1985. [1a. ed., 1570]

——, *Suma Teológica*, trad. VV. AA., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989.

ARISTÓTELES, *De anima*, trad. de Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar, 1981.

——, *Ética a Nicómaco.* trad. de María Araujo y Julián Marías, 5a. ed., Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989 [ed. bilingüe].

——, *Gran Ética*, trad. de Francisco de P. Samaranch, 6a. ed., Madrid: Aguilar, 1982.

——, *Metafísica*, trad. de Valentín García Yebra, 2a. ed., Madrid: Gredos, 1987 [ed. trilingüe].

BERGOMO, PETRI DE, *Tabula aurea eximii doctoris*, Roma: Editiones Paulinae, s/f. [editio fototypica].

Diccionario latino-español Vox, Barcelona: Bibliograf, 1988.

GARRIDO, MANUEL, *Estudio crítico sobre la Metafísica del sentimiento de Theodor Haecker*, Madrid: Rialp, 1970.

GURMÉNDEZ, CARLOS, *Tratado de las pasiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

MAHILLO, JAVIER, *El sufrimiento humano en Tomás de Aquino*, tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra, 1986.

MANSER, G.M., *La esencia del tomismo*, Madrid: C.S.I.C., 1953.

MILLÁN PUELLES, ANTONIO, *Fundamentos de Filosofía*, Madrid: Rialp, 1972.

ROBLES, OSWALDO, *Introducción a la psicología científica*, México: Porrúa, 1968.

SAVATER, FERNANDO, *Ética como amor propio*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Mondadori, 1991.

LA SERVIDUMBRE NATURAL SEGÚN TOMÁS DE AQUINO

Héctor ZAGAL
Universidad Panamericana

INTRODUCCIÓN

Entre las doctrinas de Aristóteles es particularmente controvertida la teoría de la esclavitud natural, doctrina expuesta en el primer libro de la *Política*. Esta doctrina —verdadera piedra de escándalo en una sociedad democrática— tiene relevancia por los siguientes motivos, entre otros:

1) Constituye uno de los intentos teóricos más importantes por fundamentar una desigualdad natural de los hombres. En momentos en que el liberalismo remozado —o simplemente rebautizado— se proclama triunfador en la contienda de las utopías, la vieja doctrina aristotélica plantea algunos problemas a los supuestos antropológicos del liberalismo. En concreto, nos recuerda que existen capacidades naturales que constituyen un *handicap* —si se me permite el anglicismo— en la carrera de la búsqueda del propio interés.

2) Desde el punto de vista histórico, la teoría de la esclavitud natural jugó un papel determinante en la llamada cuestión indiana. Es de todos conocido que los argumentos en favor de la conquista y dominio de los indios americanos tiene un claro raigambre aristotélico. El hito más significativo de este asunto fue la junta de Valladolid, donde Juan Ginés Sepúlveda se enfrentó a fray Bartolomé de las Casas. Ginés de Sepúlveda fue un estudioso de Aristóteles y aristotélicos fueron los argumentos aducidos en favor de la servidumbre natural de los indios. Un estudio clásico y bien conocido sobre el tema es el libro de Lewis Hanwke, *Aristotle and the American Indians.*

Estos motivos bastan —me parece— para justificar la atención al tema. Justificar la inclusión del tema en una publicación sobre estudios medievales resulta más fácil. El siglo XIII debe mucho al Estagirita y buena parte de la fisonomía intelectual de tal siglo solamente puede entenderse conociendo el *Corpus aristotelicum.*

Elegí escribir sobre Tomás de Aquino porque aunada a su importancia como figura de la escolástica, se encuentra su indiscutible reputación como comentarista cristiano de Aristóteles.

Aquino tuvo un papel fundamental en la asimilación de algunas obras de Aristóteles en Occidente. Cuando en la Europa cristiana comienzan a aparecer algunas obras de Aristóteles desconocidas hasta entonces, se desata un movimiento de prevención contra el "Aristóteles con turbante" introducido por los pensadores árabes. Debe tomarse en cuenta que los Padres de la Iglesia —especialmente san Agustín— habían bebido en las fuentes del neoplatonismo y, por tanto, Aristóteles era —hasta cierto punto— extraño en la cultura cristiana imperante. Al menos, algunas tesis aristotélicas eran poco o nada conocidas en la Cristiandad occidental. Un logro de Aquino fue descubrir al Aristóteles textual —despojado de las interpretaciones árabes— e insertarlo, a su vez, en el edificio de la Escolástica.

El objetivo de este escrito es doble:

a) Señalar las diferencias que existen entre Aristóteles y Tomás de Aquino sobre la esclavitud natural.
b) Explicar los límites que Aquino encuentra a la doctrina aristotélica.

Para ello, me centraré en el comentario de Tomás de Aquino a la *Política.* Me centro en este texto, porque es el *locus* más largo y sistemático sobre el tema. En otros lugares del *Corpus thomisticum* solamente existen referencias tangenciales.

Sin embargo, la tarea no es nada fácil, pues Aquino suele ser extraordinariamente parco en el momento de criticar a otros autores, máxime cuando se trata de una autoridad. Esta deferencia o comprensión debe ser entendida en la tradición de la *expositio.* Exponer —o comentar al estilo tomista— es explicar un texto a partir del texto mismo y del pensamiento del autor. Exponer no es criticar, y hasta cierto punto, es interpretar lo menos posible. Exponer es explicitar —y en al-

gunos casos situar el texto en el marco de la *Opera omnia* de autor comentado. Esto hace que sea difícil enterarse de qué tesis asume Tomás y qué tesis son solamente explicadas por él.

Por ello, conviene hacer primero una referencia a las tesis estrictamente aristotélicas sobre la esclavitud.

Los textos de Aristóteles

Aristóteles parte de la existencia de las relaciones heriles (despóticas, ateniéndose al texto griego) en el ámbito doméstico. Es decir, "la casa perfecta la integran esclavos y libres" (Aristóteles, Política, I, 2, 1253b 4).[1]

El punto de partida es el *factum* de la esclavitud, y con tal actitud Aristóteles no hace sino poner en práctica la metodología que previamente había recomendado en la *Ética Nicomaquea* (partir de los hechos). Ante tal hecho, Aristóteles expone dos opiniones opuestas: la de quienes consideran que el señorío despótico es algo natural y la de quienes consideran que la esclavitud carece de fundamento natural.

Aristóteles tratará de conciliar ambas opiniones distinguiendo entre una "esclavitud natural" y una "esclavitud convencional". Es decir, hay esclavos legales que deberían ser libres y libres legales que deberían ser esclavos. Pero lo importante es que Aristóteles acepta la existencia de hombres cuya naturaleza es de esclavos.

Un esclavo (*doulos*) es

> el que, siendo hombre, no se pertenece por naturaleza a sí mismo, sino a otro; ese es por naturaleza esclavo. Y es hombre de otro el que, siendo hombre, es una posesión y la posesión es un instrumento activo y distinto
>
> (*Política*, I, 2, 1254a 15 ss.)

Y a continuación añade:

> Después de esto hay que examinar si alguien es de tal índole por naturaleza o si no; si es mejor y justo para alguien ser esclavo o no, o bien si toda esclavitud es contra naturaleza. No es difícil examinarlo teóricamente con la razón y lograr comprenderlo a partir de la experiencia.

[1] De ahora en adelante citaré usando la numeración universalmente aceptada de Bekker.

> Mandar y obedecer no sólo son cosas necesarias, sino también convenientes, y ya desde el nacimiento algunos están destinados a obedecer y otros a mandar.
>
> (*Política*, I, 2, 1254a 17 ss.)

Aristóteles intenta probar la existencia de personas nacidas para mandar o para obedecer de dos modos:

1) Aduciendo un razonamiento:

> En todo lo que consta de varios elementos y llega a ser una unidad común, ya de elementos continuos o separados, aparecen siempre el dominante y el dominado, y eso ocurre en los seres animados en cuanto pertenecen al conjunto de la naturaleza.
>
> (*Política*, I, 2, 1254a 29 ss.)

2) Enunciando una serie de ejemplos, para luego hacer una inducción analógica:

a) El dominio del alma sobre el cuerpo en el ser vivo.
b) La relación entre el hombre y los animales domésticos.
c) La relación entre macho y hembra.

En los casos enlistados —según Aristóteles— lo mejor para el inferior es la subordinación al superior, pues tal relación es natural. Luego, entre los hombres habrá una relación similar, de suerte que unos nacen para mandar y otros para obedecer. Para ambos tipos de hombres lo óptimo es atenerse a su condición natural

No obstante, si bien la necesaria existencia de esclavos por naturaleza es clara en teoría, es igualmente cierto que el Estagirita se percata de las dificultades prácticas para saber en concreto quién es esclavo por naturaleza.

Para resolver la dificultad, Aristóteles propone *prima facie* un criterio muy general que explorará líneas adelante:

> Así pues, todos los seres que se diferencian de los demás tanto como el alma del cuerpo y como el hombre del animal (...) estos son esclavos por naturaleza (...) Pues es esclavo por naturaleza el que puede ser de otro (por eso precisamente es de otro), y el que participa de la razón tanto como para percibirla, pero no para poseerla...
>
> (*Política*, I, 2, 1254b 17 ss.)

Obviamente, el problema será determinar quién es más animal que hombre y quién participa de un modo tan rudimentario de la razón como para no poder mandar, sino obedecer.

Aristóteles desecha determinar el grado de racionalidad a través de los siguientes indicadores:

a) El criterio del cuerpo, pues reconoce que a veces un esclavo tiene cuerpo de hombre libre.
b) El criterio del alma, pues la belleza (calidad) del alma es difícilmente visible.
c) El criterio del vencedor en la guerra, pues el más racional puede ser vencido por el más fuerte.
d) El criterio de la cuna (nacimiento), pues de padres superiores pueden nacer hijos inferiores.

A pesar de las dificultades para determinar quién es esclavo y quién no, Aristóteles parece aceptar la conveniencia de que existan esclavos:

> Es evidente que esta discusión tiene razón de ser y que hay esclavos, y también libres, que no lo son por naturaleza; también es evidente que en algunos casos tal condición está bien definida
>
> (*Política*, I, 2, 1255b 5 ss.)

Desafortunadamente Aristóteles no nos dice cómo ha logrado distinguir esos casos bien definidos de esclavitud natural.

La interpretación de santo Tomás

Una primera observación de carácter hermeneútico, elemental quizá, pero no por ello menos relevante: el *doulos* griego, el *servus* romano y el *servus* medieval no tienen el mismo significado por la sencilla razón de que el *doulos* aristotélico existe en una sociedad esclavista y el *servus* tomista en una sociedad feudal. No debemos olvidar que la servidumbre feudal no equivale en manera alguna a la esclavitud griega, y, por ende, cuando Moerbeke traduce para santo Tomás el término *doulos* por *servus*, está haciendo una traducción literal sin tomar en cuenta el contexto social.

En efecto, ¿qué tipos de *servi* conoció Tomás? Los *servi* feudales, y además en momentos de decadencia del régimen feudal, pues ya se pre-

veía un cambio de estructura socioeconómica. Es difícil para Tomás de Aquino tener una comprensión plena de lo que significaba la esclavitud griega.

En el texto, santo Tomás de Aquino —como es costumbre— no juzga al Estagirita; se limita a exponerlo y a sistematizarlo. Evidentemente se observa una simpatía hacia Aristóteles que permite afirmar que Aquino sí asume parcialmente la doctrina aristotélica. Esta simpatía se infiere de la ausencia de una crítica abierta, pues Tomás no duda en mostrar su desacuerdo cuando lo considera necesario (p. ej. con los autores árabes).

Con todo, la interpretación tomista del Estagirita es lo suficientemente "blanda" como para escapar radicalmente al esclavismo; es preferible, hablar de la doctrina tomista de la servidumbre natural y no de la doctrina de la esclavitud natural.

Aquino considera que sí es justa la servidumbre, pues naturalmente existen hombres dotados para mandar y hombres dotados para obedecer: "Propter eminentiam ratinonis in quibusdam, et defectum in aliis isti sunt naturaliter domini aliorum, secundum quod etiam Salomon dicit (Prov. XI, 29), quod *'quid stultus est, serviet sapienti'* " (*In octo libros Politicorum Aristotelis expositio*, 1, 3).[2]

Pero así como Aquino piensa que Aristóteles sí muestra la existencia de la servidumbre natural, es también cierto que el mismo Aquino considera que tal conclusión no es taxativa:

> Después de que el Filósofo mostró que algunos son naturalmente siervos a los cuales es justo y conveniente servir, aquí muestra que la opinión contraria es según una parte verdadera.
>
> (Aquino, *In octo libros*, I, 3)

La manera en la que Tomás matiza la justicia de la servidumbre es muy ingeniosa, pero para ser entendida cabalmente requiere de una comprensión profunda de algunos términos metafísicos. De otra manera, corre el riesgo de pensarse que santo Tomás está glosando simplemente este pasaje de la *Política*.

[2] Utilizo la edición Marietti, al cuidado de R. Spiazzi. No hay traducción al español de los ocho libros. La única edición citable en español de los tres libros de autoría de santo Tomás es la de Raffo.

> En efecto, se dice justo absolutamente *(simpliciter)* lo que es justo según la naturaleza; mientras que se dice justo según un cierto aspecto *(secundum quid)* lo que se refiere a la comodidad humana, que la ley intenta, porque a causa de la utilidad de los hombres son establecidas todas las leyes. Porque igualmente no es justo según la naturaleza que cualquiera que es vencido por los enemigos sea esclavo, como acontece muchas veces a los sabios y a los principiantes ser superados, no se dice que esto sea justo absolutamente, y sin embargo lo es para la comodidad de la vida humana.
>
> (Aquino, *In octo libros*, I, 3)

Al preguntarse si la servidumbre es algo justo, Tomás responde afirmativamente, pero distingue dos sentidos de justicia: justicia *simpliciter* y justicia *secundum quid*.

La servidumbre no es justa *simpliciter*, porque por esencia todos los hombres somos iguales, máxime porque todos los hombres hemos sido redimidos por la sangre de Cristo. La naturaleza humana no se predica equívocamente de cada uno de los individuos. Los siervos naturales son tan humanos como lo son los señores. Todo hombre es verdaderamente persona humana y, por tanto, es una sustancia individual de naturaleza racional con un destino eterno y amada personalmente por el Creador. Atendiendo a la naturaleza humana en sí misma considerada, los hombres son iguales y, por tanto, no hay preeminencia de uno sobre otro. El señor en cuanto partícipe de la naturaleza humana carece de un título de dominio sobre el siervo. Siervo y señor son esencialmente hombres.

En cambio, la servidumbre es justa *secundum quid*, bajo cierto aspecto. "Dicitur iustum simpliciter quod est iustum secundum suam naturam: iustum autem secundum quid quod refertur ad commoditatem humanam".

Esta idea es complementada en la *Suma Teológica* II-II, 57, 3, ad.2:

> El que este hombre, considerado en absoluto, sea siervo y no este otro, no se funda en una razón natural, sino solamente en alguna utilidad consiguiente, en cuanto es útil a un individuo ser dirigido por otro más sabio, y a éste ser ayudado por aquél, como dice Aristóteles. Luego la servidumbre, que pertenece al derecho de gentes, es natural en el segundo sentido, pero no en el primero.

Es decir, la servidumbre se legitima por sus consecuencias. La relación entre siervo y señor es justa si y solamente si implica provecho para ambas partes. Sólo si hay un proyecto común —un bien auténticamente compartido por ambas partes— la relación es lícita. La "comodidad humana" es el fundamento de la relación de servidumbre.

"Comodidad humana" no se refiere al señor, para quien tener un siervo es obviamente una comodidad. "Comodidad humana" se refiere sobre todo al siervo. La servidumbre justa implica comodidad para el siervo: una relación "incómoda" es una relación injusta.

El problema radica en la definición de "comodidad humana". Desafortunadamente Tomás de Aquino no es explícito al respecto, aunque a todas luces no se trata de un *confort* puramente material. Por "comodidad" Aquino entiende el conjunto de condiciones materiales, culturales y espirituales que permiten al ser humano alcanzar su fin último, a saber, Dios.

Acusar de "angelismo" la postura de Aquino no sería del todo correcto. Por una parte, el marco teórico de santo Tomás es cristiano. Por ende, el hombre tiene una dimensión espiritual, y la plenitud de la persona humana no puede alcanzarse al margen de dicha dimensión. Cuando Tomás señala que la autoridad está para posibilitar que cada hombre alcance libre y voluntariamente a Dios, está siendo coherente con su antropología. Otra cosa sería una inconsistencia teórica.

Por otra parte, Aquino es consciente de la necesidad que el hombre tiene de satisfacer sus necesidades materiales. Tomás llega incluso a afirmar que el ejercicio de la virtud se facilita con un mínimo de necesidades satisfechas. Nada más lejos de una visión grotesca de esta doctrina como si fuera una justificación teórica de una práctica injusta: "soporta en la tierra la injusticias de tu amo, porque tú, siervo, serás feliz en el cielo".

El aspecto clave de la doctrina es la concepción que Aristóteles y Tomás tienen de la racionalidad humana. Para ambos, la racionalidad es multiforme. Racional es la actividad del carpintero, la del médico, la del filósofo y la del político. Sin embargo estos distintos tipos de racionalidad no tienen la misma función. La racionalidad del carpintero sirve para hacer sillas, pero no para curar enfermos; la del filósofo sirve para hacer demostraciones, pero no para dirigir pueblos.

Esto es, si bien la naturaleza humana no se predica equívocamente de todos los miembros de la especie, también es cierto que la predicación

de la naturaleza tiene un cierto carácter analógico. Cada hombre actualiza la naturaleza humana de una manera distinta: hay hombres robustos y hombres débiles, hombres geniales y hombres rudos, hombres teóricos y hombres prácticos. Luego, si hay hombres naturalmente más aptos para un tipo de actividades técnicas que para actividades teóricas, lo lógico será que los naturalmente teóricos hagan teoría y los técnicos, técnica. La impronta platónica —recibida a través de Aristóteles— es patente (recuérdese la estructura y funcionamiento de la república ideal). La comodidad para el siervo proviene precisamente de ser gobernado por quien tiene más aptitudes para ello. La relación siervo-señor es una relación de complementariedad. El señor tiene virtudes que el siervo tiene sólo en menor grado, y así sucede también con el señor. La diferencia fundamental entre el siervo y el señor radica en las virtudes, pues las virtudes son hábitos, es decir, accidentes de cualidad. Ciertamente la idea es paternalista.

Con todo, debe advertirse que mientras en Aristóteles el *doulos* sólo tiene la razón mínima para entender las órdenes del señor, en santo Tomás el siervo posee plenamente la razón, aunque no el mismo tipo de racionalidad que el señor.

Sin embargo, debe recordarse que para Aristóteles y para Tomás, existe un doble sentido de la virtud. Existen virtudes naturales y virtudes adquiridas.

Las virtudes adquiridas son aquellos hábitos que se adquieren por la repetición de actos, y ellas pueden ser morales e intelectuales, según perfeccionen a la voluntad o al entendimiento.

Las virtudes naturales son un tanto ambiguas. Son disposiciones de la naturaleza concreta, por las cuales es más "fácil" para un hombre concreto, por ejemplo, ser templado que ser ordenado. Esto —que podría parecer algo descabellado— es algo patente: hay individuos para quienes resulta más fácil una virtud que otra.

Por ello, lo mejor para el siervo es obedecer al señor. ¿Y quién es el señor? El hombre con una sabiduría preeminente. La preeminencia se alcanza tanto por el esfuerzo personal como por cierta disposición natural. Para el señor por naturaleza es más fácil adquirir la preeminencia de la sabiduría, pues está naturalmente dispuesto a ella.

En este sentido, es justo y natural que el sabio domine sobre el siervo. Pero se trata de una justicia *secundum quid*, y por lo tanto, no es una desigualdad substancial, sino meramente accidental.

Conviene advertir que la sabiduría tomista es más compleja que la sabiduría aristotélica. En Aristóteles, dicha virtud es fudamentalmente un conocimiento teórico y ordenador, mientras que la sabiduría tomista engarza con la tradición veterotestamentaria. La *Sapientia cordis* exige tanto la prudencia política como la rectitud del corazón. Es decir, la verdadera sabiduría es prudencia y justicia en un grado excelso. Así las cosas, si el sabio gobierna, el beneficio del siervo está más que asegurado que si el mismo siervo gobierna.

Hasta aquí parece que tenemos a un Tomás que justifica la servidumbre, sin embargo, el mismo Aquino —siguiendo las huellas de Aristóteles— encuentra tales dificultades en la aplicación práctica de la teoría que, para decirlo llanamente, la descarta por inoperante.

Estas dificultades son cuatro. Las dos primeras están explícitamente en el texto de la *Política.* La tercera es explicitada por santo Tomás. La cuarta es original de Aquino.

1) Algunas veces un cuerpo de esclavo tiene alma libre y viceversa.
2) La belleza del alma no puede verse fácilmente.
3) La naturaleza no procede con necesidad *simpliciter*, sino por una necesidad relativa (*ut in pluribus*). Por ello, de padres física y moralmente buenos, pueden nacer hijos malos y viceversa. Lo cual descarta por completo cualquier connotación racista y clasista de la servidumbre.
4) La educación y costumbres juegan un papel fundamental en la formación de los hábitos:

> Acontece que los hijos se diversifican de los padres en la bondad o malicia no sólo a causa de la disposición natural del cuerpo, sino también a causa de la razón que no sigue por necesidad la natural inclinación: por lo que acontece que los hombres que son similares a los padres en disposición natural, a causa de otra instrucción y costumbre son diferentes en costumbres.
>
> (Aquino, *In octo libros,* I, 4)

Por tanto, es prácticamente imposible señalar quien es siervo por disposición natural. Además, la servidumbre no es de suyo un estadio definitivo, pues el hecho de que se carezca de una mayor disposición natural hacia una virtud determinada no implica que no se pueda adquirir. Sencillamente implica que exige mayor esfuerzo y tiempo su adquisición. De hecho, toda persona requiere de todas las virtudes para su perfección, aunque según su función y estado requiera de unas virtudes en mayor grado que otras.

Conclusiones

1) Aunque aparentemente Aristóteles y santo Tomás están hablando en los mismos términos de la servidumbre, en realidad Aquino se separa de Aristóteles hasta el punto de convertir la doctrina de la esclavitud natural en una mera teoría de la desigualdad accidental de los hombres. Los hombres son desiguales por la instrucción, por las costumbres, por el entorno, y por las disposiciones naturales, además, del ejercicio de la libertad. La combinación de estas variables explica que unos dominen y otros sean dominados.

2) En consecuencia, para santo Tomás la existencia de virtudes naturales no tiene grandes consecuencias prácticas. Aquino reconoce que es muy difícil saber quién tiene unas determinadas disposiciones naturales y en todo caso la educación juega un papel preeminente en la formación de la persona humana, así que el entorno puede modificar decididamente las disposiciones naturales de un niño. Así, un muchacho que ha "nacido con dones de mando" puede perder sus aptitudes si crece en un ambiente que inhibe el desarrollo de sus cualidades. Y viceversa, un muchacho sin grandes aptitudes teóricas puede terminar siendo un gran intelectual si está bien alimentado, ha crecido entre hombres cultos, y ha estudiado en la Universidad de París teniendo como profesor a Alberto Magno. En este punto, santo Tomás se aleja mucho de la postura de Aristóteles. Al parecer, el naturalismo del Estagirita no le permite la libertad de movimientos de la que sí goza Aquino por su concepción espiritual de la libertad.

3) Se observa en santo Tomás una tendencia a interpretar la doctrina aristotélica de la esclavitud en términos de una discusión por el fundamento de la autoridad. El dominio es algo natural en la medida que la sociedad —como un todo de orden— requiere de un principio ordenador. El señor es este principio ordenador. La justificación parecería, incluso, cercana al contractualismo. Digo que "cercana al contractualismo" en cuanto el fundamento de autoridad no es la naturaleza humana *in se ipsam* considerada, sino la naturaleza humana en vista de su consecuencia. Como el hombre requiere naturalmente de otros (en este punto no hay contractualismo), la organización que surge de tal agrupación requiere de elementos ordenadores. Tales elementos ordenadores son los señores, y su justificación radica llana y sencillamente en su utilidad.

4) Quien debe gobernar este todo de orden —'deber' en un sentido moral— son los sabios, pues ellos están capacitados intelectual y moralmente para hacer el bien.

Sin embargo, por las dificultades para saber quién es sabio y —sobre todo por la dificultad número cuatro— Tomás parece retirarse prudentemente y no hace ninguna propuesta política concreta a partir de la teoría de la servidumbre natural.

5) La noción de sabiduría es también determinante para entender la diferencia entre Aquino y Aristóteles. No debe soslayarse que Aquino es un cristiano y, por tanto, sus palabras están en un lenguaje cristiano. Para el cristianismo, la sabiduría es una virtud sintética que implica unas connotaciones morales. David fue un rey sabio no tanto por ensanchar los dominios de Israel, sino sobre todo por gobernar con justicia a sus súbditos. La sabiduría cristiana no es exclusivamente un conocimiento —un saber, el arte del gobierno— sino un *modus vivendi*. El sabio cristiano ve las realidades *sub specie aeternitatis*, y por tanto al gobernar es consciente —debe serlo— de que dará cuentas a Dios de su misión. Esto es algo que no se plantea Aristóteles.

6) Desde el punto de vista de la realidad social, ambas doctrinas son distintas. Entre el esclavismo griego y la servidumbre feudal hay una gran diferencia. El siervo feudal —lo saben los medievalistas— no es una propiedad del señor. En cambio, el esclavo sí es una propiedad del amo. El siervo carece de algunas libertades, por ejemplo, no tiene libertad de tránsito ni puede contratarse libremente en otro feudo, como tampoco un futbolista puede contratarse en otro club, dado que está atado por un contrato previo. El ejemplo es bueno, pues pone de relieve la naturaleza contractual de la servidumbre feudal. El siervo tiene unas obligaciones, pero también tiene unos derechos. Igual sucede con el señor feudal. Nada de este régimen contractual se da en la esclavitud griega. Aquino se está refiriendo a los últimos momentos del feudalismo. Aristóteles a la sociedad esclavista.

7) Finalmente, habría que señalar que este punto es la parte más débil de la filosofía de Tomás de Aquino. Tal parecería que Aquino nunca estuvo seguro de ella y que esperaba elaborarla posteriormente de una manera más acabada.[3] No podemos olvidar que la otra obra políti-

[3] Así me lo hizo notar el profesor Ignasi Saranyana durante la discusión de esta comunicación.

ca de Tomás —*De regimine principium*— no haya sido terminada por el autor.

Bibliografía

Aristóteles, *Política,* Madrid: Aguilar, 1986.

Aquino, Tomás de, *In octo libros Politicorum Aristotelis expositio,* ed. de Marietti, Torino, Roma, 1951.

Aquino, Tomás de, *Summa Theologicae,* (Cura fratrum eiusdemordinis in quinque Volumina divisa), Madrid: B. A. C., 1961, pp. 1153.

——, *Comentarios a la Política de Aristóteles,* libros I-III, trad, de Benito Raffo Magnasco, Buenos Aires: Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Unión, 1981.

——, *Sobre el reino*: Opúsculos filosóficos genuinos, trad. castellana de Antonio Tomás y Ballús, Buenos Aires: Poblet, 1947.

Hanwke, Lewis, *Aristotle and the American Indians,* Bloomington: Indiana University Press, 1970.

ASPECTOS DE LA LÓGICA MODAL EN ALBERTO DE SAJONIA

Juan Manuel CAMPOS BENÍTEZ
Universidad Autónoma de Tlaxcala

INTRODUCCIÓN

En el presente escrito mostramos algunos aspectos de la lógica modal en la *Perutilis logica* de Alberto de Sajonia. Nuestro trabajo es más bien exploratorio y tentativo, pues el objetivo es llamar la atención sobre la complejidad del tratamiento de la lógica modal y no tanto ofrecer una exposición sistemática de la misma. En algunas notas finales podrá encontrar el lector elementos comparativos entre Alberto y otros autores tanto anteriores como posteriores.

ALBERTO DE SAJONIA. VIDA Y OBRA

Conocido también como Alberto de Helmstedt o de Ricmestorp, Albertutio, Alberto Parvus; nació alrededor de 1316. Estudió y enseño en la Universidad de París, de la que fue rector en 1357. Fue también el primer rector de la Universidad de Viena, en 1365. En 1366 es nombrado Obispo de Halberstadt; muere en 1390. Alberto de Sajonia ha sido conocido principalmente por sus estudios sobre filosofía natural.[1] Es,

[1] De hecho en las historias de la filosofía se le menciona poco (por lo menos las de Abbagnano, Copleston, la publicada en varios tomos por Siglo XXI, la de Gilson e incluso en la enciclopedia a cargo de Paul Edwards). En las historias de la lógica apenas se le llega a mencionar dos o tres veces (Kneale, Prior), con la excepción de *A History of Formal Logic* de Bochenski. Entre nosotros M. Beuchot le dedica varias líneas en la segunda edición de su *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*, y todo un capítulo en su reciente *Signo y lenguaje en la filosofía medieval.*

con Juan Buridan y Nicolás de Oresme, exponente del pensamiento científico medieval. De su obra lógica nos dice Ernest Moody que "integraba las contribuciones de Ockham y Buridan con gran claridad y elegancia".[2] Gordon Leff[3] enumera estas obras y el año de publicación: *Sophismata* (París 1489), *Tractatus Obligationum* (París, 1490), *Insolubilia* (París, 1495), *Questions on Ockham's Logic* (en la *Expositio Aurea* de Ockham, Bolonia 1496), *Questiones Super Libros Posteriorum* (Venecia, 1497), *Questions on De Generatione* (Venecia 1504), *Questions on Physics* (Venecia 1504), *Questions on De Caelo et Mundo* (Venecia, 1520), *Logica* (Venecia, 1522).

La obra lógica

La *Logica Albertuccii* o *Perutilis logica*[4] consta de seis tratados:

I. Sobre los términos de primera y segunda intensión
II. las propiedades de los términos: suposición, ampliación y apelación
III. las proposiciones: asertóricas y modales
IV. las consecuencias: formales, materiales, la conversión, las equivalencias, los silogismos
V. las argumentaciones sofísticas y los silogismos dialécticos
VI. los insolubles y las obligaciones

de los cuales nos interesan el tercero y el cuarto, donde expone su doctrina de la modalidad y de las consecuencias modales (aunque de hecho hay muchos indicios de ella a lo largo de la obra)[5]. La modalidad que

[2] En A.N. Prior, *Historia de la lógica*, trad. de Amador Anton y Esteban Requena, Madrid: Tecnos, 1976, 82.

[3] En *The Encycopedia of Philosophy*, vol. 1, 63. Hay más detalles del mismo Leff en su *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York: John Wiley & Sons, Inc, 1968.

[4] Alberto de Sajonia, *Perutilis lógica o lógica muy útil (o utilísima)*, Tratado Tercero, Capítulo IV (III,4). En adelante citaremos tratado, capítulo y parágrafos numerados. Cuando se trate del capítulo sobre la modalidad citaremos sólo el parágrafo.

[5] A diferencia de Pedro Hispano y de Sherwood que exponen la modalidad ya desde el primer tratado; el lector podrá notar que la extensión de la obra es también considerable comparada con la de aquellos. Si bien los textos de Hispano y Sherwood pueden considerarse como la cristalización de la doctrina medieval sobre el asunto, la de Alberto de Sajoniá muestra además un desarrollo y hasta cierto cierto punto alguna di-

nos interesa es la llamada modalidad "alética", aunque hay varios tipos de modalidad: deóntica, epistémica y otras que trataron los autores medievales, incluyendo al mismo Alberto.[6] No obstante cuando se habla de lógica modal generalmente se entiende la que ahora nos ocupa.

Las proposiciones modales

La exposición de la doctrina de la modalidad muestra ya toda una polémica en torno a lo que debe considerarse una oración[7] modal. En efecto, hay oraciones que algunos consideran modales y otros no. Los ejemplos de oraciones dudosas corresponden a la modalidad epistémica (III.4.693).[8] Los modos comúnmente aceptados son: posible, necesario, imposible, contingente, verdadero y falso.[9] El modo debe afectar la composición, es decir, la relación entre el sujeto y el predicado. En este

vergencia, dada su tendencia nominalista. Incluye algún tratamiento de otras modalidades, además de varios apartados en el tratado sobre las consecuencias, como veremos.

[6] Y había distinciones en cada una de ellas, por ejemplo el Pseudo Escoto menciona: *scitum, dubitum, opinatum, creditum,* dentro de la modalidad epistémica. En la modalidad deóntica tenemos: *obligatum, licitum, illicitum.* En la modalidad alética también había distinciones entre los mismos operadores modales: necesidad *per se* y necesidad *per accidens*, por ejemplo. Véase Simo Knuutila, *Modalities in Medieval Philosophy*, cap. 5, "Medieval discussions of applied modal logic"; William of Sherwood *Introduction to logic*, I.23. Publishers, 1975. Y en Alberto: VI.1762. La distinción entre modalidad *per se* y *per accidens* la encontramos ya en un autor anterior a Sherwood, a saber, en Garlando Compotista, *cfr.* M. Beuchot, *Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje*, cap. 5.

[7] Me desvío un poco de la traducción de Muñoz García quien traduce propositio como "proposición", yo prefiero "oración" pues "proposición" se entiende *hoy* como el significado de la oración, es decir, la entidad abstracta, acepción conocida ya por la escolástica. *Cfr.* Alonso Church, "Proposiciones y oraciones", en Moro-Simpson (comp.) *Semántica Filosófica. Problemas y discusiones*, 342-352. Pero véase I.1.34, II.3.411, II.3.425 y V.3.1527, donde aparece la expresión tan cara a Gregorio de Rimini.

[8] También en Sherwood (*op. cit.* cap. 25) se pone a discusión una oración epístemica que tiene una oración como sujeto y un modo ("conocido") como predicado. A oraciones con esta construcción pero que no afectan la composición no les llama modales sino *de modo.*

[9] Aunque los dos últimos se omiten en los tratamientos de la modalidad hechos por William de Sherwood, Pedro Hispano y Tomás de Aquino en el siglo anterior y por autores posteriores novohispanos como Tomás de Mercado y Alonso de la Veracruz. Esto parece presuponerse en Alberto.

sentido las oraciones donde se califica toda la oración mediante un modo no son estrictamente modales sino *de inesse.*[10]

No obstante y dado el uso, se llamará modal toda oración donde aparezca un modo. Tenemos dos clases de oraciones modales.

Oraciones modales compuestas

Son aquellas donde el modo es un extremo cualquiera de la oración total; ésta consta de una oración asertórica (sin modo y en tiempo presente) y un modo que la califica. A la oración asertórica se le llama "el dicho" y dicho y modo pueden fungir como sujeto y predicado (los llamados "extremos"), alternativamente, como en estos ejemplos:

(1) Que Sócrates corra es posible

y

(2) Posible es que Sócrates corra

donde tenemos un modo y una oración calificada por él, a la que se le llama "el dicho", como dijimos; el modo antecede o se pospone al dicho (699). Para que este tipo de oraciones sea verdadera se requiere la verdad del dicho correspondiente al modo, esto es, a la oración que ha sido modalizada. Las oraciones modales compuestas tienen cantidad y cualidad, esto es, aceptan cuantificación y son afirmativas o negativas, pero determinarlas es algo complejo. Véamos un ejemplo:

(3) Que todo hombre sea animal es posible.

Por el dicho, es decir, por la oración calificada por el modo, la cantidad es universal al tener el cuantificador "todo", pero no lo es por el modo. La oración total compuesta por dicho y modo, dice Alberto, es indefinida (y por eso tal vez susceptible de recibir cantidad); pero el cuantificador puede afectar al dicho mismo y entonces tenemos:

[10] Así la oración "que el hombre es animal es necesario" no es modal, pero puede convertirse en modal de la siguiente manera: "el hombre es animal por necesidad", (695). Nótese cómo incluso cuando el modo es un extremo tenemos una oración modal dividida. Por otra parte, Tomás de Aquino ("Sobre las proposiciones modales", en *Opúsculos filosóficos selectos*) dice que cuando el modo es sujeto y el dicho predicado tenemos una oración de inherencia. Hay también una discusión parecida en Pedro Abelardo, *cfr.* W. y M. Kneale, *El desarrollo de la lógica.*

(3') Toda proposición 'todo hombre es animal' es posible

en donde tenemos suposición material respecto al dicho, o en otras palabras, cuantificación sobre oraciones. La modalidad entonces se aplica a oraciones[11] y no tanto al contenido de las mismas. Algo parecido ocurre con la calidad de las oraciones:

(4) Que ningún hombre es asno es imposible

tenemos una oración indefinida afirmativa, pues el predicado es afirmativo, pero si "ningún" dentro de la oración se toma materialmente, o sea cuantificando sobre oraciones, tenemos:

(4') Ningún 'el hombre es asno' es imposible

lo cual nos ofrece una oración universal negativa.

Las oraciones modales divididas

Son aquellas donde el modo divide las partes del dicho, pues se coloca al interior de la oración y puede expresarse adverbial o nominalmente (701), como en las oraciones "el hombre posible es que corra" o "el hombre posiblemente corre". Para que una oración dividida sea verdadera se requiere la posibilidad de la oración "esto está corriendo", señalando aquello en lugar de lo cual supone el sujeto de la oración "el hombre corre". La cantidad de las modales divididas no presenta ningún problema para su identificación; en efecto, siguen la cantidad de la oración total, por ejemplo:

(5) Todo hombre posible es que sea animal

[11] Esta doctrina es típicamente nominalista y no la encuentro en Sherwood, Hispano y Aquino, como es de esperarse. Tomás de Aquino había dicho que "las modales de dicho [e.d. compuestas] son singulares, porque el modo se predica de esto o a de aquello como de algo singular" (*op. cit.*, 237), y también es ésta la opinión de Sherwood. Alonso de la Veracruz, siguiendo expresamente a Aquino, reaccionará energicamente contra esa doctrina, expuesta por sus contemporáneos *moderni*. *Cfr. Antología de Fray Alonso de la Veracruz*, edición a cargo de M. Beuchot, el cap. "De los enunciados modales", traducido por W. Redmond.

es una oración universal afirmativa. Sin embargo, la cualidad debe establecerse con cuidado, pues puede afectar al modo o al dicho o a ambos. La presencia de la negación antes y después del dicho y del modo no indica necesariamente una oración negativa. Hay que tomar en cuenta las equivalencias entre los diversos modos. Ejemplo de una oración negativa (en sus dos formas):

(6) El hombre es posible que no sea blanco
El hombre no es necesario que sea blanco

y de una oración afirmativa, en sus dos formas

(7) Ningún B es necesario que no sea A
Todo B es posible que sea A.[12]

Parece que la regla subyacente es la siguiente: si aparece una negación, la oración es negativa (pues lo será ya del modo o del verbo) y su equivalente será también negativa (717); si aparece negado tanto el modo como el verbo, la oración equivale a una afirmativa (718).

Una comparación entre divididas y compuestas

Tomemos el modo "posible" y la oración "que yo vea todas las estrellas". En sentido compuesto tenemos:

(8) Es posible que yo vea todas las estrellas

la cual es falsa, pues no puedo abarcar de un vistazo todas las estrellas; sin embargo, puedo ver esta estrella, y esa, y aquella ... puedo decir

(9) A toda estrella me es posible verla.

[12] Nótese el mayor grado de formalización en los últimos ejemplos. Las equivalencias presupuestas eran cosa corriente prácticamente ya desde Aristóteles, pero las encontramos formuladas y ordenadas en un cuadrado modal de oposición en Sherwood, Pedro Hispano y Tomás de Aquino (y a propósito de esto, es notoria la ausencia de cuadros en la obra de Alberto; en varias partes simplificarían mucho la exposición). Ver IV.2:1013, 1076. Sin embargo Alberto presenta muchas más reglas que las expresadas por sus colegas del siglo anterior; el marco es también el cuadrado de oposición. Por ejemplo, establece varias reglas para la conversión modal.

Notamos que una proposición modal puede ser verdadera en un sentido y falsa en el otro. Por esto, entre otras razones, es importante establecer la distinción entre oraciones modales compuestas y oraciones modales divididas.

La lógica modal

El tratado cuarto está dedicado a la teoría de las consecuencias: incluye apartados que tratan lo que actualmente se conoce como lógica proposicional, lógica de predicados y lógica modal. En este último se tratan también modalidades epistémicas. Su lógica modal incluye aspectos proposicionales y la silogística, que es una parte de la lógica de predicados o teoría de la cuantificación. Sus reglas son complejas en tanto que combinan aspectos modales con la cuantificación. Mostraremos algunas reglas.

Reglas para las modales divididas

Son quince las reglas que presenta Alberto. Presentamos sólamente las dos primeras, para evitar mayores complicaciones y porque ejemplifican a su vez el grado de sofisticación de las siguientes. De hecho varias de las demás reglas son variantes de las primeras, dadas las equivalencias entre posibilidad y necesidad.

> Las proposiciones de posible e imposible, de sujetos y predicados semejantes, se siguen mutuamente por equipolencia, si tienen el dicho semejante y el modo distinto (IV.5.1076).

Por "semejante" hay que entender la cualidad, la presencia o ausencia de la negación; la regla nos dice que si tenemos una oración modal con el modo P afirmativo, es equivalente a una con el modo I negativo (uso la letra inicial de cada modo, con mayúscula) sin alterar la cualidad del dicho, y viceversa. En pocas palabras: afirmar posible equivale a negar imposible de la misma oración. Por ejemplo:

(10) Es imposible que A sea B

equivale a

(10') No es posible que A sea B.

Segunda regla:

> Las proposiciones de imposible y de necesario, con sujetos y predicados semejantes, se siguen mutuamente por equipolencia, si tienen modos semejantes y dichos diferentes (1079).

Ejemplo:

(11) A es imposible que no sea B

equivale a

(11') A es necesario que sea B

Reglas para las modales compuestas

Recordemos que el tratamiento que Alberto ofrece de las modales compuestas incluye la cuantificación sobre oraciones. Su primera (de once reglas) es la siguiente: "en todas las modales en que el dicho es sujeto, de la particular a la universal, sin transposición de términos, la consecuencia es buena" (IV. 6.1098).
Su ejemplo:

(12) Alguna proposición 'B es A' es posible

luego

(12') Toda proposición 'B es A' es posible

la inferencia es buena porque cada una de esas oraciones significa lo mismo que cualquier otra.[13] Nos presenta reglas para la conversión, he aquí una de ellas: "toda proposición modal compuesta en la que el modo es sujeto, se convierte simplemente, excepto la particular negativa, que no se convierte" (1104). Su ejemplo:

[13] Recuerde el lector que "proposición" en este contexto ha de entenderse como "oración", como lo indico en la nota 7. Lo que está en juego aquí es la distinción entre oración-muestra y oración-tipo, análogas a lo que Quine llama *tokens* y *type* respectivamente. *Cfr.* W. O. Quine, *Filosofía de la lógica*, 39.

(13) Todo lo posible es la proposición 'A es B'

luego

(13') Toda proposición 'A es B' es posible

esta regla depende de las reglas ordinarias de subalternación y de la regla anterior, que involucra operaciones sobre oraciones consideradas materialmente.

Reglas silogísticas

Finalmente exponemos algunos aspectos de su silogística, tanto modal como asertórica.

Las reglas silogísticas de las oraciones asertóricas incluyen silogismos con términos oblicuos (en genitivo, por ejemplo, ver IV.9.1155).[14] Presentamos una regla (1134): "Con premisas puramente particulares e indefinidas, no se construye silogismo válido".

Esta regla tiene su paralelo en una regla para silogismo modal (1177) que dice así: "cuando la mayor y la menor son de posible, no se requiere que la conclusión sea de posible" y nos ofrece un ejemplo con premisas verdaderas y conclusión falsa:

1. Que todo caminante sea hombre es posible
2. Que todo asno sea caminante es posible

luego

3. Que todo asno sea hombre es posible

la razón es obvia: de premisas particulares no hay conclusión válida y el modo posible ocupa el lugar de particular, dado el paralelismo entre

[14] No quisiera dejar de decir lo siguiente: en la obra de Alonso de la Veracruz (*Recognitio summularum*, en un apartado sobre los términos divinos) y en la de Tomás de Mercado (*Comentarios lucidísimos al texto de Pedro Hispano*) encontramos muchos ejemplos teológicos relativos a la Trinidad que sin duda reflejan parte de la discusión renacentista sobre dicho problema, sobre todo el alcance de la lógica al respecto. También en Alberto encontramos recurrentemente dichos ejemplos (p.e. ver: 1123, 1125, 1130, 1194, 1209, 1226). Claro que esto es tema de otro estudio. Consultar W. Redmond, "La lógica de Dios en fray Alonso", ponencia en el *III Encuentro Nacional de Investigadores de la Filosofía Novohispana*, Zacatecas, 1990.

cuantificación y modalidad (ver también 1189). También trata silogismos mixtos con una premisa modal (de posible o necesario) y una asertórica (IV. 15 y 16) y silogismos con algún modo epistémico (conocido o dudoso ver 1181, 1182). Es interesante notar que su regla para premisas dudosas nos recuerda mucho las "paradojas" de la implicación estricta,[15] combinada ahora con operador epistémico, pues dice:

> desde el momento que una proposición necesaria se sigue de cualquiera (...), es posible que haya una proposición necesaria conocida y no dudosa, cuyo antecedente, sin embargo, sea dudoso

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Esta breve incursión en la lógica modal de Alberto de Sajonia nos muestra varias cosas. Algunas son de orden histórico y nos reflejan cambios en el tratamiento de la modalidad en autores anteriores y posteriores, no sólo en el aspecto sintáctico y lingüístico sino también en el semántico y filosófico. De hecho revela cierta pugna entre escuelas filosóficas como lo son el nominalismo y ciertas formas del realismo en un área específica como lo es la lógica modal. Otras son de orden técnico y formal, como lo es su doctrina de la modalidad, y son dignas de atención para el lógico de nuestros días. Ofrecemos tres conclusiones tentativas.

Primera: su tratamiento de la modalidad refleja toda una discusión en torno a lo que debe considerarse modal propiamente dicho y que incluye modalidades no aléticas. La interpretación de las oraciones modales de dicho presenta un aspecto interesante, a saber, la cuantificación sobre oraciones y su respectivo análisis. No sería difícil establecer vínculos con la doctrina de Ockham y el desarrollo de la doctrina modal expuesta aquí, pero es tema de otra investigación.

Segunda: el tratamiento a nivel sintáctico y semántico es altamente complejo y comparable a desarrollos de la teoría lógica expuestos en autores posteriores, incluyendo a los contemporáneos. En este sentido la obra de Alberto es un vínculo entre los autores del siglo trece, que

[15] La formulación de dichas "paradojas" la encontramos en IV.2.981, "de una proposición imposible se sigue cualquier otra" y en 982, "de cualquier proposición se deduce una proposición necesaria". Ver Hugues-Cresswell, *Introducción a la lógica modal,* cap. 12, 193.

presentan ya una lógica modal aunque no tan elaborada, y autores de siglos posteriores españoles y novohispanos,[16] lo cual es también tema de otra investigación.

Tercera: que hubo realmente un desarrollo de la doctrina modal con respecto a Aristóteles, y esto es especialmente claro en lo que respecta a la silogística, aunque los autores medievales eran generalmente reacios a aceptar como original cualquier innovación o desarrollo. Si alguna vez se dijo que la silogística modal aristotélica era oscura (Lukasiewicz), esto no es aplicable tan fácilmente a Alberto, aunque su tratamiento sea de difícil acceso. Sin duda habrá otros aspectos de la lógica tan interesantes y complejos dentro de la obra de Alberto que esperan el trabajo del investigador.

He tratado de mostrar algunos aspectos interesantes para el lector moderno, especialmente el interesado en la lógica, pero no olvide el lector que la utilidad de la lógica se expresa fundamentalmente fuera de la lógica misma, en sus aplicaciones en el ámbito de la metafísica, de la epistemología y de muchas áreas más. La lógica muy útil cobra aquí su máxima expresión; se trata de una escalera cuyo ascenso es difícil y que, por supuesto, no hay que tirar. Y es que el tratamiento de Alberto incluye temas que son de competencia de las áreas mencionadas y que actualmente se estudian bajo los rubros de lógica epistémica, doxástica y otras. No se trata de invadir otros campos sino de discernir el aspecto "lógico" de los mismos, tratándolos como si fueran, de alguna manera, "extensiones" de la lógica. En este sentido la lógica se muestra muy útil, o utilísima.

[16] Cuando uno lee a Alonso de la Veracruz o a Tomás de Mercado en sus exposiciones de Pedro Hispano surge cierta perplejidad: estan tratando temas que no ocurren en el *Tractatus*. La respuesta obvia es que exponen a Hispano teniendo a la vista otros textos posteriores que exponen desarrollos de la doctrina, y a veces desarrollos que provienen de posturas filosóficas rivales, como lo es el nominalismo. No afirmo que hayan leído a Alberto, lo que afirmo es que están al tanto del desarrollo de la doctrina, y en esto también hay material para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

AQUINO, TOMÁS DE, *Opúsculos filosóficos selectos*, selección e introducción de M. Beuchot, México: SEP, 1986.

BOCHENSKI, I.M., *A History of Formal Logic*, trad. de Ivo Thomas, New York: Chelsea Publishing Company, 1970.

BEUCHOT, MAURICIO, *Filosofía del lenguaje en la Edad Media*, 2ª ed., México: UNAM, 1991.

——, *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*, México: UNAM, 1993.

——, *Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje*, México: UNAM, 1987.

CHURCH, ALONSO, "Proposiciones y oraciones", en MORO-SIMPSON, TOMAS, (comp.), *Semántica Filosófica. Problemas y discusiones*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

HISPANO, PEDRO, *Tractatus. Llamados después Summule Logicales*, trad. de Mauricio Beuchot, México: UNAM, 1986.

HUGHES G. Y CRESSWELL M., *Introducción a la lógica modal*, trad. de Esperanza Guisan, Madrid: Tecnos, 1973.

KNEALE W. Y KNEALE M., *El desarrollo de la lógica*, trad. de Javier Muguerza, Madrid: Tecnos, 1972.

KNUUTILA, SIMO, *Modalities in Medieval Philosophy*, London: Routledge, 1993.

LEFF, GORDON, "Albert of Saxony", entrada en PAUL EDWARDS, (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 1, New York-London: Macmillan and Free Press, 1967.

——, *Paris and Oxford Universities in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New York: John Wiley & Sons, Inc., 1968.

MOODY, ERNEST, "Lógica medieval europea", en PRIOR, ARTHUR, (ed.), *Historia de la lógica*, trad. de Amador Antón y Esteban Requena, Madrid: Tecnos, 1976.

MERCADO, TOMÁS DE, *Comentarios lucidísimos al texto de Pedro Hispano*, trad. de M. Beuchot, México: UNAM, 1986.

QUINE, W.V., *Filosofía de la lógica*, trad. de Manuel Sacristán, Madrid: Alianza Editorial, 1973.

REDMOND, WALTER, "Fray Alonso sobre la lógica de Dios", en *Saber Novohispano, Anuario del Centro de Estudios Novohispanos*, No. 1, 1994, México; Universidad Autónoma de Zacatecas, 1994 [traducción de "Sobre el modo de argumentar en los términos divinos" y otros textos relacionados de Fray Alonso de la Veracruz].

SAJONIA, ALBERTO DE, *Perutilis logica o lógica muy útil (o utilísima)*, trad. de Angel Muñoz, México: UNAM, 1988 [edición bilingüe].

SHERWOOD, WILLIAM OF, *Introduction to Logic*, trad. de N. Kretzmann, West Port: Greenwood Press Publishers, 1975.

VERACRUZ, ALONSO DE LA, *Antología de Fray Alonso de la Veracruz*, introducción y selección de M. Beuchot, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1988.

CONQUISTAR O CONVIVIR. LAS RELACIONES HOMBRE-NATURALEZA EN EL PENSAMIENTO MEDIEVAL

Teresa KWIATKOWSKA-SZATZSCHNEIDER
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

A través de la historia el hombre siempre ha tenido una relación particular, íntima o lejana, con la naturaleza. El arte, el poema, la obra filosófica o científica de cada época, muestran cómo se vincula con el reino de las plantas, con el de los animales y con las cosas inorgánicas; exponen, pues, determinada percepción de los *modi operandi* de la naturaleza, la cual no sólo refleja una actitud moral hacia el universo natural, sino que la refuerza.

Este estudio atiende la filosofía medieval con el fin, por un lado, de descubrir las formas de la interacción hombre-naturaleza que fueron desarrollándose a lo largo del Medievo y, por otro, con la esperanza de originar una respuesta al abismo que existe entre el ser pensante y los demás mundos orgánico e inorgánico.

Creo que el análisis crítico de las perspectivas que forman parte de nuestra herencia filosófica y ética y de sus consecuencias ambientales, puede llevar al encuentro con los valores imprescindibles en la sociedad de hoy y de mañana.

Initio

La expectativa de encontrar en el pensamiento medieval alguna concepción estable sobre las actitudes del hombre ante la naturaleza, como la de ser un guardián o un dominador, carece de realismo histórico

puesto que las doctrinas religiosas o teorías filosóficas comprenden fenómenos socioculturales demasiado complejos que dificultan el establecimiento de una generalización sencilla. El pensamiento teológico y filosófico de la Edad Media marca, a grandes rasgos, dos tendencias éticas básicas de la responsabilidad humana hacia el mundo natural. Una sugiere que la naturaleza, la más exquisita creación divina, vasta y comprensiva, es sobre todo un objeto de culto que hay que cuidar y respetar. El universo, dotado de un principio generativo, el *nous* o espíritu del mundo de los neoplatónicos, muestra la eternidad y la verdad divina. El hombre vive inmerso en la naturaleza con el propósito de cultivarla y guardarla. Esta concepción reconoce el poderío del hombre sobre todos los demás seres vivientes; por tanto, él —dado que fue creado a la semejanza de Dios— deberá considerar con responsabilidad todo aquello que pertenece al grado inferior de la creación, del mismo modo que Dios lo hace con nosotros. El hecho de que la naturaleza sea espejo de la voluntad divina la convierte en objeto de culto para el creyente, sin embargo, no la vuelve un fin en sí misma; permanece como un medio, más que a disposición del hombre, en función de Dios. La comprensión del orden subyacente del mundo físico posibilita cumplir con el verdadero destino humano de amar libremente a Dios.

La otra tendencia acomoda la imagen del hombre como dueño y dominador de su entorno, el cual, concebido como un sistema teleológico, lo tiene por su fin último. Santo Tomás declara

> [...] la materia existe para la forma, y las formas menos perfectas para las más perfectas, así sucede en el uso de las cosas naturales; ya que las cosas imperfectas existen en función de las perfectas. Así las plantas se nutren de la tierra, los animales de las plantas, y el hombre de las plantas y de los animales.
>
> (*Opúsculo*)

El consentido de Dios mora en el centro del universo no sólo en términos geográficos; es, realmente, el más importante. La naturaleza no tiene voz y parece estar ahí para ser usada. El ser humano es dueño de la tierra, y su derecho a explotarla y poseerla no se pone en duda; al contrario, es un derecho otorgado por el propio Creador. Esta concepción de la naturaleza como, fundamentalmente, una fuente material de suministro dio licencia al hombre para que la tratase como un objeto, y vació de contenido moral su conducta para con ella.

Las dos visiones, entretejidas en diferentes ontologías, inspiraron diversas actitudes y respuestas emocionales: desde la reverencia hasta la arrogancia, desde el amor hasta la hostilidad. La siguiente discusión intentará seguir estas tendencias en varios contextos. Quiero dejar establecido el doble aspecto de la imagen medieval de la naturaleza. Si su presencia inmediata material estimula las pautas utilitarias de conducta, la naturaleza manifiesta también la razón y la voluntad divina, lo que prescribe una consideración valoratiava.

Cuesta trabajo encontrar el vocabulario moral que específicamente indique la relación del hombre del Medievo con la naturaleza. Al parecer, esta relación fue grabada con un cierto valor ético, cuando no religioso-ceremonial. Pese a la supuesta superioridad humana con respecto a las demás especies, la Edad Media muestra una antropología que explica al ser humano primordialmente en función de Dios. Aparentemente, el ideal del hombre medieval no era la conquista de la naturaleza ni su manipulación para aliviar la condición humana, sino la del propio ser; no el dominio sobre el mundo, sino la mortificación de la carne. El hombre era una parte de la naturaleza hacia un fin sobrenatural, y la naturaleza era un aspecto dormido de su existencia, una servidumbre.

Dentro del templo divino terrestre ofrecido por Dios, lleno de su gracia y su presencia, imperaba cierto desdén por la naturaleza (incluso por la parte corpórea del hombre), por su insignificancia ante la invariabilidad y la perfección de las esferas celestes y por su aspecto profano; igualmente, se reducía al ser humano al contrastarlo con las inteligencias superiores, principalmente la divina. Seguidamente, el supuesto antropocentrismo cristiano circunscrito en la teoría geocéntrica, es una conjetura posterior, pues en la vida terrestre y biológica, bajo la mirada del mundo celestial, el hombre pierde su grandeza abrumado por los firmamentos espirituales. Aquí ya no se ponen por delante sus virtudes, sus poderes y sus méritos, sino lo que la gracia le permite alcanzar. En este sentido, la desatención al mundo natural se empalma con el desprecio por uno mismo, y la búsqueda de la perfección se encuentra lógicamente fuera del mundo creado.

Por otra parte, tomando en cuenta la dicotomía heredada del mundo griego de lo sobrenatural y lo natural, de lo sagrado y lo profano, de lo trascendente y lo corpóreo, de lo eterno y lo evanescente, se perfiló en la Edad Media la separación metafísica entre los dos mundos

natural y cultural, que no se encuentra en las mentes ni en las tradiciones paganas.[1] La doctrina socrático-platónica del alma, fusionada con la teología cristiana, fortaleció inexorablemente la perspectiva antropocéntrica.

¿NON OMNIA HOMINUM CAUSA FIERI?

> ...es una la suerte de hombres y animales: muere uno y muere el otro, todos tienen el mismo aliento y el hombre no supera a los animales.
> (*Eclesiastés*, 3:19)

> ... Del Señor es la Tierra y cuanto la llena,
> el orbe y sus habitantes
> (*Salmos*, 24:1)

Nuestro punto de partida es la supuesta autoridad inherente del hombre sobre los animales, la cual refleja las dos concepciones. A simple vista el judaísmo, que resalta vigorosamente la santidad y la trascendencia de Dios, priva a la naturaleza de su aspecto venerable, sancionado así en las culturas anteriores. La historia de la creación del *Libro del Génesis* anuncia la soberanía de Dios sobre el universo y la autoridad conclusiva del ser humano sobre todas las criaturas de la Tierra. La narración bíblica hace hincapié en la posesión del poder absoluto como fundamento de la soberanía y en la diferencia entre los seres racionales y el resto de la creación. El llamado "Pacto de Arco Iris" distingue al humano no por sus facultades espirituales, sino por su autoridad.

Conforme con la teología cristiana, la existencia de los animales salvajes evidencia nada más que la pérdida parcial de su dominio a causa del pecado original. Por consiguiente, la domesticación y la destrucción de las especies silvestres es un indicio de la recuperación de las condiciones paradisiacas.

Santo Tomás valida la sabiduría aristotélica en su esquema del predicado moral: "es lícito matar las plantas para el uso de los animales, y los animales para el uso de los hombres, según el mandato divino con-

[1] La Edad Media tendió a suavizar, aunque sin superarlo, el tradicional dualismo entre el cuerpo y el espíritu. Nicolás de Cusa, por ejemplo, en *De docta ignorantia* subraya que "todas las cosas, por muy distintas que sean, están vinculadas entre sí [...] con el objeto de que el universo pueda ser uno, perfecto y continuo" (III, 1. Cit. en Lovejoy, *The Great*, 101).

signado en el Antiguo Testamento" (*Suma Teológica*, II, VIII, Q. 64, art. 1). Una posición parecida la encontramos en *Suma contra gentiles*:

> Así se refuta el error de quienes juzgan pecado que el hombre mate los animales irracionales, ya que éstos están ordenados por la divina providencia al provecho del hombre; y *por tanto éste puede sin falta alguna usarlos, sea matándolos o de alguna otra manera.*
>
> (L. III, cap. 112, 7).

En los esquemas morales de la época no hubo cabida para el pecado que se pudiese cometer contra los seres inferiores. La compasión a los seres "inferiores" escapó por completo de la comprensión del hombre medieval, ciertamente obligado a la caridad y a la piedad por la herencia cristiana. Nos dice santo Tomás: "no importa cómo se porta el hombre con los animales, porque Dios ha sometido todas las cosas al poder del hombre". La diferencia fundamental entre nosotros, los racionales, y la naturaleza irracional, suprimía posibles remordimientos ante la crueldad o indiferencia moral en el trato con los animales. No existe pecado en la utilización de un objeto para aquello que fue creado.

"El hombre racional que crió Dios a su imagen y semejanza, no quiso que fuese señor sino de los irracionales, [...] sino de las bestias solamente", asevera san Agustín (*La ciudad*, XIX, cap. XV, 989). Hubo una disparidad cuantitativa entre el hombre y el bruto simbolizada por la trascendencia de Dios frente a su creación. La naturaleza era esencialmente una escalera de seres, donde los grados inferiores sólo tenían la utilidad que corresponde a los escalones, la de cosas a desdeñar y a trascender (Lovejoy, *The Great*, 114). Dios afianzó la legislación humana solamente sobre las criaturas, como se aprecia en los razonamientos de san Agustín y santo Tomás. Hay que hacer notar, por otra parte, que nunca se discute el derecho humano a la explotación de la tierra, se da por supuesta la superioridad del hombre con respecto a los mundos orgánico e inorgánico.

Natura bíblica

Lynn White ("The historical"), identificó el aspecto crítico de las relaciones hombre-naturaleza, a saber: el hecho de que la herencia del cristianismo sigue siendo una fuente imprescindible para la análisis del

mosaico intelectual de la idea de dominación de la naturaleza. Por su parte, Clarence Glacken (*Traces*) supuso que la patrística temprana, que integraba con frecuencia las concepciones hebrea y cristiana de Dios y del orden natural con un argumento clásico de un diseñador omnipotente, creó una interpretación del mundo tan irresistible y sugestiva que perduró hasta casi siglo XIX; era una formulación absolutamente inequívoca de la criatura prodigiosa, superior a la naturaleza salvaje, creada para gobernarla obedeciendo un mandato de Dios.

Cuando uno piensa en la imagen bíblica de la naturaleza, viene a la mente la visión del hombre como dueño y dominador de su entorno: "Y dijo Dios: Hagamos un hombre a nuestra imagen y semejanza; que ellos dominen los peces del mar, las aves del cielo, los animales domésticos y todos los reptiles" (*Génesis*, 1:26, 28). Dios crea al hombre a imagen y semejanza de los dioses, y lo hace amo de un entorno al que le encomienda dominar:

> Lo hiciste poco menos que un dios,
> lo coronaste de gloria y dignidad,
> le diste el mando sobre las obras de tus manos,
> todo lo sometiste bajo sus pies:
> los rebaños de ovejas y toros y hasta las fieras salvajes,
> las aves del cielo, los peces del mar que trazan sendas por el mar.
> (*Salmos*, 8:6-9)

Yahvé es muy preciso y escrupuloso en las reglas y prohibiciones rituales y culturales, pero define muy vagamente nuestra actitud hacia el mundo natural. Se mide, quizá, la rectitud de las acciones humanas por su armonía con la voluntad divina y la razón. Vale la pena notar que san Agustín percibe los peligros de la confianza divina, pues en todo eso no hay nada que nos someta a ley más alta que el hombre mismo, quien es el que determina su conducta de acuerdo con su propia conciencia, sus valores y sus necesidades:

> hay otros muchos modos de estimación, conforme a la utilidad de cada cosa; de que resulta que antepongamos algunas cosas insensibles a algunas que sienten, en tanto grado, que si pudiésemos, quisiéramos desterrarlas del mundo; ya sea ignorando el lugar que en él tienen, ya sea, aunque lo sepamos, posponiéndolas a nuestras comodidades e intereses.
> (*La ciudad*, XI, cap. 16, 252)

Sin embargo, la Biblia es un receptáculo que contiene muchos libros, escritos y opiniones; unos dan por supuesta la superioridad del hombre con respecto a las demás especies, otros van más allá y plantean una discrepante relación entre el hombre y las "maravillas que superan mi comprensión" (*Job*, 42:3). Diferentes pasajes aislados en el Viejo Testamento muestran que nosotros no somos dueños de la naturaleza, sino que más bien somos parte de ella y, con ésta, pertenecemos a Dios: "La tierra no puede venderse para siempre, porque la tierra mía es; ya que vosotros sois para mí como forasteros y huéspedes" (*Levítico*, 25:23). El hombre vive inmerso en el templo espiritual de la naturaleza que se le ha prestado para que la cuide porque es Dios quien tiene potestad sobre todos los seres del cosmos:

> Pues todas las fieras agrestes son mías,
> y hay miles de bestias en mis montes;
> conozco todos los pájaros del cielo,
> [...] pues el orbe y lo que encierra es mío
>
> (*Salmos*, 50:10-11)

También el *Eclesiastés* mitiga el carácter antropocéntrico de la creación con el valor de la responsabilidad moral:

> El Señor formó al hombre de tierra
> [...] lo revistió de un poder como el suyo
> [...] impuso su temor a todo viviente,
> para que dominara a bestias y aves
> [...] los colmó de inteligencia y sabiduría
> y les enseñó el bien y el mal; les mostró sus maravillas, para que se fijaran en ellas,
> para que alaben el santo nombre y cuenten sus grandes hazañas
>
> (17:1-10)

Diversos fragmentos del Antiguo Testamento muestran un amor sublime y un deleite estético por las obras magníficas de la naturaleza, más un asombro ante la inteligencia o intuición de los animales: "Pregunta a las bestias, y te instruirán; / a las aves del cielo, y te informarán; / a los reptiles del suelo, y te darán lecciones" (*Job*, 12:7-9). Los *Salmos* manifiestan la belleza de la abundancia natural y la necesidad de admirar la obra divina para encontrar en ella la presencia de su Creador. Señalan también la furia con la que los fenómenos naturales

castigan la maldad y la conducta pecaminosa del hombre que rompe con la moralidad y los tabúes. El Antiguo Testamento marca, de una manera explícita, que todo lo que hombre hace dentro de su propia especie o con otros entes orgánicos o inorgánicos tendrá una secuela en el mundo natural:

> Devastaré sus ciudades, asolaré los santuarios [...].
> Sus campos serán desolación y sus ciudades ruinas.
> Entonces todo el tiempo que dure la desolación [...]
> la tierra disfrutará de sus sábados; sólo entonces descansará la tierra y disfrutará sus sábados
>
> (*Levítico*, 26:31-35)

En el *Libro de Job* el Señor le explica a éste que la naturaleza debe servirle a él; sin embargo, se entiende que el hombre no es el fin de la creación ni la naturaleza está creada en función suya:

> [...] para que llueva en las tierras despobladas,
> en la estepa que no habita el hombre,
> para que se sacie el desierto desolado
> y brote hierba en el páramo
>
> (*Job*, 38:26-27)

El ser humano no puede comprender los misterios de la naturaleza, que expresan el propósito divino; es sólo una parte de la creación, de un concierto cósmico, rico en creatividad, que ha engendrado muchas formas de vida y, entre ellas, la suya. En este orden de ideas, parece claro que el sentido de la vida humana no es legislar y adueñarse de la naturaleza, sino integrarse armónicamente a ella y gozar de poder ser parte de su enorme belleza y complejidad.

Arnobius, probablemente en el año 300 a. C. (*Adversus nationes*), reconoció la dificultad de sostener la interpretación antropocéntrica del universo cuyos principios y causas finales eran impenetrables para el intelecto humano. Sus ideas encontraron sorprendente resplandor en los escritos de san Agustín. La naturaleza no es sagrada, permanece como medio no para bien del hombre, sino para mayor gloria de Dios. Todo lo que habita la tierra, al igual que el don de la razón, la habilidad reproductora, las órbitas de los planetas, etc., son los signos visibles del trabajo del padre celestial, llenos de su gracia y presencia. En el diseño del "*ille summus pastor*" lo orgánico supera lo inorgánico, los animales a

los árboles, el intelecto a las vacas. De la misma forma, entre los seres racionales los ángeles aventajan intrínsecamente al hombre mortal "se anteponen así siguiendo el orden de la naturaleza" (*La ciudad*, XI, cap. 16, 252).

San Agustín distingue el orden natural de su connotación moral y, de hecho, deja a un lado la visión utilitaria de la naturaleza. Las criaturas y los fenómenos naturales tienen sentido y un valor en sí, fuera y aparte de la perspectiva humana: "Es verdad que algunas de sus partes no son convenientes a algunas otras, y por eso se tienen malas y nocivas, pero esas mismas son convenientes y provechosas a otras y *son verdaderamente buenas en sí mismas*" (*Confesiones*, I, VIII, cap. XII, 143; énfasis mío). Y en *La ciudad de Dios*: "Así que, considerada la naturaleza en sí misma, y no conforme a la comodidad o incomodidad que nos resulta de sus influencias, da gloria a su artífice" (XII, cap. IV, 269). No obstante, el gozo de su hermosura y diversidad no es sino una vía, un medio que nos permite reconocer el último y absoluto dominio divino.[2] La postura de san Agustín está lejos de ser antropocéntrica; tampoco es impersonal. Es transpersonal, pues la admirable belleza natural de la ciudad terrestre conduce a la contemplación de la ciudad divina.

Scala naturae versus liber naturae

> Señor, ¿qué es el hombre para que te fijes en él?
> [...] el hombre es igual que un soplo,
> sus días como sombra que pasa
> (*Salmos*, 144:3-4)

Las cuestiones relativas al puesto del hombre en la estructura universal y su consecuente actitud hacia el mundo natural, aparecen en las teorías del conocimiento; forman parte del discurso acerca de la idea del bien y de la plenitud, de las batallas sobre los universales y de la discusión sobre los fundamentos de la gran cadena de ser. El ámbito natural y moral aristoté-

[2] "[...] hasta los dragones y serpientes de la tierra, y todos los abismos y profundidades del agua: el fuego, el granizo, la nieve, el hielo y los aires tempestuosos, que no hacen nada más que obedecer vuestro mandato: los montes y todos los collados: los árboles fructíferos y todos los cedros: los animales feroces y las reses mansas: los que andan arrastrando por la tierra y los que vuelan por los aires: [...] alaban y bendicen vuestro nombre" (*Confesiones*, VII, cap. XII, 143).

lico, fusionado con la disputa escolástica de los universales en el siglo XII, plantea nuevas preguntas acerca de la relación del hombre con su entorno natural, dentro del muy discutido tema de la escalera del ser. Quizá las ideas de la *scala naturae* fueron, en su intención, una proyección de las categorías y valores derivados de una realidad social sobre el mundo natural con el propósito de testimoniar esta última con la presumible ley natural.

Juan Escoto Erígena (810-880), en su *División de la naturaleza*, expone al lado de los sistemas tradicionales de la clasificación biológica, las dudas en relación con la doble naturaleza del hombre:

> el hombre ha sido sacado de la tierra formando un solo y mismo género con los animales, y al mismo tiempo ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, por encima de la naturaleza animal.
>
> (Jahn, Lother, y Senglaub, *Historia*, 119)

No obstante, su idea de la supremacía de lo espiritual sobre lo corporal, junto con la formación jerárquica del mundo a partir de las causas espirituales, subordinó todo lo existente a lo racional, asignándole al hombre un lugar privilegiado en la escala del ser.

Igualmente, en el siglo XIII Alberto Magno, en *De Animalibus* (lib. XXVI), sitúa al ser humano en la cúspide de la gran cadena descendiente según el grado de perfección, por ser un microcosmos, la única "imagen y semejanza del mundo en alma y cuerpo". En su obra vuelve la posesión de diversas potencias anímicas, la diferencia esencial entre la humanidad y las demás formas de la vida, explícita ya en los textos de Aristóteles. Sólo el hombre posee un *anima rationalis* que, de acuerdo con el escalonaminento, le da un dominio prácticamente infinito sobre todos las demás formas inferiores. Asimismo, santo Tomás de Aquino concede a las cualidades del alma el primer sitio dentro de la clasificación de los seres vivos. De esto se dedujo que las relaciones del hombre con su entorno no están sujetas a censura moral.

A pesar de varias objeciones a la idea de que todas las cosas hayan sido hechas para nosotros de tal modo que Dios no tuviera ningún otro objetivo para hacerlas (Averroes,[3] Maimónides,[4] san Agustín), en las in-

[3] Él escribió: "Puede verse que algunos animales y plantas sólo existen para bien del hombre o de otro ser; pero de otros no puede darse lo mismo por sentado, por ejemplo, de los animales silvestres que son perjudiciales para el hombre" (*Metafísica*, 200. Cit. en Lovejoy, *The Great*, 105).

[4] Maimónides, *The Guide* (III, 14, I: 73).

terpretaciones del orden de la creación predomina una tácita glorificación del ser humano. Su reivindicación llegó durante la baja Edad Media, cuando junto con el principio platónico de la plenitud que conlleva una premisa del universo vasto, espacialmente infinito, infinitamente populoso sin ningún centro, madura la suposición que todos los eslabones de la gran cadena del ser existen por un derecho propio y no en beneficio de alguien.

Francisco de Asís, contemporáneo de Alberto Magno, fue uno de los pocos pensadores medievales que se apartaron de la visón medieval dominante. Hay en él más de un toque de la tradición milenaria, viva en numerosas fábulas sobre los santos y las bestias. Inmerso en un gran amor universal, se une en la hermandad con la naturaleza en todo lo que tiene, porque es la divinidad quien se manifiesta en criaturas o sucesos naturales, de tal manera que a veces parece que Dios mora en su creación. San Francisco recobra, la conciencia de pertenecer a la naturaleza, que alberga de igual forma a los humanos, a los animales, a las plantas y a toda la riqueza inanimada.

San Buenaventura sigue las huellas de Francisco de Asís al reconocer que la sabiduría de Dios se manifiesta en todas las cosas que existen en este mundo. Todo lo que está escrito en el *liber naturae* es la sombra, la impresión y el reflejo del Primer Principio, el más sabio y mejor. Dios se sirve de las cosas creadas para manifestarse a nosotros. La ascensión contemplativa hacia Él comienza con la meditación de las cosas visibles, y va subiendo hacia la unión espiritual con el ser divino.

La idea del "libro de la naturaleza", que reaparece en *Theologia naturalis* (1436) de Raimundo Sabunde, nos lleva al umbral de la noción recogida por los pensadores del Renacimiento y de los siglos posteriores. La naturaleza es un libro completo, perfecto y reverenciado "porque Dios mismo los escribió, fabricó, encuadernó y colgó de las cadenas de su librería", como lo manifestó Paracelso. Por tanto, debemos tratarla como los "peregrinos" que somos (Curtius, *Literatura europea*, 452).

La misma razón que Dios reveló al hombre, no hizo sino poner bajo su mirada lo que él se negaba a leer en su conciencia: que el carácter sagrado que reviste todo el orden, así sea natural, por el sólo hecho de ser creado, desarrolla sus consecuencias con ineluctable necesidad. En la Biblia se emplean metáforas para sugerir, como una verdad metafísica, que la ley natural es creada por Dios. Según Comas Indico-

pleustes en *La topografía de la Tierra* (escrita entre 535 y 547), Él generó la magnífica casa terrestre para que el hombre disfrute de la vida, del sol, del amor y de otros bienes que nos ofrece la naturaleza con el sólo propósito de aprender amar a su Creador. La vida humana no implica adueñarse de la naturaleza y transformarla a capricho, sino integrarse armónicamente a ésta y gozar de poder ser parte de ella. La Tierra nos muestra la eternidad y la pureza de Dios, testimonia su simpatía con las cosas naturales. Así, al contemplar la naturaleza, el hombre siente reverencia y alborozo, y se relaciona de alguna manera con la providencia divina.

Dice san Agustín que la ley eterna "es la razón divina, o la voluntad de Dios, *ordenando que se conserve el orden natural y prohibiendo que se le perturbe*" (*La ciudad*, IX, 22). Ciertamente, nada de lo que hacemos puede herir a Dios mismo, pero al poner la mano destructora sobre su obra, se actúa contra Él, dañando algo que somos incapaces de recrear. El hombre, en el orden de la naturaleza, no es sino un miembro del reino de los fines, pues aun cuando es legislador, sigue sujeto a la razón legisladora

> El bien último del hombre [...] consiste en algún modo de asimilación o aproximación a la naturaleza divina, tanto si ese modo se define como imitación, como contemplación o como absorción .
>
> (Lovejoy, *The Great*, 104)

Imitatio Dei

> El cielo proclama la gloria de Dios,
> el firmamento pregona la obra de sus manos.
> (*Salmos*, 19:2)

No pretendo en este apartado discutir si el cristianismo es intrínsecamente antropocéntrico. Mi pregunta fundamental es ésta: ¿cuál fue el camino elegido por el pensamiento teológico, filosófico y ético en el Medievo?

La visión de un mundo orgánico sufrió daños irrevocables con la aparición de la noción *creatio ex nihilio* a manos de un Dios personal. También santo Tomás se adhirió a la idea "de la hermosa conexión de los seres" (*conexio rerum*) al escribir que "es manifiesto que el bien de la parte es por el bien de todo, y por eso con amor o apetito natural

cada cosa particular ama su propio bien por el bien común de todo el universo que es Dios" (*Summa teológica*, 1-2, 109, 3). En el mundo de la civilización cristiana, el hombre era libre de hacer con la naturaleza lo que mejor quisiera, de acuerdo con los criterios de su razón natural.

Varios pensadores como Passmore o Keith Thomas sostienen que por influjo del pensamiento griego, en particular el de los estoicos, se distorsionó la herencia judaica; el Antiguo Testamento, como se sabe, no muestra un antropocentrismo tan penetrante como el Nuevo Testamento. En efecto, el estoicismo agranda la capacidad del espíritu humano para alcanzar la verdad teológica y metafísica, postula y promueve la fe en la singularidad del hombre en el cosmos y la creencia del mundo aderezado a su servicio. Aparentemente las ideas estoicas alentaron la tensión interna entre las dos concepciones presentes en la Biblia; no era una simple discrepancia entre dos ideas especulativas, sino también entre los ideales prácticos.

La idea judeo-cristiana del dominio humano sobre la naturaleza resaltó la creatividad, la actividad y el desarrollo técnico, sólo porque éstos formaban parte de la creación divina. Por supuesto, la tecnología es muy antigua, de hecho, tan antigua como el género humano. Muchas de las más importantes invenciones, desde las prácticas agrícolas hasta el invento de la pólvora y la brújula, provienen de épocas muy retiradas. No cabe duda de que a fines de la Edad Media mucho se usaban las máquinas y otros artefactos como, por ejemplo, el reloj mecánico. El cristianismo, al mismo tiempo que se dirigió al "hombre interior", estimuló un interés inmediato por la obra de Dios expresada en el mundo natural. Para los pensadores religiosos de la época medieval temprana, fue algo común adoptar una actitud positiva hacia varias actividades humanas: se resaltó la necesidad del cambio y a menudo también la apreciación de los inventos técnicos (san Agustín, Erígena, san Basilio de Cesárea, entre otros).

Filón el Judío compara la posición singular del hombre en la estructura cósmica, a un piloto del barco del que depende la seguridad y la vida de los demás pasajeros. El hombre cambia la faz de la tierra no sólo para protegerse y satisfacer sus necesidades, sino también para alcanzar a Dios. A consecuencia de su labor, como la secuencia lógica de su intelecto, desarrolla las artes, la agricultura, la horticultura, la arquitectura, la navegación, la construcción, etc. Dios, al dotar al hombre de razón, le ha encomendado también la tarea de indagar el orden

natural para los fines prácticos, así que los cambios originados por las actividades humanas forman parte del proyecto divino universal. Gregorio de Nisa (*ca.* 335-394) asume que el hombre, la criatura única que reúne los elementos espirituales con los físicos, domina el mundo natural con el objeto de caminar conscientemente por un sendero más recto y sencillo hacia Dios.

Las ideas enraizadas en la corriente estoica y las filosofías platónicas llenaron los vacíos de las Sagradas Escrituras. La confianza en la potencia creativa de la razón, la observación, y los inventos técnicos acarrearon los cambios ambientales, que en el espíritu de la contemplación de la creación divina significaban el adorno deliberado de la casa del hombre para la gloria de Dios.

Teodoret, obispo de Cyrrhus (*ca.* 390-458), vio en el hombre la encarnación de la inteligencia divina que le permite inventar artes y herramientas indispensables para la vida. Dios no sólo intentó que el hombre viva, sino que viva bien. La trascendencia de estas ideas salió a la luz del día con su reaparición en la obra de santo Tomás, quien dice que para establecer una ciudad o reino deben emplearse todas las capacidades para usar del mundo físico (como un buen artesano utiliza las herramientas según la naturaleza de éstas, o como los herreros usan el hierro o los constructores la madera o la piedra) con el objeto de crear un mundo a semejanza del Creador Divino. Así, los reyes o príncipes que quieren fundar una ciudad, deben elegir un lugar templado con todas las ventajas del clima que guardará la salud de los habitantes:

> se ha de buscar un clima templado, [...] se ha de procurar un agua sana, que tenga la abundancia de riquezas naturales [...] como sembradíos, huertas, bosques, criaderos de distintos tipos de animales y de aves.

Asimismo ha de deleitar la vista:

> sea un sitio extendido por la planicie de los campos, lleno de árboles, con vistas panorámicas de montañas cercanas, agradable por su vegetación y bien irrigado
>
> (*Opúsculo*, L. II, caps. II-IV, 284-288)

De modo semejante, muchas teorías geográficas (por ejemplo, de Otto de Freising, de Giraldus Cambrensis, de Roger Bacon, etc.) continuaron la tradición clásica de la íntima relación entre el reino natural y

el bienestar mental y espiritual de los seres racionales. Frecuentemente la conquista y el dominio creativo de la naturaleza se equiparan con las obras de la creación misma. El hombre guarda la tarea de recrear la naturaleza, que se identifica con el jardín de Edén. La naturaleza no sólo inspira reverencia, revela el poder y la sabiduría de Dios; también, entraña un mensaje más transcendente de la creatividad humana.

¿*Paradisi simulacrum*?

Durante el periodo de los grandes desplazamientos todos los estamentos sociales, con sus ideas, sus derechos y sus percepciones morales, participaron en las innovaciones ambientales guiados, no tanto por el pensamiento teológico, sino por las necesidades prácticas. Hubo una emergente tecnología del cultivo, de la cría de ganado, etc., que fue activada por la competencia económica y las aspiraciones sociales. Las ideas religiosas del hombre como modificador del ambiente natural, se em$_{\text{l}}$ ¹maron con la experiencia económica de la exploración y la explotación de los recursos. Tal vez lo místico siempre flotó en el fondo; sin embargo, la nueva versión de la historia natural que aparece lentamente en aquel entonces, trazó la vasta y compleja problemática del uso de la tierra, de los bosques, de la agricultura, de la ganadería, de la silvicultura.

Alberto Magno percibió asombrosamente la idea de las interconexiones del mundo natural, e indicó que con las artes o el empuje de la civilización, se perfecciona o arruina a las cosas naturales (la tala de árboles, por ejemplo, afecta el clima). Frecuentemente sus discursos, donde predomina el lenguaje práctico del jardinero o el agricultor, se distinguen de los escritos de su discípulo, santo Tomás, quien consideró la tierra únicamente como la ilustración convencional de la prueba físico-teológica de la existencia del poder supremo.

Fue en ese periodo cuando empezaron a oírse los murmullos, que suenan tan vigorosamente en el mundo moderno, de que las actividades humanas pueden tener consecuencias benignas o nocivas. En la Edad Media el avance de la modificación del ambiente físico puede equipararse con el progreso de las tecnologías, la cual procedía según las necesidades prácticas de la agricultura, la horticultura, la construcción de casas, el uso de los bosques, la domesticación de los animales, etc., y a veces se fundamentaba con una explicación filosófica. Des-

afortunadamente existe escasa información sobre el impacto civilizatorio, y sobre el interés que hubo por desarrollar herramientas, técnicas y tecnologías. Sólo se puede resaltar una profunda desproporción entre el estado del ambiente natural del noreste europeo y la parte mediterránea, y la excesiva tala de bosques que descolló todas las demás actividades humanas modificadoras. Los siglos XI-XIII son testigos de una tremenda desaparición de áreas boscosas a causa del avance de las sociedades humanas. Las Islas Británicas, por ejemplo, cubiertas de bosques al comenzar la Edad Media, quedaron desnudas en su mayor parte en el ocaso de la época. La Iglesia, al expandir su poderío, no vaciló en fomentar —indirecta pero drásticamente— los cambios ecológicos: desterró las costumbres y las creencias paganas que otorgaban un valor intrínseco a diversos lugares, a algunos animales y plantas.

Justamente, el periodo de Carlo Magno se distingue por la extensa tala de árboles, junto con las tentativas de su conservación derivadas del derecho sobre el uso del suelo por parte de los propietarios. Hubo una legalidad rectora del cambio ambiental. Lo más notable es que el hombre medieval era consciente de las consecuencias naturales de su creatividad en el bosque, en la vida salvaje, en los campos, en el suelo; construía diques, plantaba pasto en las dunas, elaboraba bonitos jardines. Uno de los decretos promulgados por el mismo Carlo Magno, *Capitulare de Villis* (año 812), que contenía indicaciones para el cultivo de plantas útiles y para la protección y el mantenimiento de la caza y de los animales de provecho, en su artículo 36 dice:

> Que nuestra silva y foresta sean bien cuidados: que se limpie del bosque sólo los lugares convenientes, para que los campos queden libres de árboles.

Al parecer, la *foresta* primeramente designa una área reservada para el refugio de los animales salvajes; el propósito de mantener un equilibrio entre las áreas boscosas y el suelo arable, era la protección de la diversidad de la caza para el entretenimiento de los amigos y de la familia real. Así, la tala de árboles era autorizada sólo en los terrenos beneficiosos para la agricultura, prohibida en las áreas que por su naturaleza y características del suelo deberían estar cubiertas por el bosque.

De hecho, el tema del equilibrio entre terrenos agrarios, selváticos y la creciente industria expresa explícitamente la conexión intrínseca

entre la historia de los bosques medievales y varias otras historias, primordialmente la agrícola, la ganadera y la minera. El crecimiento de las poblaciones rurales, de los centros urbanos o de la industria dependía de la madera como materia prima y recurso energético. Cabe notar el interés por el destino de los bosques manifiesto, por ejemplo, en los 151 decretos gubernamentales promulgados regularmente en varias partes de Alemania entre 1482 y 1700, los cuales inducían a la preservación del ambiente selvático y, aún más, a la reforestación de los terrenos previamente boscosos arrancados para la agricultura.

Finem respice

El hombre actual mira las ideas del dominio humano, repetidamente citadas en el libro del *Génesis*, con los anteojos de la modernidad; ellas forman parte de su vocabulario cotidiano y las proyecta en el ambiente tecnológico, suficientemente poderoso para sustentar certezas. Con frecuencia se considera que la victoriosa marcha del hombre en la conquista de la naturaleza distingue al mundo moderno del medieval. La noción de la disparidad entre ambos mundos, notoria en diversas críticas de la máquina newtoniana o del paradigma cartesiano, desestima claramente la realidad concreta medieval: extensos cambios ambientales. Se nutre, además, de una preponderante sensación de que es inevitable disponer de algún tipo de tecnologías avanzadas para realizar un cambio drástico y permanente. Las aproximaciones y comentarios cautelosos y vacilantes, los escritos científicos, más los decretos y las leyes propiamente del Medievo, bastan para ilustrar la afirmación de que, durante la llamada "edad oscura", la naturaleza sufrió cambios dramáticos de paisaje.

El ideal ascético, antes que otra cosa, dio un estímulo original al florecimiento de la idea filosófica del hombre como un ser creador, capaz de recuperar el dominio perdido en la caída. Dicha idea, muy atractiva tanto para monjes como para laicos, inspiró una conducta conspicua y organizada de que, como un principio implícito de la vida religiosa, se debía domesticar a la naturaleza. A lo largo de la Edad Media la esencia del orden cristiano pasa de la renunciación a lo mundano, a la expresión activa de la inagotable energía creadora en el avance de la cristianización dentro de los territorios nuevos. En otras palabras, la actividad del hombre medieval consiste, fundamentalmente, en la función creativa que se extiende

sobre los demás seres vivos y el mundo en general. En el ocaso de la Edad Media el interés por el perfeccionamiento técnico, por el conocimiento en sí, por los métodos nuevos de agricultura y silvicultura, de drenajes, de uso del suelo, etc., presuponen el anhelo de usar el mundo físico. El deber de un buen cristiano de convertir, expandir y colonizar representó, principalmente, la "humanización" del ambiente —como la quema y la tala de los bosques para liberar tierra o la introducción de nuevas especies de animales o plantas.

Los escritos de Alberto Magno ejemplifican el porqué de las transformaciones experimentadas en el Medievo. Él compartió con los Padres de la Iglesia, con otros teólogos cristianos y con sus contemporáneos, la fe en la tierrra diseñada. Afirmó que la naturaleza es una manifestación temporal del artesano divino y sostuvo la necesidad de un conocimiento creativo del ambiente con fines religiosos y prácticos. Consideró, también, el espacio de la naturaleza como inmanente al ámbito cultural y, por último, vio el impacto de la destrucción de las áreas boscosas, de la domesticación de los animales, de la fertilización.

La experiencia concreta fue, en la Edad Media, tan significante como la evidencia derivada de los Evangelios y de autores griegos o romanos. Pronto demostró ser muy fructífera en lo tocante a satisfacciones intelectuales y materiales, y por lo tanto, en el trato del mundo natural. Si se conceptualizara a la naturaleza de manera diferente ¿cambiaría, entonces, nuestra actitud sobre la explotación del entorno?

Bibliografía

Agustín, san, *La ciudad de Dios*, México: Porrúa, 1966.

——, *Confesiones*, Madrid: Espasa-Calpe, 1954 (Austral, 1199).

Aquino, Tomás de, *Suma contra gentiles*, México: Porrúa, 1977.

——, *Summa teológica*, Madrid: La Editorial Católica, 1956.

——, *Opúsculo sobre el gobierno de los príncipes*, México: Porrúa, 1975.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Flashner, Ana, *Háblale a la Tierra*, México: utylo, 1986.

Gilson, Etienne, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid: Rialp, 1965.

Glacken, Clarence J., *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the xviii Century*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1990.

JAHN, ILSE, ROLF LOTHER y KONRAD SENGLAUB, dirs., *Historia de la biología. Teorías, métodos, instituciones y biografías breves*, Madrid: Labor, 1990.

KLINE, MORRIS, *Mathematics: A Cultural Approach*, Reading: Addison-Wesley, 1962.

LOVEJOY, ARTHUR O., *The Great Chain of Being*, Cambridge: Harvard University Press, 1978.

LOVELOCK, JAMES, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford: Oxford University Press, 1979.

MAIMONIDES, *The Guide for the Perplexed*, 2nd ed., New York: Dover Publications, 1956.

Nueva Biblia española, Madrid: Ediciones Cristianidad, 1976.

OELSCHLAEGER, MAX, *The Idea of Wilderness: From Preshistory to the Age of Ecology*, Yale: Yale University Press, 1991.

PARACELSUS, *Selected Writings*, London: Rouledge and Kegan Pauk, 1951.

PASSMORE, JOHN, *La responsabilidad del hombre frente a la naturaleza*, Madrid: Alianza, 1978.

REGENSTEIN, LEWIS G., *Replenish the Earth*, New York: Crossroad, 1991.

WHITE, LYNN, "The Historical Roots of Our Ecological Crisis", *Science*, 155, 1967, 1203-1207.

FILOSOFÍA BAJOMEDIEVAL EN FRAY JUAN DE ZUMÁRRAGA

Carmen José ALEJOS-GRAU
Universidad de Navarra

1. INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, Juan de Zumárraga fue el primer arzobispo de México. Entre sus escritos destaca la obra titulada *Regla cristiana breve* (*RCB*), que salió de las prensas de Juan Cromberger en México en enero de 1547. En la literatura especializada se le ha atribuido a Zumárraga una gran dependencia de la doctrina erasmista y un conocimiento sobresaliente de la cultura clásica y humanística por sus frecuentes citas de autores antiguos.

Con estos presupuestos, en los últimos años se ha preparado una nueva edición crítica de esta obra última del obispo Zumárraga. El trabajo ha sido realizado en el Instituto de Historia de la Iglesia de la Universidad de Navarra por el profesor Ildefonso Adeva. La edición crítica ya está terminada y acaba de publicarse. Con ella es posible acceder al texto original exacto y señalar definitivamente cuáles fueron las fuentes empleadas por el autor.[1]

La comunicación que ahora presento pretende analizar con brevedad las fuentes medievales que empleó Zumárraga. Conviene, pues, que recordemos someramente el estado de la cuestión.

En la *RCB* hay una larga serie de textos tomados de autores medievales. Algunos de ellos fueron leídos explícitamente y citados de modo expreso, otros son citados expresamente pero tomados indirectamente

[1] Zumárraga, fray Juan de, *Regla cristiana breve*, ed. de Ildefonso Adeva, Pamplona, 1994.

de otros autores, y otro grupo de textos son copiados sin citar su procedencia. Algunos pueden ser identificados con seguridad, otros todavía no.

Este triple modo de tratar fuentes por parte de Zumárraga nos revela, en primer lugar, que su obra es una compilación de textos formados a partir de diversos préstamos de textos medievales. En segundo lugar, permite señalar con claridad que no depende para nada de Erasmo. Esto es una aportación al amplio debate sobre el erasmismo español y su influencia en América.[2] Finalmente, prueba que Zumárraga es testigo de la trasposición de los ideales renacentistas a América.[3]

2. La *Regla cristiana breve*. Autoría y destinatarios

Una Junta espiscopal de 1546 encargó al propio Zumárraga[4] que realizara una doctrina o manual de incipientes y otra de proficientes. Según Joaquín García Icazbalceta, la *Regla cristiana breve* sería la dirigida a proficientes, aunque esto es muy discutible. La *RCB* es un tratado ascético pastoral en el que se recoge el ideal del hombre cristiano destinado a ser un instrumento de pastoral y formación de gran difusión.

[2] Un ejemplo del *a priori* erasmista fue la edición de fray Juan de Zumárraga, *Regla cristiana breve*, ed. de J. Almoina, México: Jus, 1951. Un resumen de la crítica al erasmismo de Zumárraga puede verse en I. Adeva, ed. crít., pp. LXXIX-XCIII.

[3] Para una bibliografía reciente sobre Juan de Zumárraga *cfr.* Alejos-Grau, Carmen José, *Juan de Zumárraga y su "Regla cristiana breve"*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la U. de Navarra, 1991; Saranyana, Josep-Ignasi, *Teología profética americana, Diez estudios de evangelización fundante*, Pamplona: EUNSA, 1991, 151-178; Gil, Fernando, *"Doctrinas" Mundo. Estudio histórico-teológico de las obras de Fray Juan de Zumárraga* († *1548*), Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Argentina, 1993; Zumárraga, Fray Juan de, *Regla cristiana breve*, ed. de Ildefonso Adeva, Pamplona: Eunate, 1994, XI-LX.

[4] Nació en Durango (Vizcaya) hacia el año 1486. Ingresó pronto en la Orden de san Francisco, en diciembre de 1527 fue nombrado obispo de México y, poco después, recibió el título de Protector de los Indios del Emperador Carlos V. Partió a América en 1528. Fue consagrado obispo el 27 de abril de 1533 y volvió a América el año siguiente. En el año 1537 Zumárraga consagró obispos por primera vez en América. En 1546 fue nombrado primer arzobispo mexicano.

Durante su largo episcopado en América defendió los intereses de los naturales contra las autoridades civiles. Como Protector de Indios tuvo que enfrentarse a la primera Audiencia mexicana. Zumárraga fomentó la educación y la cultura en el Nuevo Mundo, creó escuelas novohispanas para los indígenas, fundó hospitales, patrocinó la primera universidad mexicana e implantó la primera imprenta en América. Murió en la Ciudad de México el 3 de junio de 1548, en cuya catedral está enterrado.

El escrito se presenta como una colección de temas sin una idea central que los una. Todo parece indicar que la obra se estructuró y confeccionó con cierta precipitación. Quizá tuvo que encargarse el propio Zumárraga de realizarlo personalmente. Fue su último escrito, puesto que murió pocos meses después de su publicación y se le considera como un testamento espiritual.

En mi opinión, los destinatarios del libro eran los españoles residentes en México. Y, desde el punto de vista social, aunque sin excluir a nadie, parece dirigirse más directamente a los desahogados económicamente. Esto se deduce de ciertas referencias que el autor hace: sus lectores pueden tener un oratorio en su casa, no tienen que trabajar manualmente y disponen de bastante tiempo libre para dedicarse a obras de caridad, etc.

Desde el punto de vista religioso se dirige a los *proficientes,* este término se usa en la literatura ascética para designar a los cristianos que han adquirido un conocimiento básico suficiente de la doctrina cristiana y tienen un empeño sincero en huir del pecado mortal y están decididos a crecer en el conocimiento de la fe y en la práctica de las virtudes. En realidad, en la mente de Zumárraga los proficientes son los católicos bautizados y confirmados.

Con todo, aunque estos fueran sus interlocutores directos, Zumárraga quiso darle un destino universal, es decir, dirigirlo a todo fiel cristiano, ya fuese laico, eclesiástico o religioso, para que cada uno lo aproveche según su utilidad.

3. Descripción y esquema de la obra

El título completo es *Regla cristiana breve para ordenar la vida y tiempo del cristiano que se quiere salvar y tener su alma dispuesta para que Jesucristo more en ella.*

La *RCB* está impresa en México en 1547, en cuarto, sin foliar y con signaturas de la *a* a la *o* de 8 folios cada una, y la *p* que consta de 4, con el colofón en el lado recto de la cuarta. En total son 116 folios. Cada folio lleno tiene 34 líneas de texto. La portada es exactamente igual a la de *Doctrina cristiana* de 1546, también de Zumárraga, inédita hasta la reciente publicación realizada por Juan Guillermo Durán.

Las mismas viñetas a la izquierda; a la derecha y arriba, el mismo escudo episcopal y el pequeño dibujo del obispo impartiendo la bendi-

ción a los fieles. Cambia el texto del epígrafe pero no su fuente. Se trata, lo mismo que en la doctrina cristiana de 1546, de una frase paulina, tomada de la *Carta a los Gálatas.*

Por las prisas la obra está poco hilvanada, falta ilación. Se divide en dos secciones. La primera, que es la que constituye propiamente la *RCB*, se titula *Documentos* y va precedida de un *Prólogo*. Contiene siete documentos que se presentan reunidos con el fin de *reglar* la jornada del cristiano desde la mañana a la noche. No se trata, por tanto, de un catecismo más, sino de un verdadero compendio de espiritualidad para la vida cristiana. Estos siete documentos están completados por una adición de otros tres documentos menores. Además de los documentos, hay una segunda sección titulada *Tripartito*, que contiene otros tres documentos, de los que hablaré después.

El contenido de los siete documentos de la primera sección versa sobre las oraciones que debe rezar el cristiano por la mañana, exhortaciones a oir misa todos los días, a confesarse y comulgar con frecuencia, la conveniencia de hacer examen de los propios actos cada noche, de dedicar tiempo a la familia y no estar ociosos y, por último, qué hacer para perseverar en estas prácticas. A estos siete documentos se añaden otros tres centrados en alguno de estos aspectos.

La segunda sección de la *RCB* se titula *Tripartito que se añade a esta regla y vida de cristianos* y, obviamente, se divide en tres partes. La primera es un *Ejercitatorio espiritual muy provechoso de la pasión de nuestro Redentor Jesucristo*; la segunda es una exaltación y exposición sobre el modo de hacer la oración mental; la tercera es un "arte de bien morir".

Hay unas conclusiones de Zumárraga, como recapitulación, al final de cada uno de los documentos de la primera sección. También al final de la primera sección, una conclusión breve de los siete documentos. Al final del *Tripartito* no hay nada.

4. Obra de compilación

La *RCB* está compuesta por el método de compilación. Esto ya se sabía, puesto que el propio Zumárraga lo confiesa abiertamente en el resumen final de los siete documentos: "Y así, en falta de quien se dispusiese al trabajo de acudir a mi deseo, quise ofrecer mi talento de lo copilar" (Zumárraga, *RCB*, 158-159, ed. de Adeva).

El método compilatorio se descubre pronto por los cambios repentinos e intermitentes en el uso de determinadas palabras y formas verbales, por las repeticiones yuxtapuestas del mismo tema y por las variaciones de estilo que afectan a la construcción sintáctica de la frase, a la ampulosidad o sencillez en la expresión del pensamiento y a la manera de citar.

Pueden considerarse textos auténticos de Zumárraga:

1) Prólogo a toda la obra.
2) Las conclusiones de los *Documentos* primero al quinto.
3) El *Documento* séptimo y
4) la *Exhortación a los fieles a que vengan a la iglesia a oír los divinos oficios y no digan en sus casas misa.*

Todos los demás textos de la primera sección y la segunda sección completas son una transcripción semiliteral de otros autores. En la edición crítica del profesor Adeva se han señalado cada uno de los párrafos que son y los que no son de Zumárraga.

El método seguido en la edición crítica ha sido:

1) Conocer al máximo la biblioteca de Zumárraga y sus preferencias.[5]
2) Indagar en ella los temas tratados en la *RCB*.
3) Si esto no da resultados satisfactorios, buscar en otras obras, bien por afinidad temática, bien por ser aludidas en la *RCB*, bien por constar su influjo o popularidad en la época de Zumárraga y en los medios en los que él se formó.

5. Fuentes de la *RCB*

Zumárrga cita expresamente treinta y un autores de muy diversas épocas, desde Flavio Josefo hasta contemporáneos suyos.[6] Además copia

[5] *Cfr.* Mira, Enrique, *El legado bibliográfico de Juan de Zumárraga a las Beatas de Durango* (*ca.* 1547), en Josep-Ignasi Saranyana (dir.), *Evangelización y Teología en América* (siglo XVI), Pamplona: EUNSA, 1990, I, 205-225

[6] San Agustín, san Alberto Magno, Alejandro de Hales, Alonso de Madrid, El Tostado, san Ambrosio de Milán, Anacleto Papa, san Anselmo, Aristóteles, san Basilio el Grande, san Bernardo, san Buenaventura, Cicerón, san Cipriano de Cartago, Pseudo-

sin citar a diez autores, tardoantiguos y bajomedievales.[7] A la vista de lo que acabo de decir cabe preguntarse ¿Cuáles fueron sus fuentes? ¿Acudió Zumárraga siempre al texto original? Es evidente que no. La edición crítica por lo tanto, debía descubrir las fuentes de información principales del Obispo de México.

El profesor Adeva ha detectado que muchas referencias a los clásicos son de segunda mano a través de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino.[8] Esto lleva a plantearnos una cuestión: ¿tendrá suficiente apoyo documental la tesis que hasta ahora se ha mantenido, según la cual Zumárraga habría sido extraordinariamente humanista?¿Su conocimiento de los clásicos grecorromanos, como Aristóteles, Cicerón, etc., son indirectas y plenomedievales, anteriores, por tanto, al Renacimiento? Esta es una cuestión que debería debatirse a la luz de los estudios críticos que estoy señalando.

Además de las fuentes citadas, indirectamente se sabe que Zumárraga tenía a la vista una amplia biblioteca de la que tomó largos fragmentos. En concreto, copió literalmente toda la segunda sección de la *RCB*.

La primera parte del *Tripartito*, llamada *Ejercitatorio espiritual muy fructuoso de la Pasión de nuestro Redentor Jesucristo* está copiado literalmente, con mínimos retoques, de los capítulos 62 y 63 de la obra *La Quarta parte del Vita Christi Cartuxano*. Esta obra fue escrita en latín por el cartujano Ludolfo de Sajonia y traducida al castellano por fray Ambrosio Montesinos en 1503. El capítulo 63 del cartujano equivale a los capítulos 2°, 3° y 4° de Zumárraga; y el capítulo 62 de la *Vita Christi* forma los capítulos 5°, 6° y 7° de la obra de Zumárraga. Ludolfo de Sajonia para componer su *Vita Christi* se había servido, a su vez, de textos de san Buenaventura, un Pseudo-Bernardo, un Pseudo-Agustín, san Anselmo de Canterbury, san Juan Crisóstomo, Rábano Mauro y Hugo de Balma, lo que explica la presencia de estos autores en el texto zumarraguiano.

Dionisio Aeropagita, Egidio Romano, san Fabiano, Félix Papa, Flavio Josefo, san Gregorio Magno, Inocencio III Papa, san Isidoro de Sevilla, san Jerónimo, san Juan Crisóstomo, Juan Duns Escoto, Pedro Lombardo, Pedro de Palude, Rábano Mauro, Roberto de Licio, Salustio, Séneca, santo Tomás de Aquino.

[7] Graciano, Pseudo-Agustín, Curtius Rufus, Gennadius, Ludolfo de Sajonia, Dionisio Rickel, el Cartujano, Hugo de Balma, Juan Gerson, Gregorio IX, santa Brígida de Suecia.

[8] *Cfr.* Alejos-Grau, Carmen José, *La autoridad de Santo Tomás en la "Regla cristiana de Juan de Zumárraga" (1547)*, en *Congresso Tomistica Internazionale*, Ciudad del Vaticano, 1992, 197-207.

En la segunda parte del *Tripartito*, en el pequeño tratado sobre la oración mental, se yuxtaponen dos fuentes netamente diferenciadas. En primer lugar, la obra titulada *Teología Mística* de Hugo de Balma, que Zumárraga atribuía a san Buenaventura como todos en su época. La segunda fuente de este tratadito sobre la oración transcribe y desarrolla un breve manuscrito anónimo titulado *Forma de la oración mental.*

En esta misma segunda parte del *Tripartito*, se añade como apéndice el llamado *Despertador de los ciegos consuetudinarios pecadores.* El documento está copiado de una obra titulada *Confesionario breve*, escrita por el dominico fray Domingo de Valtanas, editado por primera vez en Sevilla en 1526. Hay fragmentos que coinciden literalmente.

En la tercera parte del *Tripartito*, titulada *Aparejo de la buena muerte*, está compilado por la superposición de dos artes de bien morir. En uno de ellos está incluido el famoso opúsculo de Juan Geros *De scientia mortis*, con el que Gerson creó este nuevo género tan extendido después en Europa. La obra del Canciller de la Universidad de París está entera en la *RCB* salvo la parte dedicada a las oraciones.[9]

Al final del *Aparejo de la buena muerte,* Zumárraga introdujo un folio y medio en latín que trata sobre la necesidad de ofrecer sufragios por las almas del Purgatorio titulado *Quam chatitativum sit et benignum subvenire defunctis.* Lo introdujo sin indicar tampoco su procedencia. En realidad es una transcripción del *De particulari iuducio in obitu singulorum dialogus* de Dionisio de Rickel el Cartujano.[10]

6. Conclusiones

Después de esta panorámica acerca de las fuentes de la *RCB* puedo concluir lo siguiente:

-Toda la obra de Zumárraga debe ser considerada como un trabajo de compilación de textos. Lo que es propio y original del obispo mexicano es una parte muy pequeña.

-En la *RCB* no hay ninguna cita explícita ni implícita de las obras de Erasmo. Esto no significa que Zumárraga no haya copiado a Erasmo

[9] *Cfr.* Alejos-Grau, Carmen José, *Juan de Zumárraga y su "Regla cristiana breve"*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1991, 87-105.

[10] *Cfr. Op. cit.*, 105-111.

en otros escritos suyos, como por ejemplo, en la *Doctrina cristiana* de 1543-1544.

-Se comprueba que en las cuestiones teológicas en esta época Tomás de Aquino ha sustituido completamente a Pedro Lombardo y que el Aquinate es la principal guía espiritual de Zumárraga. Esto debe subrayarse, pues fray Juan era franciscano y lógicamente debería haber preferido a Duns Escoto que a Tomás de Aquino.

-San Buenaventura es bastante usado y nunca de modo explícito. Quizás esto prueba que le era tan próximo doctrinalmente que no consideraba necesario citarlo.

En definitiva: los autores que Zumárraga copió son de diversas procedencias, pero puede afirmarse que la línea principal a la que se adscribe su doctrina es la de la espiritualidad de la Observancia franciscana que en la España bajomedieval[11] había recogido las doctrinas teológicas de la escolástica clásica y de la mística bajomedieval. Se trataría de la corriente reformista española de los franciscanos contemporáneos del Cardenal Cisneros.

[11] *Cfr.* Lejarza Francisco-Uribe, Ángel, "Introducción a los orígenes de la Observancia", *Archivo Ibero Americano*, 17, 1957, todo el volumen.

III
INSTITUCIONES

EL PROBLEMA DE LOS FUNDAMENTOS DE LA REALEZA EN CASTILLA

Mónica VARGAS PRADA
Universidad de Buenos Aires

CONSIDERACIONES PREVIAS

Una de las perspectivas de la historiografía de las últimas décadas es la que se ha dado en llamar "nueva historia política". Esta nueva corriente no tiene relación con la historia política tradicional, la historia cronológica y del acontecimiento, sino que ha abrevado en las ciencias antropológicas y en la sociología, entre otras, privilegiándose de este modo el análisis de lo político y no tanto la política en sí misma. Como ha manifestado Philippe Contamine en un artículo reciente ("Mecanismes du poivoir, information, societés politiques") esta nueva historia ha encontrado "su razón de ser" en el estudio del poder y los poderes en la medida en que se valoran las actitudes mentales políticas y la ideología política en sus diferentes manifestaciones. Para una definición de estos conceptos puede verse el trabajo de Michel Vovelle (*Ideología y mentalidades*).

Fue a mediados de la década de los 80 que cobró cuerpo una de las vertientes de la corriente en cuestión con un proyecto de investigación que inició el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia (CNRS). Este equipo de investigadores europeos y transeuropeos dio un gran impulso a los estudios acerca de la génesis medieval del Estado Moderno en sus múltiples aspectos. Vasta es hasta el momento la producción de este grupo que se ha abocado a la investigación de los instrumentos del poder —materiales o no—, sin dejar de considerar los problemas que suscitan las nuevas jerarquías y las relaciones sociales de un Estado en formación.[1]

[1] Algunos de estos resultados son Genet, *Culture et idéologie*; Genet y Vincent, *Etat*

Empero, los trabajos realizados por los historiadores políticos en función de la temática del poder no se circunscriben únicamente al análisis del Estado o Nación sino que van más allá (Le Goff, "¿Es la política todavía el esqueleto de la historia?"). Con la revaloración de lo ritual y lo simbólico, clara influencia de la semiología religiosa[2] y de la antropología en relación con la realeza, aparece un amplio campo de investigación. Y es precisamente el tema de la realeza el objeto del presente trabajo.

No vamos a discutir aquí la relevancia que han tenido al respecto las obras, hoy clásicas, de Marc Bloch y Ernst Kantorowicz, que, si bien media en su publicación un lapso considerable de tiempo, no dejan de ser reconocidas como los cimientos de la concepción de la realeza medieval.[3] Aunque heterogéneas, en su planteamiento histórico-sociológico el de Bloch, jurídico-filosófico el de Kantorowicz, han impactado de tal modo en la historiografía actual que a menudo se hace referencia a posturas y a investigadores neoblochianos y neokantorowianos.[4] Nada de ello afectaría a nuestro tema a no ser porque tanto Bloch como Kantorowicz han establecido un modelo, un estereotipo de la realeza medieval, pretendidamente universal, del cual los historiadores no hemos podido desprendernos. Es al respecto que queremos centrar nuestra atención.

El caso castellano

Nuestro tema se centra precisamente en el problema de los fundamentos de la realeza en Castilla, prestando suma atención a otro problema: la imposición de un modelo preestablecido.

et Eglise y *Genèse de l'Etat moderne*; Rucquoi, *Genèse médiévale de l'Etat moderne, Realidad e imágenes del poder* y *Genèse médiévale de l'Espagne moderne*.

[2] Esto llevó al estudio de algunos símbolos como la corona, el trono, la espada, el cetro, los sellos reales, etc.

[3] Para una mayor profundización en el tema se puede ver: Bloch, *Los reyes taumaturgos*, y Kantorowicz, *The king's two bodies*. Ejemplo de la vigencia de sus postulados son obras como la de Atsma y Burguiere, *Marc Bloch aujourd'hui*, homenaje en el centenario del natalicio del historiador francés. Otra obras son Boureau e Ingerflom, *La royauté sacrée*. No damos cuenta aquí, por razones de espacio, de los numerosos trabajos monográficos que abordan el problema de la realeza y todo lo que a ella concierne.

[4] Mencionamos como ejemplo a Jacques Le Goff como continuador de los lineamientos de Bloch y a Alain Boureau de los de Kantorowicz.

Antes de abocarnos de lleno a ello, diremos que el ejemplo castellano, por no hablar de toda España, no había sido objeto de examen por parte de los historiadores peninsulares o extrapeninsulares. Es más, el análisis de los fundamentos de la realeza se había remitido a los reinos de Inglaterra, Francia y Alemania, dejando de lado la península Ibérica y el resto de los reinos europeos del Medioevo. De manera que podemos hablar de una relación centro-periferia, donde el centro ha devenido en un estereotipo al cual la periferia debe remitirse o, lo que es peor, adaptarse.

Si nos remontamos unas décadas atrás, hallamos algunos trabajos que resultan sumamente útiles a la hora de aproximarnos a las ideologías políticas (Nieto Soria, "La ideología política"). Estos tuvieron un carácter aislado ya que España se mantuvo dentro de los cánones tradicionales de hacer historia política. Muchas de estas investigaciones (por ejemplo los trabajos de Ángel Ferrari) se centraron en el análisis del pensamiento político, en las ideas políticas de intelectuales hispanos como Alfonso de Madrigal y Fray Juan Gil de Zamora,[5] en conceptos políticos[6] y en ritos de la realeza[7] entre otros.

Con los albores de los años 80 comenzaba a vislumbrarse un cambio en los planteamientos tradicionales. En España había culminado recientemente el régimen franquista y se iniciaba el proceso de su inserción en el plano político de Europa, hecho que cristalizó con su ingreso a la Comunidad Económica. Además, muchos medievalistas dentro de este contexto se incorporaron a proyectos de investigación de carácter internacional, en los que importaba "establecer perspectivas comparativas a partir de la aplicación de procedimientos metodológicos equiparables" (Nieto Soria, "La ideología política bajomedieval...", 672). Resulta de ello el gran apego a los estereotipos que muestran algunos autores en el tratamiento de los fundamentos de la realeza castellana. De este

[5] Véanse Asís, *Ideas sociopolíticas de Alonso Polo*; Candela Martínez, "El '*De Optima Politica*'" y Castro, "Las ideas políticas y la formación del príncipe".

[6] García Pelayo, "La corona (estudio sobre un símbolo)"; Bermejo Cabrero, "Orígenes medievales de la idea de soberanía" y "Principios y apotegmas", Palacios Martín, "Los símbolos de la soberanía" y Otero, "Sobre la '*plenitudo potestatis*'".

[7] Sánchez-Albornoz, "Un ceremonial inédito de coronación". El resto de los trabajos es de fecha más reciente y se insertarían dentro de la nueva corriente historiográfica: Ramos Vicent, "Reafirmación del poder monárquico en Castilla", Linehan, "Ideología y liturgia".

modo nos encontramos frente a dos posiciones antagónicas: los que sostienen la dimensión sagrada de la realeza[8] y los que niegan esta postura hallando otros fundamentos para la misma.[9]

Nos enfrentamos aquí con el gran problema de la imposición de modelos cuasi universales que conducen a los historiadores a cometer frecuentes errores ya que dejan de lado la realidad histórica a analizar y moldean esa realidad adaptándola al estereotipo. Es por ello que queremos señalar algunos elementos fundamentales con el objeto de abrir nuevas perspectivas de análisis que conduzcan a un estudio en profundidad.

En primer término nos referiremos a la falsa historia comparada y a los peligros de su aplicación. Decimos falsa historia comparada ya que no se estudia un problema en ámbitos diferentes, sino que se homologa un ámbito a otro o se observa qué le falta a uno respecto del otro. De modo que se cumpliría la ya mencionada relación centro-periferia.

Para el caso castellano mencionamos como ejemplo las obras de José Manuel Nieto Soria y de Teófilo Ruiz que, en modo alguno, resultan totalizadoras. El historiador español, excesivamente impregnado del modelo de la realeza francesa, concluye que la castellana era tanto o más sacra que la transpirenaica. El estudio de Ruiz, en cambio, no deja de ser "un catálogo de lo que no tenían los reyes castellanos, en clara referencia a un modelo preestablecido: el de las monarquías ungidas, consagradas, coronadas y milagrosas de Francia e Inglaterra" (Rucquoi, "De los reyes que no son taumaturgos", 58). Ambos enfoques descuidan el contexto histórico peninsular, permaneciendo desvalorizado frente a la imperiosa necesidad de hallar similitudes o diferencias con el pretendido esquema universal.

En modo alguno puede ignorarse la larga tradición jurídica romana heredada por la Península y que se refleja en toda su legislación revelando la imagen de un poder monárquico unificador. Asimismo, destacamos la constante Cruzada que se vivió a lo largo de la Edad Media y que fue la Reconquista. Estas dos realidades están íntimamente ligadas a la naturaleza del poder real castellano y deben ser consideradas como fundamentales a la hora de acercarnos a esta materia.

[8] Entre los defensores de esta postura encontramos a José Manuel Nieto Soria ("Imágenes religiosas del rey"; *Las relaciones Monarquía-Episcopado* y *Fundamentos ideológicos del poder real*).

[9] Detractores de la postura de Nieto Soria son Teófilo Ruiz ("Une Royauté sans sacre"), Palacios Martín ("Los actos de coronación"), Adeline Rucquoi ("De los reyes que no son taumaturgos") y Peter Linehan, entre otros.

En segundo lugar y, circunscribiéndonos al campo jurídico-legislativo, advertimos la premura de revisar y determinar el alcance de algunos conceptos que nos conciernen para esta problemática: precisar qué fue el *imperium* en España y cómo éste pudo coexistir con otros poderes universales, Sacro-Imperio, Bizancio; señalar la relación del "poderío real y absoluto", la "mayoría de justicia" y el tratamiento de "Alteza", "Majestad", "Soberano" con la concepción de la soberanía aún antes de la aparición y divulgación de este término. Todos estos conceptos nos ayudarían a circunscribir los basamentos del poder real de esos siglos.

Por último, opinamos que sería sumamente enriquecedor acudir a otro tipo de fuentes como lo es la iconografía. Consideramos por demás valioso el análisis de la imagen real de la época, su plasmación artística. ¿Con qué insignias aparecía representado el monarca?, ¿qué espacio ocupaba su séquito? Al respecto son muy aislados, por no decir inexistentes, los trabajos que han recurrido a ella en el análisis de la realeza castellana; por eso instamos a los investigadores a interiorizarse en esta tarea.

Como vemos todo está por hacerse en el problema de los fundamentos del poder real castellano. Resta un largo camino por recorrer, está en nosotros dar los primeros pasos.

Bibliografía

Asís, Agustín, *Ideas sociopolíticas de Alonso Polo, el Tostado*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1955 (Mar Adentro, 8).

Atsma, H. et A. Burguiere, (eds.), *Marc Bloch aujourd'hui. Histoire comparée et sciences sociales*, Paris: 1990.

Bermejo Cabrero, José Luis, "Orígenes medievales de la idea de soberanía", *Revista de Estudios Políticos*, 200-201, 1975, 283-290.

——, "Principios y apotegmas sobre la ley y el rey en la Baja Edad Media castellana", *Hispania*, 129, 1975, 31-47.

Bloch, Marc, *Los reyes taumaturgos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1a. ed. Paris: 1924]

Boureau, A. et C. S. Ingerflom, *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, Paris: 1992.

Candela Martínez, Juan, "El *De Optima Politica* de Alfonso de Madrigal, *el Tostado*", *Anales de la Universidad de Murcia*, 13, 1954-55, 61-108.

Castro, Manuel de, "Las ideas políticas y la formación del príncipe en Fray Juan Gil de Zamora", *Hispania*, 22, 1962, 507-541.

CONTAMINE, PHILIPPE, "Mecanismes du poivoir, information, societés politiques", en *Des poivoirs en France 1300-1500*, Paris: 1992.

FERRARI, ÁNGEL, "La secularización de la teoría del Estado en las Partidas", *A.H.D.E*, XI, 1934, 449-456.

——, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid: 1945.

GARCÍA PELAYO, MANUEL, "La corona (estudio sobre un símbolo y un concepto político)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXX-208, 1967, 11-48.

GENET, JEAN PHILIPPE (dir.), *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne*, Roma: 1985.

GENET, JEAN PHILIPPE ET BERNARD VINCENT (eds.), *Genèse de l'Etat moderne. Bilans et perspectives*, Paris: 1990.

——, *Etat et Eglise dans la genèse de l'Etat moderne*, Madrid: Casa de Velázquez, 1986.

KANTOROWICZ, ERNST, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

LE GOFF, JACQUES, "¿Es la política todavía el esqueleto de la historia?", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1991.

LINEHAN, PETER, "Ideología y liturgia en el reinado de Alfonso XI de Castilla", en A. Rucquoi (ed.), *Génesis medieval del Estado moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987, 229-244.

NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid: Complutense, 1993.

——, *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid: 1988.

——, "La ideología política bajomedieval en la historiografía española", *Hispania*, 175, 1990.

——, *Las relaciones Monarquía-Episcopado castellano como sistema de poder, 1252-1312*, 2 vols., Madrid: 1983.

——, "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII" en *La España Medieval. Homenaje al profesor D. Ángel Ferrari Núñez*, II, Madrid: 1986.

OTERO, A., "Sobre la '*plenitudo potestatis*' y los reinos hispánicos", *A.H.D.E*, XXXIV, 1964, 141-162.

PALACIOS MARTÍN, BONIFACIO, "Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada", *VII Centenario del Infante don Fernando de la Cerda. Jornadas de Estudio*, Ciudad Real: Ayuntamiento Ciudad Real, 1976, 273-296.

——, "Los actos de coronación y el proceso de 'secularización' de la monarquía catalano-aragonesa. Siglos XIII-XIV", en Ph. Genet y B. Vincent (eds.),

Etat et Eglise dans la genèse de l'Etat moderne, Madrid: Casa de Velázquez, 1986.

RAMOS VICENT, MARÍA DEL PILAR, "Reafirmación del poder monárquico en Castilla: la coronación de Alfonso XI", *Cuadernos de Historia Medieval*, 3, 1983.

RUCQUOI, ADELINE, "De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España", *Relaciones*, 51, 1992.

——, *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1988.

——, *Genèse médiévale de l'Espagne moderne. Du refus a la revolte: les resistances*, Nice: 1991.

——, (dir.), *Genèse médiévale de l' Etat moderne: La Castille et la Navarre (1250-1370)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987.

RUIZ, TEÓFILO, "Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du Bas Moyen Âge", *Annales E.S.C.*, 39-3, 1984.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, CLAUDIO, "Un ceremonial inédito de coronación de los reyes de Castilla", *Logos*, 2, 1943 y en *Viejos y nuevos estudios sobre instituciones medievales españolas*, II, Madrid: Espasa-Calpe, 1976, 1209-1236.

VOVELLE, MICHEL, *Ideología y mentalidades*, Barcelona: Crítica, 1985.

LOS ORÍGENES MEDIEVALES DE LA UNIVERSIDAD Y SU PROYECCIÓN ACTUAL

Mauricio BEUCHOT
Universidad Nacional Autónoma de México

Labor del filósofo es promover los valores y combatir los anti-valores. Para ello, como dice el filósofo francés Paul Ricoeur ("La historia", 24), es conveniente avizorar el futuro desde el pasado, anclados como estamos en el presente. Es, por ello, necesario un ejercicio teórico que conjunte lo que Ricoeur llama la arqueología y la teleología (o escatología) de la historia para aplicarlo al fenómeno histórico de la institución universitaria, y ver cómo encauzar su proyección desde la actualidad. Hemos de entresacar las cosas valiosas que tuvo desde sus orígenes, para promoverlas en su desempeño actual y futuro.

Cabe entonces plantearse la pregunta filosófica de cómo responderá al cuadro axiológico actual la universidad. Aunque es una institución que ha cambiado mucho en la historia —o quizás por eso mismo—, hemos de atender a algunos rasgos de su arqueología, para poder pronunciar su teleología o escatología. Es decir, tenemos que mirar muchos aspectos del futuro de la universidad al transluz de sus mismos orígenes, de su pasado.

Como bien expresa el mismo Ricoeur ("Ideology", 17-30), para comprender el futuro desde el presente hay que atender al pasado. Es necesario hacer una arqueología para poder hacer una teleología: hurgar en los comienzos que se hunden en lo pretérito para poder comprender y esclarecer lo por venir. Algunos solamente realizan uno de los dos movimientos, y pierden la perspectiva completa. Únicamente se quedan examinando los orígenes y creen con ello recabar la comprensión del todo. Otros, volcados sólo hacia el porvenir, se dedican a otear las posibilidades futuras, sin encontrar arraigo en la realidad que

se va haciendo. Hay que evitar ambos extremos. Es necesario conjuntar la perspectiva arqueológica de un fenómeno con su correspondiente perspectiva teleológica; elaborar, en nuestro caso, un proyecto de universidad sabiendo cuál es la idea original y originante que la iluminó desde un principio, para poder remodelar el proyecto y ajustarse a las circunstancias que se van presentando en nuestro paulatino encuentro con el futuro.

La institución universitaria y su respuesta a la estructura de valores

Atendiendo a la arqueología del pensamiento universitario en la historia, la universidad se nos presenta como una idea típicamente medieval; es de esa parte del medievo que abarca desde fines del siglo XII hasta principios del XIII; es cuando surge la idea. Ciertamente se pueden encontrar orígenes más remotos en los griegos y en la temprana Edad Media. Pero la misma palabra "*Universitas*" surge hasta ese entonces.

Había escuelas monacales, escuelas catedralicias y aun algunas escuelas laicas en Italia (Salerno, Pavía y Bolonia). A partir de esas instituciones surge la universidad, o por fundación pontificia o por fundación imperial o por ambas fundaciones. Como es bien sabido, las dos primeras universidades fueron la de Bolonia y la de París. Esta última es la más representativa, y nos centraremos en ella. Las presiones que recayeron sobre la universidad hicieron tomar conciencia de que tenía que ser autónoma, para defenderse del poder eclesiástico, tanto como del temporal.

> La universidad de París proporciona el primero y más dramático ejemplo en la historia europea de la lucha por la autonomía universitaria frente al dominio eclesiástico. La primera barrera eclesiástica de la libertad universitaria la representaba el *chancelier* y el capítulo en la catedral de Notre Dame, cuyas escuelas, que remontan al siglo XI, situadas en el *cloître*, constituían la raíz principal del *studium parisinum*. Los estudiantes que asistían a las escuelas del *cloître* en la *Ile de la cité* eran recibidos en las casas de los canónigos de la catedral de cuyos rangos provenían los primeros maestros. Las escuelas estaban sometidas a la jurisdicción del *chancelier*, el cual estaba investido de autoridad, delegada por el obispo de París
>
> (R. Tamayo y Salmorán, *La universidad*, 69)

En París, la afluencia de estudiantes fue tan grande (entre 2500 y 5000) que formaron distintas agrupaciones, hasta constituir todo un gremio. Se distribuyeron en los barrios por nacionalidades. Se repartieron además en distintas escuelas o estudios, *studia*. Los cancilleres o abades en cuyas jurisdicciones se situaban se disputaban el derecho de dar la *licentia docendi*. Al principio la enseñanza era libre, pero la Iglesia sintió que era un peligro para la ortodoxia no ejercer algún control a través de la supervisión de quienes habrían de enseñar. Por eso la *licentia docendi*, a partir de la segunda mitad del siglo XII, era otorgada por el canciller del cabildo de Notre Dame. Sin embargo, la misma protección papal ayudó a la universidad, ya que el papa concedió a la corporación de profesores el que los cancilleres no pudieran negar la dicha licencia a quienes fueran considerados idóneos por los maestros. La primera que obtuvo la jurisdicción pontificia fue la corporación de los teólogos, pero se fue extendiendo a las demás facultades.

Lo característico de París era la lógica y, sobre todo, la teología. Los maestros de artes formaron una hermandad o gremio: la *universitas magistrorum parisiensis*, antes de 1175. En su gran mayoría eran laicos; pero, como la Iglesia era la que mejor los podía defender, en 1194 consiguieron que el Papa Celestino III diera una bula confirmando el estado clerical de maestros y estudiantes. No podía juzgarlos la ciudad, pues estaban bajo la jurisdicción de la Iglesia. Por eso el rey Felipe Augusto, en 1200, les reconoce el *privilegium clericorum*. La Santa Sede los defenderá incluso de los cancilleres de los obispos. En 1215 los estatutos confirmados por el cardenal Roberto Courçon reconocen a la *universitas magistrorum et scholarium* como entidad autónoma:

> En 1213 hubo un acuerdo entre los maestros y el canciller. Este acto fue confirmado en 1215 por el legado del Papa, Roberto de Courçon, y representa la primera carta de la Universidad de París. Bautiza asimismo el nombre de la institución: *Universitas*, palabra del latín jurídico que significa comunidad y que servía para designar a este grupo, cuya composición se iría renovando indefinidamente y cuya trayectoria oscilaría entre la fidelidad tradicional y las inevitables innovaciones.
>
> (Bayen, *Historia*, 24)

Esa autonomía se consolida con la bula *Parens scientiarum* de Gregorio IX, en 1231.

> Una de las armas de que disponía la *universitas* en su lucha contra el *chancelier* era la *inceptio* (el derecho de aceptar o rechazar a un candidato a ingresar a la guilda universitaria). Si los maestros de París no siempre podían impedir que el *chancelier* otorgara la *licentia docendi*, podían impedir al *licenciado* el acceso a la corporación. Por esta razón, la admisión a la *universitas* mediante la *inceptio* era tan necesaria como la misma *licentia docendi*.
>
> (R. Tamayo y Salmorán, *La Universidad*, 74)

Otra de sus armas era la *cessatio* o huelga. No deja de ser curioso que sus dos principales armas fueran el comienzo (*inceptio*) y el término (*cessatio*), como abriendo y cerrando el ciclo natural de todas las cosas.

Los estudiantes eran alborotadores y eso trajo problemas y hasta alguna revuelta. A veces se les reprimió excesivamente, y eso hacía que recurrieran a la petición de reparación. Si no la obtenían, acudían a la huelga. El papa concedió derecho de huelga en 1271, en caso de conflicto con la sociedad civil. Por otra parte, la bula de 1231 les concedía varios privilegios, entre ellos el de otorgar el *ius ubique docendi*, en todos los lugares de la cristiandad.

Hubo una querella de los maestros de la universidad (en su mayoría seculares) con los mendicantes (dominicos y franciscanos). Dado el prestigio de las universidad de París, acudieron a ella, pero lo hacían particularmente a la facultad de teología. No inscribían a sus miembros en la facultad de artes, alegando que en sus propias escuelas o *studia* recibían buena formación en esa disciplina. Así, entraban a teología sin haber cursado la filosofía en la universidad.

> El hecho de que los frailes omitieran el grado en artes violaba el sentido de solidaridad de la corporación. Al evitar la *inceptio* en artes, los mendicantes evitaban el juramento de obediencia a los estatutos de la *universitas*. La cuestión central de la *litis* era el derecho de la *universitas magistrorum* de exigir un juramento de obediencia a todos aquellos que gozaban de los privilegios del gremio. Los frailes parecían decididos a ejercitar tales privilegios sin someterse a la autoridad de la corporación. Los mendicantes se ocupaban de sus propios asuntos e ignoraban a la *universitas*.
>
> (Tamayo y Salmorán, *La Universidad*, 78)

Pero podían no participar en la *cessatio* o huelga. Por eso se les quiso obligar a jurar los estatutos y participar en las huelgas de protesta.

Inocencio IV apoyó a la universidad contra los mendicantes, pero Alejandro IV, su sucesor, hizo lo opuesto. A la muerte de éste, se les admitió por compromiso; pero alrededor de 1318, los seculares impusieron a los frailes el juramento de los estatutos.

La facultad de artes de París llegó a ser la más grande y poderosa. A veces representaba a toda la universidad, porque contenía estudiantes de todas las naciones. Por lo demás, las diferentes naciones participaban diversamente en el gobierno de la universidad. Asimismo, cada nación tenía su propia escuela de artes; dentro de esa facultad, ponía el *curriculum* y otorgaba el grado de bachiller. Ese control escapaba al mismo canciller. La misma universidad fue poco a poco siendo retirada del poder papal y traída al del rey: en el siglo XIV se vio que sus privilegios eran anacrónicos; dada la centralización del estado, fue absorbida por el parlamento y puesta bajo el control real.

Cada facultad era regida por un decano, las naciones y un procurador. El rector era nombrado por la facultad de artes, su desempeño duraba tres meses y podía ser reelegido; su única función era reunir la asamblea, organismo en el que se revisaban cuentas, reglamentos, etc.

> La administración era muy imperfecta; las facultades no tenían local para impartir la enseñanza ni tampoco una asignación fija; los ingresos provenían de las tasas que se imponían a los candidatos para los grados. Las universidades, los profesores, eran pobres; pero, dentro de esta gran miseria imperaba la libertad, la solidaridad. La austeridad misma de la institución favorecía cierta independencia.
>
> (Bayen, *Historia*, 26)

Los métodos de enseñanza oscilaban entre la clase magisterial, y la clase con muchas intervenciones de los alumnos, gracias a las discusiones y las *quaestiones*. Además de las lecciones ordinarias, se tuvieron lecciones extraordinarias de algunos temas especiales, como la de ética de Aristóteles, que cada nación organizaba, a fines del siglo XIV y en el XV. La retórica no tuvo cátedra sino sólo hasta fines del siglo XV.

Al ingresar a la universidad, el alumno era muy joven (unos 14 ó 15 años), ya que sólo se le exigía saber leer y la gramática. Estudiaba tres años de lógica, y accedía al bachillerato *baccalaureatus*. El bachiller pasaba algunos exámenes y era designado por un jurado de maestros. La licenciatura *licentia docendi* también consistía en un examen, preponderantemente de lógica. En 1466 se añadieron los temas de la física

aristotélica y después algo de ética. La licenciatura daba derecho a enseñar. Se añadió la maestría (*magisterium*):

> Poco después de su licenciatura, el candidato pedía a sus maestros que celebraran su *inceptio*. Debía tener 21 años. En su juramento, que recibía el rector, juraba haber estudiado artes durante seis años y respetar los privilegios de la universidad. La ceremonia se celebraba unos días más tarde con mucha solemnidad. El maestro que le había preparado para la licenciatura pronunciaba un discurso y le imponía el birrete.
>
> (Bayén, *Historia*, 30-1)

La maestría no requería propiamente un examen, pero sí una ceremonia en la que se desarrollaba una tesis. El doctorado incluía además ciertos festejos.

A pesar de que en París hubo facultad de derecho y de medicina, y una famosa facultad de artes, la más connotada fue la de teología. Esta disciplina era enseñada en comunidades seglares y en comunidades religiosas o conventos. La comunidad o convento que enseñaba sólo filosofía era *studium particulare* y la que enseñaba además teología era *studium generale*. La duración de los estudios de teología era larga, hasta ocho años podía durar. El bachillerato en teología, más que grado universitario, era una especie de ayudantía: el bachiller bíblico y el bachiller sentenciario, explicaban la *Biblia* o las *Sentential* de Pedro Lombardo, respectivamente. Con los demás grados se podía ya acceder al estatuto de profesor propiamente dicho.

Reflexión

¿Qué puede decirnos la idea originaria de la universidad acerca de la universidad del presente y del futuro? La misma idea de universidad ha cambiado a lo largo de la historia. ¿Qué podemos encontrar de iluminador en ese cambio incesante? Por lo menos habrá un sedimento que nos aclare el sentido de la universidad y por dónde deben ir las perspectivas que se planteen para su porvenir. Lo que nos interesa es resaltar cómo desde sus orígenes la universidad ha colaborado en la consecución del bien común de la sociedad, cómo ha sido —y debe ser— un instrumento para ayudar a la reflexión que conduce al logro de la justicia social.

Varias palabras designaban a ese fenómeno que era la universidad. Según hemos visto, una de ellas fue *Studium Generale*, como opuesto a *Studium Particulare*. Después de la palabra "Estudio" apareció la expresión misma de "*Universitas*", que podría encontrarse como *Universitas Studiorum*, es decir, la universidad o universalidad de las facultades, o también como *Universitas magistrorum et scholarium*, entendidas como agrupaciones de tipo gremial, a la manera de las corporaciones autónomas de artesanos (Giral, "Antecedentes", 25), que en definitiva quería ser la *universitas* o globalidad del saber (Scheler, "Universidad", 346). "Así pues, el *estudio* y la *universidad* son dos cosas distintas. El *estudio* es la escuela, «la *universidad* es la asociación reconocida de escolares»" (L. M. Luna Díaz, "Antecedentes", 73 ss.), y de las escuelas o facultades.

¿Cuál era la respuesta que daba ese tipo de universidad al cuadro de valores de su época? En primer lugar, era un intento de reunir el saber, principalmente especulativo, pero también práctico. En segundo lugar, eran los centros que aplicaban ese saber al sostenimiento de la imagen del mundo o cultura de los hombres de esa sociedad. Y, en tercer lugar, pero no menos principal, servían como grupos de asesores para los gobernantes y los estados o para la Iglesia, ya que recibían numerosísimas consultas sobre la moralidad, la conveniencia, o simplemente la utilidad pragmática de ciertas medidas, leyes, sucesos y acciones que se iban a emprender. Tenía, pues, la universidad no sólo la función de la investigación teórica y la docencia, sino la que se plasmaba en las cosas prácticas, era una directriz social.

Hay que aprender de ello una lección para la universidad del presente y del futuro, su carácter de órgano asesor y de consulta para la sociedad. Su investigación y docencia no estaban —como a menudo se ha creído— solamente orientadas hacia lo abstracto, sino a los acontecimientos bien concretos y reales que aparecían en la historia, y sobre los cuales pedían consejo los gobernantes. Ciertamente en el modelo medieval de universidad no se tenía un concepto de la investigación tan desligado de la docencia como se tuvo después en el modelo de la universidad alemana, y por ello muchas veces los profesores discutían en las mismas clases con los alumnos los acontecimientos más retadores que ocurrían. Tal se ve, por ejemplo, en las universidades de París y Salamanca ante el hecho del descubrimiento de América y ante el problema de la legitimidad o no legitimidad de la conquista (Beuchot, "El primer", 213-30). Pero ya no se dan en nuestro tiempo las caracte-

rísticas por las que la universidad de corte medieval estaba tan arraigada en su realidad social (Latorre, *Universidad*, 21-4). Por ejemplo, ya esa agrupación de estudiantes y profesores no tiene las características gremiales que tenía en esa época, a saber de corporación o gremio de profesionistas, en la que se accede al título como entre los artesanos: por ejercicios y exámenes en los que se demostraba la habilidad. Ya no hay esa idea de cristiandad como algo supranacional, que unifique a los pensadores de cualquier nación en la universidad. Ya no hay las mismas facultades ni se da la misma unidad cultural por el latín, ni es la teología la organizadora y rectora de todos los saberes.

Pero podemos decir que, de su origen medieval, la universidad actual y del futuro no ha perdido —y no puede perder, sino que hay que reforzarlas— ciertas características: no ha perdido su carácter comunitario, de institución en que la comunidad de escolares y maestros tiene como fin —según lo establecía Alfonso X el Sabio en las *Partidas*— aprender social o comunitariamente los saberes. Este carácter comunitario, que es en sí un valor, incluía el interés y la participación consciente de los estudiantes en la vida académica junto con los maestros (por ejemplo, llegaban a participar activamente en las provisiones de cátedras, en las elecciones de rectores, etc.). Tampoco se puede perder ese calor que es la trascendencia política y social que siempre tuvo la universidad medieval, en el entendido de que no sólo se pronunciaba ante los problemas sin ser consultada, sino que muchas veces —según ya decíamos— fungió como asesora y consejera de los reyes y papas. Y, además, tampoco puede perder la universidad de hoy, enfilada hacia el futuro, una característica que estaba, aunque en estado germinal o incompleto, en la universidad medieval, que es el pluralismo. Ciertamente no un pluralismo absoluto, pues tenía que estar en los límites de la cristiandad; pero un germen del pluralismo que debe haber hoy y en lo sucesivo, por ejemplo, distintas escuelas rivales exponían sus ideas en la cátedra, y así había diversas cátedras de una misma disciplina según diversas escuelas, y que llevaban el nombre de los escolarcas: cátedra de santo Tomás, de Duns Escoto, de Lulio, de Durando, etc., en teología y filosofía.

La misma idea de universidad sufrió estas modificaciones a lo largo de la historia, hasta deparar tres modelos principales en nuestro siglo (Henríquez Ureña, "La universidad", 62), a saber, el inglés antiguo, el francés reformado y el alemán moderno. El tipo inglés antiguo de universidad es aquel que no tiene como finalidad principal la investigación

ni la misma enseñanza profesional, sino la alta educación desinteresada, preponderantemente humanística, de la que se espera que, a través de las aplicaciones individuales, llegue a repercutir en la sociedad; está representado por Oxford y Cambridge. El tipo francés reformado de universidad tiene como prototipo la Sorbona (pero tambien las universidades francesas de provincia), el objetivo principal es preparar para el ejercicio de las profesiones y para el magisterio superior; pero no tiene como fin relevante la investigación y la alta cultura, que se reservan para otras instituciones *ad hoc*.

Y, en cambio, nos dice Pedro Henríquez Ureña en 1904:

> el tipo alemán, más lejano de las formas medievales que el inglés o el francés, se distingue por el inmenso desarrollo que ha dado a la investigación, aunque atiende con eficacia no menor a la enseñanza técnica. Cuando se sabe que Alemania ocupa hoy, como en 1800, el puesto primado entre los pueblos europeos por la amplitud de sus investigaciones, y se sabe además que esas investigaciones, con que a diario se enriquece la cultura universal, se realizan las más veces en las instituciones universitarias, lo mismo para las matemáticas que para las ciencias naturales, lo mismo para la filosofía que para la historia, se explica por qué el tipo alemán goza de extraordinario prestigio e influye en todo el mundo teutónico y aún más lejos. A su influencia se debe, a partir de la fundación de John Hopkins, la nueva orientación de las universidades norteamericanas, aún de las más antiguas, como Harvard y Yale.
>
> ("La Universidad" 62-3)

La misión de la universidad en la actualidad

Muy notable es observar que la misma historia de la universidad en sus orígenes nos aclara el futuro de la misma: debe asumir esa función que ha tenido siempre la universidad, de iluminar con la teoría la praxis de los valores humanos. Es orientadora de las conciencias. Principalmente las humanidades, con su núcleo principal que es la filosofía, tiene la parte fuerte de esa iluminación axiológica, ya que es peculio de la filosofía, la ética, en la que se despliega la axiología. La ética social y la filosofía política son las que tienen que esclarecer y orientar la praxis humana de modo que se llegue al bien común y la justicia social.

La universidad actual tiene, entonces —como lo tuvo en su tiempo la universidad medieval—, la misión de orientar, con su asesoría de ór-

gano consultivo y formador de conciencia, hacia la realización de ese valor principalísimo para la humanidad que es la justicia social —a la que se integran los demás valores. Todas las facultades: humanísticas, científicas y técnicas, concurren en ese bien común; y han de ser organizadas por la misma universidad, con la elucidación de los fines que le dan las humanidades, y eminentemente la filosofía (que ocupa ahora el lugar que en la universidad medieval tenía la facultad de teología).

La universidad actual y futura ha de conjuntar bajo esa luz las funciones que la historia le enseña que se reúnen en su seno: formar profesionistas, formar docentes y formar investigadores —sin que obligadamente lo uno excluya lo otro. La existencia de buenos profesionistas se apoya en la de buenos docentes y ésta en el buen ejercicio del saber de manera que confluya y lleve hacia el bien común o justicia social y los demás valores y derechos humanos. Y todo eso podrá organizarlo de una manera conveniente sólo si se llega a forjar una filosofía política y una ética social profundas y comprometidas con el bien del hombre, para que de esta forma pueda ofrecer la universidad una adecuada iluminación teórico-práctica a nuestro tiempo.

Bibliografía

Bayen, M., *Historia de las universidades*, Barcelona: Oikos-Tau, 1978.

Beuchot, M., "El primer planteamiento filosófico-jurídico sobre la conquista de América", *Ciencia Tomista*, 103, 1976.

Giral, F., "Antecedentes medievales de los conflictos universitarios", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, 6, 1974.

Henríquez Ureña, P., "La universidad", *Universidad y educación*, México: UNAM, 1969.

Latorre, A., *Universidad y sociedad*, Barcelona: Ariel, 1964.

Luna Díaz, L. M., "Antecedentes medievales de la Real Universidad de México", *La universidad en el tiempo*, México: CESU-UNAM, 1986.

Ricoeur, P., "La historia como relato y como práctica", *Quimera*, 36, 1984.

——, "Ideology and Utopia as Cultural Imagination", *Philosophic Exchange*, 2, 1976.

Scheler, M., "Universidad y universidad popular", *La idea de la universidad alemana*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1959.

Tamayo y Salmorán, R., *La universidad, epopeya medieval*, México: UNAM, 1987.

ESTADO, IGLESIA, UNIVERSIDAD: PROSTITUCIÓN Y PROXENETISMO COMO PROBLEMA DE CONCIENCIA EN LA VIDA COTIDIANA Y EN LA EXPRESIÓN LITERARIA

Tatiana BUBNOVA
Universidad Nacional Autónoma de México

> Niña, si quieres ventura,
> tómale clérigo que dura:
> el casado se va a su casa,
> y el que es soltero se casa,
> y el fraile también se muda;
> tómale clérigo que dura.
> (Jammes, "L'anticléricalisme", 370)

Este trabajo surgió de los apuntes de lectura que hice en los márgenes de dos recientes libros (L. Imperiale, *La ciudad*, y F. Márquez Villanueva, *Orígenes*) que tratan sobre las obras del género llamado "alcahueteril", por más señas celestinesco, y sobre sus antecedentes y secuelas: *Libro de buen amor* (uno de los antecedentes), del Arcipreste de Hita; *La Celestina* (el paradigma del género), de Fernando de Rojas, y el *Retrato de la Lozana andaluza* (una de las secuelas), de Francisco Delicado. Curiosamente, uno de los libros sobre alcahueterías de los que estoy hablando contiene un capítulo intitulado "Iglesia y prostitución"; el otro, uno llamado "Clerecía y proxenetismo", así como una "Sociología de la lujuria universitaria". Los temas de estos capítulos señalan los límites y los alcances de mi trabajo, que no pretende, ni mucho menos, ser exhaustivo, y más bien ha sido impulsado por un interés literario. Sin embargo, como suele suceder, tras una lectura sobre estos temas venía otra, y otra más, de modo que los datos provenientes

de diversas fuentes se constituían en un cuadro que, originado en los márgenes de las lecturas literarias, cobra un sentido[1] a partir de una firme convicción de que el "contexto" histórico y social es el que proporciona, siempre y de cualquier forma, el campo de problemas, el imaginario y hasta la fuente de fantasía para los autores de la ficción.

El oficio y la educación de los autores de las obras que suscitaron un interés específico de los dos investigadores asimismo imponen el marco en que es posible inscribir nuestra temática: Fernando de Rojas, el jurista, fue estudiante de leyes en Salamanca cuando, según su propia confesión, escribiera, en un período intersemestral, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuyo personaje principal, como sabemos, es una alcahueta; figura que, según las investigaciones de Márquez Villanueva, era característica en el ambiente universitario de la Baja Edad Media o del Renacimiento. Francisco Delicado, seguidor de Rojas en el tema y el género, fue clérigo, sacerdote de una parroquia en Roma, y su obra condensa, con gran lujo de detalles, sus observaciones en torno a la relación del clero romano con la prostitución.

Tres instancias, pues, están relacionadas (en la literatura, en los datos de la historia) con los temas mencionados: Estado, Universidad, Iglesia. Las tres, por su carácter omniabarcador, por sus pretensiones universalistas y por la capacidad de aglomeración del poder, tenían la facultad de dictaminar, legislar y disponían de los recursos de coacción sobre las manifestaciones de la sexualidad de la sociedad entera.

Ahora bien, el matrimonio —la institución más importante regentada por el Estado y la Iglesia, el principal instrumento de orden para organizar la vida sexual y emotiva de la sociedad— no se trata sino como un sobrentendido en el marco de este ensayo, cuyo objeto es justamente el excedente extramatrimonial del sexo.

[1] Quisiera evitar el matiz de denuncia que tanto Márquez Villanueva como Imperiale confieren a sus trabajos. Me parece que las perspectivas autorales correspondientes en el *LBA*, *La Celestina* y *La Lozana andaluza* hacia los temas y los problemas que tratan, son bien distintas. Por ejemplo, Delicado en *La Lozana* transmite, hasta cierto punto, la conciencia de estar involucrado en la corrupción generalizada. Sobre la posición de Juan Ruiz han corrido ríos de tinta, y la ambivalencia parece ser la interpretación más socorrida. La posición de Rojas es indudablemente crítica, pero no en un sentido unilateral de una denuncia moral, en particular hacia la Iglesia (este tema no se toca, al menos directamente), sino de un modo mucho más complejo. De hecho, este trabajo apunta hacia esta complejidad como problema de conciencia.

* * *

Durante la Edad Media, la imaginativa popular asoció frecuentemente la vida monástica, así como la de los clérigos seglares, con el libertinaje sexual, a pesar del celibato obligatorio o deseable que la Iglesia impone a sus servidores desde san Pablo: "Putas y frailes andan a pares" (Correas, *Vocabulario*, 414).

La literatura medieval da cuenta de la misma visión del asunto: por ejemplo, a mediados del siglo XII, las monjas de un convento benedictino en Remiremont (Lorena) se reúnen en concilio para discutir las propiedades amatorias de los clérigos y los caballeros, llevándose la palma los primeros:

> Clericorum gratiam laude[m] et memoriam
> Nos semper amavimus, et amare cupimus,
> Quorum amicitia nil tardat solatia.
> Clericorum copula, non nostra regula,[2]
> Nos habe[t] et habuit et placet et placuit,
> Quos scimus affabiles, gratos et amabiles;
> Inest curialitas clericis et probitas.
>
> (Oulmont, *Les débats*, 95)

Se inaugura un género —el debate del clérigo y el caballero—,[3] que se difunde por toda Europa; género que es, al menos en sus inicios, producto de la inventiva de los propios clérigos. Sin descartar la validez de las discusiones positivistas decimonónicas acerca de las monjas de Remiremont,[4] si algún hecho "se reflejó" en el *Romaricimontis Concilium*, es aquél de que el alegre autor, o autores, indudablemente clérigos, se tenían a sí mismos por varones aptos para el amor carnal.[5] El

[2] Nótese que clérigos o monjas, todos quedan al margen de la *regula* que supuestamente les impone el estado que guardan.

[3] En realidad, es difícil saber si el *Concilio* fue la primera muestra del género, o le antecediera la *Altercatio Phyllidis et Florae*: ambas obras son de los mediados del siglo XII.

[4] En el sentido de que si este primerizo debate reflejaba o no algún hecho histórico. Por ejemplo, Curtius dice que el *Concilio de Remiremont* es "una cínica descripción de las orgías eróticas celebradas en un monasterio femenino de Lorena, disección racionalista del amor en que se pisotean, con despreocupada desvergüenza, las normas morales del cristianismo" (*Literatura europea*, I, 181).

[5] Charles Oulmont señala "que le concile, le débat d'amour imaginé par un clerc n'ait jamais eu lieu dans l'abbaye de Remiremont, il est à peine besoin de le dire" (*Les débats*, 59). Sin embargo, los precursores de Oulmont (Gaston Paris, Langlois, Paul

fabliau o la *novella*, Boccaccio o Delicado han mostrado tipos de ávidas religiosas o incansables monjes, o curas que pasan por las páginas literarias sin plantear a nadie, aparentemente, un problema de conciencia. Antes que cualquier atisbo de crítica social, las obras se refieren a situaciones y temas de interés común, cotidianos (el sexo) o incluso existenciales (el amor).

En el caso de Delicado, antes de hacer conjeturas o suponer interpretaciones críticas, atengámonos tan sólo al ambiente que pretende recrear: el de la "Roma putana". La prostitución en particular está en todas partes: en la Roma de 1513

> hay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que mochachas. Hay putas apasionadas, putas estregadas, afeitadas, putas esclarecidas, putas reputadas, reprobadas. Hay putas mozárabes de Zocodover, putas carcaveras. Hay putas de cabo de ronda, putas ursinas, putas güelfas, gibelinas, putas injuínas, putas de Rapalo rapaínas. Hay putas de simiente, putas de botón griñimón, noturnas, diurnas, putas de cintura y de marca mayor. Hay putas orilladas, bigarradas, putas combatidas, vencidas y no acabadas, putas devotas y reprochadas de Oriente a Poniente y Setentrión [...]. Putas alcagüetas, y alcagüetas putas, putas modernas, machuchas, inmortales, y otras que se retraen a buen vivir en burdeles secretos y públiques honestos que tornan de principio a su menester.
>
> (Delicado, *Retrato*, 101-102)

Aquí está delineada una sociología de la prostitución romana en una época que aún conserva muchos aspectos de la Edad Media. La prostitución se organiza según el patrón compartido por varias regiones, sobre todo las románicas: la prostituta callejera ("a Puente Sisto t'he visto", Delicado, 222)[6] o una provisional (por ejemplo, en Delicado "putas el día del domingo"), que trabaja para completar el presupuesto fa-

Meyer, para mencionar a muy pocos) y él mismo descubrieron un trasfondo histórico amplio y revelador detrás del texto literario, con datos que van desde personajes con nombres históricos que participan en el "concilio", hasta la historia de la abadía a través de los siglos y hasta la bula del papa Eugenio III que aparentemente podría relacionarse con la obra.

[6] El puente en cuestión era lugar romano de exhibición de la mercancía más corriente de esta clase. En otro lugar un personaje dice de la protagonista, que es justamente una prostituta y alcahueta: "¡Esa fruta no se vende al puente!" (Delicado, *Retrato*, 67; se sobrentiende el mismo Puente Sixto en Roma).

miliar; una que puede tener un oficio para solapar la actividad principal (las "lavanderas porfiadas", oficio del que nos vamos a acordar en relación con la vida universitaria, las "camiseras" españolas de los censos romanos del primer tercio del XVI, o las ambiguas "panaderas",[7] que tienen hasta sus *Coplas*); la que pertenece a un burdel secreto gobernado por una alcahueta, y la del "públique", o casa de tolerancia oficial, para el uso de la ciudadanía. La clerecía de rangos superiores suele frecuentar las casas de las cortesanas, o bien, recibirlas en su propio domicilio, en un contexto si bien más privado, no por eso menos conocido de todos: el clero es uno de los usuarios más importantes de esta clase de servicios.[8]

Antes de hacer un brevísimo excurso histórico en torno a la actitud de la Iglesia hacia el sexo, es pertinente recordar que

> 'debido a que el amor puede potencialmente destruir vínculos de parentesco y estratos sociales, ha de ser controlado'.[9] Toda sociedad intenta controlar el 'amor' antes de que se traduzca en uniones definitivas, pero además se legislará unas formas para prohibir todo aquello que se haya escapado al control anterior.
>
> (Puig y Tuset, "La prostitución", 285)

Esto puede referirse al matrimonio, pero también al sobrante de la energía sexual pública que se administra de alguna manera fuera del matrimonio. De modo que, en cierta medida, la actitud de la Iglesia o también del Estado ante las manifestaciones públicas del erotismo nos interesan como forma de un control social más generalizado sobre este aspecto primordial de la vida humana.

Cualquier orden social, cualquier Estado legisla sobre el sexo y el matrimonio, y puesto que las iglesias cristianas han actuado a lo largo de los siglos en una mayor o menor, pero ineludible, relación con las instituciones del Estado, es posible, en este sentido, hablar sobre el control y la

[7] No se olvide la "Cruz cruzada, panadera", del *LBA*.

[8] Naturalmente, en la descripción de Delicado llama la atención el folclor oral prostibulario, meramente masculino, recolectado en torno al tema; pero hay estudios históricos que respaldan tanto el número y las categorías de prostitutas en Roma que el clérigo español menciona. Ahora bien, para marcar un antecedente estrictamente literario de la descripción, cito un epígrafe de la *Carajicomedia*, cuya "letora" fue la Lozana andaluza: "Descripción de las putas terrestres visibles y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales *ab utroque*" (170).

[9] W. J. Goode, *La importancia teórica del amor*, cit. por Puig y Tuset.

organización oficial del sexo a través de la Iglesia y/o el Estado. Los aspectos morales en torno al tema están estrechamente vinculados a la ética cristiana, cuyas ideas las sociedades hacen suyas, pero las interpretan de acuerdo con la conveniencia, el uso y las necesidades. Ahora bien, no en todas las épocas ni en todas las sociedades cristianas las actitudes hacia el sexo han sido homogéneas.

Por ejemplo, es un lugar común recordar en una primera instancia a san Pablo: "A los solteros y a las viudas les digo que es bueno quedarse sin casar, como yo. Pero si no pueden controlar su naturaleza, que se casen, pues más vale casarse que consumirse de pasión" (*I Corintios*, 7:8-9). No obstante, hay quienes recordarán, con razón, que el consejo está dirigido a los miembros de la Iglesia primitiva y en el contexto de la disolución de costumbres del Imperio Romano, y sólo posteriormente se universaliza.

Luego, para la Iglesia, aun en el matrimonio, lo mejor es abstenerse del sexo.

Sí, el sexo está proscrito desde los orígenes de la Iglesia, y cuando los principios de ésta llegan a permear la vida ideológica de las sociedades, situándose en todos los niveles y espacios de la vida, entonces los reglamentos impuestos a los servidores de la Iglesia primitiva se extienden sobre todo el cuerpo social: ya san Pablo, y luego san Agustín se han figurado la sociedad cristiana reunida en una sola Iglesia, un cuerpo cuya cabeza es Cristo. Entonces, la castidad se impone como el ideal de la vida cristiana.

La desconfianza de san Pablo hacia la mujer "va a pesar sobre la literatura cristiana de los primeros siglos" (Imperiale, *La ciudad*). Sí, para Tertuliano, como para otros ideólogos primitivos de la Iglesia, la mujer es la aliada del demonio, la seductora; es la responsable de todos los males.[10] De cualquier manera, la castidad es una de las marcas esenciales del cristianismo primitivo; desde aquí recordaré que, sin embargo, no forma parte de los principios morales de las sociedades islámicas,[11] cuyo influjo

[10] No deseo que el tópico me lleve por otro camino; pero la propuesta es mucho más antigua que Tertuliano: ya está contenida en el mito de Pandora. Asimismo, se habrá notado que el tema de la condición de la mujer en el contexto evocado queda fuera de este estudio.

[11] La castidad entendida desde luego como abstinencia total. La fornicación y el adulterio son también pecado en el Islam; no el sexo en sí. "Islam in general looks upon chastity not as an ideal, but as an unfortunate accident" (Alan Hull Walton, *apud* López-Baralt, *Un Kama-Sutra*, 211).

sobre la cultura española explica muchas maneras de ser, actitudes y figuras sociales originadas en la Península Ibérica.

Para los primeros cristianos, y sobre todo las cristianas, estar en un lupanar es el peor castigo. Para una mártir cristiana, ante la amenaza de una violación o un abuso sexual, el suicidio es una salida aceptable. En la *Leyenda áurea* de Jacobo de Voragine, los santos predican la abstención y el arrepentimiento en los lupanares. Hay prostitutas que, arrepentidas, se vuelven santas, siguiendo el ejemplo de María de Magdala: así, santa María Egipcíaca.

Por otra parte, en el Imperio Romano, desde el primer emperador cristiano, Constantino, se tomaron una serie de medidas en torno a las conductas sexuales bajo la presión de los obispos. Se promulgó la ley contra el rapto de las doncellas: "Al que rapta una doncella se le echará plomo en la boca". Con la llegada de Teodosio, contemporáneo de san Agustín, se sanciona seriamente a los padres que incitan a sus hijas a prostituirse.

En el año 534, el emperador bizantino, Justiniano, promulga varios decretos para erradicar la prostitución, imponiendo el exilio y la tortura a quienes la propicien (Lacroix, *Histoire*, II, 222-228). La emperatriz Teodora, ex-actriz y probablemente ex-meretriz también, desde 528 rescata a las jóvenes de los lupanares, comprándolas por cinco monedas de oro a cada una. Inaugura a orillas de Bósforo, en una lujosa residencia imperial, un *monasterio de arrepentimiento*, refugio para las viejas prostitutas abandonadas por sus familias: prototipo de la *taberna meritoria* que la Lozana andaluza propondría mil años más tarde para las meretrices jubiladas de Roma.

L. Imperiale considera que para la Iglesia la prostitución fue parte del "orden público" frente a la moralidad abstracta: una especie de "absceso médicamente controlado". Pero lo mismo puede decirse con respecto a las autoridades laicas en diversas partes de la Europa medieval. Curiosamente, las denominaciones de las casas "no santas" y de su organización fueron fijadas mediante un léxico derivado de la terminología de las instituciones monásticas, mientras que la institución del burdel público muchas veces corre por cuenta del Estado.

En la Península Ibérica, durante el siglo X ya existen casas de prostitución clandestinas llamadas *monasterios* y administradas por *abadesas* o *mayoralas*. Puig y Tuset, quienes recogen este dato ("La prostitución", 280), consideran que tales nombres parecen satirizar las costum-

bres del clero de la época. En unas ordenanzas sevillanas de tiempos de Juan II se denuncia que

> en esta cibdat de Sevilla avía casas que se llamavan monasterios de malas mujeres que usavan mal de sus cuerpos en pecados de luxuria e que tenían una mayorala a manera de abadesa [...].[12]

En el siglo XIV, la reina Juana de Nápoles fundó en Aviñón una "abadía de prostitutas", al mando de una abadesa encargada de observar el reglamento: las pupilas tenían la obligación de escuchar misa mañana y tarde y de participar en las oraciones en el transcurso del día. Los días festivos, los domingos y la Semana Santa la abadía permanecía cerrada. Ni hablar de que sólo se aceptaran mujeres muy devotas. De hecho, a lo largo de los siglos en diferentes lugares de Francia existieron varias abadías de prostitutas. Así el burdel se integra a todo un orden social como una institución *tolerada*. A la luz de estos datos, la referencia a las monjas de Remiremont, que profesaban las enseñanzas de Ovidio, se lee de otra manera.

El burdel (ubicado tradicionalmente en los bordes o límites de las ciudades) era fenómeno eminentemente urbano, y sus usuarios eran principalmente los habitantes de las ciudades. Esta institución es producto notable de un esfuerzo por sujetar el antiguo oficio a un orden, parte a su vez de una organización pública impuesta por los gobiernos de las ciudades, para canalizar el "temperamento de la ciudadanía" en un marco controlable, incluso desde el punto de vista de la salud pública, asunto que se impone con toda su fuerza hacia el mero fin de la Edad Media, a raíz de la epidemia de sífilis.

La prostitución, pues, se vuelve un asunto de Estado. En Venecia, desde 1360 la prostitución dispone de una casa controlada por la República, y su creación coincide con el momento en que Venecia es el centro comercial y militar más importante del Mediterráneo. El desarrollo progresivo del mercado veneciano está íntimamente vinculado a la inauguración del burdel público. Es uno de los hechos en los cuales el Estado veneciano se manifiesta firme, pujante y centralizado —como dicen, quizás no sin sarcasmo, Puig y Tuset ("La prostitución").

[12] Antonio Navarro Fernández, *La prostitución en la villa de Madrid*, Madrid: 1909, 48 (*apud* Márquez Villanueva, *Orígenes*, 87).

En las sociedades de la Baja Edad Media el tráfico de la carne femenina solía ejercerse, como ya he anticipado, principalmente bajo las siguientes formas: 1) la mujer que trabajaba "por su cuenta", ocasionalmente o de tiempo completo, con todos los riesgos a que el oficio podía exponerla, con rufián o sola (como hemos visto, el propio marido podía funcionar como padrote); 2) mediante las casas "privadas", regentadas por una mujer las más veces, pero en ocasiones por un lenón, que se encargaba de proporcionar clientela para sus pupilas en secreto (prototipo del negocio de la madre Celestina); 3) el burdel público, producto del esfuerzo organizativo de las autoridades civiles, asimismo encabezado por una "abadesa".[13] De hecho, las primeras dos formas solían eludir la reglamentación y legislación, pero eran "toleradas".

El *publich* o la mancebía de Valencia, famoso sobre todo durante el siglo XVI, se menciona desde 1350. Las referencias literarias y culturales de las mancebías de Valencia son muy copiosas (así, en *La Lozana andaluza* se menciona el "públique de Valencia". La *Carajicomedia*, producto de ingenio prostibulario, fue publicada en Valencia (1519), y varios de sus episodios están ligados a esta ciudad).

En Palma de Mallorca (Ciutat) existía una legislación en torno a la organización de las prostitutas en burdeles públicos desde 1414. Las ordenanzas se tuvieron que repetir en 1420 y 1430, cuando el gobernador Juan Aymerich da como plazo dos días para que las prostitutas, sus amigos y los alcahuetes se incorporen al lugar señalado para el burdel público. Al incumplir, las alcahuetas debían pagar cien libras de multa, o bien perderían las orejas, o bien estarían ocho días en el "costell". Las mujeres debían pagar por incumplimiento 25 libras o estar un día en el "costell". Es evidente que los alcahuetes recibían multas y castigos más fuertes que las prostitutas, por ser competidores del monopolio real del burdel. El Estado, pues, percibe impuestos sobre la prostitución, y el burdel pasa a ser parte importante de las finanzas

[13] En realidad, Rossiaud cataloga tan sólo entre la prostitución organizada tres tipos de negocios: 1) casas privadas integradas a la vida social (los maridos de las dueñas o intermediarias son a menudo artesanos); 2) estufas o baños públicos dispersos por diversos parajes, que son casas de tolerancia; 3) los prostíbulos públicos (*Medieval Prostitution*, 156). Eso, en Francia; en la Roma renacentista las estufas son bien conocidas en este mismo sentido: las solían visitar artistas famosos (como Rafael), y en *La Lozana andaluza* de Delicado este género de baños públicos desempeñan la misma función.

públicas. Por lo tanto, las autoridades son capaces de invertir recursos para mejoras y mantenimiento de la casa pública. Así, en 1479 se crean *Les ordinacions per la Instauració Custodia i Conservació del Bordell* (Puig y Tuset, "La prostitución", 278-279).

Hay datos de que hacia 1544 el burdel le paga cierta contribución a la Universidad (Puig y Tuset, "La prostitución", 281), de modo que las multas y los censos son parte de las finanzas previstas por la Universidad. Durante el siglo XVI el burdel es negocio de la alcaldía de Palma de Mallorca, que sigue invirtiendo en las mejoras de la construcción y se ocupa de su buena organización y funcionamiento.

Por otra parte, no deben descontarse la prostitución y la alcahuetería como fenómeno parauniversitario. París o Bolonia, Salamanca o Sevilla, por fuerza resultaron ser lugares propicios para esta clase de negocios, por ser espacios de concurrencia de un gran número de hombres jóvenes y célibes, que ya sólo por eso eran el campo favorito de las actividades prostibularias y terceriles. Para Márquez Villanueva, *La Celestina*, *La tía fingida* y otras obras celestinescas son productos literarios del ambiente universitario inmerso en la prostitución. A menudo el burdel está avecindado con las casas de estudio;[14] la mancebía de Sevilla se hallaba, extramuros, a pocos pasos de los colegios universitarios de santo Tomás y de Maese Rodrigo, y prácticamente adosada a las casas de los canónigos (Márquez Villanueva, *Orígenes*, 127-128).

Mancebías aparte, se ejercitaba la prostitución callejera, así como la subsidiaria de ciertas profesiones ejercidas por mujeres, como lavanderas, que siempre fueron asociadas con la ramería,[15] panaderas, etc.

Ahora bien, la universidad medieval es eminentemente religiosa, y sus maestros y estudiantes son *clérigos*;[16] lo son por definición en la Alta Edad Media. Como los únicos letrados de la sociedad, la producción literaria en torno a nuestros temas, como hemos visto, es de ellos. Hacia los fines del XV, en el XVI, con una mayor secularización

[14] "El santo rey Luis prohibió en vano que no se establecieran burdeles en la vecindad de lugares dedicados a la enseñanza" (Márquez Villanueva, *Orígenes*, 127).

[15] En París había una *rue des Lavandières*, relacionada con la prostitución (Lacroix, *Histoire*, IV, 76-77).

[16] En sentido amplio: simplemente letrados, destinados a profesiones laicas, y futuros funcionarios de la religión. No obstante, la universidad confería cierto estatus religioso a todos sus pupilos, lo estrictamente laico no cabía entre sus muros (como el estado militar).

de la universidad, los egresados también son laicos: la presencia de la religión desde luego no disminuye, pero quizás adquiere otras formas, porque hay una mayor laicización en las profesiones. Este proceso redunda en que los letrados egresados de las universidades abarcan un espectro más amplio de problemas relacionados con la conciencia religiosa, ya no enfocados estrictamente desde el ejercicio profesional de la religión. Tal es el caso de Fernando de Rojas, como veremos más adelante.

* * *

Los datos que menciono, si bien aislados y parciales, de todos modos permiten adivinar todo un sistema de administración de la sexualidad pública, sistema en que se inscribe un hecho relacionado con el contexto literario de una obra publicada en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, que se intitula *Carajicomedia*, o bien *Coplas de Fajardo*. Parodia formal del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, que a su vez fue ambiciosa empresa intelectual generada en la corte de Juan II, padre de Isabel la Católica, la *Carajicomedia* imita ingeniosamente el metro, la estrófica, los tópicos y hasta la disposición gráfica de la primera edición comentada (Sevilla, 1499) de la obra de Mena, que incluía las glosas explicativas de Hernán Nuñez, el "Comendador Griego". Un editor reciente de la parodia, Carlos Varo, observó la reiteración y el tratamiento de ciertos tópicos en la obra, en particular el contexto prostibulario en que surge y se repite obsesivamente el nombre de Isabel (hasta 8 prostitutas con este nombre). Hacia 1980, cuando estaba realizando su estudio introductorio a la obra, sugería Varo que el asunto parecía tener un trasfondo político relacionado con posibles ataques a Isabel la Católica. Ahora F. Márquez Villanueva (*Orígenes*, 153) recoge el dato de que en 1486 la familia Fajardo obtuvo de los Reyes Católicos la concesión sobre la explotación de los burdeles de Andalucía, hecho que le da un matiz muy distinto a una *Carajicomedia* que durante mucho tiempo se ha considerado como producto relativamente inofensivo y más bien ocioso de un ingenio prostibulario. El oculto hecho de

> la obscenidad de que unos reyes 'católicos' concedieran como recompensa por buenos servicios el derecho al establecimiento y explotación

> de mancebías a personas de su confianza (a veces incluso sacerdotes) no dejaba de verse como un supremo escándalo en ciertos círculos más reflexivos

comenta acerca del blanco verdadero de la parodia del *Laberinto de Fortuna* Márquez Villanueva (154).

Y aquí estamos volviendo a la relación entre la religión y la prostitución. Se ha visto, hasta ahora, que de diferentes maneras la administración social del sobrante de la sexualidad ciudadana se vincula con el contexto eclesiástico, sea por vía paremiológica, léxica o por los tópicos de una moral compartida. Ahora veremos que el clero como parte de la misma sociedad tenía sus peculiaridades en la organización de su propia sexualidad.

Primero hay que hacer ciertas reservas. De hecho durante la Alta Edad Media el celibato del clero no era una imposición tan rígida como podría creerse. El ejercicio de la sexualidad le estaba prohibido a los monjes y a las altas dignidades del clero seglar, mientras que los clérigos que hubiesen recibido órdenes menores podían incluso casarse. De hecho, es la situación que aparece reflejada en el adagio sobre "la niña" que cité en el epígrafe, y que desde esta perspectiva se desglosa más claramente: el amante más conveniente es un clérigo seglar, mientras que los frailes son menos seguros. El celibato de los clérigos era un asunto todavía muy discutido en el siglo XVI.

Hacia 1431, el médico y humanista polaco Jan Ludzisko utiliza ante los embajadores del concilio de Basilea un argumento fisiológico para solicitar la abrogación del celibato de los clérigos. Según él, el acto carnal es necesario (salvo en casos excepcionales de una gracia especial) para la salud del cuerpo y, por lo tanto, para la del espíritu (Rossiaud, "Les métamorphoses", 177).

Sin embargo, el sexo clerical siempre estuvo en entredicho, aunque no siempre se veía con la misma actitud crítica que le estamos suponiendo desde una óptica única e inamovible que adoptamos sobre el proceso histórico: sin duda en ciertas épocas y no siempre por las mismas razones había cierto margen de aceptación del amancebamiento de la gente de Iglesia. Alfonso X, por ejemplo, había concedido a los clérigos de Salamanca el privilegio de nombrar herederos a todos sus hijos (los "sobrinos de una su hermana", Correas, *Vocabulario*, 645) y descendencia en línea directa (Márquez

Villanueva, *Orígenes*, 58).[17] Ahora bien, en el contexto hispánico al menos, la "manceba del abad" (que "no masa y tiene pan", Correas, *Vocabulario*, 290) ha gozado de escasa simpatía.

Juan Ruiz escenifica la siguiente situación, según el texto del *LBA* propiciada por el arzobispo don Gil de Albornoz, episodio que ilustra perfectamente el momento en que una situación de derecho consuetudinario entra en colisión con una legislación formal por parte de la Iglesia con respecto al "amancebamiento" de sus miembros.[18]

1694 Cartas eran venidas, dizen d'esta manera
que casado nin clérigo de toda Talavera
que non toviés' mançeba, casada nin soltera:
qualquier que la toviesse descomulgado sea.

La réplica de los clérigos de Talavera, que se sienten agredidos en sus derechos, coincide con la argumentación de Jan Lodzisko:

1697 Que maguer somos clérigos, somos sus naturales:
servímosle muy bien, fuemos sienpre leales;
demás que sabe el rey que todos somos carnales:
quererse ha adolesçer de aquestos nuestros males.
(*LBA*, II, 304-305).

Según Márquez Villanueva, en el contexto hispánico la alcahueta es figura clave en la organización y administración de la sexualidad del clero. Los clérigos no pueden ser usuarios habituales del burdel público, por razones bien claras, de modo que la alcahueta, la vieja "trotera" o "corredera", personaje que en la Península Ibérica está relacionado con la convivencia cultural de los cristianos con los judíos y los árabes, se convierte en la principal proveedora de la carne femenina para el clero. Lo puede hacer en forma ocasional y privada, o bien a través de un negocio bien establecido, pero marginal respecto de la ley, como la

[17] *Cf.* J. González, "La clerecía de Salamanca durante la Edad Media", *Hispania*, 3, 1943, 412.

[18] Según Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca*, 271-274), el asunto es tan tópico como muchos otros de Juan Ruiz (por ejemplo, el *Pamphilus* y el episodio de doña Endrina), y proviene de la *Consulatio Sacerdotum* de Gualterio (Walter) Map, "de la cual debió conocer el Arcipreste no una sino varias formas" (273). Como en el caso del *Pamphilus*, lo que vale no es lo paradigmático, sino su adaptación idiosincrática, como la argumentación que cito.

casa de la madre Celestina, a la que acudían "abades de todas dignidades" como clientes principales.

Volviendo a los debates de los clérigos y los caballeros en cuanto amantes, para Márquez Villanueva,

> caballería y prostitución vivían en polos antropológicamente opuestos y, en cuanto grupo social, no era la nobleza quien más la frecuentaba y favorecía [...]. El recurso a la alcahueta es de por sí anticaballeresco y ajeno a la funcionalidad del sistema feudal (con su discutido *droît de seigneur*) lo mismo que la del amor cortés en el terreno de la literatura.[19]
>
> (Márquez Villanueva, *Orígenes*, 58)

En las primeras formas del debate del clérigo y el caballero (*Concilio de Remiremenot, Phyllis et Flora*, etc.), ingeniadas por los clérigos cultos, y al menos algunos de ellos enclaustrados,[20] el campeón erótico es siempre el clérigo, en detrimento de los valores de "cortesía".[21] Sólo con el paso del tiempo y en el proceso de evolución del género los valores paulatinamente cambian, apuntando a veces hacia una crítica de la conducta del clero, pero ya en épocas bastante tardías para las manifestaciones del debate (Tavani, "Il dibattito", 77). En el origen, el clero seglar se casa o recurre a la alcahueta, el monje se dedica a la creación literaria erótica y convive con las monjas. Según Márquez Villanueva, tal es la situación evocada en el *LBA*: las "dueñas" de la obra del Arcipreste de Hita no son sino "sinónimo" de monjas[22] (Márquez Villanueva, *Orígenes*, 86-87, n. 196). Y a la luz del doble sentido de "con-

[19] "Antropológicamente" hablando, tal vez, sí; pero no veo razón alguna para que las cosas fueran así en términos "sociológicos". El caballero irreprochable es una figura más que nada literaria; muchos de los trovadores, además, provenían de la clase baja, por lo tanto su vida cotidiana fuera del contexto de las cortes sin duda se desarrollaba en los ámbitos en que la prostitución estaba presente. Si excluimos la alta nobleza, no veo por qué todos los individuos que en alguna manera adoptaran la óptica "cortés" tendrían que sostenerla en todos los espacios de su vida.

[20] En la filología hispánica han existido diferentes explicaciones en torno a los clérigos amantes, ideados por autores asimismo clérigos: se le atribuía a estos últimos un estatus prácticamente seglar y hasta civil (por ejemplo, de abogados), o al menos se evocaba su pertenencia a las órdenes menores. Piadosamente se ha tratado de excluir al monje de este contexto. No obstante, la literatura europea ha insistido en la lubricidad de los monjes y aun de las monjas; amén de la paremiología.

[21] En el *Concilio de Remiremont* se evoca el concepto de *curialitas* como contraparte clerical del sistema cortés y en cierta forma subsidiario de éste.

[22] Punto de vista, desde luego, discutible.

vento", "abadesa" y otros vocablos similares, esta situación se vuelve aún más sugerente; de hecho el mismo trasfondo se maneja en *La Celestina*. Sin embargo, su casa "laica" admitía clientes clericales.

La laxitud con respecto a la fornicación clerical por parte de la Iglesia y de la opinión pública suele actualmente ser explicada por el predominio de la moral sexual masculina. En el mismo marco se inscribe el sexo extramatrimonial de los laicos, sobre todo de los jóvenes solteros. Si bien se menciona la lujuria entre los pecados mortales, se evita atacar frontalmente la moral masculina, de modo que no se tiene por pecadores públicos a los jóvenes que andan con las meretrices, sino a éstas últimas (Rossiaud, "Le métamorphoses", 178).

Esta óptica simple, misógina y de doble moral, permea no sólo la infinitud de obras folclóricas y literarias, sino que está, como cualquier ideología —internalizada inconscientemente, pero bien verbalizada para cualquier expresión externa—, en el trasfondo de cualquier discurso social que aborda los temas en cuestión y aun en aquéllos en que están tan sólo como sobreentendidos.

Ahora bien, la crítica social, cuando realmente se expresa, no tiene que adoptar las formas anticlericales en la superficie, de manera frontal, sino que constituye un complejo campo de motivaciones en que la doble moral social ejerce un efecto de réplica bien integrada en las reglas puramente literarias.

Así, Márquez Villanueva considera el tema "clerecía y proxenetismo" como catalizador para una crisis de conciencia en los escritores de origen judío (como Fernando de Rojas) con respecto a su situación existencial de conversos frente a una sociedad cristiana: "misógina, pero fornicadora". En la sociedad judeo-hispana la actitud al sexo, matrimonio y a la mujer había sido radicalmente distinta, de modo que la prostitución no podía tener la misma relevancia que en la hispano-cristiana, en la cual, según López-Baralt, "la sexualidad se utilizó como arma punitiva en esta época de la formación de la conciencia cristiana europea" que es la Edad Media (*Un Kama-Sutra*, 141). El "amor", tal como domina las conductas de los jóvenes cristianos, destruye las relaciones familiares y estructuras sociales, propicia traición, codicia, fornicación, asesinato y suicidio, como consecuencia de la intervención de la alcahueta en la conducta erótica que quiere escapar al control de un matrimonio cuyo ideal es la castidad o, en el mejor de los casos, cuyo único objetivo es la procreación. Así descifra la "lección" de la *Tragicomedia de*

Calisto y Melibea Francisco Márquez Villanueva. En cambio, en la cultura árabe y en la judía el estado matrimonial es el perfecto estado del ser humano; el acto sexual dentro del matrimonio representa la comunión con Dios, y hasta el propio paraíso, y la retribución de los bienaventurados más allá de esta vida, incluye la gratificación sexual por mediación de las *huríes*. Es decir, el sexo no está marcado punitivamente, ni, menos, en el perfecto estado matrimonial, representa pecado alguno. Los recién convertidos al cristianismo debieron haber observado la enorme escisión entre el ideal religioso cristiano, de virginidad, castidad, abstinencia y asexualidad, y la práctica sexual vigente en la sociedad no sólo para los ciudadanos comunes, sino para los propios religiosos que no observaban los preceptos que tenían que predicar en la Iglesia, enseñar en la escuela y mantener como patrón ético en cualquier circunstancia.

Bibliografía

Brown, Peter, *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renuntiation in Early Christianity*, Columbia University Press, 1989.

Carajicomedia, ed. de Carlos Varo, Madrid: Playor, 1981.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid: Visor, 1992.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 ts., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani, Madrid: Castalia, 1969.

Imperiale, Louis, *La ciudad como constructo verbal y como espacio lúdico en Delicado y Aretino*, inédito.

Jammes, Robert, "L'anticléricalisme des proverbes espagnols", *Les Langues Modernes*, 52, 1958, 365-383.

Lacroix, Paul, *Histoire de la prostitution*, 4 vols., Paris: Seré, 1851.

Le Goff, Jacques, *Les intelectuelles au Moyen Âge*, Paris: Seuil, 1957.

López-Baralt, Luce, *Un Kama-Sutra español*, Madrid: Siruela, 1992.

Márquez Villanueva, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona: Anthropos, 1993.

——, "Cervantes y el erotismo estudiantil", ponencia leída en el Festival Cervantino 1990 en Guanajuato, México (octubre).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, pról. de Rafael Lapesa, 9ª ed. ampl., Madrid: Espasa Calpe.

OULMONT, CHARLES, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du Moyen-Âge* [Paris, 1911], Genève: Slatkine Reprints, 1974.

PUIG VALLS, ANGELINA, Y NURIA TUSET ZAMORA, "La prostitución en Mallorca (siglos XIV, XV, y XVI)", *La condición de la mujer en la Edad Media* (Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984), Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, 273-288.

ROSSIAUD, JACQUES, *Medieval Prostitution*, New York: Basil Blackwell, 1988.

——, "Les métamorphoses de la prostitution au XVe siècle. Essai d'histoire culturelle", *La condición de la mujer en la Edad Media* (Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984), Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, 155-186.

RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor* (*LBA*), 2 vols., ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa Calpe, 1974.

TAVANI, G., "Il dibattito sul chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare", *Romanistisches Jahrbuch*, 15, 1964, 51-64.

WALSH, JOHN K., "Juan Ruiz and the '*Mester de Clerecía*': Lost Context and Lost Parody in the *LBA*", *Romance Philology*, 33, 1979-1980, 62-86.

INQUISICIÓN, CONFESIÓN Y TORTURA EN LA PERSECUCIÓN DE BRUJAS

Elia NATHAN BRAVO
Universidad Nacional Autónoma de México

I. ¿Realmente demuestran las confesiones de las brujas que ellas existieron? Para algunos la respuesta es positiva; por ejemplo, en *El martillo de las brujas* de Kraemer y Sprenger, un texto demonológico del siglo XV, encontramos la siguiente afirmación:

> Las confesiones de los brujos hasta en los tormentos nos han dado una tal certeza de los crímenes perpetrados, que no podemos, sin riesgo de nuestra propia salvación, cesar en nuestra actividad inquisitorial contra ellos.
>
> (Parte I, Cuestión II, 62)

Actualmente también hay algunos historiadores que consideran que las confesiones ofrecen la mejor prueba de la existencia de las brujas, como Margaret Murray y Montague Summers (Henningsen, *El abogado*, 14 y 74). Por mi parte, pienso que la respuesta es negativa, por lo que en este ensayo ofreceré una serie de argumentos en favor de ella. Es importante aclarar el alcance de la tesis que intento fundamentar: el afirmar que la confesión no es una buena demostración significa sólo que carecemos de buenas razones para sostener que las brujas existieron; no prueba la inexistencia de las brujas.

Para centrar el tema haré dos acotaciones. En primer lugar, sólo hablaré de las brujas que se supone vivieron de los siglos XIV al XVII, y que eran caracterizadas como personas que causaban daños "mágicos" gracias a la ayuda que les brindaba el diablo, en virtud del pacto de fidelidad que habían celebrado con él. En segundo lugar, las confesiones de

las que hablamos son aquellas que hacían las acusadas de ser brujas frente a los jueces civiles o eclesiásticos durante el juicio inquisitorial. Esto quiere decir que para poder evaluar dichas confesiones será necesario examinar brevemente en qué consistió el proceso inquisitorial, el papel de la confesión dentro de él y algunos aspectos de las confesiones obtenidas bajo tortura.

II. El procedimiento inquisitorial fue adoptado por las cortes eclesiásticas y posteriormente por las civiles, durante los siglos XIII al XVI. Este procedimiento presupone que el crimen representa, más que un daño a un individuo, un daño al Estado, o sea, constituye un rompimiento de la ley; por ello el Estado fue el encargado de llevar a cabo la totalidad del proceso judicial. Así, las autoridades eclesiásticas o civiles eran las encargadas de descubrir a los criminales, acusarlos, enjuiciarlos y castigarlos. Para realizar esto las autoridades contaban con una serie de mecanismos sumamente poderosos, tanto que el acusado tenía muy pocas probabilidades de demostrar su inocencia. Entre estos mecanismos están los siguientes: (i) el acusado carecía de un abogado defensor, o si lo tenía, el objetivo explícito de éste era facilitarle el proceso al juez; (ii) era prácticamente inexistente el derecho a apelar; (iii) al acusado no le informaban quiénes lo habían delatado o quiénes testificaron en su contra, ni lo confrontaban con ellos; (iv) se aceptaba como evidencia en contra del acusado los testimonios de personas con poca credibilidad, como criminales convictos, excomulgados, etc. (Henningsen, *El abogado*, 41-45; Howard, "Prosecution", 546; Klaits, *Servants of Satan*, 25 y 132).

En el procedimiento inquisitorial el acusado no sólo tenía pocas posibilidades de mostrar su inocencia, sino que era presionado mediante una serie de artificios, a veces muy sutiles, a desempeñar el papel del pecador, o sea, a asumirse a sí mismo como culpable. Centrémonos en los métodos que utilizó la Inquisición —una corte eclesiástica así llamada por haber utilizado el procedimiento inquisitorial por primera vez en la Edad Media, y que fue establecida en el siglo XIII con el fin de juzgar a los herejes. Para comprender por qué la Inquisición utilizó mecanismos de presión, recordemos que su objetivo era conseguir el arrepentimiento de los herejes (ya que esto les permitiría obtener su salvación), arrepentimiento que sólo era posible si antes el pecador aceptaba internamente sus culpas; por ello había la necesidad de utilizar algunos dispositivos para presionar al acusado a asumir el papel del culpable.

Para ver cuáles eran éstos, describamos brevemente el proceso inquisitorial.

Cuando la Inquisición recibía noticias de que alguien era hereje, lo encarcelaba o lo mantenía incomunicado. Al cabo de cierto tiempo, el inquisidor tenía algunas (usualmente tres) sesiones secretas con el acusado en que no le informaba de qué cargos estaba acusado, aunque sí le decía que la Inquisición lo sabía todo acerca de él, que la Inquisición nunca se equivoca, y que si confesaba todos sus pecados sería rápidamente enjuiciado, recordándole que la salvación de su alma dependía de que hiciera una confesión completa de sus pecados y se arrepintiera. Estos mecanismos inquisitoriales —la incomunicación, la existencia de periodos, a veces muy largos, entre sesión y sesión, la incertidumbre de no saber de qué se era acusado y la combinación de promesas y amenazas que realizaba el inquisidor— generaban una presión psicológica muy fuerte sobre el acusado, que se veía obligado a "examinar" en su interior hasta descubrir todos aquellos pecados que pudiera haber cometido, no sólo en actos y palabras, sino también en pensamientos y sentimientos, e igualmente se sentía compelido a arrepentirse de ellos (Henningsen, *El abogado*, 37 y 40-44; Jacob, "Inquisition", 61 y 64). Puesto en otros términos, todos estos dispositivos forzaban al acusado a desempeñar el rol del pecador (o culpable). Además, a través de las preguntas que le hacía el inquisidor al acusado, éste era sutilmente informado acerca de qué tipo de crimen se esperaba que él se declarase culpable. Por otra parte, aun antes de ser encarcelado, en muchas ocasiones el acusado era obligado mediante amenazas y malos tratos a declararse culpable por el párroco, por sus vecinos o por sus parientes —que consideraban que la confesión libraría al acusado de la muerte, y a ellos, del deshonor y la confiscación de bienes (Henningsen, *El abogado*, 59 y 206-207).

La existencia de todos estos métodos inquisitoriales hace que las confesiones sean muy dudosas. En efecto, el que se utilizaran dispositivos para impedir que el acusado demostrara su inocencia nos hace desconfiar de la verdad de las confesiones, así como también nos hace pensar que éstas no fueron realmente libres o voluntarias.

III. Examinaremos ahora el lugar de la confesión dentro del proceso inquisitorial.

Hemos dicho que la mejor prueba que hay para creer en la existencia de las brujas son sus confesiones. En particular, esto ocurría en los jui-

cios legales, en los que usualmente se requería la confesión de la acusada para poder considerarla como bruja y castigarla como tal. Las razones para ello son básicamente dos. En primer lugar, para poder condenar a cualquier acusado en el procedimiento inquisitorial se requería que se probase contundentemente que había cometido el crimen imputado; generalmente esta prueba se encontraba en la confesión (Howard, "Prosecution", 547). En segundo lugar, en el caso de la brujería la confesión era particularmente importante porque muy difícilmente podían encontrarse evidencias de otro tipo. En efecto, (i) es problemático demostrar que alguien hizo un pacto con el diablo; (ii) es complicado probar que el acusado asistía al aquelarre —ya que el que testificaba contra la supuesta bruja quedaba automáticamente inculpado por haber concurrido también, por lo que los testimonios de la presencia en el aquelarre siempre provenían de otra bruja, o sea, de alguien poco confiable; (iii) igualmente es muy difícil establecer, si no es que imposible, que una cierta persona cometió un maleficio, ya que es problemático mostrar que hay una conexión causal entre un acto de hechicería y un daño dado, además de que generalmente no había testigos oculares de que alguien había realizado un hechizo (Cohn, *Los demonios*, 212-213; Larner, *Witchcraft and Religion*, 31 y 58-59; Trevor-Roper, *The European Witch-Craze*, 118).[1]

Hablemos ahora del otro tipo de confesiones que se daban en los procesos inquisitoriales: las confesiones públicas. Éstas las hacían los acusados durante el "auto de fe" o ejecución pública de los castigos, y parecen haber cumplido dos funciones. Una era la de hacerle saber a la población cuál era la verdad, aquella verdad establecida en secreto durante el juicio (Foucault, *Vigilar y castigar*, 49). La otra función, más importante aún, era la de ser un método efectivo para transmitirle al pueblo una serie de valores, ya que el hecho de que el acusado confesase, se arrepintiese y fuese castigado, servía para inducir en el público la creencia de que ciertos tipos de acciones eran incorrectas, eran crímenes castigables.

[1] Conviene hacer aquí dos aclaraciones importantes. Una es que, al menos en los casos de brujería, no siempre se exigía una confesión, sino que cuando se consideraba que se había probado en cierta medida el delito, y éste era visto como grave, se podía castigar hasta con la pena de muerte al inculpado (Hennigsen, *El abogado*, 44, 163 y 188-190; Klaits, *Servants of Satan*, 151). La otra aclaración es que hemos presentado dos versiones de la importancia de la confesión, a saber, como un requisito indispensable para obtener la salvación divina, y como un requisito técnico-legal necesario para probar la culpabilidad; el escoger a una de estas versiones como la correcta depende de si se considera o no que los juicios legales civiles se habían secularizado, esto es, se habían independizado del poder religioso.

IV. Estudiaremos ahora la tortura. Ésta fue uno de los dispositivos que se utilizaron en el procedimiento inquisitorial con el fin de lograr la confesión. Empero, ¿qué tipo de confesión se conseguía? Hoy diríamos, sin pensarlo mucho, que las confesiones obtenidas bajo tortura eran (y son) falsas, ya que fueron hechas para evitar el dolor. Sin embargo, si estudiamos más a fondo la situación, la respuesta es más compleja.

Recordemos aquella extraña afirmación de *El martillo* que citamos al principio: "Las *confesiones* de los brujos *hasta en los tormentos* nos han dado una tal *certeza* de los crímenes perpetrados [...]" (subrayado mío). Lo que esta cita nos indica es que para las personas de fines de la Edad Media y principios de la Modernidad la tortura producía confesiones verdaderas. La razón para pensar esto tuvo que ver con la larga tradición medieval de las ordalías. La ordalía era una prueba que se utilizaba en aquellos casos en que por los medios normales no podía establecerse la verdad —por ejemplo, en la ordalía por agua se arrojaba a un río al acusado, y si comenzaba a ahogarse se consideraba que era inocente, por pensarse que el agua, un elemento puro, sólo aceptaría (esto es, le permitiría hundirse) a una persona pura o inocente; en cambio, si flotaba era calificado de culpable. Ahora bien, la tortura fue percibida como una ordalía (Cohn, *Los demonios*, 319; Foucault, *Vigilar y castigar*, 46; Klaits, *Servants of Satan*, 153), por lo que se la utilizó cuando había alguna evidencia de que el acusado no hacía una confesión completa.[2] Se llegó a pensar que la tortura era una prueba de verdad, porque se creía que al aplicar el tormento Dios, que es la divina providencia, intervendría —por ejemplo, enviando alguna señal a los jueces o impidiendo que el acusado sintiese dolor— con el fin de salvar al inocente; es por ello que algunos acusados de ser brujos aceptaron, o más aún, llegaron a solicitar, la tortura como forma de establecer su inocencia (Klaits, *Servants of Satan*, 155).

Hemos hablado de la justificación teórica que en los siglos XVI y XVII se tuvo para considerar que la tortura generaba confesiones verdaderas. ¿Sin embargo, realmente las produjo? Argumentaré aquí que dio lugar a

[2] La descripción que hemos hecho de la tortura se refiere sólo a un primer período. En efecto, durante éste el uso de la tortura estuvo reglamentado, o sea, había una serie de reglas bien establecidas que estipulaban los casos en que era permisible su uso. En cambio, en el segundo período, que se dio a partir de 1560, se utilizó indiscriminadamente la tortura en los casos de brujería, por considerarse que ésta era una herejía que dañaba gravemente a la sociedad (Henningsen, *El abogado*, 43-44; Klaits, *Servants of Satan*, 133-134).

confesiones falsas, aunque sinceras. Me explico. Si con el término de "verdad" se entiende la coincidencia entre lo que se confiesa y lo que se cree o se siente, esto es, si por "verdad" se entiende la sinceridad, entonces la tortura sí producía confesiones ciertas, o mejor dicho, sinceras. Empero, si por "verdad" se entiende la correspondencia entre lo que se afirma en la confesión y una realidad objetiva, externa al sujeto, entonces no podemos considerar que las confesiones obtenidas bajo tormento hayan sido verdaderas.

Examinemos primero la conexión entre tortura y confesiones sinceras. Cabe notar que hay buenas razones para considerar que muchas confesiones de brujería obtenidas bajo tormento eran sinceras, esto es, que los confesos mismos creían en la verdad de lo que decían. Entre ellas están las siguientes: (i) hay pocos casos en que los confesos se retractaban —aunque esto podría deberse al miedo de volver a ser torturado; (ii) hay testimonios de que con cierta frecuencia los confesos expresaban su gratitud a los jueces y torturadores una vez decretada la ejecución —lo cual sólo puede entenderse si se asume que los acusados creían sinceramente en su culpa y que los castigos los redimirían ante Dios; (iii) algunos acusados confesaron crímenes más serios (como el de matar a una persona), pero rehusaron aceptar crímenes menos serios, lo cual sólo puede explicarse si se piensa que confesaban en función de lo que realmente creían y no en lo que era más conveniente (Klaits, *Servants of Satan,* 153-154).

De acuerdo con los estudiosos, hay varias maneras en que la tortura inducía o generaba la creencia sincera en que se era bruja. Una es que, en la situación conflictiva del no llegar la ayuda divina al inocente, éste prefería dudar de su inocencia que de su fe, dado que el dudar de su fe lo dejaría en un desamparo emocional e intelectual profundo. Otra manera complementaria es que, a raíz de que el cristianismo de la temprana modernidad enfatizaba el carácter pecador del hombre, las personas tendían a ser culpóginas, a dudar de sí mismas.[3] Finalmente, otra manera complementaria es que, en virtud de la fluidez de la creencia brujeril, en que se mezclan imaginación y realidad, era fácil interpretar ciertos deseos o actos en términos brujeriles; por ejemplo, si una persona deseó que otra sufriera un mal, o profirió palabras injuriosas contra ella, fácilmente pu-

[3] Actualmente se ha demostrado que si una persona cree en la validez de un método de interrogación (como el detector de mentiras o la tortura), es insegura o culpógina, está en una situación de presión psicológica, y se le sugiere que es culpable de algo, entonces confesará 'libre' y 'sinceramente' algo falso (Klaits, *Servants of Satan*, 155).

do haber llegado a creer durante la tortura que ella había causado ese daño o maleficio; o bien, si una persona había querido o tenido relaciones sexuales con otra en una situación prohibida, pudo interpretar esto como una relación con el diablo —después de todo la idea del diablo es una extraordinaria metáfora que recoge nuestro lado oscuro. Así pues, la tortura, gracias a la creencia en la divina providencia, funcionó en muchos casos como un lavado de cerebro (Henningsen, *El abogado*, 69 y 99-100), o un método de reeducación (Klaits) o de inducción de roles, mediante el cual se lograba que las acusadas de brujería terminasen por creer que realmente lo eran y, consecuentemente, que hiciesen confesiones sinceras.

Revisemos ahora la segunda parte de la tesis anterior, a saber, la afirmación de que las confesiones obtenidas bajo tortura no son verdaderas. Destaquemos que, en virtud de que la sinceridad y la verdad son cuestiones independientes, el que una creencia sea subjetivamente verdadera no implica que sea objetivamente verdadera. En efecto, podemos creer sinceramente en cosas falsas, así como también podemos tener creencias erróneas sobre nosotros mismos. Por ejemplo, el que alguien crea sinceramente haber copulado con el diablo o volado por los aires, no ocasiona que en la realidad esto haya sucedido, así como el que alguien desee la muerte de otro no la causa. Señalar que no siempre hay coincidencia entre lo que sentimos, percibimos o creemos y la realidad exterior material, me parece importante porque nos hace ver que la principal razón que se ha ofrecido para creer en la existencia de las brujas es incorrecta. En efecto, aun cuando las confesiones de las acusadas de ser brujas hayan sido sinceras, o sea, subjetivamente verdaderas, eso no implica, no demuestra que objetivamente hayan sido brujas (*i.e.*, que realmente hayan pactado con el diablo, etc.).

Ahora bien, ¿qué razones hay para pensar que las confesiones no eran verdaderas, esto es, que no describían una realidad objetiva? Recordemos que éstas fueron obtenidas bajo tortura, fueron producto de la coerción; no eran, pues, realmente libres y voluntarias. Por haber sido confesiones forzadas, no son dignas de crédito. Conviene destacar que al hablar de coerción nos referimos a una sutil y no evidente. En efecto, dado que en los siglos XIV al XVII se creía que la tortura era un método de prueba, resulta que la tortura no funcionaba (generalmente) como hoy día, o sea, como un mecanismo de presión *evidente* en que se obligara a las personas a confesar algo que ellas mismas consideraban falso. En

cambio, sí funcionaba como un dispositivo sutil, no visible a primera vista, para presionar a las personas a asumir el papel del culpable. Recordemos también que la tortura fue uno más de los métodos de presión tal vez el más evidente a nuestros ojos, que se usaron en el proceso inquisitorial. Por ello, hemos de considerar que ninguna confesión obtenida a través del proceso inquisitorial, ya sea bajo tortura o no, es digna de confianza.

Aclaremos que el señalar que las confesiones eran forzadas sólo nos permite concluir que éstas no son dignas de crédito, es decir, que no podemos saber si son verdaderas o falsas, ya que tanto puede darse el caso de que se coercione a una persona a decir la verdad, como a decir algo falso. Para probar la falsedad de las confesiones tendríamos que apelar a otro tipo de argumentación —por ejemplo, la de que no es físicamente posible volar por los aires, copular con el diablo, etc. Sin embargo, no hemos hecho esto porque para probar que las confesiones no constituyen una prueba aceptable de la existencia de las brujas, que era nuestro objetivo, basta con la tesis más débil de que las confesiones no son dignas de crédito.

V. Para concluir, sintetizaremos las principales ideas de este ensayo. Vimos que algunos han considerado a las confesiones como la principal prueba en favor de la existencia de las brujas. Al estudiar el contexto en que se dio la confesión, encontramos que en el proceso inquisitorial ésta jugaba un papel crucial, como prueba contundente —tanto frente a los jueces como frente al público— de la culpabilidad. Por esta razón en el proceso inquisitorial se utilizaron varios dispositivos, como la tortura, para coercionar a los acusados a confesarse culpables. Estos mecanismos, más que ser obvios y visibles, eran medios sutiles para obligar a las personas a desempeñar el papel de bruja, y por lo cual sus confesiones parecen ser sinceras. Finalmente, argumentamos que aun cuando fuesen sinceras, no pueden considerarse como verdaderas porque eran forzadas. Por ello concluimos que las confesiones no demuestran la existencia de las brujas.

BIBLIOGRAFÍA

COHN, NORMAN, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid: Alianza, 1987.

FOUCAULT, MICHEL, *Vigilar y castigar*, 2ª ed., México: Siglo XXI, 1976.

HENNINGSEN, GUSTAV, *El abogado de las brujas. Brujería vasca e Inquisición española*, Madrid: Alianza, 1983.

HOWARD, PENDLETON, "Prosecution", E. R. A. Seligman y A. Johnson (eds.), *Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. XII, New York: The Macmillan Co., 1948.

JACOB, E. F., "Inquisition", E. R. A. Seligman y A. Johnson (eds.), *Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. VIII, New York: The Macmillan Co., 1948.

KLAITS, JOSEPH, *Servants of Satan. The Age of The Witch Hunts*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

KRAEMER, H., Y J. SPRENGER, *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*, Madrid: Felmar, 1976 (Abraxas, 9).

LARNER, CHRISTINA, *Witchcraft and Religion. The Politics of Popular Belief*, Oxford-New York: Basil Blackwell, 1984.

TADESCHI, JOHN, "Inquisitorial Law and the Witch", Bengt Ankarloo y Gustav Henningsen (eds.), *Early Modern European Witchcraft. Centers and Peripheries*, Oxford: Claredon Press, 1993.

TREVOR-ROPER, H. R., *The European Witch-Craze of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and Other Essays*, New York: Harper Torchbooks, 1969.

EL RITO JUDÍO DE LA MUERTE: DE LA EDAD MEDIA A LA MODERNIDAD

Esther COHEN
Universidad Nacional Autónoma de México

> Llegado un momento, somos más nuestros muertos que nuestros vivos. Con cada ser amado que muere nosotros morimos un poco, es cierto; pero también es cierto que ellos comienzan a vivir en nosotros de un modo que jamás lo hicieron en vida (supongo que ha de ser porque no podemos defendernos de su ausencia como lo hacíamos de su presencia).
>
> Eduardo Cohen

Al recuerdo de él, mi querido hermano.

El relato de la muerte de Moisés fue durante la Edad Media motivo de dramáticos y conmovedores comentarios hebreos, que ponían en evidencia el carácter definitivo y absoluto de la muerte y, con ello, la exaltación unívoca de la vida y del reino de los vivos. A partir del momento mismo en que Dios sella el decreto de su muerte, Moisés ruega, suplica, implora y solicita de su Creador misericordia, rogándole continuar en este mundo sin importarle la calidad de su permanencia: "Déjame ser como las bestias del campo que se alimentan de hierba, pero déjame seguir viendo este mundo, déjame ser una de ellas; déjame quedarme en este mundo como pájaro que vuela y recoge su comida día con día", o, por último, desesperado, suplica Moisés: "Soberano del universo, déjame ser sólo un ojo debajo de una puerta que se abre tres veces al año, pero que yo viva y no muera"(*Deut. Rabba* XI, 9, *apud* Urbach, *The Sages,* 173-177). Dios pone oídos sordos a sus ruegos y al final se lleva su alma con un beso. Pero ni el beso divino devuelve a Moisés su deseo más preciado: la vida en el mundo de los vivos. Moisés

muere a pesar de su carácter santo, y muere sabiéndose acreedor de un castigo y con la certeza de que no existe ningún más allá que sea capaz de redituar la vida terrenal, el aquí y el ahora.

Tanto el cristianismo como el judaísmo introdujeron en su geografía mítica (el primero en el Nuevo Testamento, el segundo desde su pasado fariseo) el espacio del más allá, ese reino de Dios, el Tiempo y Lugar por excelencia, que debería retribuir al hombre por su paso necesario e inesquivable por la muerte.

Pero ni Pablo ni los rabinos medievales, ni siquiera el profundo y alentador misticismo de la cábala, lograron erradicar totalmente de nuestra historia y de nuestro fatal destino el carácter pecaminoso y oscuro del castigo divino. Desde el *Génesis*, el mandato de Dios orienta el futuro de la humanidad y deja en él su huella: la muerte. Ésta es el rito de paso obligado hacia la vida y, como todo rito de paso, doloroso y temible. Pero, ¿qué historia o qué cultura no se entienden a partir de este acontecimiento?

Ciertamente, la muerte no fue una invención bíblica, pero es esta tradición la que la recupera en su forma ambigua como motor o energía vital de la historia y, a la vez, como la privación y el castigo mayor de un Dios para sus hombres. Y es esta privación la que permea nuestra cultura y no el espíritu transformador de la muerte. Las religiones la presentan, maquillada o no, como castigo, como sufrimiento, como el misterioso lugar de lo impuro, como el imperio de las sombras. "Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás" (*Génesis*, 19).

El rito, desde las sociedades primitivas hasta nuestros días, ha sido una de las respuestas del hombre a la muerte, la actividad privilegiada de quien tiene necesidad de conjurarla dándole un sentido inscribiéndola en una práctica social que le permita, de una u otra forma, colocarla en su lugar, liberarse de ella. El rito, para conjurar, traduce, pone en escena los más íntimos temores, y ¿qué temor puede superar al más primitivo de los miedos: la muerte? Toda sociedad crea o ha creado un rito para representarla y conjurarla; darle un sentido, justificarla y aprovecharla en función del hombre y su sociedad. Al recoger los tabúes de las sociedades primitivas, Frazer, en *La rama dorada*, destacaba en particular el de la muerte; se trataba, decía, de un temor que invadía toda esfera social, todo comportamiento cotidiano y que penetraba incluso en el espacio

privilegiado del lenguaje. Los nombres eran para nuestros antepasados figuras que no escapaban al acecho maligno de la muerte; más aún, podían convertirse fácilmente en tierra fértil para albergarla. En ellos, la muerte encontraba presa fácil; así, de la misma manera en que el nombre sellaba la vida y la energía, éste se convertía, paradójicamente, en su verdugo, la aniquilaba. De ahí el reto de la constante transformación de la lengua que se impone el hombre primitivo como medio eficaz de enfrentamiento a la muerte. Desde entonces, desde la infancia de la humanidad, el miedo y el respeto a la muerte no han dejado de perturbar el espíritu de los hombres; desde aquellos primitivos que cancelan las marcas de sus muertos en el cuerpo mismo de su lengua, hasta los teólogos que han querido redituarnos con una vida futura, celestial, resurrecta, la "mancha oscura" y sagrada de la muerte en su acepción original, pura e impura a la vez, no da tregua.

La supervivencia del judaísmo a lo largo de tantos siglos es, en buena medida, el resultado de su inquebrantable práctica ritual. Como en cualquier rito, también en el judío se cuenta cotidianamente su pasado, se narra sus miedos, los ahuyenta, recuerda sus momentos de catástrofe, celebra sus victorias y canta a su Dios, pero también se repliega frente a la muerte, la conjura sometiéndose a ella, la vive en carne propia manteniéndose al margen de la sociedad, la sabe impura y por eso se autoexcluye, la teme y la respeta y por lo mismo se doblega a ella: así llora el judío a sus muertos, así los padece y respeta, haciendo suya, en el mundo de los vivos, la muerte de quien en definitiva no ha pasado a mejor vida.

> No intentes consolarme de la muerte —dice Aquiles a Odiseo—: preferiría ser labrador y servir a otro, o un pobre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos.
>
> (*Odisea*, 85, canto 488, rapsodia XI)

La conciencia griega tenía esa certeza: la de la superioridad de la vida frente a la muerte; Aquiles, no hay que olvidarlo, habla desde el Hades. La cultura judía la perpetúa en su práctica ritual, la hace transparente en cada uno de los gestos que acompañan al muerto y a sus deudos. De los rituales que el judaísmo ha conservado casi de manera intacta a lo largo de más de veinte siglos, el de la muerte llama la atención de manera particular, quizás porque en él vemos en profundidad aquel hombre que fuimos y que hemos olvidado, aquel mágico universo del que a ve-

ces, sin saberlo, aún somos herederos. El espacio de la muerte se convierte así, para nosotros, en un lugar privilegiado de estudio, ya que nos otorga una perspectiva poco común en pleno siglo XX, donde el hombre, quizás por temor, ha acabado arrojando a sus muertos y a sus moribundos a la soledad más cruel e inaudita.

El judío de este siglo, entre otros pueblos, no logra aún deshacerse del peso de sus muertos, debe acompañarlos en su impureza, y si bien no cancela sus huellas en la lengua, como lo hacía el hombre primitivo, sí se autoexcluye de la sociedad como forma de preservarla. Por eso quien muere en su lecho viene despojado de manera inmediata del privilegio de los vivos, situándolo en su nuevo contexto y colocándolo en el suelo, su nueva morada. Este primer gesto dice todo del deterioro de su nueva condición. *Cabod*, respeto, es la respuesta a este gesto de rechazo. *Cabod*, sí, pero no al muerto sino al vivo, al que se queda, no al que se va. Porque como bien lo dice el *Tratado Semahot*,[1] aunque "Un moribundo está considerado como un hombre vivo en todo sentido" (*Semahot*, 31), un hombre muerto, a pesar del respeto que se merece y que sin duda el judaísmo exalta, pierde sus privilegios frente a la vida. De ahí que como explica el mismo texto,

> Si una procesión funeraria y una procesión nupcial se encontraran en el camino, el muerto deberá dejar el paso a la novia, ya que el honor a los vivos se antepone al de los muertos.
>
> (*Semahot*, 78)

Quien muere, contamina, por eso debe desaparecer lo más pronto posible. No existe ningún ritual que prolongue la estancia de un muerto en este mundo, ni un culto que lo reditúe por la corrupción de su cuerpo. Hay que sepultar inmediatamente, ya los familiares consanguíneos se encargarán de pagar cuentas con la sociedad que ha quedado mutilada, automutilándose ellos mismos: habrá que rasgarse las ropas y volver al suelo, el lugar desde donde se ha visto a ese ser querido por última vez, asumir su muerte representándola para poder así conjurarla. Rasgarse las vestiduras no es un gesto reciente ni exclusivo del ju-

[1] Me refiero al Tratado de luto, escrito muy probablemente en el siglo III y que más tarde se incorporó al canon talmúdico. El texto que cito aquí es una primera redacción del texto rabínico clásico más importante sobre la muerte y el luto. *Ebel rabbati* es el nombre de este tratado, significa literalmente "Gran Luto" y se le conoce generalmente con el título eufemístico de *Semahot*, alegrías.

daísmo. De hecho, como escribe Frazer en *El folklore en el Antiguo Testamento*,

> entre los pueblos semitas, los antiguos árabes, igual que los antiguos judíos, practicaban ambas costumbres. Las mujeres árabes que guardaban luto desgarraban sus vestiduras exteriores, se arañaban el rostro y los pechos con las uñas, se golpeaban y causaban magulladuras con el calzado y se cortaban los cabellos (509).

El judío ha dejado de arañarse el rostro, pero ha conservado la desgarradura de sus ropas, muestra del afecto y sufrimiento, pero también como un rasgo más para diferenciarse de los otros vivos.

El rito cumple esta función: purifica de la muerte a quien la asume en su propio cuerpo, a quien es capaz de representarla frente a sí mismo, pero sobre todo, frente a la sociedad. De ahí que el ritual adquiera un doble sentido: el de la necesidad de purificarse individualmente a través de la experimentación del dolor y la pérdida, de la conciencia absoluta de la muerte no sólo como la muerte del otro, sino como una parte de sí mismo y, por otra parte, el ritual como pasaje obligado a la purificación de la sociedad en su conjunto. "Si un fallecimiento ocurre en la ciudad, a todos los habitantes del lugar les está prohibido ejecutar tarea alguna..." (*Shulján Aruj*, 107). Es por esta razón, por este carácter social de la muerte, que el "espectáculo" se convierte en un elemento central del rito; es por eso que la purificación debe ser "actuada", "puesta en escena"; es preciso que el espacio de la muerte quede delimitado, es preciso marcar las fronteras —públicamente— entre el mundo contaminado por la muerte y aquél que la sobrevive. El dolor debe mostrarse, la mutilación debe hacerse transparente a los ojos del grupo, y si bien los deudos no son alejados de las ciudades como en el mundo arcaico y medieval, éstos están obligados a actuar su propia exclusión, asumiendo a fondo su, aunque pasajera, calidad de seres atravesados por la muerte. La impureza del muerto, una vez enterrado, no antes, se extiende e invade el cuerpo de sus familiares consanguíneos y son ellos, ahora, los responsables de vivir en carne propia la derrota de la muerte, la vergüenza del morir.

Contrariamente a lo que en términos de Norbert Elías y de Philipe Ariès sería la deshumanización del hombre moderno frente a la muerte y al carácter aséptico del morir en las sociedades desarrolladas, el concepto de la muerte en el judaísmo permanece ligado a un mundo

arcaico, como un espacio detenido en la historia, donde el rito ha sido y sigue siendo el ancla más efectiva y eficaz. El judío sigue viviendo a sus muertos de la misma manera en que lo hacía en la Edad Media. No deja de sorprender, sin embargo, que sea un texto del siglo III, el *Ebel Rabati*, donde quedaron codificadas las principales prácticas rituales de luto, el mismo que rija en la actualidad el comportamiento ritual del judío frente a la muerte. Sorprende ver en qué medida las prohibiciones y limitantes de un ser en duelo puedan seguir siendo eficaces ahora de la misma manera que lo fueron hace siglos, y cuánto de ese mundo, que remite sin duda a una concepción mágico-mítica, pueda tener cabida aún en una civilización como la nuestra. Habría que reconocer en esta violencia la sabiduría catártica de quien intuía que la experimentación colectiva de la muerte era, en definitiva, la única forma de superarla. Ahora bien, si es cierto que el mundo arcaico y medieval miraban con respeto y temor a la muerte, también es cierto que los rituales que la acompañaban eran, en su mayoría, rituales de exclusión: expulsión de las ciudades, mutilación de la lengua, etc. Lo mismo puede decirse del judaísmo; la muerte excluye, pero también ofrece la oportunidad de vivirse como un acto colectivo: quien muere no muere solo, la comunidad, su comunidad, muere con él.

El periodo más intenso de luto comienza después del entierro. Los deudos deben observar, durante siete días, las reglas establecidas en el *Ebel Rabati* y más tarde recodificadas en el *Shulján Aruj*.[2] A pesar de que en gran medida el criterio de este comportamiento ritual es de exclusión, no podría dejarse de lado el carácter sagrado y ambiguo que permea a la muerte. La práctica ritual conserva una doble motivación, el doble temor frente a la muerte: el de haber sido contaminada por ella y, de ahí, la necesidad de ocultarse y, al mismo tiempo, el de saberla poderosa y, en consecuencia, la necesidad de respetarla. En este mismo sentido, el deudo se convierte en sujeto de temor, de ahí su aislamiento, pero también el respeto que impone.

Esta doble cara de la muerte se traduce en el rito, se explica en cada una de sus prácticas. De hecho, el primer gesto ritual que marca el inicio del luto, una vez que el muerto ha quedado atrás, lleva el sello de esta ambigüedad; la violencia y la aparente contradicción de quien es-

[2] El *Shulján Aruj* es el código de leyes judías, escrito en el siglo XVI por el rabino Joseph Caro. Este texto rige hasta la fecha el comportamiento ritual de las comunidades judías.

tando vivo debe experimentar su muerte, y de quien ya viviendo su muerte debe ser consciente de su pertenencia al mundo. Rasgarse las vestiduras y sentarse en el suelo es morir con quien ha muerto, pero una vez en el suelo, es decir, desde la muerte, es indispensable afirmarse en vida: un pedazo de pan y un huevo devuelven a aquel que muere en escena, a quien representa la muerte de una parte de sí mismo, el aliento y la savia necesarios para seguir viviendo. Violenta y ambigua experiencia la de vivir la muerte desde la vida, la de morir con otro durante siete días con la conciencia sacudida por la realidad turbia de la muerte.

Es este el momento más significativo de la condición del deudo durante este periodo, ya que a partir de su nueva naturaleza híbrida deberá confrontarse consigo mismo y con la sociedad. Ese huevo y ese pedazo de pan serán el anclaje a la vida, el resto de las prohibiciones, su lazo invulnerable con la muerte. Desde ese momento no podrá cortarse el cabello ni las uñas (prohibición que se extenderá hasta los 30 días), crecerán como al muerto en su tumba, y siendo éstos los últimos signos de vida bajo tierra, serán a su vez los signos terminales de la muerte suspendidos del cuerpo de los vivos. No deberá lavar sus ropas, deberá usar la misma camisa desgarrada durante toda la semana, no deberá bañarse, ni usar zapatos porque el contacto con la tierra debe ser directo. Los miembros del grupo podrán visitar a los deudos pero no deberán tocarlos, es preciso no olvidar que son seres contaminados y que deben permanecer alejados de la sociedad. Este mismo principio regirá el horario y el espacio de los alimentos; estando poseídos por la muerte, ninguna persona que no pertenezca a los familiares cercanos deberá compartir la mesa con los deudos; por ninguna razón éstos podrán prepararse sus alimentos y menos aún ofrecer bebida o comida a los visitantes. Éstos deberán beber algo, pero nunca servido por el deudo. Los espejos que se encuentren en la casa deberán ser cubiertos, el alma de quien yace bajo tierra puede perturbar a los que yacen sobre el suelo, el alma de quien se ha ido no desaparece de inmediato, merodea la casa y a los seres queridos, no logra desprenderse del mundo material, ni del mundo de sus afectos, quiere hacerse presente. Por eso se cubren los espejos, porque son vehículos de un alma en pena, que en la convulsión de la partida, no desea desprenderse de su morada anterior. Quien vive la muerte deberá abstenerse de toda relación sexual, ningún placer que afirme la vida formará parte de este universo de siete días, y el sexo menos que ningún otro; no hay que olvidar que es éste

el espacio privilegiado de comunicación con Dios. ¿Y cómo vincularse con la divinidad si se trata de un cuerpo impuro, manchado por la muerte? De ahí, también, que la relación con Dios se vea alterada durante este periodo; un hombre en duelo no debe acercarse a las Sagradas Escrituras, un cuerpo corrompido no puede tocar el cuerpo de la Pureza y la Santidad, ni posar sus ojos sobre la verdad divina.

Si la lectura de la obra de Dios ha siempre implicado para el judío la regeneración del mundo, la construcción día con día de la vida, ¿cómo leer a Dios?, ¿cómo responderle construyendo vida cuando se lee desde la sombra?, ¿cómo, manchado de tierra y con los ojos turbios de dolor y vergüenza, mirarlo a la cara? Por la misma razón, una festividad cancela de manera violenta el periodo de luto de los siete días, nada que venga a ensombrecer el tiempo dedicado al espacio de la fiesta puede ser usurpado por la muerte. De nuevo: "el honor de los vivos se antepone al honor a los muertos". De ahí también que la oración obligada para el deudo durante el año completo de luto no sea un recordatorio del que se ha ido, sino una emotiva alabanza al Soberano del mundo:

> Sea su glorioso nombre bendecido eternamente. Exaltado, venerado y alabado, sea el nombre del Santo, Bendito Él. Su gloria es inefable e infinita. Su magnificencia es superior a toda expresión humana. Amén.
> (*Majzor*, 58)

El *kadish* (sagrado) que se repite día con día es la respuesta del hombre a su Dios por el castigo divino. Paradójica actitud la del judío que frente a la muerte debe doblegarse a su Dios, pagando por un lado su deuda con la pérdida, pero por otra, optando finalmente por la exaltación de la vida, sabiendo en el fondo que no somos sino nuestros muertos.

El universo cerrado de siete días termina con un gesto ritual tan dramático como el primero; desgarrarse las vestiduras y sentarse en el suelo implicaron el pasaje a la muerte; ahora, al término de ese periodo de purgación del dolor, el rito de pasaje obligado a la vida se da, paradójicamente, a través de la vestidura —también desgarrada— del muerto. Desde el primer día y hasta el último, el deudo ha debido llevar consigo una parte de la mortaja, protección contra el mal de ojo, dicen algunos, pero ante todo, pedazo de su muerto que en vida lo acompaña. Este trozo de tela que lo ligó durante ese tiempo a la oscuridad del

inframundo será el que devuelva, de nueva cuenta, a quien murió en escena la voluntad y licencia para seguir en vida. La mortaja será el intermediario entre el hombre que levanta el luto y el híbrido que yace en el suelo. Son nuestros muertos, a fin de cuentas, quienes después de la semana nos regresan, a través de su mortaja, a través de su propia muerte, a la vida. Como suplicaba Moisés, "déjame ser sólo un ojo debajo de una puerta que se abre tres veces al año, pero que yo viva y no muera".

Bibliografía

Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, Milán: Biblioteca Universale, Milán, 1989 (1975).

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brouwer, Bilbao, 1975.

Elías Norbert, *La soledad de los moribundos*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987 (1982).

Frazer G. James, *La rama dorada*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

——, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Homero, *La Odisea*, México: unam.

Majzor para Rosh Hashana, ed. por el Consejo Mundial de Sinagogas y Seminario Rabínico Latinoamericano, Buenos Aires, 1968.

Shuljan Aruj, *Código de Leyes Judías*, vol. IV, Buenos Aires: Ed. Yehuda, 1979.

The Tractate "Mourning" (Semahot), vol. XVII, ed. por Leon Nemoy, New Haven and London: Yale University Press, 1966 (Yale Judaica Series).

Urbach E. Ephraim, *The Sages*, Harvard: Harvard University Press, 1979.

Le Zohar, Tomo II, Alencon: Verdier, 1984.

IV
REPRESENTACIÓN DEL MUNDO

GODOS, HUNOS Y AMAZONAS Y LOS EXTREMOS DEL MUNDO EN LA OBRA DE ALFONSO X

Aníbal A. BIGLIERI
University of Kentucky

En el estudio de los conocimientos científicos, expuestos en las obras históricas y literarias de la Edad Media peninsular, preferente atención debe prestarse a la concepción que en ellas se tenía de los extremos del mundo, y no sólo por el interés que el tema pueda poseer por sí mismo sino también porque, si de él se prescindiese, no podrían comprenderse muchas otras cuestiones fundamentales de geografía medieval, entre las cuales cabría mencionar, por ejemplo, la relación entre el "centro" del mundo y su "periferia", la condición de los pueblos que los habitan y los problemas que plantean las llamadas "razas monstruosas", la naturaleza de estas tierras en relación con la noción de "lo maravilloso", etc.

Este trabajo parte de un estudio más amplio sobre la geografía española medieval, adelanta algunos resultados preliminares relacionados con tres pueblos de los confines, godos, hunos y amazonas, y se circunscribe, en su mayor parte, a textos alfonsinos, aunque en ocasiones se señalen también los testimonios concordantes de otras obras.[1]

GEOGRAFÍA

Una de las fuentes utilizadas por los compiladores alfonsíes, las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, sostiene que fueron las mujeres de los

[1] Dado el carácter preliminar de este trabajo y las limitaciones de espacio, se reducen al mínimo las notas y, sobre todo, la bibliografía. Para la visión de Africa en la obra de Alfonso XI véase nuestro estudio "Africa y los confines del mundo según la *General estoria*", publicado en *Cuadernos del Sur*.

escitas quienes establecieron el reino de las amazonas (IX, ii, 62). Del mismo modo, en las crónicas se las designa alternativamente "mujeres de los escitas" y "mujeres de los godos", dada la identificación que entre ambos pueblos se produjo después de la conquista de Escitia por los godos (*Primera crónica general* [=PCG], 217 a 30); es más, la PCG señala explícitamente que "escitas", "godos" y "getas" son sólo diferentes nombres de una misma estirpe (217 a 43). Y, en fin, en el capítulo 390 de la PCG, que lleva por título "De las mugieres de los godos que fueron llamadas amazonas", se afirma que provienen del "linage de los godos" (220 a 19) y se insiste en que ellas son sus "mugieres" o "duennas" (220 b 3; 219 b 28; 220 a 47, 51). Por su parte, la *General estoria* (=GE) también llama a las amazonas "mugieres de los scitas" (II:1, 120 b 40), "mugieres scitas" (II:1, 121 a 30) y "duennas scitas" (II:1, 121 a 37) y a los godos, recíprocamente, "maridos de las amazonas" (II:2, 324 a 48) y "varones dellas".[2]

Godos y amazonas tienen también en común, por lo tanto, el proceder de los extremos de la *oikoumene*. En lo que concierne a estas últimas, coinciden en ello la cartografía antigua y medieval y los tratados históricos, geográficos y enciclopédicos consultados por los redactores de las obras alfonsinas en particular. Pero las divergencias comienzan tan pronto como se trate de indicar con más precisión el lugar en que aquéllas se habrían establecido, discrepancias que no se observan sólo entre los distintos autores sino a veces también en una misma obra.[3]

Tyrrel recuerda que las variantes del mito situaban a las amazonas en regiones diferentes, pero estos desacuerdos son menos importantes que el hecho de que todas aquéllas se encuentren fuera de Grecia, por lo general a orillas del río Termodón (*Amazons*, 55-63). En efecto, no obstante, las disparidades que puedan existir, hubo entre los geógrafos, cartógrafos e historiadores un cierto consenso en cuanto a la localización de este pueblo: o bien habitaron en torno del Mar Negro —al norte, en las cercanías de la laguna Meótida (=mar de Azov), o al sur, en las riberas del Termodón (=Terme)—, o bien lo hicieron en una región circunscrita por los mares Caspio y Negro, al este y al oeste

[2] Jordanes, *Getica*, V, 44 y IX, 58; Wolfram, *History of the Goths*, 28, 390, nota 87 y 519, nota 451.

[3] Véanse, entre otros Estrabón, XI, 5, 1; Pomponio Mela, I, 12, 105, 109, 116, III, 39; Claudio Tolomeo, V, 8; Paulo Orosio, I, xv, 1; Jordanes, VII, 50-52; San Isidoro, XIV, iii, 37.

respectivamente, los ríos Don y Volga, al norte, y los montes Caucásicos, al sur.

La *PCG* y la *GE* siguen la versión según la cual de Escitia dos grupos de godos con sus mujeres se establecerán en las márgenes del Termodón (218 b 45; II:1, 120 b 5), donde la mayoría de los hombres será exterminada por las poblaciones nativas y el resto perecerá luego a manos de sus propias esposas, convencidas de que así, al quedar todas viudas, no habría entre ellas ni envidia ni disensiones (*PCG*, 218 b 49, *GE* II:1, 121 a 7, *Sumas de historia troyana* [=*Sumas*], 131). He aquí el comienzo del reino independiente de las amazonas.[4]

En sus orígenes los godos habitaron también los confines del mundo conocido. Aunque no sea siempre posible determinar con toda precisión, en las crónicas de Alfonso X, la ubicación exacta de las regiones de donde se originaron y por las que se desplazaron en su itinerario hacia el Occidente europeo, es importante notar que su primera patria lo fue la isla de Escancia, en el extremo norte de Europa y en el Mar Océano que rodea toda la tierra, según el saber geográfico de la antigüedad heredado en la Edad Media:

> Et segunt fallamos por los libros de las estorias e por las cronicas, estos scitas fueron los godos, e morauan en septentrion en la ysla de Escança, assi cuemo cuentan las Estorias.
>
> (*GE* II:1, 114 b 10; *Sumas*, 130)

Después de abandonar dicha isla los godos se afincan en Escitia, denominación también imprecisa, pero que, en las crónicas, se refiere siempre a los términos del mundo. La limitan la Germania, al oeste, los "seres", o chinos, en el este, el Ponto, en el sur, y los montes Rifeos, en el norte. Y con respecto a estos últimos debe recordarse que, de acuerdo con la geografía antiguo-medieval, no solamente dividen Europa de Asia sino que en ellos también se encuentran las fuentes del río Tanais (=Don), uno de los cursos de agua que, junto con el Nilo y el Mediterráneo, servía de límite entre los tres continentes del orbe entonces conocido (*PCG*, 217 b 8).

[4] Paulo Orosio, I, xv, 1. Téngase en cuenta para todo lo que sigue el hecho subrayado por Carlier-Détienne de que el reino de las amazonas se funda, en sus mismos orígenes, en una ausencia de hombres, debido a una decisión consciente de eliminarlos ("Les amazones", 17-8).

En el caso de los hunos se indica como lugar de origen los "tremedales de la laguna Meotida", en la que desemboca el Tanais (*PCG*, 226 a 27). Y en cuanto a su ascendencia, hay que volver por un momento a las mujeres de los godos para examinar otro capítulo de la *PCG*, el 401, donde se narra que Filimer, tercer rey de los godos, expulsa de su reino a un grupo de "alirunnias" o "mugieres sabideras de encantamientos et de fechizos" (226 a 3), quienes buscarán refugio en yermos y montañas y allí, de su unión con sátiros y faunos, darán origen al pueblo huno. Montes y desiertos —como lo indica White— se asocian con lo salvaje, es decir, representan una condición, además de geográfica, también moral y cultural, que afecta a todos sus habitantes, tanto a las hechiceras, por su carácter humano y diabólico a la vez, cómo a los sátiros y faunos, por su hibridez humano-animal.[5]

Nótese bien esta correlación entre geografía y sociedad: a este pueblo, que la crónica considera inferior —"E deste linage tan esquiuo uinieron los hugnos..." (226 b 15)—, le corresponde una naturaleza salvaje de "tremedales" y "lagunares" —como la de aquellos montes y desiertos de faunos, sátiros y hechiceras que les dieron origen—, condición que es inseparable del aislamiento y la marginalidad en que han de vivir durante largo tiempo, apartados del resto del mundo y "cuydando que no auie salida a ninguna parte" (226 a 40).

H OMBRES Y MUJERES: LAS AMAZONAS

Pero esta marginalidad de godos, hunos y amazonas no es sólo geográfica. Tyrrell observa que en el caso de éstas lo es también cultural cuando se las contempla desde la perspectiva de la sociedad ateniense: los extremos del mundo habitado son, literal y metafóricamente, la frontera entre la civilización y el salvajismo. Menos un lugar que una idea —continúa—, expresa espacialmente la desaparición de las diferencias y de las categorías empleadas para definir la civilización y distinguirla de la bestialidad, "abajo", y de la divinidad, "arriba" (*Amazons*, 56).

De entre los varios aspectos del mito debe recordarse, en primer lugar, la inversión de la polaridad "dentro" vs. "fuera", más específica-

[5] White, "The Forms of Wildness", 153 y 159-60. Las "alirunnias" son las "magae mulieres" de Jordanes (XXIV, 21); véanse Altheim, *Geschichte der Hunnen*, I, 336-37 y Wolfram, *History of the Goths*, 107 y 257.

mente, "vientre, hogar" vs. "guerra, política, negocios": en ningún momento la *PCG* presenta a las amazonas dentro de la casa y al cuidado de la familia. Más aun, en otros textos, por el contrario, se las supone ajenas a toda relación sexual con los hombres: la versión del *Roman de Troie* (=*Roman*) de Alfonso XI, por ejemplo, que con tanto pormenor narra la cita que todos los veranos tenía lugar entre caballeros y amazonas, refiere también cómo muchas de éstas preferían conservar la castidad toda su vida, costumbre que luego defenderá la reina Pentesilea frente a Pirro (285, 296 = *Crónica Troiana* [=*CT*], 602, 617); Talestris, en carta a Alejandro, aludirá a la virginidad de todas las amazonas (*Historia novelada* [=*HN*], 163) y, en el *Libro de Alexandre* (=*LA*), irá a verlo con un acompañamiento de trescientas vírgenes (1864a); en fin, otra reina, Sinope, morirá virgen después de una vida entera transcurrida en la castidad (*GE* II:1, 122 b 40).

Pero en la versión más propagada del mito, las amazonas no sólo "non ouieron cuydado de varones" —como dice la *PCG* (219 a 3)—, sino que también disfrutaron de una independencia sexual que las liberaba de las instituciones y valores de la civilización ateniense y les permitía el control de la reproductividad y de las relaciones con los hombres (Tyrrell, *Amazons*, 52-54). Es una sociedad sin padres y sin maridos, salvo solamente en aquel encuentro anual en que hombres y mujeres se daban cita en días y sitios preestablecidos para asegurar la continuidad y supervivencia de la estirpe (*PCG*, 219 a 9, b 36). A esta costumbre también se refieren asimismo otras obras, con diferencias más o menos dignas de notarse. En todos los casos el encuentro se celebraba en fechas convenidas de común acuerdo, sea una (*PCG*, 219 b 36) o varias veces al año, en aquellas "ferias" en las que también podía producirse la compra y venta de mercancías (*Sumas*, 132). Según la versión de Alfonso XI, escenario de la reunión era una isla próxima a la de las amazonas y a la que concurrían hombres y mujeres ricamente vestidos, dispuestos a pasar tres meses, de abril a junio, en mutua compañía (*Roman*, 284-85 = *CT*, 601-02).

Estrabón relata que la procreación quedaba librada al más completo azar, ya que las uniones se hacían sin verse y en la oscuridad (XI, 5, 1). Ninguno de los textos aquí estudiados recoge esta versión, si bien las *Sumas* indican que cada amazona se relacionaba "con aquel que se atalantase" (132), y la versión de Alfonso XI admite que "si se algunos quieren ayuntar de ssu grado por amor, pueden lo fazer mucho en paz

et sin calonnia ninguna", aunque inmediatamente antes había observado que también los encuentros podían respetar las jerarquías sociales: a la manera medieval, las amazonas de alto rango se vinculaban con hombres de igual categoría, "ca de tal guisa es el omne, atal mugier le dan" (*Roman*, 285 = *CT*, 602). De un modo u otro, en estas versiones medievales del mito concurren varios de los motivos que Tyrrell notaba en las griegas: los encuentros tienen lugar una sola vez, afuera y al acaso, es decir, transgrediendo y aun invirtiendo todas las normas establecidas por la institución griega (y medieval) del matrimonio.[6]

En cuanto a las ocupaciones, se invierte, como queda dicho, la oposición "dentro = mujer" vs. "fuera = hombre": las amazonas no solamente desprecian los "officios de las mugieres" (*PCG*, 219 a 17), a los que ya se había referido Herodoto (IV, 114), sino que se consagran a la caza y a la guerra, actividades que por antonomasia definían exclusivamente lo masculino. En este respecto todos los textos coinciden: la *PCG*, por ejemplo, afirma que "más trabaiaron se de armas et de batallas sobre todas las otras cosas" (219 a 4 = 219 a 22) , "trabajauanse de armas et de caças et de matar uenados" (219 a 18 = 219 b 21), faenas para las que se las adiestraba desde niñas (219 b 48). Por su parte, la *GE* les atribuye la guerra como estado permanente (II:1, 121 b 36), les reconoce aptitudes superiores para el combate: "muy buenas duennas en armas, e muy guerreras, e muy lidiadoras" (II:2, 164 b 37) y las declara invencibles en el campo de batalla (II:2, 324 a 16).

La versión del *Roman de Troie* de Alfonso XI coincide en que "de otra cosa non curan sinon de cauallos et de armas" y las describe como "fuertes et ualientes et fardidas", "bien armadas et esforçadas et fardidas", "lidiadoras et fardidas" (285, 289 = *CT*, 602, 607; *GE* II:2, 324 a 8). Estas virtudes bélicas, comunes a todas las amazonas, se han de encarnar ejemplarmente en la reina Pentesilea cuando al frente de sus ejércitos acuda a Troya para socorrerla del sitio griego; "fardida", "orgullo-

[6] Los textos medievales discrepan en cuanto a la suerte reservada a los hijos nacidos de tales relaciones. La *PCG* y la *GE* afirman que o bien se los mataba (219 a 11, II:1, 121 b 23), o bien se los entregaba a los padres (219 b 46, II:1, 121 b 20). En este segundo caso las opiniones tampoco están conformes en cuanto a la edad en que las madres los cedían a los hombres: o al cumplirse el primer año (*PCG*, 219 b 43, *Roman*, 285 = *CT*, 602), o el segundo (*Sumas*, 132), o el séptimo (*HN*, 163). Las hijas, por el contrario, permanecían invariablemente al cuidado de las madres, quienes se encargaban de instruirlas en las artes de la caza y la guerra (*PCG*, 219 a 12, b 47, *GE* II:1, 121 b 21, *HN*, 163, *Roman*, 285 = *CT*, 602, *Sumas*, 132, *Libro del tesoro* [= *LT*], 25 b).

sa", "esforçada" son los adjetivos que más se repiten para describirla (*Roman*, 285, 289, 295 = *CT*, 602, 607, 615); de "grand coraçon e de grandes fechos", "muy poderosa" y "muy atreuida", así es la reina según la *GE* (II:2, 21 a 32 [*Sumas*, 251], 152 a 29, 153 b 19).

Todas estas obras mencionan la costumbre de las amazonas de amputarse el seno derecho, sea cortándolo o cauterizándolo, para facilitar el uso de las armas (la jabalina, el arco o los dardos), y de conservar el izquierdo, en cambio, para poder amamantar a las hijas (*PCG*, 219 a 13, 220 a 42, *GE* II:1, 122 a 4, *Sumas*, 132, *LA*, 1869, *LT*, 25 b). La *GE* añadirá también, como causa adicional de este hábito, el tamaño de los senos (II:1, 122 a 3) y, entre los textos aquí estudiados, el *Libro del tesoro* será el único en señalar que el amputado era el izquierdo, con el fin de posibilitar el manejo del escudo (25 b).

Pero no solamente la caza y la guerra denotan esta dualidad de las amazonas sino también, y muy principalmente, el trato que mantienen con los hombres:

Las donas amazonas	non biven con maridos,
nunca en essa tierra	son varones caídos,
han en las sus fronteras	lugares establidos
ond tres vezes en año	yacen con sus maridos.

(1865)

Es interesante notar esta mención que el *Libro de Alexandre* hace de las fronteras en que tienen lugar los encuentros que habrán de asegurar la continuidad de la especie: ese límite no sólo marca la separación geográfica entre el territorio de los hombres y de las mujeres, sino también deslinda dos espacios culturales que únicamente pueden ponerse en contacto en la línea que al mismo tiempo los divide y los comunica. Precisamente allí, en las fronteras de los reinos, tendrán sus "solazes" con quienes la *GE* llama "fronteros" (II:1, 121 b 10). Y para indicar aún más claramente la exclusión de los hombres de esa sociedad en varios lugares se llama "Feminea", "Feminia" o "tierra [...] femenina" a los dominios de las amazonas (*GE* II:2, 152 a 23, 32, *PCG*, 221 a 12, *Roman*, 302 = *CT*, 624, *LA*, 1863b).

La amazona, en fin, es un híbrido sexual: ni enteramente hombre por su constitución física, pero tampoco plenamente mujer por su forma de vida, se sitúa en esa frontera cultural correlativa de su marginalidad geográfica. La costumbre de quemar el seno derecho y conservar

el izquierdo, para posibilitar así tanto el empleo de las armas cuanto la crianza de las hijas —las actividades masculina y femenina por excelencia—, representaría tal situación intermedia: ni con dos pechos como las mujeres, ni sin pechos como los hombres (*GE* II:1, 122 a 19, *LT*, 25 b), esta condición física de las amazonas sirve de emblema de ese estado cultural y geográfico fronterizo propio de los pueblos que habitan los confines de la *oikoumene*.

GODOS, HUNOS Y RAZAS PLINIANAS

En el caso de los godos, la marginalidad cultural se debe a la desaparición de los límites entre la civilización y el salvajismo o, si se quiere acudir a términos más fuertes, entre la condición humana y animal. Para la *PCG* barbarie, crueldad y salvajismo son sinónimos y así, al referirse a las costumbres de estos pueblos cuando aún habitaban en el extremo norte, en Escancia, afirma sin rodeos que "lidiauan cruelmientre cuemo bestias salvajes" (216 b 10): es la "bestial ferocidad" ("beluina saevitia") que Jordanes ya les había atribuído varios siglos antes (III, 24).

La religiosidad goda adoptaba también formas inhumanas. Siguiendo a Dio Casius, la *PCG* sostiene que este pueblo procede del linaje de Marte (218 a 10) y que la única manera de aplacar a la deidad era por medio del cruento sacrificio de los enemigos capturados en batalla. Casi podría afirmarse que se borran así los límites entre lo divino, lo humano y lo animal; o quizás cabría decir, más precisamente, que en el universo de los godos los dioses y los hombres se acercan a la naturaleza de los animales.

Con respecto a los hunos, adviértase que la crónica alfonsina los describe con algunos rasgos que recuerdan a los de las llamadas "razas monstruosas", pero en este contexto, en cierto modo, quedarían también comprendidos los godos y las amazonas. En efecto, la marginalidad geográfica de todos ellos se puede relacionar con ciertas características propias de las "razas plinianas", especialmente en lo que se refiere a varias categorías físicas, lingüísticas, sociales y culturales con que se las puede describir y clasificar. De entre ellas, las más pertinentes ahora para el análisis de los tres pueblos son las siguientes:

Físico. La *PCG* presenta a los hunos como gente "menuda de cuerpos, et negros et crespos et delgados..." (226 a 28), es decir, pequeños, como los pigmeos lo son aún más, y negros, como los etíopes. Muy signifi-

cativamente, la crónica se apresura a agregar: "assi que apenas semeiauan omnes".

A confirmar esta expresión contribuye la descripción de sus rostros:

> e auien las caras much espantosas, ca non auien sino sennal tan solamientre de narizes, et los oios mas semeiauan puntos de forados pequennos que otra cosa; e por esta razon las sus caras eran cuemo cosa desformada et sin fechura ninguna. [...] E maguer que eran los oios pequennos auien la catadura braua et toruada et much espantosa.
>
> (226 a 33)

Y tan aterrador era su aspecto físico que la *PCG* atribuye a esta causa, más que a la guerra, el triunfo sobre los godos y el haberlos expulsado de sus dominios:

> ...passaron a tierra de Scicia, et echaron ende a los godos que la tenien por su morada —et no tanto por guerra cuemo por espanto que auien dellos de cuemo eran feos et espantosos de uista— et ganaron toda aquella tierra.
>
> (226 b 10)

Vivienda. En ningún caso se hace referencia a la existencia de ciudades como formas superiores de organización social —según ya lo había dictaminado Aristóteles (Friedman, *The Monstrous Races*, 30). No se las menciona a propósito de godos y amazonas, y en lo que concierne a los hunos recuérdense los lagunares en que habitaron primeramente.

Lengua. Extraña es también la lengua de los hunos, que "non se entendien en otra fabla ninguna si no en la uoz tan solamientre, que semeiaua yaque poco a las de las otras gentes" (*PCG*, 226 a 30).

Religión. Al salvajismo que la *PCG* le atribuye a la religión practicada por los godos hay que agregar ahora el paganismo de la amazonas: pueblo cazador ante todo, erigen en la ciudad de Efeso "un grand templo et muy fermoso" en honor de Diana, diosa de la caza (219 b 20). Y en este respecto conviene recordar ahora que los hunos sólo saldrán de aquel confinamiento en que vivían cuando, en persecución de una cierva, atraviesen "todos aquellos lagunares", lleguen a Escitia, comprueben sus condiciones favorables y decidan dar guerra a los godos para apoderarse de sus tierras (226 a 49).

Organización social. A la deformidad física, ausencia de ciudades, lenguas extrañas y paganismo religioso debe añadirse también la liber-

tad sexual de las amazonas. Como se ha visto, desconocían la institución del matrimonio, pero aseguraban la propagación de la especie de común acuerdo con los hombres de las regiones circundantes.

Los extremos geográficos son, en suma, la región de los extremos culturales, allí donde las categorías "normales" se subvierten en favor de "lo extraño" y "lo maravilloso". Las amazonas infringen todas las normas de conducta que distinguen y separan a hombres y mujeres al constituirse en una sociedad que excluye maridos, padres e hijos, al rechazar la sexualidad, en una vida consagrada a la castidad, o al controlarla, determinando el carácter de sus relaciones con los hombres y disponiendo del destino de la progenie, y al dedicarse a la guerra y a la caza en detrimento del hogar y la familia; los hunos y los godos se ubicarían, por su parte, en esa zona indecisa entre lo humano y lo salvaje, los primeros por sus rasgos físicos y su lengua, los segundos por sus prácticas guerreras y religiosas, y todos ellos, en fin, por sus peculiares hábitos culturales y sus formas de organización social.

Bibliografía

a) Ediciones

Alfonso el Sabio, *General estoria*, segunda parte, I, II, eds. Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten, Victor R. B. Oelschläger, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961 [1ª ed. 1957].

——, *La historia novelada de Alejandro Magno*, eds. Tomás González Rolán y Pilar Saquero Suárez-Somonte, Madrid: Universidad Complutense, 1982.

——, *Primera crónica general de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Editorial Gredos, 1977, 2 vols.

Claudius Ptolemy, *The Geography*, ed. Edward Luther Stevenson, New York: Dover Publications, 1991.

Crónica Troiana, ed. Ramón Lorenzo, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1985.

Hérodote, *Histoires*, Paris: Les Belles Lettres, 1945.

Iordanis, *Romana et Getica*, ed. Theodorus Mommsen, München: Monumenta Germaniae Historica, 1982.

Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum*, ed. W. M. Lindsay, Oxford: Oxford University Press, 1911, 2 vols.

LATINI, BRUNETTO, *Libro del tesoro*, ed. Spurgeon Baldwin, Madison: Seminary of Medieval Studies, 1989.
LEOMARTE, *Sumas de historia troyana*, ed. Agapito Rey, Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1932.
Libro de Alexandre, ed. Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1988.
OROSE, *Histories (Contre les Païens)*, Paris: Les Belles Lettres, 1990.
POMPONIUS MELA, *Chorographie*, Paris: Les Belles Lettres, 1988.
STRABON, *Géographie*, Paris: Les Belles Lettres, 1975.
La versión de Alfonso XI del Roman de Troie: MS. H-j-6 del Escorial, ed. Kelvin M. Parker, Normal, Illinois: Applied Literature Press, 1977.

b) Estudios

ALTHEIM, FRANZ, *Geschichte der Hunnen*, Berlin: Walter de Gruyter, 1959.
BIGLIERI, ANÍBAL A., "África y los confines del mundo según la *General Estoria*", *Cuadernos del Sur*, 26, 1994-1995, 37-47.
CARLIER-DÉTIENNE, JEANNEI, "Les amazones font la guerre et l'amour", *L'Ethnographie*, 76, 1980-81, 11-33.
FRIEDMAN, JOHN BLOCK, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.
TYRRELL, WILLIAM BLAKE, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.
WHITE, HAYDEN, "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, 150-82.
WOLFRAM, HERWIG, *History of the Goths*, Berkeley: University of California Press, 1988.

IMÁGENES ACERCA DE LA PROCREACIÓN Y DEL SEXO EN EL MATRIMONIO SEGÚN LAS MINIATURAS DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

Francisco CORTI
Universidad de Buenos Aires

El manuscrito T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial contiene 193 de las 420 cantigas de Santa María, composiciones poético-musicales atribuidas al rey Alfonso X el Sabio,[1] quien ocupó el trono castellano leonés entre 1252 y 1284. Cada una de las cantigas ha sido ilustrada con seis miniaturas, excepto la primera que comprende 8 y aquellas cuyo numeral termina en 5 que tienen doce. Considerando además las dos miniaturas de presentación, el conjunto comprende 1264 miniaturas, realizadas por un taller en la corte alfonsí hacia 1280. Del total, 19 son poemas de alabanza a la Virgen y las restantes narran milagros marianos que abarcan los más variados temas. Se trata de una de las obras más originales de la producción artística del siglo XIII, la que además presenta una animada visión de la vida medieval con sus ideales y contradicciones, abarcando un amplio espectro social, desde los comitentes aúlicos hasta modestos personajes cotidianos. De los innumerables temas que aún no han sido profundizados suficientemente a partir de la lectura de las imágenes, extraemos uno por demás complejo, el del

[1] La posición tradicional fue formulada hace casi un siglo por Menéndez y Pelayo en los artículos publicados en *La Ilustración Española y Americana* del año 1895. Sobre las posiciones críticas más recientes: Snow, "The central role..."; Mettmann, "Algunas observaciones..."; Martínez, "Algunas precisiones...". Con respecto a las partes musicales, es sugestiva la referencia a Alfonso X del franciscano Juan Gil de Zamora, reputado músico y pedagogo, preceptor del príncipe Sancho: "*More quoque Davitico etiam ad preconium Virginis gloriose multas et pelpulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas*", citado según Anglés, *La música de las Cantigas*, 134.

matrimonio. De las cuestiones posibles relacionadas con el mismo, consideraremos aspectos de la procreación y el sexo.

Algunas claves de la problemática del matrimonio se encuentran en las miniaturas que ilustran la cantiga 60 (fig. 1).[2] El texto basado en la paronimia entre los vocablos "AVE" y "EVA", de larga tradición en los autores cristianos,[3] expone alusiones significativas que marcan la oposición María-Eva. De todas las cantigas esta es la de texto más breve y la que presenta la más estrecha correspondencia con las leyendas sinópticas que acompañan a las miniaturas en las que se polariza, por pares, la oposición María-Eva. En las dos primeras a la Anunciación corresponde el instante en que Adán, por incitación de Eva, comió el fruto prohibido. Como variante significativa de la fórmula tradicional de la Anunciación observamos en el centro del cuadro un recinto en perspectiva inversa —solución formal típica de la pintura bizantina y románica— que contiene plantas y flores estilizadas, referencia al *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares* (4:12), símbolo de la virginidad mariana. Sobre éste, en el extremo superior del eje vertical, está suspendida la imagen mayéstica de Dios Padre. Esta imagen al establecer un nexo formal con el símbolo mariano, si por un lado lo legitima, también alude a las ventajas espirituales de la virginidad (*I Corintios,* 7:25 ss.) para cumplir plenamente con el mandamiento principal, que para los evangelistas (*Mateo,* 22:36-39; *Marcos,* 12:28-31; *Lucas,* 10: 25-28) es el amor a Dios, el que "Eva nos fez perder", según el único pasaje del texto poético no recogido en las leyendas (v. 15).[4] Asimismo el eje Dios Padre-*hortus conclusus*, reviste de sentido profundo a las leyendas sinópticas, pues la de la primera miniatura dice, "Como entre AVE", y la segunda, "e EVA gran department a". La diferencia se debe a que en el paraíso terrenal la ingestión del fruto prohibido por

[2] Una primera aproximación a estas claves, Corti y Manzi, "Cuerpo y sexualidad...", 122 ss.

[3] En san Agustín, Sermón CCVII, P.L., t. XXXIX, col. 2131: "*Auctrix peccati Eva, auctrix meriti Maria, occidendo obfuit, Maria vivificando profuit, illa percussit, ista sanauit*". En la segunda mitad del siglo XII, Robert de Melun: "Maria in cuius salutatione mutatam est nomen Eva"; citado según Alverny, "Comme theologiens...", 120. También en Gauthier de Coincy (1170-1237), autor de la larga serie de poesías, en lengua francesa, *Miracles de Notre Dame*, algunos de los cuales fueron reelaborados en las *Cantigas.*

[4] Citas textuales de las *Cantigas* según Mettman, *Alfonso o Sabio....* El número entre paréntesis indica el verso.

instigación del demonio, implica la ruptura de un estado primordial privilegiado, en el que "estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban el uno del otro" (*Génesis,* 2:25). Así se presentan en las *Cantigas*, caso poco frecuente que merece ser estudiado en profundidad.

Por otro lado *Las Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, retomando una larga tradición literaria expresan que:

> Parayso terrenal es logar o fue primeramente establecido el casamiento, o fue hecho antes que Adan pecasse... E segund muestran los Santos padres, si se ouiessen guardado de pecar, fizieran los omes e las mugeres, fijos sin deleyte, e sin codicio de la carne.
>
> ("Partida 4", título II, ley IV)[5]

La tercer miniatura muestra a Adán y Eva cubriéndose púdicamente el sexo en el instante de la Expulsión (*Génesis,* 3:7). A continuación, una pareja humana genérica completamente vestida, por mediación de la Virgen recupera el Paraíso Terrenal. María, a diferencia de la miniatura de la Anunciación, está coronada —así aparece normalmente en las ilustraciones de las *Cantigas*—, lo que refleja la enorme difusión que el siglo XIII alcanzó el tema de la Coronación de la Virgen (fig. 2), cuyo primer ejemplo monumental se encuentra en un tímpano de la catedral de Senlis, c. 1175.[6] Dada por otra parte la tradicional identificación de María con la Iglesia,[7] la corona implica enfatizar el poder de ésta. Recordemos que la liturgia nupcial se establece a finales del siglo XI y que si bien la bendición existía desde los primeros siglos, los ritos en el ámbito eclesial son más tardíos, especialmente a partir del siglo XIII, con el reconocimiento del carácter sacramental del matrimonio.[8] La escena muestra a María cuya mano derecha roza las manos unidas de la pareja (*fides manualis*), en tanto que el hombre eleva ligeramente el brazo derecho (*fides levata*) y con la palma abierta hacia afuera expresa su acatamiento.[9] En breve, una gestualidad que expresa normas

[5] Citas de *Las Siete Partidas* según *Los códigos españoles.*

[6] Sobre este importante tema iconográfico, Verdier, *Les origines.*

[7] Sobre el fundamento evangélico de esta identificación, de larga difusión en la literatura eclesiástica, de Fiore y Meo, *Nuevo Diccionario.*

[8] Verdon, "Les sources de l'histoire de la femme", 251; Ariès, "El matrimonio indisoluble", 192; Duby, "El matrimonio", 27.

[9] *Diccionaire d'archéologie chrétienne*, t. X, 1932, col. 1895.

vigentes en la liturgia matrimonial, ordenada en este caso no por un sacerdote sino por la imagen de la poderosa María-Iglesia. A partir de las miniaturas anteriores en las que la pareja aparece desnuda, la vestimenta indica la inserción de la pareja en un orden colectivo regido por códigos eclesiásticos y laicos muy influenciados por aquellos, que rechazan la desnudez por su relación con la lujuria, que junto a la avaricia, fueron los pecados más reprimidos, por lo menos a nivel teórico, a lo largo de la Edad Media. En consecuencia, el reconocimiento del matrimonio por uno de los grandes poderes de la Edad Media, la Iglesia, personificada aquí por la Virgen, determina que la imagen del recobrado paraíso sea el significante de un espacio donde el matrimonio se desenvuelve de acuerdo a los códigos sancionados. En las *Partidas* se enumeran dos razones justificatorias del matrimonio: "La una, para fazer fijos e acrescer el linaje de los omes... La otra para guardarse los omes de pecado de fornicio, e esta estableci Sant Pablo" (4, II, IV). Más adelante se dice que no hay pecado cuando la intención es engendrar hijos (4, II, IX). Estos dos objetivos recogen y resumen una teorización que se inicia, como lo advierte el pasaje citado, con san Pablo (*I Corintios,* 7:1-3; 6:12-19) y que a través de una vasta literatura, aún conserva vigencia para los teólogos del siglo XIII.[10]

El último par de miniaturas, opone la puerta del Paríaso Celestial cerrada por el pecado de Eva, a la puerta del mismo abierta por María. La Virgen ocupa exactamente el mismo lugar que Eva en la miniatura contigua, con lo que se refuerza visualmente el calificativo de "Nueva Eva" con el que la distingue la teología medieval. La distinción entre los paraísos, terrenal y celestial,[11] se manifiesta en que éste tiene forma circular, símbolo arquetípico de lo trascendente rodeada por un ribete festoneado alusivo a las nubes, según una fórmula muy arraigada en la iconografía medieval.

La última miniatura en realidad completa el ciclo iniciado con el pecado original. Solamente aquellos que respetan los códigos metaforizados por la imagen urbana del paraíso terrenal en la cuarta miniatura, podrán acceder a la felicidad eterna, a la misma órbita donde ha sido coronada la Virgen.

[10] Acerca de las teorías elcesiásticas sobre el matrimonio, Flandrin, "Vida sexual", 154 ss.

[11] *La General Storia* (libro I, cap. III) distingue entre "parayso", el terrenal, y "parayso celestial". El texto de la cantiga 60 distingue entre "parays" (6) y "ceos" (21).

A partir de esta lectura en la que se entrelazan imágenes, símbolos y teorías, estamos en condiciones de abordar los casos concretos que proponen las miniaturas de las *Cantigas*. Para ello recurriremos a dos imágenes tipológicas dentro del marco total de las ilustraciones, la esposa amamantando como imagen funcional de la maternidad y el matrimonio en la intimidad. La primera tiene relación directa con uno de los objetivos esenciales del matrimonio cristiano, claramente explicitado en *Las Partidas*: "acrescer el linaje de los omes". La otra está relacionada con el apartamiento de esa finalidad primordial, el amor impuro regido por los placeres del sexo.

1. Maternidad

Dado que el fin primordial del matrimonio es la procreación, la esterilidad es una causa adecuada para la acción milagrosa de María en respuesta a una imploración de los esposos. Tal es el caso de las cantigas 21, 43 y 171, en las que además el niño concebido, por diversas circunstancias, muere y luego es resucitado en una segunda intervención de la Madre de Dios. Dentro de este contexto la imagen de la madre amamantando al niño, adquiere la categoría de verdadero símbolo funcional de una procreación posibilitada por una doble intervención sobrenatural. Una breve consideración de los antecedentes de dicha imagen nos permitirá una mejor comprensión de su carácter simbólico. Si bien en la catacumba de Priscilla existe una imagen identificada, con algunas reservas, como de la Virgen amamantando al Niño en presencia de Isaías,[12] el tema cobra difusión desde el siglo IX en Bizancio con la denominada *Panagia Galaktotrophousa* (fig. 3) surgida en buena medida como sustento de la idea de la doble naturaleza de Cristo frente a las teorías nestorianas y monofisistas.[13] El ícono, posiblemente a través de piezas de marfil, debió ser conocido por los miniaturistas alfonsíes, pues en varias cantigas, debajo de un cortinado abierto, signo de revelación de un misterio, la Virgen entronizada, acompañada de ángeles, descubre su seno al igual que la *Panagia Galaktotrophousa*. Asimismo, en dos escenas de la Natividad, la Virgen acostada y descubriendo reca-

[12] Grabar, *Le premier art chrétien*, 98, fig. 99.
[13] Rau, *Iconographie* t. II.2, 97.

tadamente un seno, amamanta al Niño.[14] En conjunto estas imágenes configuran lo que acertadamente ha sido caracterizado como "ícono escenificado".[15]

En primera instancia parecería que podemos establecer una relación directa entre la Virgen de la Leche y la madre de la cantiga 43 (fig. 4). En cambio en las otras dos (fig. 5), las respectivas madres están con el torso totalmente desnudo al igual que Eva en una biblia carolingia[16] (fig. 6). Esta imagen es un verdadero paradigma de procreación, pues en el *Génesis* (3:20) Eva es "la madre de todos los vivientes". En las *Cantigas*, María, la "nueva Eva", al resucitar al infante, restituye un orden vinculado a la perpetuación del linaje. El valor positivo de esta imagen de desnudez femenina, está acentuado porque la mujer accede a la existencia jurídica recién al casarse y como dice Duby, "sube un escalón suplementario, cuando dentro del matrimonio realiza aquello para lo que ha sido tomada por un hombre, cuando da a luz".[17]

Con respecto a las cantigas 21 y 171, la 43 (fig. 4) presenta una divergencia notoria: la mujer exhibe apenas el seno derecho y de esta manera se relaciona directamente con la Virgen de la Leche. Podríamos argumentar que la divergencia se debe a la elección arbitraria de dos prototipos distintos. A esta interpretación simplista podemos oponer otra derivada del análisis textual. En la cantiga 21, la mujer implora a la Virgen un hijo y éste le es, sin más, concedido. En la 171 (fig. 5), el niño nace luego de que la pareja, cumpliendo una promesa del esposo, peregrina al santuario de Salas. La cantiga 43 narra una situación más complicada, pues ante la Virgen de Salas, "a moller fez promessa que se ela fillouvesse/ que con seu peso de cera a una no llo trouxesse/ *e per seu servidor na ssa aigreja o dess*" (vv. 20-22; el subrayado es nuestro). Si recordamos que el Hijo de la Virgen había sido servidor privilegiado de Dios (*Isaías*, 42:1-4; *Mateo*, 12:18-21 y 20:28) y que además es paradigma de castidad, virtud esencial del estado eclesiástico, el más apto, según el discurso erudito, para servir a Dios y al prójimo,

[14] Cantigas 77, cuadro 1; 110, c. 4); 180, c. 2. Las miniaturas del manuscrito que nos ocupa están totalmente reproducidas en blanco y negro en, Guerrero Lovillo, *Las Cantigas*. Existe una edición facsímile que abarca la totalidad del manuscrito, incluyendo poesía y música.

[15] Domínguez Rodríguez, "Iconografía evangélica", 60.

[16] Beckwith, *El primer arte medieval*, 52 ss.

[17] Duby, "Para una historia de las mujeres", 107.

no es de extrañar esta identificación de la mujer estéril con la Virgen de la Leche. Al adoptar este modelo, la imagen de la mujer que promete entregar su hijo a la vida monástica, adquiere mayor sacralidad que las imágenes anteriormente analizadas derivadas de Eva.

El cuadro siguiente está explicado así: "Como pois que/ passou o ano ne levou a cera nen o fillo e morreu o menynno". A la izquierda vemos una imagen carente de correlato textual, muy similar a la de la Virgen entronizada con el Niño repetida *ad infinitum* en las *Cantigas*, pero con una sugestiva diferencia, ya que el Niño asienta, en franca ruptura con la fórmula tradicional, sobre la rodilla derecha de María. Aunque existen algunos ejemplos de esta variante, podemos pensar si la alteración de la fórmula adoptada en las *Cantigas* no es una manera sutil de expresar visualmente el olvido de la promesa hecha a la Virgen. En este contexto la inversión puede significar un acto de perjurio mediante la ruptura de la sacralidad manifestada en el cuadro anterior por la total identificación con la Virgen de la Leche. No en vano el estribillo dice: "Porque è Santa María leal e mui verdadera, poren muito llavorrece da paravla mentireira". Otro aspecto significativo de la cantiga 43, es su primera miniatura que presenta, como veremos a continuación una imagen adecuada a los objetivos ortodoxos del matrimonio señalados en *Las Partidas*. El texto habla de un hombre bueno que mucho amaba a su buena mujer (vv. 5-7). Esta breve exposición de virtudes se visualiza en una escena que reconoce como modelo la Coronación de la Virgen (fig. 2). Como ya observamos el tema tuvo gran difusión en el siglo XIII y encontró eco en la exégesis como símbolo de la unión mística de Cristo con la Iglesia. Esta lectura se enlaza con una interpretación difundida desde el siglo XII que define al matrimonio como signo de una *res sacra,* que es precisamente la citada boda mística.[18] Por lo tanto no es casual, que dentro de un ámbito erudito como la corte alfonsí se haya recurrido al prototipo de la Coronación, para representar a un matrimonio cuya única preocupación es no poder cumplir con el fin primordial de la procreación. Como Cristo y su Madre en el trono celestial, el hombre y la mujer están absolutamente separados, cada uno bajo un arco. La gestualidad es la adecuada a las circunstancias del relato. La mujer con su mano izquierda señala el cuadro siguiente, el santuario de Salas adonde se dirigirá con su marido

[18] Rincón, *El matrimonio*, 407 ss.

y éste con las manos juntas anticipa el pedido de gracia. No hay insinuación alguna de deseo pasional entre ambos.

2. El matrimonio en la intimidad

A continuación analizaremos casos de matrimonios en los que se pone en evidencia ese otro sentimiento distinto de la *dilectio* que debe regir la unión conyugal, ese sentimiento que los moralistas de la Iglesia llaman "amor" que debe ser totalmente excluido de dicha unión.[19] Todas las imágenes correspondientes tienen en común la mujer desnuda de la cintura para arriba, acostada, reclinada o sentada en el lecho. Esta imagen desde mediados del siglo XII identifica a la lujuria, desplazando junto con otras [20] la terrorífica visión infernal de la mujer cuyos pechos y vulva son succionados por sapos y serpientes (fig. 7).

Esta eliminación de la dimensión escatológica de un pecado que en las *Cantigas* se resuelve por la eficaz acción mariana, encuentra cierto paralelo en un tratado acerca del amor, cuyo autor Andreas Capellanus era miembro de la corte del rey de Francia, Felipe Augusto, hacia 1200. Allí, en un diálogo entre "el más noble y la más noble", se distingue entre amor puro y mixto. El primero consiste en

> la contemplación mental y en el efecto del corazón, y llega hasta el beso en la boca, el abrazo y el contacto pudoroso de la amante desnuda, sin llegar al placer extremo que no es lícito para quien desea el amor puro,... en el que Dios ve una ofensa pequeña.
>
> (Andrea Capellano, *De amore*, 96)

En cambio el amor mixto

> se presta al goce pleno de la carne y concluye en el extremo acto de Venus... que ofende al rey de los cielos, que dura poco y daña al prójimo... También el amor mixto es verdadero amor, digno de alabanza y

[19] Duby, "Para una historia de las mujeres", 107.

[20] Es muy posible que el origen de esta novedad sea la mujer de Putifar de la que huye José, pues en un capitel de la iglesia de Nieul-sur-l'Antize, siglo XII, dicha escena ha sido incluida dentro de la serie de los vicios. Al respecto, Garnier, *Le langage*, 157, fig. 52. En el siglo XIII español, en la iglesia de Villalcazar de Sirga (Palencia), al pie de una escultura de san Miguel abatiendo al dragón, está colocada la imagen antedicha personificando a la lujuria vencida; reproducida en Garnier, *Le langage*, fig. 100.

> principio de todo bien... aún cuando de él deriven peligros muy graves. Yo apruebo tanto el amor puro como el mixto, pero prefiero practicar el primero.
>
> (Andrea Capellano, *De amore*, 96)

Más adelante Andreas plantea el dilema de una mujer requerida por dos hombres, a quienes propone dividir los placeres amorosos, ofreciéndole a uno la parte superior, al otro la inferior del cuerpo.[21] Andreas concluye que debe ser preferido el pretendiente que escoge el placer de la parte alta, pues la parte baja nos convierte en bestias. Sin embargo la mujer "muy noble" argumenta que si una mujer muy bella no mostrara ningún interés por el "acto de Venus" la rechazarían como apestada, pues "el goce de la parte alta no existiría sin la parte baja que la sostiene y refuerza". Finalmente el hombre transige y propone que se "obtengan los placeres excitantes de la parte superior antes de pasar gradualmente a los placeres inferiores", porque ningún sabio dudará "que las cosas altas son más importantes que las bajas, ya que el cielo se da primero que la tierra, el paraíso primero que el infierno y los ángeles primero que los hombres".

En la cantiga 42 un joven al colocar un anillo de compromiso en el dedo de una estatua de la Virgen habíale jurado lealtad, es decir, mantenerse virgen, pero olvida el hecho y se casa con su antigua novia.[22] En la cantiga 105 (fig. 8), una doncella que había prometido a la Virgen guardar su virginidad, es obligada por sus padres a casar con un rico comerciante. La cantiga 132 trata de un clérigo muy devoto de María, que obligado por sus parientes casa a una doncella. Las tres cantigas tienen una estructura conceptual común: la ruptura de un compromiso con la Virgen implica pérdida de la virginidad, virtud esencial de la protagonista de las 420 cantigas. Ello justifica la irrupción de María en la cámara nupcial quien invocando el pacto ordena al hombre a abandonar inmediatamente el lecho —objetivo que se cumple— donde yace la mujer. Esta presenta el mismo grado de desnudez que las madres del apartado anterior, pero con una diferencia fundamental, los senos no alimentan al niño, son imagen lujuriosa de seducción. El desnudo femenino es valorado negativamente.

[21] Andrea Capellano, *De amore*, 110.

[22] Un análisis detallado de la totalidad de las miniaturas de esta cantiga en Corti y Manzi, "Cuerpo y sexualidad", 127 ss.

Dentro de este contexto genérico, la cantiga 105 (fig. 8) presenta algunos matices interesantes. En el lecho nupcial los esposos se miran mutuamente, el hombre acaricia el hombro de la mujer y ésta roza con su derecha el pecho de aquél. En cambio la poesía dice que los padres "a foron mui sen seu grad'esposar" (v. 43) y que, durante un año "nunca el pode ren adubar cona donzela" (vv. 57-58). Evidentemente, la gestualidad de la pareja contradice el texto poético.

La cantiga 84 (fig. 9) cuenta las vicisitudes de un "cavaleiro que era casado mui ben con una dona, menia, bela/ que amou mais doutra ren, e ela a el amava/ que por el perda o sen" (vv. 11-13). Pero el marido también amaba mucho a la Virgen y todas las noches "sesfurtava de sa moller" (v. 22) para orar en una iglesia vecina ante la estatua de la Virgen. Ante la inquisición de la esposa quien sospecha adulterio, el hombre responde que ama más que a nadie a otra mujer muy hermosa (vv. 42-43). La esposa desesperada se suicida pero es resucitada por María. En el primer cuadro, bajo un cortinaje abierto, indicador de intimidad como en otras miniaturas, la visión de los senos de la esposa dormida es obstaculizada por el hombre en actitud de dejar la cama, cubriéndose con pudor el sexo. El segundo cuadro muestra el instante de la indagación a la que el marido responde con evasivas (vv. 29-32). La desnudez de la mujer, de la cintura para arriba, la coloca en franca actitud seductora, reforzada por el gesto de su mano dirigida al hombre. Este totalmente cubierto, rechaza la seducción, apoya su cabeza en la mano izquierda, gesto que puede ser interpretado como de desazón ante la actitud de la esposa.[23] La mera sospecha mencionada por el texto se convierte en actitud agresiva de la mujer, quien exhibe su desnudez, como queriendo atraer al marido haciéndole olvidar la supuesta falta. Hay un verdadero *crescendo* de contenido sexual entre las dos primeras miniaturas, ausente en los textos, que preanuncia el desenlace fatal de la tercera miniatura.

De todas las miniaturas temáticamente relacionadas con el matrimonio, el primero de los doce cuadros de la cantiga 115 (fig. 10) es la que presenta mayor exhibición del desnudo. Se trata de un matrimonio que hace voto de castidad después de que "mui gran temp esteveron/ servindo a Deus volonter/ e seus fillos fezeron" (vv. 43-45). El demonio disgustado porque cada uno dormía en distinta cama "os meteu en

[23] Garnier, *Le langage*, 181.

folia" (vv. 60-62) y les hizo romper el voto. En la primera subdivisión del cuadro, repitiendo la imagen de la cantiga anterior, el esposo, impulsado por demonios, está pronto a abandonar su cama cubriéndose el sexo. A continuación, el pudor queda de lado, pues totalmente desnudo abraza a la mujer e intenta acariciarle los senos. Toda una estrategia de seducción acorde con la imagen de la lujuria personificada en la mujer, la que a su vez corresponde acariciándole el mentón. Estamos ante una imagen absolutamente antitética a la Coronación de la Virgen, rigurosamente respetada por los esposos de la cantiga 43 (fig. 4). La alcoba no es el espacio donde se cumple púdicamente con la perpetuación del linaje, sino el ámbito privadísimo donde se desencadena sin trabas el "acto de Venus". En el texto la oposición es fuerte por parte de la mujer, quien inclusive invoca el hecho de ser tiempo de Pascua (vv. 80-82), pero nada de esto percibimos en este sutil despliegue sexo-gestual, en manifiesta oposición a los códigos eclesiásticos y civiles, entre estos *Las Partidas*, que operan a nivel teórico.

Falta solamente la posesión total de la mujer, el cuarto de los cuatro grados del amor que según Andreas Capellanus tenían vigencia "desde tiempo antiguo".[24] No obstante, además de la gestualidad ya observada, la inclinación del cuerpo del hombre y su pierna izquierda flexionada sugieren el avance que culminará con la posesión, la que de hecho ocurre pues en la miniatura siguiente asistimos al parto producto del perjurio y de la lujuria. Falta solamente que los personajes exhiban su total desnudez, como Adán y Eva en el Paraíso (fig. 1), pero ello no es posible porque la desnudez total de la pareja sólo tiene sentido antes del pecado original. Adán y Eva fueron vestidos por Dios (*Génesis*, 3:21), la pareja de la cantiga 115 se desviste "casi" totalmente para alcanzar el pleno goce sensual.

3. Conclusiones

Los análisis precedentes demuestran en primera instancia la especificidad de un lenguaje visual que recurre frecuentemente a prototipos tradicionales de la iconografía cristiana, los cuales se adaptan directamente, caso de Eva como paradigma de maternidad, o se adaptan a las circunstancias narrativas a través de inversiones o alteraciones.

[24] *De amore*, 26.

En las imágenes de maternidad, ejercicio dogmático del matrimonio, advertimos un claro paralelismo con los códigos. Esto no ocurre en el grupo que muestra la intimidad del matrimonio, donde la imagen contradice a veces al texto y apunta a ambigüedades y transgresiones. En este último aspecto se establece un paralelo con el discurso de Andreas Capellanus. Por otra parte, el Suplemento de la *Suma teológica* de santo Tomás de Aquino[25] en referencia al matrimonio se distinguen dos clases de sensualidad:

> Si autem moveat libido sistens infra bona matrimonii, ut scilicet nullo modo ad aliam accedere vellet, est peccatum veniale. Si autem extra bona matrimonii, afferatur, ut scilicet cum quacumque muliere id facere proponeret, est peccatum mortale.

En el ámbito médico tuvo amplia difusión el *Canon Medicinae* de Avicena, en cuyo capítulo dedicado a la curación de la esterilidad, trata de los juegos que deben preceder y acompañar el acto.[26]

Además de esta literatura que sólo podemos abordar muy sumariamente, debemos considerar la práctica de la producción de las imágenes en un taller cortesano, donde el pintor goza de un cierto grado de libertad creadora que conduce a plasmar miniaturas que reflejan hábitos cotidianos, más o menos extendidos, cuyo sentido no podían o no querían comprender los preceptores del programa iconográfico,

En el primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, Foucault desarrolla la teoría de "una puesta en discurso del sexo",[27] que se habría practicado a partir del siglo XVIII, mediante estrategias que implican rechazo, bloqueo, descalificación, pero también incitación e intensificación.[28] Este proyecto se habría formado en la tradición ascética y monástica en una época, la Edad Media, en la que se habría organizado alrededor del tema del sexo un discurso "no poco unitario"[29] fundamentado en

[25] Suplemento, questión 41, artículo 2, resp. El Suplemento está tomado de los comentarios de santo Tomás de Aquino a los *Libros de Sentencias* de Pedro Lombardo y es posible que el ordenamiento sea obra de fray Reginaldo; *cfr.* Ramírez, en Introducción a la *Suma Teológica*, 185.

[26] Avicena, *Canon Medicinae*, Libro II, fen. 20, bc. 1, c. 38; citado según Jacquart y Thomaset, *Sexualidad y saber médico...*, 131.

[27] Foucault, *Historia de la Sexualidad*, t. I, *La voluntad de saber.*

[28] *Ibid.*, 19.

[29] *Ibid.*, 45 y 105.

el derecho canónico, la pastoral cristiana y la ley civil. Esta concordancia la hemos advertido a propósito de *Las Siete Partidas*. Dentro de este contexto creemos que las imágenes analizadas, a través de su carácter específico y a veces trasgresor, si por un lado rechazan y reprimen, por el otro incitan y exaltan. En una palabra, estamos ante una incipiente "puesta en discurso del sexo", mediante imágenes, que anticipa lo que Foucault denomina la explosión discursiva de los siglos XVIII y XIX.[30]

[30] *Ibid.*, 51.

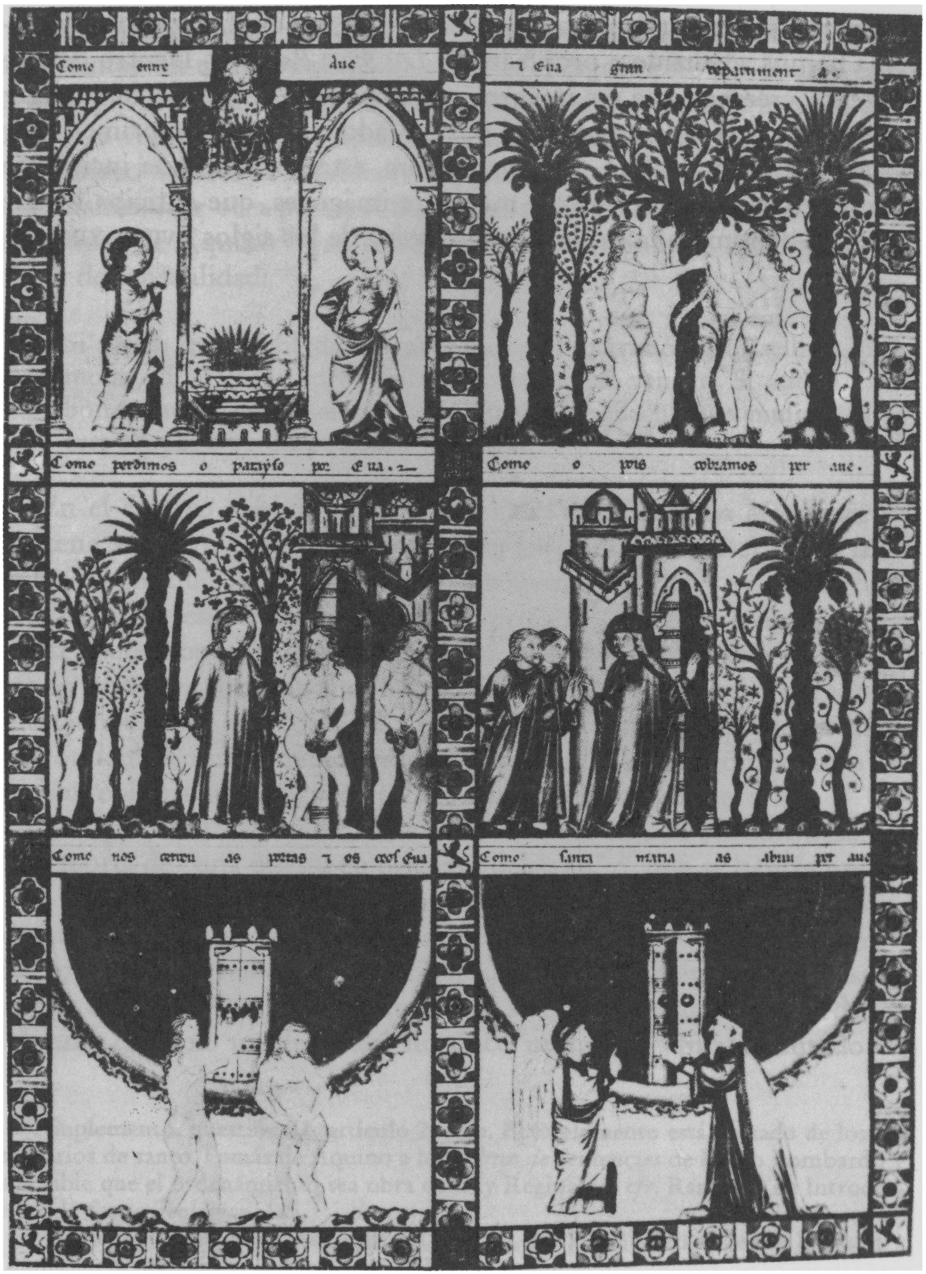


Fig. 1 Cantiga 60, Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

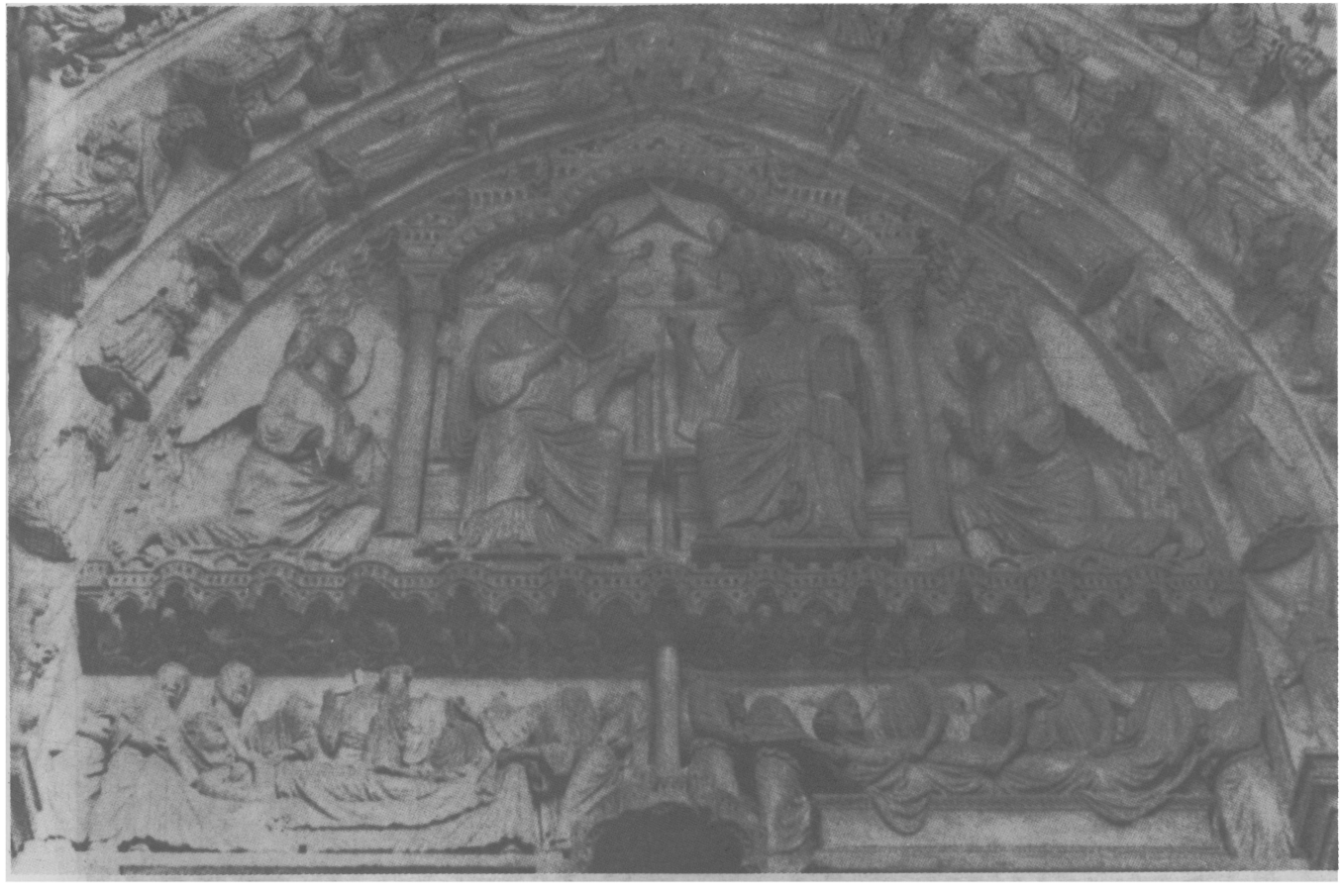


Fig. 2 Coronación de la Virgen, Catedral de Chartres, fachada Septentrional.

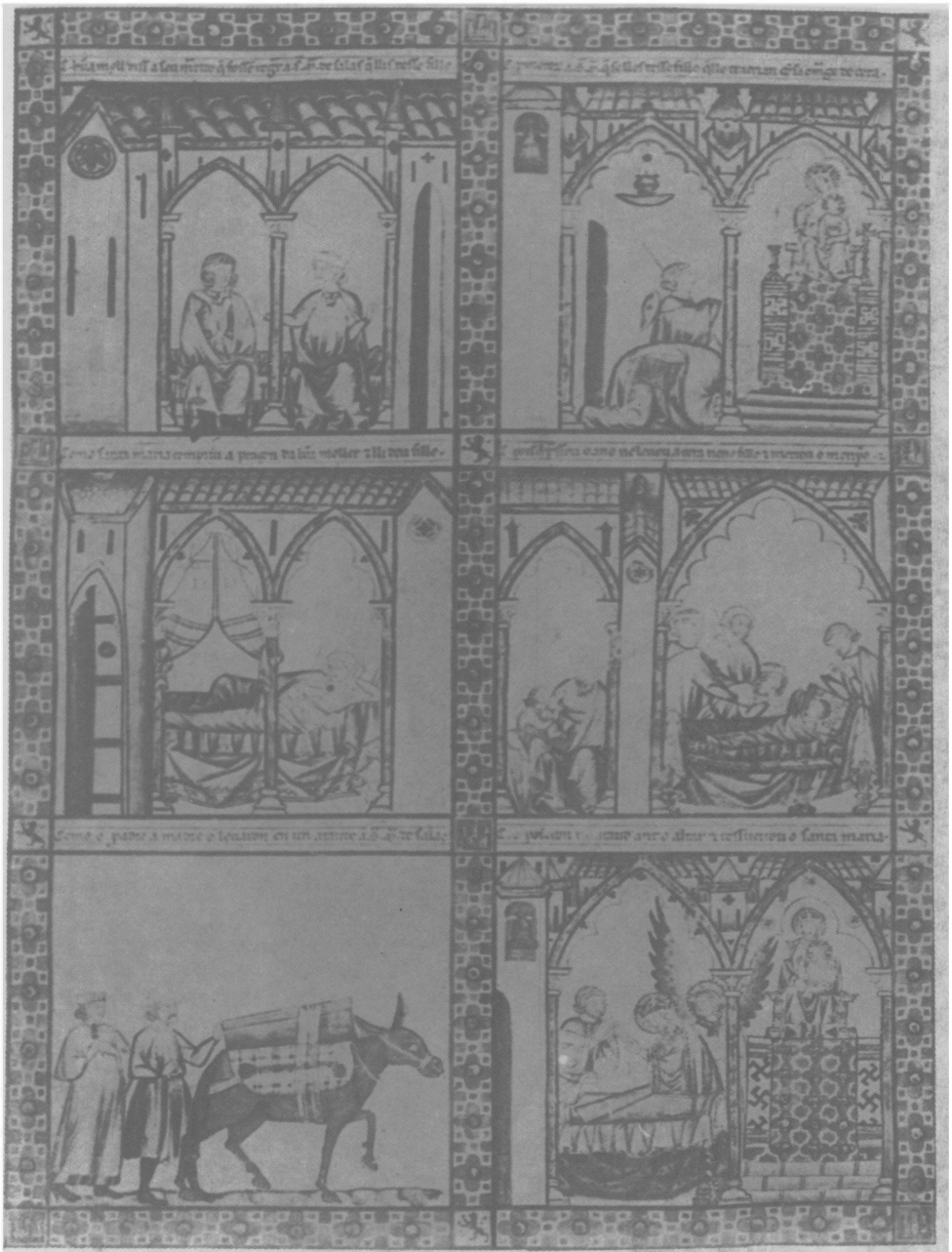


Fig. 3 Cantiga 43, Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

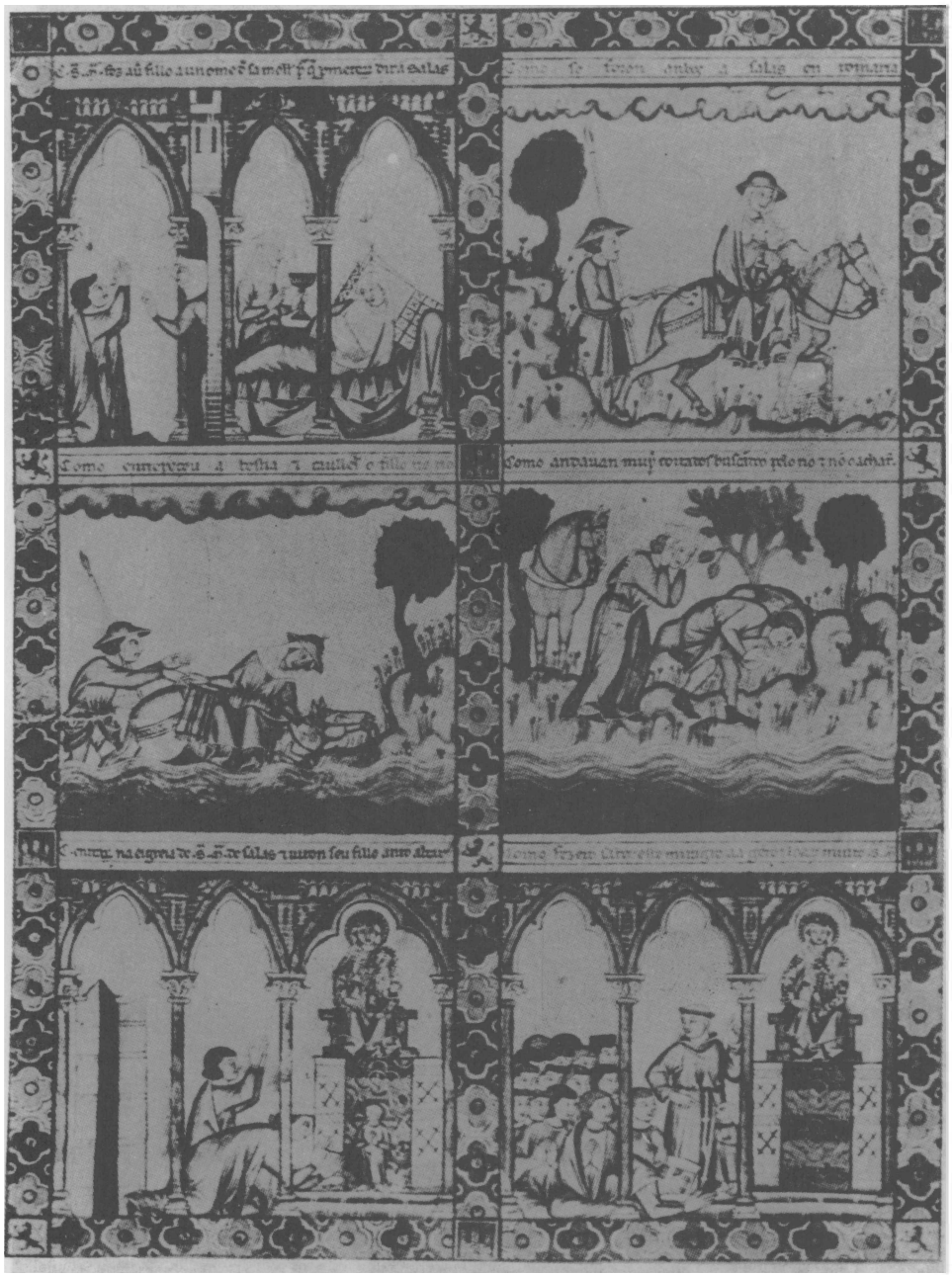


Fig. 4 Cantiga 171, Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

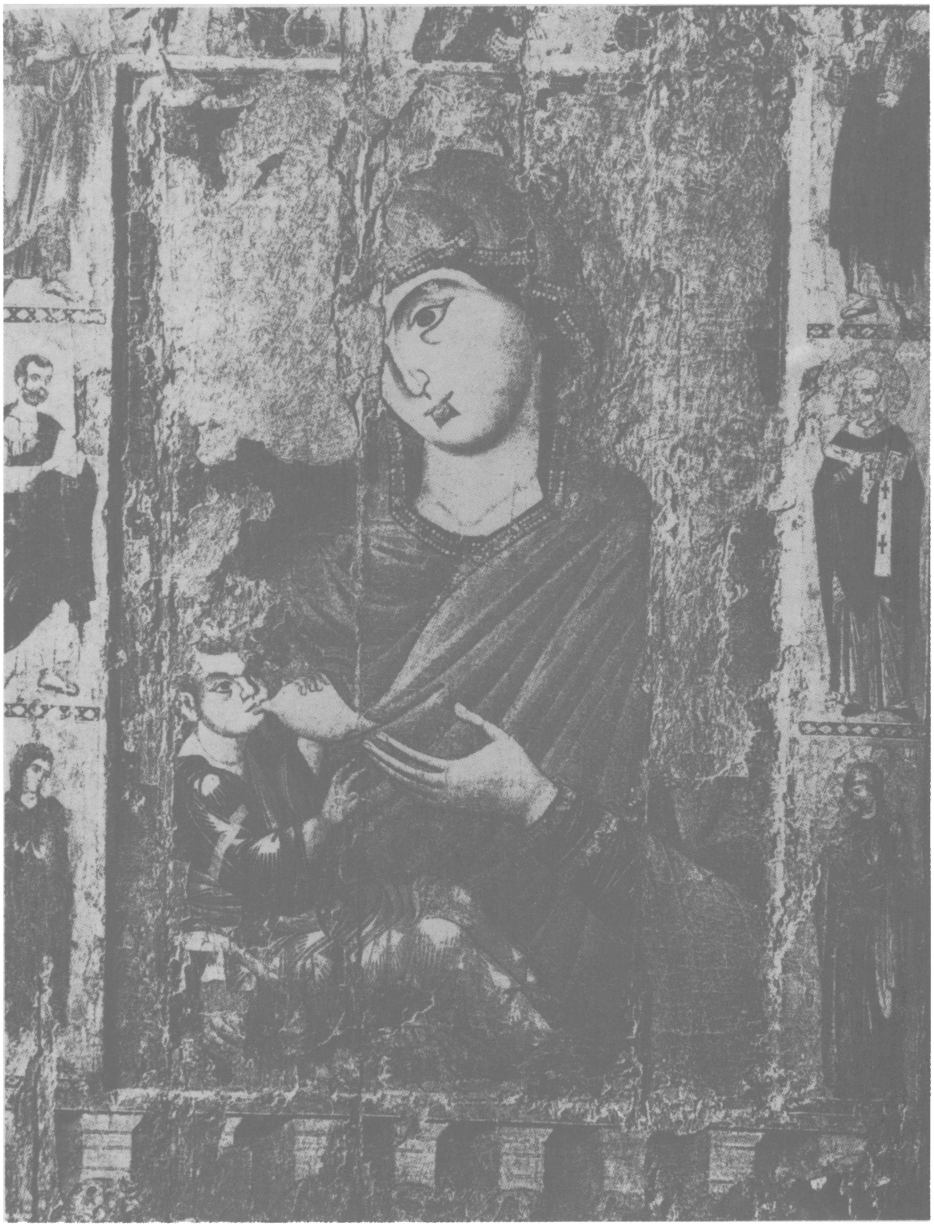


Fig. 5 *Panagia Galaktrophousa*, Venecia, San Marcos.

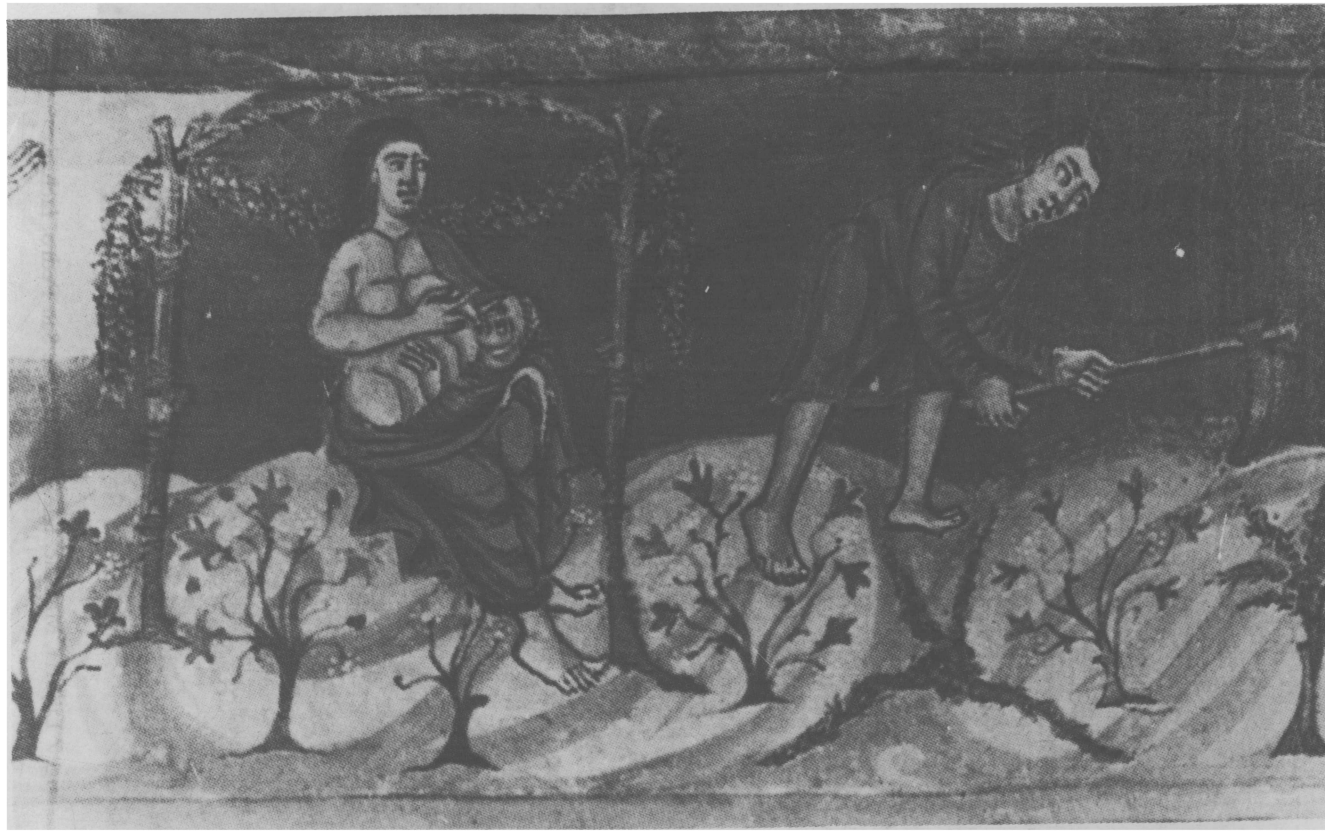


Fig. 6 Eva y Adán después de la Expulsión del Paraíso, Londres, British Museum, Add. 10546, f. 25 v. (detalle).



Fig. 7 Lujuria, Moissac, iglesia abacial de San Pedro, fachada.

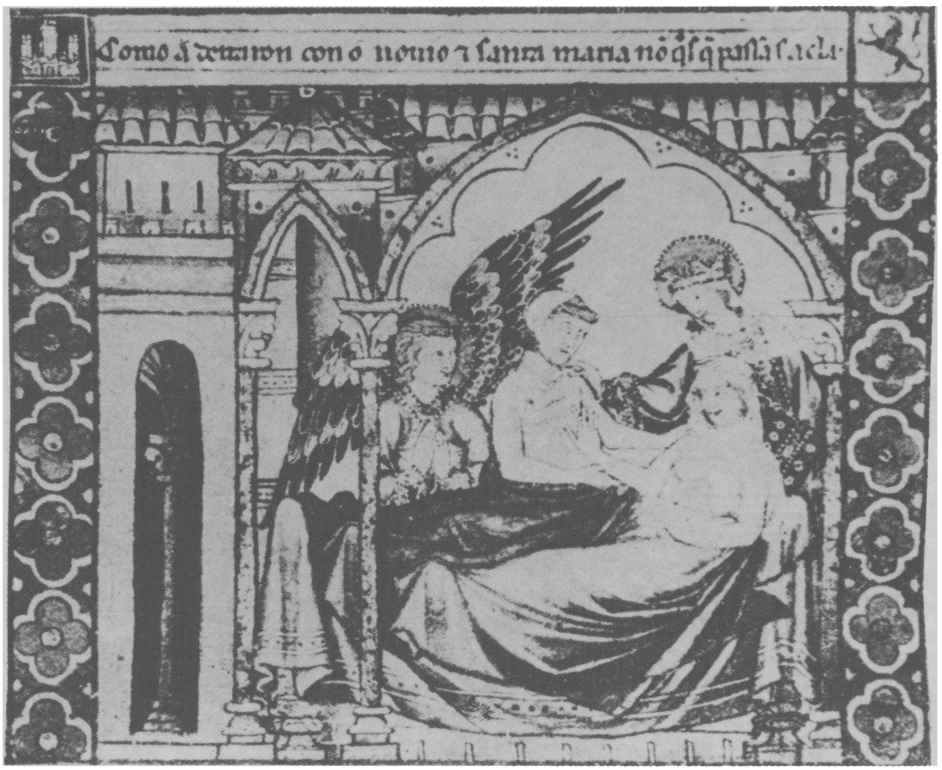


Fig. 8 Cantiga 105 (cuadro 4), Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

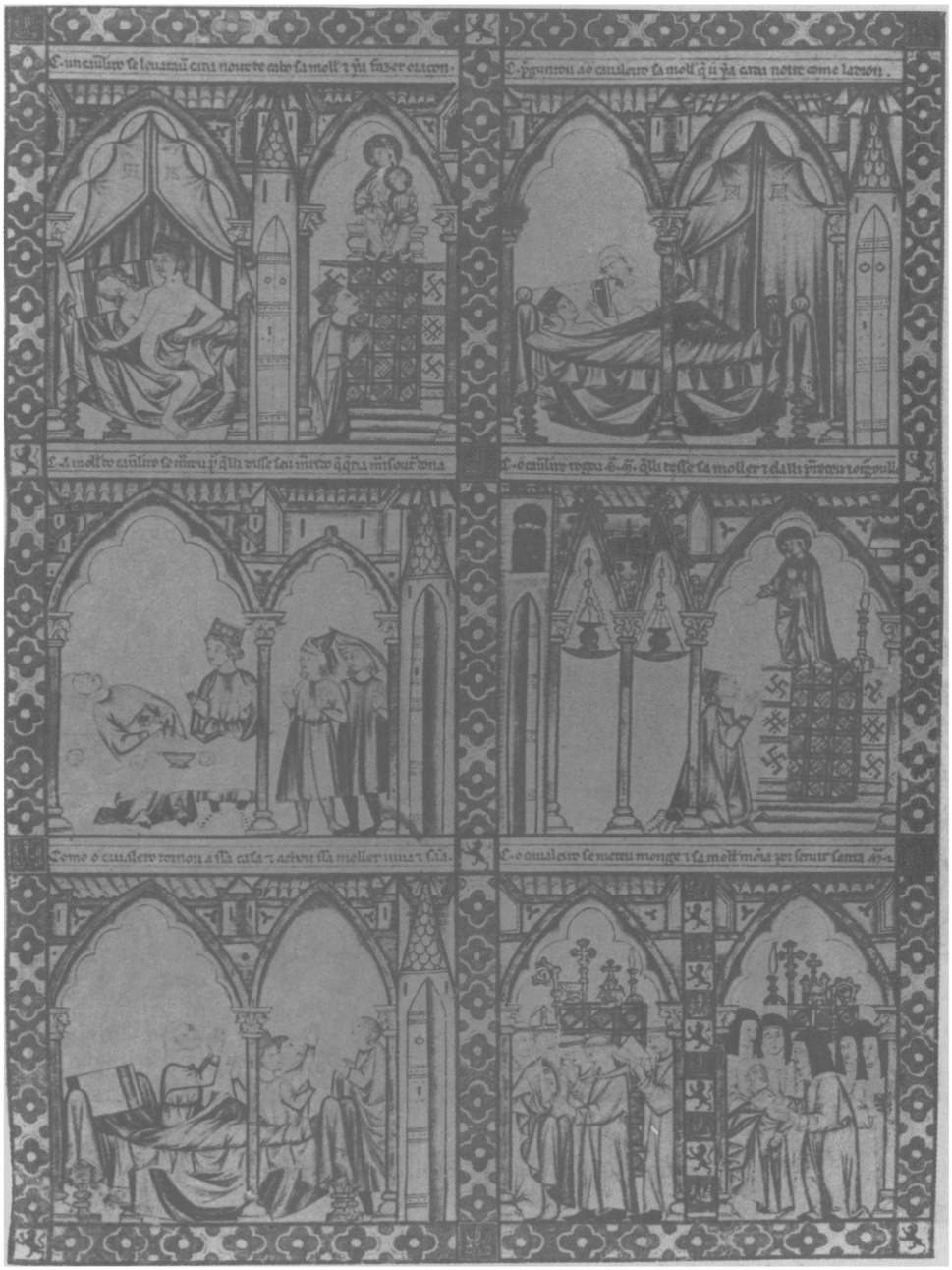


Fig. 9 Cantiga 84, Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

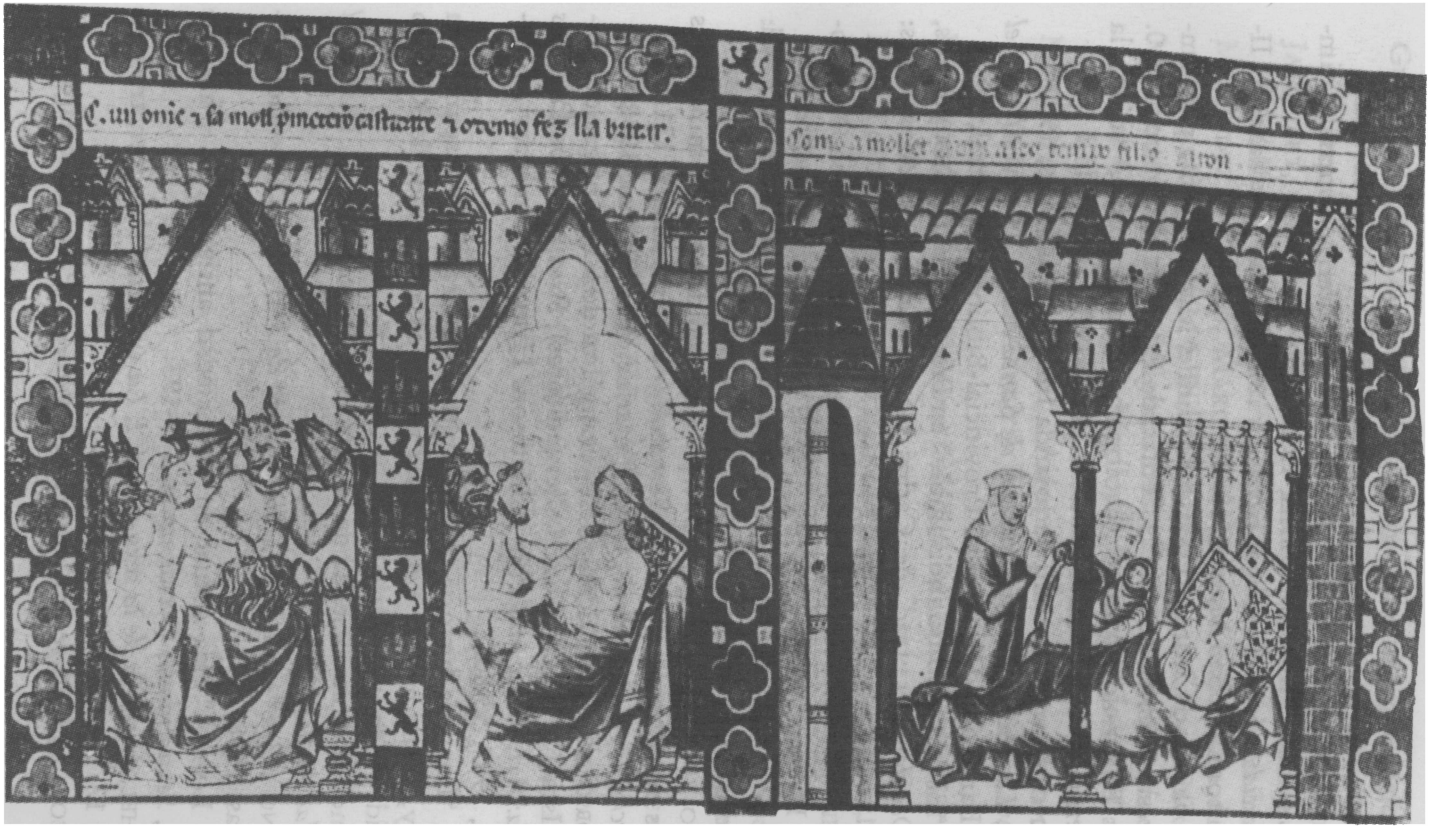


Fig. 10 Cantiga 115 (cuadros 1 y 2), Bibl. El Escorial, ms. T.I.1.

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. de Walter Mettman, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972.

——, *Las Siete Partidas*, en *Los códigos españoles concordados y anotados*, t. II-IV, Madrid: Antonio de San Martín, 1872.

——, *General Storia*, ed. de Antonio Garca Solalinde, Madrid: Junta para ampliación de investigaciones científicas-Centro de Estudios Históricos, 1930.

ALVERNY, MARIE THERESE, "Comme theologiens et philosophes voient la femme", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 78-79, 1977, 105-143.

ANDREA CAPELLANO, *De amore*, trad. de Jolanda Insana, Milano: ES, 1992.

ANGLÉS, HIGINIO, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, t. III:1, Barcelona: Diputación Provincial-Biblioteca Central, 1959.

ARIÈS, PHILLIPPE, "El matrimonio indisoluble" en PH. ARIÈS, A. BEIJIN y otros, *Sexualidades Occidentales*, trad. de Carlos García Velasco, Buenos Aires: Paidós, 1989, 194-218.

BECKWITH, JOHN, *El primer arte medieval*, trad. de Concha de Marco, México-Buenos Aires: Hermes, 1964.

El "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, Madrid: Edilan, 1979 [edición facsímil].

CORTI, FRANCISCO Y OFELIA MANZI, "Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso el Sabio", *Temas Medievales*, 3, 1993, 121-138.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne, t. X., Paris: Letouzay et An, 1932.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA, "Iconografía evangélica de las Cantigas de Santa María", en Israel J. Katz y John Keller (editores), *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, 53-80.

DUBY, GEORGES, "Por una historia de las mujeres en Francia y España", en Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, trad. de Ricardo Artola, Madrid: Alianza, 1991, 104-112.

——, "El matrimonio en la sociedad de la Alta Edad Media", en G. Duby, *El amor en la Edad Media*, 13-31.

DE FIORE, STEFANO Y SALVADOR MEO, *Diccionario de Mariología*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1988.

FLANDRIN, JEAN LOUIS, "Vida sexual en la sociedad antigua", en Phillippe Ariès y otros, *Sexualidades Occidentales*, 149-193.

FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. I, La voluntad del saber*, trad. de Ulises Guiaz, 17, Buenos Aires: Siglo XXI.

GARNIER, FRANÇOIS, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, Paris: Le lopard d'or, 1990.

GRABAR, ANDRE, *Le premier art chrétien*, Paris: Gallimard, 1966.

GUERRERO LOVILLO, JOSÉ, *Las Cantigas-Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez (sección Sevilla), 1949.

JACQUART, DANIELLE Y CLAUDE THOMASET, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, trad. de José Luis Gil Aristu, Barcelona: Labor, 1989.

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, "Edición académica de las Cantigas", en *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944.

METTMANN, WALTER, "Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa María y sobre el problema del autor, en I. J. Katz y J. Keller (eds.), *Studies on the Cantigas de Santa María*, 353-366.

MONTOYA MARTÍNEZ, JESÚS, "Algunas precisiones acerca de las Cantigas de Santa María", en I. KATZ Y J. KELLER (eds.), *Studies on the Cantigas de Santa María*, 367-385.

RAMÍREZ, SANTIAGO, en *Suma teológica*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1947

RAU, LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II:2, Paris: PUF, 1957.

RINCÓN TOMÁS, *El matrimonio, misterio y signo*, siglos XI-XIII, Pamplona: Universidad de Navarra, 1971.

SNOW, JOSEPH T., "The Central Role of the Trobador 'persona' of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of Spanish Studies*, LVI, 1979, 305-319.

VERDIER, PHILLIPPE, *Les origines et ler premiers développements d'un thema iconographique*, Paris: J. Vrin, 1980.

VERDON, JEAN, "Les sources de l'histoire de la femme en Occident aux XE-XIIIE siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 78-79, 1977, 219-254.

EL GÓTICO: UNA RESPUESTA AL PROBLEMA DE LA FIGURACIÓN

Nora Marcela GÓMEZ
Mario Atilio MONGI
Universidad de Buenos Aires

El surgimiento del gótico, cuya anticonvencionalidad y original concepción provocó adhesiones incondicionales y a la vez rechazos deliberados ya entre sus contemporáneos, siguió despertando interés en investigadores modernos.

Al gótico se le ha tratado de entender como una particularísima respuesta artística a todo un sistema especulativo, filosófico y teológico del siglo XII, como se puede ver por las siguientes opiniones.

Otto von Simson hace incapié en dicha consideración: el constructor gótico, formado en las fuentes del *quadrivium,* estaba muy relacionado con las especulaciones metafísicas y místicas atribuidas al número y a la geometría, de raigambre neoplatónica, *aggiornada* por la autoridad indudable de San Agustín y abrevadas por la escuela catedralicia de Chartres.

Esta tendencia especulativa metafísica-cosmológica de las escuelas catedralicias y la teológica-espiritualista de San Bernardo se concatenan y se plasman artísticamente, gracias al genio del abad de Saint Denis, quien poseía todos los conocimientos necesarios para ser el espíritu rector del logro gótico, para transformar su abadía en el símbolo de la Jerusalén Celeste; pero también tenía un propósito deliberadamente político y nacional: Saint Denis debía ser el centro religioso de Francia.

En definitiva, von Simson afirma que el rasgo decisivo del nuevo estilo no es la bóveda de crucería, ni el arco apuntado o el arbotante, ni la

altura, sino la peculiar relación entre forma arquitectónica y función portante del edificio. El otro rasgo decisivo es la utilización de la luz como principio estético, llevado hasta sus últimas consecuencias.

Hans Sedlemayr nos propone una redefinición acerca de la representatividad de la catedral gótica. Afirma que es una representación sensible, intuitiva, más que simbólica de la Jerusalén Celeste. Es decir, en ella se plasma con formas arquitectónicas preexistentes la visión de la ciudad celestial, tal como había sido descrita en el *Apocalipsis* de San Juan, tal como la veían los poetas místicos de su tiempo, o como se la describía a propósito del templo del Santo Grial en el *Jüngeren Titurel.*

Este elemento poético está en la base del nacimiento del nuevo estilo y es la causa fundamental de su originalidad. Sedlemayr afirma que la catedral es una representación de lo celestial, pero es una representación sensible *hic et nunc*, y no comporta de ninguna manera una vía anagógica de aproximación a Dios.

Hans Jantzen en sus investigaciones acerca de la arquitectura gótica, se pregunta si es posible que la interpretación alegórico-simbólica tenga consecuencias formales en la construcción arquitectónica.

En todo caso, en el proceso creador no podemos discernir si coincidía un pensamiento constructivo-espacial y un pensamiento simbólico adaptados —el uno al otro—; por lo tanto, su estudio se centra en la materialidad de la construcción gótica, en sus aspectos técnicos y formales, a partir del uso de la luz que hace esta arquitectura; plantea la mayor originalidad del gótico: la estructura diáfana dentro de la estructura espacial interior.

Georges Duby concibe el surgimiento de la catedral paralelo al renacimiento de las ciudades, al gran progreso agrícola del noroeste de la antigua Galia y a la afirmación del poder capeto. Pero encuentra una argumentación teológica de mayor peso: en los siglos XII y XIII la presencia y amenaza herética dirige todos los desarrollos de un arte que se afirma ante todo como una predicación de verdad.

Para concluir con este somero intento de revisión bibliográfica, de aproximación al tema, debemos considerar las opiniones de Erwin Panofsky. Es conocido su paralelismo cronológico entre escolástica primitiva, clásica y tardía con sus homólogos períodos del gótico. Panofsky hace incapié en que no se trata de un simple paralelismo o de influencias, sino que esta conexión entre pensamiento y quehacer arquitectónico es una verdadera relación de causa-efecto. En el área que surge el gótico, la

escolástica poseía el monopolio educativo. Los constructores habían frecuentado las escuelas catedralicias, podían asistir a las *disputationes de quolibet*; en fin, el arquitecto era considerado como una especie de escolástico que canalizaba el pensamiento contemporáneo en sus construcciones.

El rígido ordenamiento de la exposición escolástica tiene un afán de clarificación, lo mismo ocurre en los portales esculpidos de la catedral, en la planta y alzado, donde se operó por síntesis y eliminación. El edificio de la catedral nos presenta, entonces, una lógica visual que asegura fundamentalmente su estabilidad.

Ahora bien, las investigaciones de von Simson y Panofsky son emblemáticas respecto de una tendencia a asociar la aparición del gótico con fenómenos contemporáneos provenientes de otras áreas.

Ambos repiten así, el mismo patrón de investigación al determinar causalmente una cuestión de orden estética por medio de una asociación con otros hechos; relacionan un fenómeno artístico con otros de orden diverso, de diferentes 'regiones' culturales, como pueden serlo el pensamiento teológico y el filosófico. Establecer tales lazos es, sin duda, atractivo. Tiene a su favor el hecho de que debió existir un fuerte anclaje histórico para esta asociación, dada la alta congruencia de los elementos relacionados.

Esta metodología se apoya además en la conciencia, hoy vigente, sobre el anacronismo que significa adjudicarle a la Edad Media el problema de la interdisciplinariedad, probablemente mucho más relacionado con los criterios científicos reunidos con la modernidad y mucho menos con las características internas de los objetos culturales anteriores. Cabe, empero, preguntarnos no si los criterios propuestos hasta ahora son válidos, ya que concordamos en ello, sino si resultan suficientes en la indagación por el origen del estilo gótico.

Por ejemplo, ¿si la representación de motivos sacros disfruta de una mayor organización racional, le es esencial, acaso, a esta nueva racionalidad la ausencia de figuración en el interior de la catedral y, por el contrario, su abundancia en el exterior? Ésta y otras interrogantes sobre aspectos particulares del estilo podrían plantearse.

¿No existirá otro criterio de investigación que resulte más significativo en la ordenación de los fenómenos que definen al gótico?

¿No será este un criterio que nos permita, sin invalidar los anteriores, permanecer en el campo de la estética, remitiendo una cuestión de

este tipo —como lo es el nacimiento de un estilo— a otra del mismo ámbito?

¿No será posible poner en relación al estilo gótico con debates vigentes en este periodo?

Ahora bien, la cuestión más intensamente discutida a lo largo de toda la Edad Media fue la legitimidad de representar lo divino mediante una figuración escultórica o pictórica. En consecuencia, ¿es posible imaginar al gótico como una de las respuestas que dio el Medioevo al problema de la figuración? Nuestro enfoque metodológico es más modesto entonces, porque no intenta rebasar los límites de la discusión estética. Nuestro enfoque metodológico es más ambicioso, sin embargo, pues desea adentrarse en las relaciones internas de una estética religiosa, donde nuevas corrientes de religiosidad vehiculizan la aparición de un estilo.

A pesar de la expresa prohibición de las Escrituras, fue costumbre divulgada ya entre los primeros cristianos la de adornar sus lugares de culto o instrumentos litúrgicos con diferentes imagenes sacras. Entre el 726 y el 823 se prolonga la querella iconoclasta, estallando al mismo tiempo la cuestión teórica, ampliamente debatida tanto en Oriente como en Occidente. No prestaremos atención a los ricos elementos socio-políticos de la querella ni a sus diferencias en Occidente. No prestaremos atención, resumiremos sí los términos teóricos de la misma.

El problema de la figuración sacra consiste en que ésta permite la confusión entre la imagen y lo representado, para evitarlo, la repulsión de los íconos se convirtió desde muy temprano en uno de los caracteres de identidad de la religión judeo-cristiana. La actitud de los destructores de imágenes se fundamenta en el peligro de su adoración, por eso deben ser destruidas. En Occidente se rechazan ambas posibilidades —ni adoración ni destrucción— y se elige, como resultado de varios sínodos, una solución intermedia: la veneración, que abre la puerta al postulado gregoriano acerca de la función pedagógica de la figuración. El lenguaje figurativo es la Biblia de los iletrados.

Si bien aceptamos la influencia del pensamiento filosófico-teológico sobre la estética, discrepamos en el modo como se realiza: sostenemos que la postura estética es dependiente de la posición epistemológica frente a lo sagrado. Es decir, surgirán distintas concepciones estéticas de acuerdo al papel y valor que se le adjudique a la imagen como instrumento de acceso a lo trascendente. Es por ello que hablamos de re-

lación causal pero entre campos que conforman *una* estética religiosa y agregamos que esta estética, ante todo religiosa, justifica su razón de ser menos en la índole de sus motivos iconográficos que en su función de vía de conocimiento de Dios. El papel de la imagen sacra sufrió transformaciones de acuerdo a la base epistemológica vigente.

¿Cuáles fueron estas bases epistemológicas? Frecuentemente entrelazadas, provenientes ambas de fuentes neoplatónicas, pero distinguibles, según Marie Dominique Chenu, se trata de la filosofía de los signos agustiniana y de la simbólica dionisiana.

Retomando las posturas que se confrontan durante la crisis iconoclasta, descubrimos que ambas comparten un suelo común del cual se nutren: *a*) una psicología del conocimiento post-caída, donde el hombre, luego del pecado, se ve obligado a conocer en un penoso camino que comienza con lo sensible y culmina con lo ideal y *b*) la teoría del signo agustiniana.

Es decir, 'el signo agustiniano es concebido al nivel y según los recursos de la psicología del conocimiento, como el conocimiento de una experiencia espiritual que cubre el campo del lenguaje y también los diversos modos de expresiones figurativas' (*cfr.* Chenu).

En esta teoría, la correlación entre el signo y el significado no es comprensible sin la intervención de un sujeto cognoscente que es principio y regla, que confiere valor a la imagen más allá del significado objetivo fundado en la naturaleza. A la función espiritual del significado se corresponde una mística de la interioridad, sustentada por la Fe. El signo hace conocer, puede ser secreto, pero su intención está orientada hacia la visibilidad: el signo designa, inscribe, está *ad placitum* según una convención. En este proceso de orden cognoscitivo, el sujeto se relaciona discursivamente con el objeto: esta discursividad da lugar al reproche de los iconoclastas cuando el sujeto, seducido por las imagenes, permanece en el nivel de los signos sin avanzar hacia el significado último.

Esta teoría del signo es representativa de la mentalidad simbólica general del hombre medieval y no debe ser confundida con la simbólica dionisiana, cuyo especial carácter será explicitado más adelante.

Cuatro siglos después, la vigencia de este debate pervive en San Bernardo cuando embiste contra la ornamentación de las iglesias monacales en un contexto de crítica al boato interior, representativo de la decadencia del monacato. La respuesta sugeriana abandona la defensa tra-

dicional fundada en la teoría didáctica de las imágenes y a la filosofía de los signos de Agustín, ya que la lectura del *Corpus Areopagiticum*, cuya difusión creciente en la segunda mitad del siglo XXII, introduce una teoría y una praxis del símbolo con un acento muy diferente al de la tradición latina y presupone una particular perspectiva estética. La discusión no tiene lugar en la realidad, es una pseudo-discusión ya que el Abad no encuentra en Dionisio otro modo de acceso a la realidad trascendente que no pase por el camino de la interpretación de las imágenes.

Los supuestos artísticos de Suger y de sus continuadores, los arquitectos del gótico clásico, traducen la especial concepción del símbolo de Dionisio. Una simbólica que es 'vía de acceso homogénea al misterio y no simple signo epistemológico convencional' (Chenu, *Teología*, 196). En ella no interviene la conceptualización, es irreductible al análisis como el misterio que hace presente. El símbolo es la verdadera expresión de la realidad; así a través de su trámite se cumple esta realidad que es una teofanía ordenada jerárquicamente. El sujeto creyente no debe conferirle sentido a los signos; son los mismos elementos los que por su naturaleza son analogías; es decir, las cosas no son verdaderas en su ser sino por su referencia ontológica a Dios. El símbolo es permanente transposición que llama a una materia que no se disuelve en el proceso de significaciones. Este dinamismo natural de los símbolos es el medio apto para acceder a lo trascendente que no es un gracioso suplemento, sino que está implícito en los grados jerárquicos porque su misma realidad es su razón de ser.

Para lograr esta ascesis, esta anagoge, el creyente se apoya sobre la realidad sensible, en nuestro caso el interior del templo gótico, donde encuentra los elementos necesarios para experimentar esta tensión simbólica que es el núcleo esencial de la *translatio*. Esta *demostratio* no procede según las premisas del dialéctico, sino por similitud contrastada. De manera que no es la estructura lógica del pensamiento escolástico la que determina el carácter del gótico —podríamos imaginar otras lógicas, otros principios de organización— es el cambio del paradigma del conocimiento religioso, es decir, el abandono del principio agustiniano por el símbolo dionisiano, el que determina el lugar y la función de cualquiera de estos signos que ayudan al símbolo en su tarea. Podríamos imaginar también góticos alternativos que no tuviesen algunos de estos elementos particulares en su composición. Lo que

no podríamos imaginar de ningún modo es la situación de un gótico que no concibiese el interior de un templo como una unidad simbólica de ascesis, que articule alrededor de sí los elementos orientados a quebrar al creyente en su sensibilidad cotidiana para elevarlo espiritualmente.

Agrupamos bajo la noción de gótico a todo elemento-motivo que facilite la experiencia dionisiana de contacto con lo trascendente indefinido. Nuestras observaciones y conclusiones surgen a partir del nuevo modelo arquitectónico de Saint Denis y continuado en las catedrales clásicas francesas: Chartres, Reims y Amiens, cuyas fases constructivas abarcan la primera mitad del siglo XIII.

Comencemos por considerar el monumento gótico. Si bien la catedral no generó un urbanismo *ad hoc*, fue un factor aglutinante, un foco de atracción. Diversas actividades mercantiles y judiciales se desarrollaban en torno de ella. Fue y es un monumento que domina el paisaje urbano, por volumen, por escala, por excelencia. La significación de este edificio se impuso a la funcionalidad urbanística. Su construcción afectaba a toda la población; era un auténtico acontecimiento de la historia ciudadana. Fue una oportuna coincidencia de logros técnicos y proyecciones religiosas-políticas, efectivizadas por la acción conjunta del obispo y rey de Francia, quienes no dudaron en ostentar su poder y ponerlo de manifiesto.

Las mayores jerarquías francesas, la episcopal y la real, se ocuparon personalmente de la erección de estos templos que también estaban en la jerarquía más alta de la escala urbana: en las llanuras que rodean París hacen surgir estas verdaderas montañas artificiales para acortar las distancias entre tierra y cielo. Las pirámides precolombinas mexicanas, con las diferencias cronológicas, culturales y religiosas pertinentes, también perpetuaron este simbolismo ascencional en un afán de relacionar el aquí-abajo inmanente con el más allá trascendente.

La originalidad del gótico, considerada la subordinación de lo puramente estético a la esfera de la epistemología de lo trascendente, consiste en una respuesta dionisiana al tema de la figuración respecto del interior y una respuesta tradicional agustiniana en lo que hace a su exterior.

Las fachadas occidentales, los portales norte y sur de las catedrales clásicas francesas, son soporte de riquísimos programas escultóricos. Sus monumentales tímpanos acogen los signos sensibles de la historia

bíblica, el Juicio Final, la coronación de la Virgen encuentran aquí realizaciones sin precedentes, por su acabada forma estilística y por la claridad conceptual lograda. Ambos temas ratifican dogmáticamente la encarnación de Cristo, su aspecto humano, evangélico y su misión salvífica. Son imágenes-signo que comportan una función admonitoria para el fiel que las contempla, y son instrumento de predicación de verdad contra las herejías. Lo que dominicos y franciscanos llevaban a cabo por medio de la palabra, la escultura lo logra con el mundo del lenguaje de la piedra. La literatura hagiográfica es otra de las fuentes que proveyó de modelos: numerosas vidas de santos hallan su expresión artística en los portales de la catedral.

Pero la imaginería gótica, no se agota en la representación de imágenes religiosas: junto a los temas más sacros, junto a la representación de los misterios más insolubles de la fe cristiana, se encuentran los trabajos del mes, los signos zodiacales y las artes liberales. Esto debe verse a la luz del papel que tenía el trabajo manual y la ciencia en la obra de la redención: el laboreo, especialmente el de la tierra, redime al hombre de su origen pecaminoso; y la ciencia lo libera de su ignorancia. Estas escenas le significan al hombre que las contempla su temporalidad humana y cotidiana, pero al estar situadas junto a la gran representación del final de los tiempos, le sugiere la esperanza de poder estar entre los justos. La representación de las siete artes liberales alude a la actividad intelectual que se llevaba a cabo en la escuela catedralicia adjunta.

Desde el momento en que se esculpen los vicios y las virtudes, la escultura se hace eco de la moral; y en tanto se ornan los perfiles arquitectónicos, los contrafuertes, las molduras diversas con follajes, flores, zarzas y breñas, el imaginero no hace mas que representar la flora del lugar, y proclamar a la vez la victoria de una nueva corriente de pensamiento: la Física y las Naturalia de Aristóteles hallan aquí su expresión.

En definitiva, la iconografía de los portales representa todos los campos del pensamiento medieval, es una imagen enciclopédica de lo conocido. Toda esta iconografía comporta un fin artístico conservador y sujeto a la tradición latina agustiniana del signo; es decir, la imaginería convencional de la representación cristiana y los fines pedagógicos y propagandísticos atribuidos a la misma. La contemplación sensible de estos conjuntos escultóricos mediatiza la relación entre el espectador y el sentido de las imágenes. Dionisio entiende que los teólogos re-

vistieron las inmateriales jerarquías celestes de una variedad de figuras y de formas materiales para que nos elevemos de manera anagógica, desde estos signos santos a las realidades espirituales simples e inefables. Es decir, ponen a disposición del fiel un medio de elevación espiritual adaptado a la medida humana y a la incapacidad del hombre para contemplar directamente lo ininteligible. Dionisio legitima la representación figurativa, pero no asegura que revele los enigmas indecibles y sagrados, ni que efectivamente sea el camino de retorno a Dios. Otras serán las vías de acceso y otras las experiencias humanas para tal acercamiento.

Más allá de las especulaciones teológico-filosóficas, ante el espectáculo escultórico de los portales, el fiel se abandona a una percepción netamente sensible, inmediata, sensorial: se le presenta un mundo revelado, con mayor o menor efecto persuasivo (se trate de un campesino, de un ciudadano o de un religioso) el poder de la imagen se impone. Significante y significado potencializan el signo visible: pero comportan un carácter ilusorio, falso, que lo aleja de la verdadera Belleza. En el exterior de la catedral la belleza es concebida como *venustas*, *sumptuositas, splendor.*

En cambio, cuando atraviesa el portal de entrada, el hombre se encuentra frente a un espacio inconmensurable, inasible, y su vista se dirige espontáneamente hacia lo alto. En el edificio, cuya altura oscila entre los 35 y los 42 metros, en una nave central cuya estrechez hace más notable la altura, entre dos alzados que sólo presentan líneas ascendentes, sin duda se sintió más cerca que nunca de las alturas celestiales.

Lo 'altísimo' de la catedral adquiere prestigio divino, intuición de lo trascendente, no por una operación lógica, racional o meramente contemplativa. El ser entero se siente transportado a las alturas. Con este fortísimo simbolismo ascencional colaboraban todos los elementos arquitectónicos: la uniformidad de los pilares acantonados, los fustes cilíndricos que se elevan desde el arranque de arcadas, cruzan el triforio y se continúan en los arcos fajones, diagonales y formeros; la proximidad de los soportes debido al progresivo apuntamiento del arco. En definitiva todo tiende a la verticalidad como proporción de altura y como tratamiento murario. Es una arquitectura que opera por valores lineales: todos los volúmenes parecen haberse reducido a líneas. Sin duda esta estructura visual fue lograda por un sometimiento total a las

leyes de la geometría. La aplicación de tales principios proporciona estabilidad constructiva y determina su aspecto estético. Coincide una técnica de ejecución perfecta y una nueva valoración del sistema tectónico. Y por primera vez en la arquitectura sacra, el hombre se siente eyectado a lo cósmico. "Toda ascención constituye una ruptura de nivel, una transición al más allá, un exceder el espacio profano y la condición humana" (Mircea Eliade).

La vivencia directa de la espacialidad gótica, desborda los esquemas de la experiencia religiosa usual: estamos ante una nueva experiencia, ante una aprehensión distinta del significado último de la catedral gótica. Es una captación completa, irracional, inexplicable y también misteriosa: sólo el carácter simbólico de esta interioridad permite una experiencia semejante. En experiencias arquitectónicas anteriores, románicas o bizantinas, el alzado del edificio no era más que un andamiaje, un soporte para exhibir grandes frescos o mosaicos.

Cabe recordar las iglesias ravenses con sus procesiones de santos en la franja muraria, el Cristo en Majestad de los ábsides, diversas escenas bíblicas en la acabada y rica técnica del mosaico. Las paredes son cubiertas a tal punto que crean un espacio desmaterializado, totalmente ilusorio. El interior de las iglesias bizantinas se hallaba cubierto de íconos y de frescos: el Pantocrator en la cúpula, la Virgen en la bóveda del ábside rodeada de ángeles y apóstoles. El iconostasio era la expresión máxima de lo que podía representarse visualmente, recapitulaba la historia bíblica: el creyente captaba visualmente la sacralidad de la imagen. En el interior gótico a partir de una percepción visual no figurativa, se dan simultáneamente distintos niveles de contemplación: la visual, la inteligible y la mística, en una jerarquía que se corresponde con los grados de la ascesis y de compromiso del fiel.

El Pantocrator en el centro de la cúpula estaba presente en la mayoría de las iglesias bizantinas; su mirada y su gesto captaban la atención del fiel. Se actualizaba la presencia divina por la imagen, era la revelación, la imposición de lo divino. No había más búsqueda, era el final del camino. En un espacio cerrado, acupulado, el *basileus* celestial desciende a la humanidad desde el cielo. En el interior gótico se trata de una intuición divina, el alma sigue su camino de búsqueda, su ascesis espiritual, en un espacio verticalizante, ilimitado: es un proceso de ascenso más comprometido y dinámico. Por otro lado, la presencia o reminiscencia divina a través de la imagen, depende de una materia, de

un soporte. La atrevida arquitectura gótica supera el peso de la materia, supera las limitaciones espaciales y la instancia temporal-terrenal. La imagen enseña, previene, hace posible la representación de lo invisible. Pero en el proceso el hombre es un decodificador de significaciones ya establecidas.

Contrariamente la vivencia religiosa mística-espacial de la interioridad gótica, lo hace partícipe del proceso cognoscitivo-simbólico. Semejantes consideraciones hacemos ante la experiencia de los frescos románicos.

Hasta ahora hemos tratado de hacer notar la verticalidad como símbolo ascencional. Este periplo se refuerza por el uso de la *luz* como principio estético y ordenador. No se trata de un anegamiento de luz en el interior del templo, sino de los efectos que ella produce al traspasar las vidrieras. La materia del vitral es perceptible en la medida que comparte la luminosidad de la luz, y es por ella definida. El valor objetivo de cualquier ente se halla determinado por el grado en que participa de la luz metafísica. De allí que podamos considerar a las vidrieras como teóforas y teófanas, no tanto por el mundo figurativo que comportan, sino por su participación en la luz divina. Más allá y por sobre las imágenes 'imperfectas', 'deformadas' y de los vitrales, la luz es una manifestación más directa de Dios. Más que las imágenes representadas es la luz la que refleja la realidad última: *splendor veritatis.*

Por estas razones, las vidrieras no representan una verdadera objeción al argumento sobre la ausencia de figuración del interior del templo. Todo lo contrario, el nuevo carácter espiritual de la función de la figuración demuestra que el vitral es un punto de transición entre la figura, signo-vehículo de acceso al significado, y la luz, símbolo-lugar de la experiencia de tránsito desde lo terrenal hacia lo sacro. El vitral es signo transfigurado. Por otro lado, la representación figurativa de las vidrieras era de difícil acceso: las del claristorio estaban a cuarenta metros de altura; las de las naves laterales estaban tan reticuladas y con tal cantidad de pequeñas escenas, que difícilmente se hacían legibles. Formaban una 'urdimbre policroma'. Otras vidrieras ostentaban símbolos más veladores que reveladores y requerían una interpretación teológica muy compleja. Apenas se puede aplicar en esta intrincada iconografía el fin pedagógico gregoriano. Su hermético sentido es tan intenso como sus colores. Demandaban una interpretación y una exégesis imposible para el laico y difícil para el versado. Además, el uso

de determinados colores muy saturados, crean una atmósfera bastante oscura. Recordemos que para el Aeropagita el último grado en la contemplación divina es total oscuridad y completa ignorancia. Nos sentimos tentados a homologar dicha oscuridad con la atmósfera lograda en el interior gótico. Las vidrieras crean un ambiente místico y supraterrestre, sobre todo por los colores que preferentemente se usaron: el azul, el más profundo e inmaterial de los colores, orientado a lo trascendente; el rojo con su resplandor poderoso y de carácter terrestre.

Creemos que en el exterior de la catedral triunfa la estética figurativa de raigambre agustiniana impulsada por el Papa, el obispo y los canónigos, como predicación de dogma de fe, como propaganda católica, con fines didácticos y persuasivos.

En el interior triunfa la estética simbólica-dionisiana, la que coincide con San Bernardo en sus ansias depuradoras y reformistas, y que, excluyendo las artes figurativas de sus iglesias, seguían la misma senda en sus principios éticos y estéticos que las órdenes religiosas del siglo XIII. La catedral gótica es la iglesia episcopal, la iglesia para todo el pueblo. Los maestros canteros encargados de su edificación, tal vez no compartían estas apreciaciones iconófobas, pero también excluyeron las representaciones pictóricas y escultóricas porque entendieron que "la arquitectura en el solemne lenguaje de las formas, expresa unas visiones que trascienden el mundo de las imágenes".

Como conclusión y respondiendo a las preguntas que abrieron nuestra exposición, estimamos que el criterio que ordena a los fenómenos que definen al gótico en su aparición es la relación de subordinación de la estética de una epistemología de lo trascendente; que este criterio es interno a la definición de estética religiosa y no exterior; y que esto permite no salir del campo de la estética situando al origen del gótico como una respuesta al problema de la figuración.

Bibliografía

Chenu, M. Dominique, *La teología nel XII secolo*, Milano: Jaca Book, 1976.

De Bruyne, Edgar, *Estudios de estética medieval*, Madrid: Gredos, 1959.

Duby, Georges, *Tiempo de catedrales*, Barcelona: Argot, 1983.

Eco, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages*, London: Yale University Press, 1986.

GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza, 1983.
JANTZEN, HANS, *La arquitectura gótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1985.
LIVI, ANTONIO, E. GILSON, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid: Magisterio, 1984.
MICHEL, PAUL, *Los frescos románicos*, Barcelona: Garriga, 1962.
PANOFSKY, ERWIN, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid: La Piqueta, 1986.
——, *Abbot Suger on the Abbey of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton: Princeton University Press, 1946.
PSEUDO-DENYS, L'AEROPAGITE, *Oeuvres*, Paris, Aubier: 1943.
QUENOT, MICHEL, *El ícono*, Paris: Edition du Cerf, 1987.
SEDLEMAYR, HANS, *Épocas y obras artísticas*, Madrid: Rialp, 1965.
VON SIMSON, OTTO, *La catedral gótica*, Madrid: Alianza, 1980.

DIVISIÓN MEDIEVAL DEL DÍA ASTRONÓMICO: LA HORA

Maruxa ARMIJO CANTO
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

¿Qué es el tiempo?
Si nadie me lo pregunta,
yo sé lo que es.
Si deseo explicarlo a quien me lo pregunta,
no sé qué es.
(San Agustín, *Confesiones*, lib. II, §17)

Con esta observación, san Agustín nos invita a poner atención en el hecho de que siendo el tiempo, entre todos los conceptos que utilizamos para la organización de nuestros pensamientos y acciones, el que nos es más familiar, es también el más elusivo.

No hay ninguna definición simple y luminosa que lo comprenda. Cuando el salmista dice "Señor, hazme saber [...] cuánta sea la medida de mis días [...]" (*Salmo* 39:4); "enséñame a contar mis años para que llegue a la sabiduría del corazón" (*Salmo* 90:12), cree que en el conteo y en la presencia conciente del tiempo podrá adquirir su sabiduría.

El uso actual que damos a la medida del tiempo (y al reloj) pudiera envilecer el sentido último de este cómputo de los años, de los meses, de los días y de las horas, en una palabra, de este *darnos cuenta*. Concientes de ello, y en el entendido de que el tiempo, a la par que protagonista de las más profundas reflexiones filosóficas es también sujeto de investigaciones científicas y matemáticas, acudiremos a la ayuda de Dante para conocer la manera como el hombre medieval concebía la medición del tiempo.

El tiempo es siempre doble: transcurre y vuelve a comenzar. Desde luego, sea eterno o cíclico, no se reduce nunca a su medida. Porque toda acción o trabajo es tiempo cristalizado, porque toda nueva visión del mundo cambia los ciclos y el sentido de la repetición, el tiempo, con su medida, constituye una dimensión ilimitada de códigos y ritos. Y acosar a la *Divina commedia* inquiriendo la fecha, la hora o el año, revela no solamente la manera en que el hombre medieval piensa y organiza el tiempo, sino también el modo en que se sitúa en él y el sentido que le da.

Sabemos que Dante imaginó con tal probidad su viaje al ultramundo que no pudo no describir, entre tantas cosas, el tiempo que invirtió. Que el viaje de la *Commedia* es rigurosamente cronometrado por Dante es fácil de comprobar, y resulta especialmente patente en el Purgatorio donde diecinueve de los treinta y tres cantos contienen indicaciones de la hora, algunos con dos y hasta tres señalamientos. También el Infierno está puntualizado cronológicamente con mucha precisión, y solamente en el Paraíso, el tiempo se vuelve eternidad.

Esta cronometría es interesante no sólo como cronología del viaje, sino por ser, en unión con las consideraciones de geografía astronómica y de astronomía que requiere, la primera y más patente manifestación, en el poema, de la ciencia de la naturaleza.

El tiempo de la *Commedia* es el tiempo de Dios, y medir el tiempo de Dios es, ante todo, asunto del cielo; es descubrir un equinoccio, prever la aparición de estrellas, observar la "naturaleza",[1] medir los ciclos del sol y de la luna.

El pensamiento griego concebía el movimiento de los astros de un modo circular, en torno al cual se organizaba la vida del universo con sus estaciones y años; así concebido, el tiempo fue el gran ciclo repetitivo de los movimientos del cosmos.

Frente a esta concepción del eterno retorno surge la concepción judeo-cristiana de un tiempo "oportuno" que rompe, por así decirlo, esa regularidad, polarizando de algún modo todo el ciclo del universo en función no tanto de un evento cósmico natural, cuanto de un suceso histórico-religioso: la encarnación de Dios y su irrupción en la Histo-

[1] Hugo de san Víctor dice: "Al mundo supralunar lo llamaron [los *mathematici*] «naturaleza» porque todas las cosas permanecen en él inalterables, y al mundo sublunar lo llamaron «la obra de la naturaleza»" (*Didascalicon*, lib. I, cap. 7, 54).

ria.[2] Parece que fue el monje escita Denis le Petit quien propuso, en 532, que se contaran los años a partir del nacimiento de Cristo.[3]

En el quinto círculo del Infierno uno de los demonios nos informa la fecha del inicio del viaje dantesco en referencia, precisamente, a un suceso histórico-religioso:

> Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
> mille dugento con sessanta sei
> anni compiè che qui la via fu rotta.
>
> (Infierno, XXI, 112-114)[4]

Dante escribe que Cristo murió el viernes más cercano al equinoccio de primavera del año 34 de la era vulgar, cerca del mediodía:

> ...volle morire nel trentaquattresimo anno de la sua etade; che non era convenevole la divinitade stare [in] cos[a] in discresc[er]e [...]. E ciò manifesta l'ora del giorno de la sua morte, ché volle quella consimigliare con la vita sua; onde dice Luca que era quasi ora sesta quando morio,[5] che è a dire lo colmo del die.[6]
>
> (*Convivio*, IV, xxiii)

[2] Esta concepción judeo cristiana decide en gran parte el concepto moderno de "tiempo" y de "historia"; el "ahora" no es concebido ya como repetición, sino como "instante irrepetible". Se dice que el tiempo ni vuelve ni tropieza.

[3] Antes de hacer suya la idea, la Iglesia mueve la fecha siete días con el fin de fijarla el 1 de enero.

[4] "Ayer, cinco horas más tarde que en este momento, se cumplieron mil doscientos sesenta y seis años desde que se rompió aquí el camino".

[5] En realidad, para Lucas ésta es la hora de la crucifixión: "y como vinieron al lugar que se llama de la Calavera, le crucificaron allí, y a los malhechores [...], y cuando era como la hora sexta fueron hechas tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona, y el sol se obscureció; y el velo del templo se rompió por medio. Entonces Jesús, clamando a gran voz, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Y habiendo dicho esto, espiró" (*Lc.*, 23:33, 44, 45, 46). El evangelista Marcos dice: "Era la hora tercia cuando le crucificaron, [...] y cuando vino la hora de sexta fueron hechas tinieblas sobre toda la Tierra hasta la hora de nona. Y a la hora de nona exclamó Jesús a gran voz: Eloi, Eloi, ¿lama sabachthani?" (Mr., 15:25, 33, 34).

[6] "[...] quiso morir en el trigésimo cuarto año de su vida [a los treinta y tres años] porque no era digno de la divinidad el ir decreciendo [...] y así lo manifiesta también la hora del día de su muerte, que quiso asemejar a su vida, por lo que dice Lucas que murió como a la hora sexta, que vale tanto como decir, el colmo del día".

El terremoto que sacudió a la Tierra en el momento exacto de la muerte de Jesucristo[7] rompió el puente de la quinta fosa del Infierno a que hace referencia Dante en el verso 114; contando el tiempo transcurrido desde ese acontecimiento, obtenemos la suma de 1266 años más un día menos 5 horas. Estamos, pues, en el sábado santo del año 1300 cerca de las siete de la mañana.[8]

Es *la hora* la unidad medieval para medir el tiempo. Pero si el año es una división natural, como desde luego lo es el día, no puede decirse lo mismo de la hora: ella es la primera disposición artificial en medio del cosmos divino. *Hora*, para los astrónomos y astrólogos medievales, podía tener dos sentidos; uno de ellos era el que daban a las llamadas horas *temporales*, el otro el que daban a las horas *aequales*. Usamos el mismo vocablo para designar ambos tiempos aun cuando no coincidan.

Las horas *temporales* van a quedar sujetas a variación por esa desigualdad de longitud entre los días y las noches en las distintas épocas del año. Cada día astronómico estaba compuesto de 12 horas de día y doce horas de noche, sea el día grande o pequeño. Por tanto, estas horas son más largas o más cortas según los días y las noches crecen o se aminoran, y tienen la misma duración precisamente en los equinoccios.[9] Pero cualquiera que fuera la estación, la séptima hora del día y la séptima de la noche estaban fijadas a mediodía y a medianoche respectivamente. De esta distinta duración de los días y las noches, nos hablan los siguientes versos:

> In quella parte del giovanetto anno
> che'l sole i crin sotto l'Aquario tempra
> e già le notti al mezzo dì sen vanno.
>
> (Infierno, XXIV, 1-3)[10]

[7] "Mas Jesús, habiendo exclamado otra vez con grande voz, dio el espíritu, y he aquí que el velo del templo se rompió en dos, de alto a bajo: y la tierra tembló, y las piedras se hendieron" (*Mt.*, 27: 50-51).

[8] Como han pasado poco más de doce horas desde el comienzo del viaje podemos concluir que éste se inicia la tarde del viernes santo del año 1300. Hay quienes, mediante juegos aritméticos y algunos cambios de letras en los versos, disponen los argumentos astronómicos de tal forma que les permite optar por 1301, y hay también variaciones en la hora (E. Moore, "The Date").

[9] Equinoccio (del latín, *aequus*=igual; *nox, noctis*=noche) es cada uno de los puntos de la esfera celeste en que la eclíptica corta al ecuador celeste. A lo largo del año se presentan dos; el equinoccio de primavera (21 de marzo) marca el principio del signo de Aries, el de otoño corresponde al 22 de septiembre.

[10] "En aquella parte del año jovenzuelo en que el sol templa su cabellera bajo el signo de Acuario y ya las noches a la mitad del día se van acercando".

Aquella parte del año en que el sol templa sus rayos bajo el signo de acuario va del 21 de enero al 21 de febrero. Dice "*giovanetto anno*" porque enero y febrero son los primeros meses del año, cuando las largas noches del invierno "*al mezzo dì sen vanno*", *i.e.*, disminuyen día con día hasta llegar a ser, en el equinoccio de primavera, iguales a la mitad exacta de las 24 horas que forman un día completo.

Después del equinoccio de primavera, los días empiezan a alargarse poco a poco para alcanzar su extensión mayor:

> nel tempo che colui che'l mondo schiara
> la faccia sua a noi tien meno ascosa.
>
> (Infierno, XXV, 26-27)[11]

Es la estación del verano, cuando el sol permanece más tiempo sobre el horizonte (los días estivales son los más largos del año).

Las otras horas consideran al día y la noche un día completo y lo dividen en 24 partes iguales denominadas horas *aequales*. De ellas dice Dante: "...tal volta ha lo die le quindici ore, e la notte le nove; tal volta ha la notte le sedici e lo die le otto, secondo che cresce e menoma lo die e la notte" (*Convivio* III, vi).[12]

Y añade:

> E ne lo equinozio sempre queste e quelle che temporali si chiamano sono una cosa; però che, essendo lo di equale de la notte, conviene così avvenire.
>
> (*Convivio,* III, vi)[13]

Ciertas horas temporales las hizo suyas la Iglesia para llamar a los oficios y por eso se le conocieron como horas canónicas o litúrgicas. Ellas son también las horas de la *Commedia*. No es posible precisar en general a qué horas, de las de nuestros relojes, correspondían porque su reconocimiento dependía de la localización y de la época del año.[14]

[11] "[...] en la estación en que aquél que alumbra al mundo, nos esconde menos su faz".

[12] "[...] entonces a veces tiene el día quince horas y la noche nueve; a veces tiene la noche dieciséis y el día ocho, según crecen o menguan el día y la noche".

[13] "Y en el equinoccio, éstas y aquéllas que llamamos temporales son siempre una misma cosa; puesto que siendo el día igual a la noche, preciso es que así suceda".

[14] Para el caso de la *Commedia*, tomando en cuenta que el viaje de Dante tiene lugar unos días después del equinoccio de primavera, el cálculo se facilita enormemente.

Si en un principio, contar y medir el tiempo fue para la Iglesia poco más que una simple ayuda para regular los momentos de recogimiento y alabanza a Dios, muy pronto se convirtió en ingrediente esencial del ritual.

Los textos sagrados judíos y la fe islámica no exigían de sus creyentes un tiempo riguroso; llamaban a oración en términos generales como "después de que amanezca", "antes de la puesta del sol", "posteriormente al anochecer". En la vida diaria de la Roma imperial no se utilizaban las horas y se evaluaba el tiempo a partir únicamente del Sol; se decía en forma simple, *ante meridiem* o *post meridiem*.

Fue probablemente la cristiandad medieval la que inició la manía de ser puntual o "estar a tiempo" al establecer horas canónicas (utilizando para ello las horas desiguales). Como resultado de su antigüedad y de los continuos y numerosos cambios que ha sufrido hasta nuestros días, es difícil trazar el origen y la historia del Oficio Divino o Liturgia de las Horas.[15] Lo que sí sabemos es que la forma y el contenido del Ofi-

[15] La práctica de los rezos matutinos o *laudes* y vespertinos o *vísperas* es muy antigua. Estas solemnes oraciones matutina y vespertina, según la venerable tradición de la Iglesia, "son el doble quicio sobre el que gira el Oficio Cotidiano" ("De la ordenación").

Laudes es la última hora de la noche —en la tradición más antigua se le conocía como la hora *matutina*—; ella huye cuando ve llegar el alba: "L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi [...]" ("El alba vencía la hora matutina que huía delante de ella". Purg. I, 115-116). El alba corresponde a la primera luz del día antes de salir el sol y los *laudes* se celebraban antes del alba para vencer con Cristo, "Luz del mundo", a las tinieblas de la noche. Las *vísperas* se celebraban en acción de gracias por cuanto se nos ha otorgado en la jornada y por cuanto hemos logrado realizar con acierto. *Completas* era la oración nocturna para pedir protección contra los peligros de la obscuridad y las tentaciones nocturnas (en la época de Dante, debido al corrimiento de las horas se oficiaba cuando declinaba el día, antes de acostarse. Fue suprimida en 1964 por el Concilio Vaticano II).

Documentos de los primeros tiempos del cristianismo atestiguan la tradición de rezar a la *tercia*, a la *sexta* y a la *nona* (en los monasterios de los siglos XIII y XIV ya no se oficiaba la hora *prima*). El oficio de la medianoche, el más largo de todos, también era muy común, especialmente la víspera de una fiesta religiosa; en la tradición más antigua se le llamó *vigiliae*, pero en los tiempos de Dante se conocía como los *maitines*.

En tiempo de invierno —dice la Regla— se levantará uno a la octava hora de la noche que se contará según la estación, de suerte que los hermanos hayan dormido poco más de la mitad de la noche [...] lo que queda del tiempo según las *vigilias* se empleará en estudiar el salterio o las lecciones [...]. Desde Pascuas hasta las calendas de noviembre [ya las noches son más cortas] se arreglará de tal manera la hora de *vigilias* que después de un corto intervalo durante el cual podrán salir los hermanos para satisfacer sus necesidades naturales, se comiencen los *matutinos* [en tiempos de Dante llamados *laudes*] en el momento preciso.

cio fueron fijados en el rito romano en el siglo VII y que el respeto a los horarios obedecía a reglas extremadamente estrictas:

> A la hora del oficio divino, desde que se oiga la señal, se dejará *incontinenti* todo lo que se tenga en las manos, y se irá a toda prisa, con gravedad sin embargo, a fin de no alimentar la disipación.[16]

Los monasterios medievales fueron comunidades que a través de la regulación inflexible del día monacal, opusieron a la inseguridad del mundo la disciplina y la previsión;[17] a las variaciones de la vida secular, la sucesión de actividades que se repiten idéntica e incansablemente; al ruido de la historia, tiempos de silencio y de canto cuidadosamente cronometrados.

Casi imperceptiblemente, la Iglesia logró acomodar una medida de regularidad a la sociedad en su conjunto. El monasterio se convierte, entonces, él mismo, en un inmenso reloj para el uso del mundo. En dos siglos hace sacudir a Europa según su ritmo e impone una nueva manera de contar las horas y los días y nuevas fechas celebratorias.

Su triunfo es excepcional. Sin embargo, Europa no las adopta instantáneamente; primero sólo los conventos, "islotes de orden en un océano de desorden" (J. Attali, *Historias*, 64), vivirán en el ritmo que exige la Iglesia. De los conventos pasa a los poblados y ciudades. Poco a poco, las autoridades eclesiásticas tratan de disciplinar al clero urbano y obligarlo a seguir el paso de los conventos.[18]

[16] San Benito de Nursia (480-547), fundador de la orden benedictina y también del monasterio de Monte Cassino. Su *Regula* (335-546) rigió la vida monástica europea durante seis siglos.

[17] Aquellos que rehusaron aceptar el compromiso entre las esferas secular y religiosa no encontraban lugar en la temprana Edad Media, y uno puede ver en este abandono del mundo por parte de los monjes, una respuesta al conflicto esencial entre cristianismo y civilización romana. Probablemente el rasgo más notable del monasticismo fue el que esta dejación no tomó la forma de herejía o cisma: el monasticismo encontró la manera de rehusar el compromiso *sin salirse* de la Iglesia que había pactado tal compromiso (Mc Kenzie y Oakley, "Roman Catholicism").

[18] El Oficio Divino fue un legado de los monjes al clero. En 813 los obispos reunidos en el Concilio de Tours declaran: "Pedimos que los canónicos y los clérigos que viven con el obispo en las ciudades, habiten en el interior de claustros, duerman en un mismo dormitorio, coman en el mismo refectorio, con el fin de que estén disponibles más fácilmente para celebrar las horas canónicas" (J. Mc Cann (ed.), *The Rule of St. Benedict*).

Para garantizar la aplicación precisa del empleo del tiempo decretado por la regla de s an Benito, los monasterios de la Edad Media debían ser capaces de determinar la hora en forma bastante exacta, conservarla con cierta precisión y anunciar oportunamente los momentos de Dios a la comunidad de los monjes.

Un nuevo método y dos instrumentos (la alarma y la *campana* o *signum*) se hacen indispensables. No parece que el movimiento monástico haya contribuido gran cosa en el desarrollo para medir el tiempo. Solamente es nueva la precisión para *ocupar* el tiempo y la *campana* que suena las horas.

La campana que suena la hora en los conventos puede ser oída en el exterior y es el instrumento necesario para mover diariamente a las masas urbanas que van siendo cada día más numerosas.[19]

En el siglo de Dante el tiempo se ha dejado de "ver". Ahora se "oye"; se oye en las campanas y en los relojes de pesas.[20] Cada iglesia, cada monasterio, cada abadía, adquieren poco a poco el hábito de anunciar al mundo circundante las horas canónicas, precisas, regulares, sagradas.

En lugar de contar las horas de 1 a 12, los monjes fijan en su jornada los momentos o "instantes" de Dios. Se detallan los períodos de la jornada a partir de la hora *prima*, *i. e.*, al salir el sol. Las campanas de las iglesias "tocan" un golpe a *prima*, dos golpes a *tercia* (entre la salida del sol y mediodía), tres golpes a *sexta*, (*i. e.*, al mediodía).

Este sistema se difunde en el conjunto del Occidente cristiano porque los intervalos de tiempo que define, correspondiente cada uno a tres horas (de duración desigual según la época del año), se adaptan perfectamente al ritmo de vida de la época. En el *Convivio*, Dante tiene algo que decirnos al respecto:

> Intorno a le parti del giorno è brievemente da sapere che, si come detto è di sopra nel sesto [capitolo] del terzo trattato, la Chiesa usa, ne la dis-

[19] Dice Attali que la etimología que propone Jean de Garlande, a principios del siglo XIII, muestra bien la importancia de las campanas en la vida diaria de las poblaciones medievales; "las *campane* (campanas) se llaman así por causa de los campesinos que habitan el *campo* (campo) y que no saben estimar las horas sino por el sonido de las campanas" (*Historias*, 68).

[20] Las torres de las iglesias de los siglos XIII y XIV no indicaban la hora sino por medio de los repiques, puesto que no poseían cuadrantes exteriores (éstos aparecerán hasta finales del siglo XV).

> tinzione de le ore, [le ore] del dì temporali, que sono in ciascuno die dodici, o grandi o piccole, secondo la quantitate del sole; e però que la sesta ora, cioè lo mezzo die, è la più nobile de tutto lo die e la più virtùosa, li suoi offici appressa quivi da ogni parte cioè da prima e di poi, quanto puote. E però l'officio de la prima parte del die, cioè la terza, si dice in fine di quella; e quello de la terza parte e de la quarta si dice ne li principii. E però si dice mezza terza,[21] prima che suoni per quella parte; e mezza nona, poiche per quella parte è sonato; e così mezzo vespero. E però sappia ciascuno che, ne la diritta nona, sempre dee suonare nel cominciamento de la settima ora del die e questo basti a la presente digressione.
>
> (*Convivio* IV, xxiii)[22]

Este corrimiento de las horas del Oficio Divino hacia el mediodía fue permitido por la Iglesia para no pedir al clero, sobre todo al secular, el sacrificio —que parecía excesivo— de regresar ocho veces al coro para la recitación de las oraciones.[23]

[21] Debemos mencionar que el método básico y más simple de medición es contar el número de veces que la unidad de medida "cabe" en un suceso. Contar sólo nos permite obtener valores que se expresan con números enteros. Estos "números enteros" están representados, en el caso de las horas canónicas, por la *prima*, la *tercia*, la *sexta*, la *nona*, *vísperas*, *completas*, *maitines* y *laudes*, y se ajustaban perfectamente, como hemos dicho, al ritmo de vida del hombre medieval. La *mezza terza* (que corresponde a la mitad entre prima y tercia), como también la media nona o media vísperas, son subdivisiones de las unidades eclesiásticas que ponen de manifiesto la utilización de procedimientos de medición más refinados. En el noveno círculo del Infierno, Virgilio apresura a Dante con la siguiente exhortación: "'Lèvati su" disse 'l maestro "in piede: / la via è lunga e 'l cammino è malvagio, / e già il sole a mezza terza riede'" ("Ponte de pie —me dijo el maestro— la ruta es larga y el camino es malo y ya el sol a media tercia cae". Inf. XXXIV, 94-96).

[22] "En cuanto a las partes del día se ha de saber brevemente que, si como se ha dicho al principio del sexto capítulo del tercer tratado, la Iglesia usa, en la distinción de las horas del día, [las horas] temporales, que son en cualquier día doce, o grandes o pequeñas según la cantidad de sol; y como la hora *sexta*, esto es, el mediodía, es la más noble de todo el día y la más virtuosa, dispone sus oficios a un lado y al otro, es decir, antes y después en cuanto puede. Y por eso el oficio de la primera parte del día, es decir, la tercia, se dice al finalizar ésta, y aquél de la tercera y de la cuarta parte se dice al principio, y por ello se dice media tercia *antes* de que suene para aquella parte y media nona *después* de que esa parte ha sonado; y así también media vísperas. Y sepa todo mundo que la nona exacta siempre debe tocarse al comienzo de la séptima hora del día: y esto basta para la presente digresión".

[23] En un principio el Oficio Divino era celebrado únicamente por comunidades y requería de varios ministros y numerosos libros. Los primeros *Breviarios* aparecieron en el siglo XI, sólo tiempo después de que el Oficio Divino estuvo perfectamente fija-

Era già l 'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dì c'han detto ai dolci amici addio
e che lo novo peregrin d'amore
punge, s'e 'ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more.
(Purgatorio, VIII, 1-6)[24]

Para determinar la hora a que hacen referencia estos versos, es conveniente tener en cuenta este corrimiento. Es el toque de completas a la hora en la que el sol se mete, esa hora en la cual, el primer día de viaje, renace con un sentimiento de ternura en el corazón del navegante el deseo de volver a ver a los seres queridos, de los que ese mismo día se despidió.[25]

El himno de san Ambrosio *Te lucis ante terminum, rerum Creator...* que oímos cantar a las almas del antepurgatorio en el verso 13[26] para pedir protección contra las tentaciones de la noche, es otra muestra de que la hora anunciada por la campana (*squilla*) del verso 5 es la hora de completas.

El cargo de sonar la hora, tanto de día como de noche, correspondía al abad. Las muchas precauciones que recomienda san Benito en caso de que se delegue este cargo, muestran bien la importancia que se le concedía.

En tierras donde el sol no siempre brilla, en comunidades que acostumbraban la oración nocturna o en lugares donde el primer canto del

do y ampliamente difundido y la recitación era ya obligatoria para aquellos católicos que no vivían en comunidades. Eran libros enormes que contenían todo el oficio (invocaciones, himnos, salmos, lecturas bíblicas, responsorios, cánticos, etc.) en un solo tomo, pero cuando en el siglo XIII nacen las órdenes mendicantes —órdenes cuyo trabajo, primordialmente de prédica y enseñanza itinerante, no les permitía residir en común—, surgió la necesidad de breviarios portátiles. Inocente III, Papa de 1198 a 1216, aprobó una forma corta del oficio para su curia, y este libro fue adoptado con modificaciones por la orden de los franciscanos, cuya rápida expansión hizo al libro muy conocido y aceptado en toda la Europa medieval.

[24] "Era ya la hora en la que vuelve el deseo al navegante y se le enternece el corazón el día en que ha dicho adiós a los caros amigos, y en la que el nuevo peregrino sufre de amor si oye a lo lejos una campana llorar al día que muere".

[25] G. Vandelli señala: "É la campana non dell'Ave Maria della sera, che in Italia pare entrasse nell'uso sol più tardi, ma quella che annunzia l'ora della compieta" (*La Divina Commedia*, 364).

[26] "Te lucis ante" sì devotamente / le usciò di bocca..." ("'Te lucis ante' tan devotamente salió de su boca". Purg. VIII, 13-14).

gallo[27] no era suficientemente temprano para llamar a *maitines*, algún tipo de alarma resultó ser urgentemente necesario.

En el décimo canto del Paraíso, Dante describe el movimiento del "despertador" de una clepsidra cuando se dispara:

> ...come orologio che ne chiami
> nell'ora che la sposa di Dio surge
> a mattinar lo sposo perchè l'ami,
> che l'una parte l'altra tira e urge
> tin tin sonando con sì dolce nota,
> che 'l ben disposto spirto d'amor turge.
>
> (Paraíso X, 139-144)[28]

El testimonio más antiguo de la construcción de un reloj alarma en la Edad Media lo encontramos en un manuscrito del siglo XI o XII del monasterio benedictino de Santa María de Ripoll. Se trata de un reloj de agua. El texto indica que el mecanismo hidráulico constaba de una sencilla aguja que servía para preparar la alarma. La dinámica para provocar el golpe era muy simple: un sistema ordinario de pesas y cuerdas impulsaba un eje que actuaba como un martillo sobre campanitas colgantes de una vara (F. Maddison, B. Scott, y A. Kent, "An Early"; el

[27] El hecho de que los guerreros medievales cargasen con uno o dos gallos en los campos de batalla a fin de que el nuevo día no los hallase dormidos, muestra el papel protagónico que los gallos todavía jugaban en el siglo de Dante para conocer la hora. El Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor* daba este bien intencionado consejo:

> Amigo", diz', "non sabes de noche nin de día
> Quál es la ora cierta nin cómo el mundo s' guía,
> Toma gallo, que t' muestre las oras cada día (538ac).

[28] "[...] como reloj que llama a la hora en que la esposa de Dios [la Iglesia] se levanta a cantar maitines a su esposo con el objeto de obtener su amor, que una parte a la otra empuja y mueve, tin-tin sonando con tan dulce nota, que al espíritu bien dispuesto inflama de amor".

Ángel Crespo (*Comedia*) traduce "maitinando":

> ...como reloj que está llamando
> a la hora en que la esposa de Dios surge,
> porque la ame, al esposo maitinando,

Yo seguí a Luis Martínez de Merlo (*La Divina Comedia*), quien, como la mayoría de traductores de la *Commedia*, traduce *mattinar* como "cantar maitines":

> ...lo mismo que un reloj que llama
> cuando la esposa del Señor despierta
> a que cante maitines a su amado,

Pero si tomamos en cuenta el comentario de Parodi, tal vez una mejor traducción sería "dar serenata". Parodi explica el significado de *mattinare* y el sutil sentido erótico-espiritual que Dante otorga al canto religioso, de raíz etimológicamenteidéntica, al

artículo incluye traducción al inglés de la parte del texto que se conserva).

Estos primitivos artificios debían ser recompuestos (*horologium temperare*) por el sacristán instruido para ello. Dichos ajustes eran necesarios debido al uso de las horas desiguales (*temporales)* de las que hemos venido hablando.

El nacimiento de los primeros relojes mecánicos y el nacimiento de Dante fueron dos acontecimientos prácticamente simultáneos,[29] y así como el orden y la coordinación necesarios para tener a "tiempo" las clepsidras explican la escasa popularidad de estos instrumentos de medida, la compleja maquinaria administrativa necesaria para empresa tan vasta como la construcción de un reloj mecánico explica el monopolio ejercido por la Iglesia medieval en este aspecto. El poeta menciona, en un terceto del canto vigésimo cuarto del Paraíso, los engranes de uno de estos novísimos ejemplares:

> E come cerchi in tempra d'oriolo
> si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
> quieto pare, e l'ultimo che voli;
>
> (Paraíso, XXIV, vv. 13-15)[30]

Cuando los despertadores y los relojes de pulsera se abarataron lo suficiente para ser accesibles a millones de personas en el mundo entero, el tiempo cristiano, vuelto laico, se universaliza vacío de sentido, y la medida del tiempo, alguna vez reservada a astrónomos y relojeros,

sustituir la expresión eclesiástica *dir mattutino* (cantar maitines) por la expresión popular *mattinare* que define como "el canto acompañado de instrumentos musicales del amante ante la casa de la amada en la madrugada":

> "Mattinare" è propriamente "far mattinata", cioè il cantare e sonare che fanno gli amanti in sul mattino davanti alla casa della donna amata. La Chiesa, dunque, col cantar mattutino fa la "mattinata" al suo sposo Cristo, perchè le conservi il suo amore. Dante, sostituendo all' espressione ecclesiastica "dir mattutino", la espressione popolare, etimologicamente identica, "mattinare" [...] vi aggiungeva un elemento fantastico di mirabile efficacia e freschezza.
>
> (Cit. Vandelli, *La Divina Commedia*, 700)

[29] Dice North ("Monasticism", 177) que, aun cuando es posible establecer con razonable precisión el nacimiento del reloj mecánico a finales del siglo XIII, el lugar de origen nos es totalmente desconocido.

[30] "Y como las ruedas coordinadas de un reloj se mueven de tal manera que, a quien las observa, la primera parece quieta y la última que vuela [efecto que deriva de la diferencia de tamaño de sus circunferencias]".

estuvo, por fin, a la mano de todos; sin embargo, algo importante había zozobrado: el hecho de hacer a un lado nuestros picos y palos, pantallas y libros para elevar la vista hacia los cielos y otear el universo inmenso.

Bibliografía

Alighieri, Dante, *Convivio*, pesentazione e note di Piero Cudini, Milano: Garzanti Editore, 1990.

——, *Comedia*, trad. en verso y notas de Ángel Crespo, Barcelona: Planeta, 1983.

——, *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, col commento scartazziniano riveduto da Giuseppe Vandelli, 21ª ed., Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1974.

——, *La Divina Comedia*, trad. en verso de Luis Martínez de Merlo, Madrid: Cátedra, 1988.

Attali, Jacques, *Historias del tiempo*, trad. de José Barrales Valladares, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

"De la ordenación general del Oficio Divino", *Liturgia de las Horas*, vers. of. aprob. por Conf. Epis. y conf. por Sag. Cong. Culto Divino, *Nihil Obstat* Francisco Sirito, censor dep., México: Alba, 1973.

Maddison, F., B. Scott, y A. Kent, "An Early Medieval Water Clock", *Antiquerian Horology*, 3, 1962, 348-353.

Mc Kenzie, J. L., y F.C. Oakley, "Roman Catholicism", *Enciclopædia Britannica*, t. 26.

Moore, Edward, "The Date Assumed by Dante for the Vision of the Divina Commedia", *Studies in Dante*, New York: Greenwoods Press Publishers, 1968, 144-177.

North, J. D., "Monasticism and the First Mechanical Clocks", *Stars, Minds and Fate. Essays in Ancient and Medieval Cosmology*, London: Press London and Roceveste, 1989.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, México: Porrúa, 1992.

San Victor, Hugo de, *Didascalicon*, New York: Columbia University Press, 1991.

LA PERSPECTIVA DE BRUNO

J. Rafael MARTÍNEZ E.
J. César GUEVARA B.
Universidad Nacional Autónoma de México

La ciencia moderna es, en gran medida, el resultado de una lucha sin cuartel entre la vieja cosmología de corte aristotélico-tomista y las cada vez más arraigadas cosmologías mágicas que, junto con las visiones mecanicistas del mundo, se disputaban la primacía. El triunfo final del mecanicismo, una vez más, no puede entenderse únicamente a partir de la superioridad explicativa de esta cosmovisión, y para lograr una imagen cabal de su ascenso hay que tomar en cuenta el juego y la fortuna de las fuerzas sociales que se identificaban con estas visiones del mundo.

En este contexto, el legendario Giordano Bruno, también conocido como el Nolano, juega un papel que llama nuestra atención hacia otra posibilidad que debe considerarse al buscar entender la transición entre la vieja y la nueva ciencia. La existencia de individuos que sin adherirse a una sola de las grandes corrientes en conflicto toma elementos de una y otra y, sin entenderlas plenamente, buscan acomodarlas para justificar su muy particular visión, impregnándola de elementos que resultan contradictorios si se les considera desde la modernidad de nuestro juicio.

"Heraldo y mártir de la nueva y libre filosofía", fue uno de los calificativos mejor merecidos que Bruno recibió de la posteridad. Menos afortunada, en cuanto a su consistencia, fue la imagen que sobre Bruno delineó Domenico Berti (*Bruno*) durante la segunda mitad del siglo XIX. En su biografía, Berti lo presenta como el héroe que escoge la vía del sacrificio antes que renunciar a su creencia en la veracidad de la

teoría copernicana,[1] convirtiéndolo en el mártir de la nueva ciencia (Yates, *Giordano Bruno*, 509).

Frances Yates, en su ya clásica interpretación acerca de la obra de Bruno, rebate esta interpretación y expone la que fue considerada una tesis revolucionaria acerca del significado que Bruno y otros pensadores tuvieron en el proceso que desembocó en la nueva ciencia. Para Yates, (*Giordano Bruno*, 184) Bruno es un mago integral, un "egipcio" y un hermético, que además de interpretar el diagrama copernicano del cosmos como un jeroglífico sobre la divinidad, y de sostener la teoría del movimiento terrestre con argumentos que recurrían a elementos mágicos que impregnaban toda la naturaleza, veía en el heliocentrismo un heraldo del pronto retorno a una religión mágica.

Si bien esta interpretación ha sido muy discutida y muchos de sus planteamientos han sido modificados, lo fructífero del debate es un reflejo de la riqueza que encerraba. Si se considera que una cosmovisión nueva es una síntesis de elementos innovadores que progresivamente va atrapando las mentes de una sociedad, la complejidad de este proceso rebasa la mera yuxtaposición de los elementos mencionados líneas arriba.

La vuelta a la experiencia sería una de las ideas medulares para llevar a cabo esta innovación del pensamiento. Pero la recuperación del contacto con el mundo no consistió de una inmersión en un materialismo normado por métodos o reglas que aseguraran el dominio sobre la naturaleza. Lo que en realidad prevaleció en esta etapa de transición fue una especie de "sabiduría" acerca del mundo y de las fuerzas que lo rigen. "Sabiduría" de la que participarían muchos de los grandes innovadores: Nicolás de Cusa, Cardano, Paracelso, Copérnico, Kepler y, también, el mismo Bruno.

La consideración anterior requiere ser matizada ya que, si bien Bruno comulga con muchos de los elementos que irán a concurrir en la

[1] Cabe señalar que la aparente adopción del sistema de Copérnico por parte de Bruno no constituyó más que una parte secundaria de los motivos por los que fue juzgado. La mayor parte de los cargos fueron el producto de sus opiniones filosóficas y sus blasfemias y violaciones a las disciplinas de la iglesia, tales como el poner en duda dogmas esenciales del cristianismo y entre los que se puede nombrar la divinidad original de Cristo y de la Inmaculada Concepción, criticar la castidad de Jesús, el culto de los santos y la adoración de las imágenes. Del número de cargos en el juicio, sólo uno concierne a la pluralidad de los mundos, uno a la eternidad del mundo, y el movimiento de la Tierra solo se menciona como parte de otro cargo.

nueva ciencia, su contacto con ella nunca fue directo, no habiendo aportado datos o métodos originales para ser catalogado como científico. Sus contribuciones se sitúan en el ámbito de la defensa filosófica de los nuevos procedimientos y las nuevas visiones del mundo, y en este sentido la toma de posición en favor del copernicanismo se explica por la perfecta adecuación de dicho sistema al marco filosófico general que Bruno defendía.

Estas ideas son muy conocidas y, por ello, más adelante se hace al respecto una presentación que tiene como fin único delinear uno de los escenarios en que se mueven las ideas contenidas en *La Cena de las Cenizas* de Giordano Bruno. Acto seguido se discute el señalamiento acerca de la falta de entendimiento por parte de Bruno del manejo de cuestiones claves de carácter científico, lo cual, aunque parezca paradójico, sirve de apoyo a nuestra afirmación de que Bruno, gracias a una cultura muy amplia y a su innegable capacidad de síntesis, usaba los avances en el conocimiento de la naturaleza como elementos que sustentaban su nueva versión del cosmos.

LA PERSPECTIVA

Para ilustrar algunas de las ideas "científicas" de Bruno, el Tercer Diálogo de *La Cena* resulta excelente. Ahí Bruno aborda, con particular saña hacia los doctores oxonienses —en contra de quienes va dirigida la obra—, temas que revelan su contacto con las nociones de óptica comunes entre quienes habían leído los tratados clásicos sobre perspectiva, nombre con el que también se conocía a la óptica geométrica.[2] El que

[2] El significado del término "perspectiva" es un tema relativamente complejo, ya que a lo largo de toda la Edad Media sufrió una serie de cambios que en ocasiones eran sólo de matiz. Lo cierto es que en el arte y en la ciencia, con los énfasis propios de cada actividad, la "perspectiva" de la ciencia natural y la "prospettiva" de los artistas venían a significar, por mucho, casi la misma cosa [Salvemini, *La visione*, 53]. De cualquier manera, lo cierto es que para mediados del siglo XV, y después de la difusión de los textos de León Battista Alberti y de Piero della Francesca, perspectiva, para el gran público, era el término con el que se denotaba el método racional para la representación gráfica de la tercera dimensión sobre una superficie plana. Sin embargo, conforme avanza el siglo XVI, el vocablo perspectiva comenzó a abarcar otros temas ópticos, llegando a ser considerada por algunos como la ciencia en general de toda influencia que irradia, lo cual incluye desde el comportamiento de los rayos solares hasta el de las influencias llamadas ocultas. En las clasificaciones de las ciencias que goza-

Bruno desprecie algunas de las enseñanzas de los perspectivistas nos lo dice el mismo proemio, donde en el resumen del diálogo en cuestión nos habla de la vanidad de quienes creen poder determinar el tamaño de los cuerpos celestes.[3]

En *La Cena*, su aparente posición copernicana se muestra débil, al afirmar que no es posible calcular la distancia de un astro considerando que sólo podemos conocer su brillo. Lo que Bruno desconoce es que no sólo se conocía el brillo sino que existían observaciones desde la época de Ptolomeo que posteriormente fueron retomadas por Copérnico y que permitieron, aunadas a todo un conjunto de conocimientos de geometría, hacer un cálculo relativo de las distancias. Así lo hace Copérnico en su libro cuarto del *De Revolutionibus*, donde calcula las distancias Luna-Tierra, Sol-Luna, y los diámetros de la Luna y Sol... El inconveniente para Bruno, y por lo que quizás no entendió estas partes del libro, es que las demostraciones de Copérnico son densas en cuanto a elementos geométricos y trigonométricos, perfiles que Bruno no entendería ni aceptaría. Detrás de esta posición está el sentimiento de que las matemáticas no pueden llevarnos a un verdadero conocimiento de la naturaleza, es decir, de la realidad.

Lucrecio, en *De la naturaleza de las cosas*, Libro V, —y que es citado por Bruno— declara que, "Ni mayor ni menor de lo que vemos puede el disco del Sol ser en el sentido", y lo mismo sucede con la Luna, pues

ban de mayor aceptación a fines del siglo XVI, era usual que la óptica fuera llamada perspectiva, siendo ésta una de las consecuencias de la creciente influencia del neoplatonismo en la cultura europea y del papel que la matemática jugaba en este esquema filosófico. Por ello, no resulta extraño que en la clasificación de las ciencias matemáticas, realizada por John Dee [*The Mathematicall Praeface*], misma que fue ampliamente conocida en la Inglaterra isabelina, los temas ópticos, naturaleza y comportamiento de la luz, teoría geométrica de la refracción y la reflexión, quedaron incluidos bajo el rubro de perspectiva, rebasando así la connotación de arte de la representación con lo que este término se había popularizado desde mediados del siglo XV.

[3] El problema de calcular las distancias no era nuevo: fue planteado en tiempos de la Grecia clásica, pasó a Roma y alcanzó al Renacimiento sin que hubiera una respuesta que lograra consenso. La historia nos muestra intentos plenos de ingenio, como los de Aristarco, al usar los eclipses totales de Luna para calcular con un mismo modelo geometrico las distancias Tierra-Luna, Tierra-Sol y Luna-Sol; o el modelo tan conocido de Eratóstenes para calcular la circunferencia de la Tierra usando los rayos del Sol a una hora determinada. Entonces, ¿de qué vanidad nos habla Bruno cuando afirma que no se pueden efectuar estos cálculos? Siendo evidente que este tipo de trabajo se realiza desde los griegos y se continúa más tarde con Copérnico, al que Bruno afirma haber leído, bien cabe preguntarse ¿conoció Bruno el Libro IV de la obra de Copérnico?

> ...bien sea que nos refleje una prestada luz, o bien la saque del mismo cuerpo, el Cielo no recorre un volumen mayor que el que aparece a nuestros ojos;

y en tanto que

> ...ofreciéndonos la Luna clara apariencia y una forma cierta, y aun de una superficie los extremos, es preciso que sea allá en los Cielos lo mismo que aparece aquí en la Tierra.
>
> (*Cena de las cenizas*, 122)

Esto parece ser algo común a los objetos luminosos, pues Lucrecio remata el tema señalando que

> si los fuegos...que vemos a cualquier distancia que estén puestos, no aparentan tener mudanza alguna en su grandor, mientras que distinguimos su luz y su temblor, deduciremos que sólo pueden ser o muy poco mayores o muy poco menores de lo que vemos los etéreos fuegos.

Estos renglones repiten lo dicho por Epicuro, y retomado por Bruno (*Cena*, 122), quien en la *Carta a Pitocles* afirma que "El tamaño del Sol y de los demás astros es para nosotros tal como se nos aparece, en sí mismo siendo mayor o un poco más pequeño o igual". Posiblemente a este pasaje se refería Leonardo (*Tratado*, 102) cuando discutía acerca de la distancia que nos separa de las estrellas y de las dimensiones del Sol, y concluía que "No puedo menos de vituperar a aquellos antiguos que dijeron que el Sol no tenía sino la magnitud que ostenta".

Como vemos, el problema de la magnitud de los astros, y en consecuencia el de las distancias estelares, era algo latente y de importancia capital en el siglo de Bruno. Las respuestas que se ofrecían no eran inmunes a los ataques de los detractores que sólo repetían los viejos argumentos que se habían cocinado en el pasado. Bruno, al ridiculizar el argumento de Osiander (*Cena*, 118) de que si creyéramos en la realidad del movimiento en epiciclos de Venus, las reglas de la perspectiva —que deberíamos conocer "a menos que fuéramos ignorantes de la óptica y de la geometría"— predecían que veríamos el diámetro de Venus cuatro veces más grande en su perigeo que en el apogeo, no hacía sino recurrir a señalar que no había manera de, "a partir de la distancia y cercanía de los cuerpos luminosos", inferir las variaciones en la magnitud o tamaño de los cuerpos celestes. Remedando a Osiander, Bruno se pregunta "de

qué óptica y geometría está hablando esa bestia que muestra hasta qué punto ignoran la verdadera óptica y geometría él y aquéllos de quienes ha aprendido" (*Cena*, 120). Ésta no sería otra que la perspectiva, ciencia que la tradición medieval había cultivado y llevado a un nivel de desarrollo tal que para fines de la Edad Media se había convertido en modelo de las ciencias, habiéndose encontrado un sitio para ella entre las disciplinas liberales.

La prepotencia de Bruno resulta injustificada en tanto que, si bien argumenta correctamente que un cuerpo luminoso y de igual magnitud que uno opaco se sigue observando a distancias para las cuales el opaco ha desaparecido de la vista, yerra en cambio al introducir una regla cualitativa que describe la relación entre distancia e intensidad que mantiene fija la magnitud aparente, regla que, según dice, era desconocida para "los sabios ópticos y sagaces expertos en perspectiva". Por sí sola la geometría resultaba engañosa y, al enfrentar las experiencias de la óptica, siempre había que tomar en cuenta la contrapartida física y la que hoy llamaríamos psicológica, en tanto que estudia lo referente a la percepción. Estos elementos, en mayor o menor medida, fueron temas muy discutidos y analizados en los tratados medievales de perspectiva. Con el tiempo, la perspectiva pasó de ser la ciencia general del mundo, modelada en la metafísica aristotélica y sustentada en una doctrina sustancialista de la luz, a ser una doctrina física que se servía de reglas geométricas para explicar la acción de uno o de muchos agentes naturales, a saber, de aquéllos de carácter luminoso (Salvemini, *La visione*, 53-94).

Al enfrentar el problema de la distancia y la posición de los astros, en *De visione stellarum* —manuscrito de autor anónimo depositado en la biblioteca de San Marco en Florencia— se presentan algunas reglas de la visión óptica: la luz puede llegar directamente al ojo, o después de haber sido reflejada o refractada, o ambas. Nunca, se dice, se pueden reducir las apariencias, o el engaño sufrido al localizar a los cuerpos celestes, a un fenómeno de visión directa. Para explicarlo debe siempre recurrirse a reflexiones y refracciones. Un paso en esta dirección fue considerar que existen además otros condicionantes de carácter físico-astronómico, tales como la cercanía a la Tierra de una cierta estrella y su altura sobre el horizonte. Con base en ellos el autor argumentaba que la variación en apariencia de las estrellas era tanto más pequeña cuanto más lejanas se encontraran, sin que ello implique que se dijera

qué regla matemática regía esta razón en la variación de la magnitud observable en los cuerpos celestes.

El tipo de consideraciones hechas por Bruno sigue esta tendencia que se mueve entre lo cuantitativo y lo cualitativo y, con su ayuda, pretende justificar afirmaciones sobre el tamaño relativo de la Tierra respecto del Sol y sobre cómo es posible para dos objetos luminosos contemplarse uno al otro sin que importe la presencia de un obstáculo opaco —aún mayor que los luminosos— si se satisface que la distancia entre ellos sea lo suficientemente grande. En forma clara y concisa explica que si el Sol fuera más grande que la Tierra el cono de sombra que aquél produciría tendría su base en ella misma, es decir, en la Tierra, y èl vértice en la dirección opuesta a donde se encuentra el Sol respecto de la Tierra (fig. 1).

Si, por el contrario, el Sol fuera más pequeño que la Tierra, el cono de sombra tendría su parte más estrecha junto a nuestro planeta y se abriría al infinito sin que se definiera una base. De aquí Bruno salta a afirmar que el astro rey es mayor, dado que la sombra de la Tierra sólo alcanza la esfera de Mercurio y no va más allá.

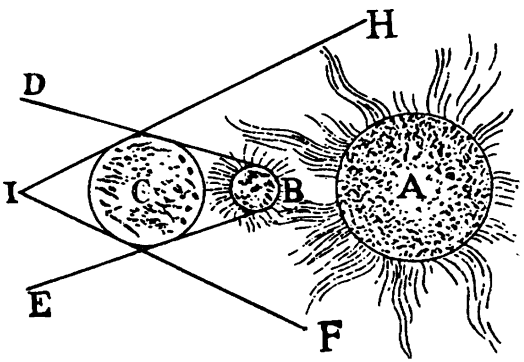


Figura 1. Bruno no se pudo sustraer al viejo problema de tratar de encontrar la distancia y tamaño de los astros del universo. Bruno sostiene, al igual que Anaxágoras, que el Sol es de mayor magnitud que la Tierra. Apoyándose en esta figura él plantea dos alternativas: i) si el Sol A fuera más grande que la Tierra C, el cono de sombra tendría su base HF en el Sol y el vértice en I, ii) si el Sol B fuera más pequeño que la Tierra C, el cono de sombra tendría su vértice en el Sol B y la base se abriría al infinito en la dirección de DE. Para Bruno la segunda opción tiene la desventaja de que la base DE, que se abre al infinito, generaría durante la noche una amplia región de obscuridad en la bóveda celeste, por lo que termina defendiendo la primera posibilidad.

Esta última justificación carece de validez ya que, suponiendo al Sol en el centro del universo, el sistema copernicano sitúa a la Tierra más allá de la esfera de Mercurio, y por lo tanto nunca podría la primera cobijar con su sombra a Mercurio. Si, por el contrario, la Tierra ocupara el centro del universo, sí podría ser que Mercurio quedara dentro del cono de sombra. ¡Pero esto sería argumentar sobre la base del sistema ptolomeico! Tenemos entonces que, aunque la hilación lógica es correcta, así como también el uso de la geometría, resulta que en el caso concreto sobre el que se utiliza no se acomoda a las condiciones supuestas en la discusión.

Algo equivalente sucede con la segunda parte del argumento bruniano, pues nos dice que

> si el Sol fuera un cuerpo luminoso menor... cuando [éste] se hallara en el hemisferio inferior nuestro cielo nocturno estaría oscuro en mayor medida que iluminado, siempre que se conceda o admita que todas las estrellas toman su luz del Sol.
>
> (*Cena*, 126)

Pero, ¿no es Bruno mismo el que dice que las estrellas son soles iguales que el nuestro? Es obvio que, independientemente de lo que fuera la naturaleza de las estrellas, cuando se trata de convencer de algo, Bruno no parece detenerse por inconsistencias entre los elementos involucrados en su argumentación.

En *Sobre el infinito* Bruno afirma (150) que existen infinitos soles para los que existen tierras que giran alrededor de ellos, del mismo modo que nuestro sistema gira alrededor de este sol. A la pregunta de Elpino de "¿por qué no vemos esas tierras girando alrededor de esos soles?", Filoteo —personaje que representa a Bruno— argumenta que nosotros vemos los soles que son los más grandes, y no a las tierras que son más pequeñas y que tienden a ser invisibles. Bruno está afirmando que podemos ver esos soles, no con los ojos de la razón, sino con los sentidos. Él considera que como el universo es infinito entonces es necesario que exista una infinidad de soles de los cuales muchos son visibles para nuestros sentidos (bajo la forma de pequeños cuerpos), ya que es imposible que el calor y la luz de uno solo puedan difundirse por la inmensidad.

Por otra parte, Bruno argumenta que ningún cuerpo luminoso genera su propia luz, es decir, la luminosidad de los astros depende de sus características en la superficie como puede ser el agua, vapores, tierra... que los

hace más brillantes u opacos, lo que le da luz a todos los astros es un elemento central. A los soles los ilumina este elemento central y a su vez estos soles iluminan a los demás astros, los cuales también reflejan luz, aunque sea en menor intensidad; es decir, todos pueden recibir un poco de luz de todos, por lo que sería imposible que si este Sol deja de iluminar a algunos astros, éstos dejen de recibir luz y, por ende, desaparezcan de la vista.

Estos dos argumentos, el de que existen infinidad de soles que podemos percibir y el de que ningún sol genera su propia luz, hacen inconsistente el argumento de *La Cena*, debilitando su intento por fundamentar que el Sol es más grande que la Tierra.

Retornando al Tercer Diálogo de *La Cena* encontramos que para justificar su afirmación de que un cuerpo opaco no puede obstaculizar la visión de uno luminoso si ambos se encuentran lo suficientemente alejados entre sí y del observador, Bruno primero "muestra" cómo un "cuerpo luminoso menor puede iluminar más de la mitad de un cuerpo opaco mayor" (fig. 2). La fuente de luz iluminaría la porción de hemis-

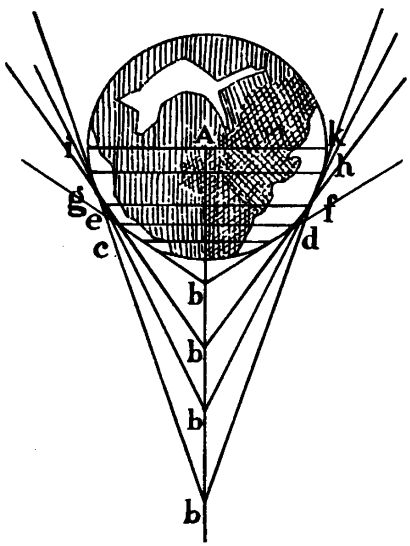


Figura 2. Si dos cuerpos, uno opaco y otro luminoso, se alejan de nuestra vista, el opaco aparentemente disminuye más rápido en su diámetro que el luminoso, es decir, cuando el cuerpo opaco ya no sea visible, el luminoso aún lo será. Tomando lo anterior, Bruno pretende mostrar que el cuerpo luminoso B, al no perder dimensión cuando se aleja, puede iluminar regiones del cuerpo ópaco que pasan del diámetro I-K, con lo cual concluye que el cuerpo B puede, eventualmente, iluminar en su totalidad a un cuerpo opaco.

ferio limitada por el semicírculo generado por los puntos donde las tangentes a la Tierra, que parten de un *b* particular, la tocan. Conforme se aleja *b* de la Tierra el cuerpo radiante irá iluminando una mayor superficie y

> de ahí se concluye que puede suceder que el cuerpo luminoso *b*.... podría —dada una gran distancia— comprender un arco mayor que el semicírculo, puesto que no hay razón para que esa lejanía que ha llevado al cuerpo luminoso a comprender el semicírculo no pueda llevarlo todavía más lejos, hasta corresponder aun más.

Si el argumento sólo llegara hasta aquí sería un caso más de un uso erróneo de la inducción, ya que la conclusión estaría plenamente desmentida por la experiencia.

Sin embargo, la justificación viene más adelante, y descansa en la ya mencionada observación de que, conforme se alejan de un observador, los diámetros de los objetos luminosos disminuyen en una razón menor que la de los objetos opacos (fig. 3). Bruno está utilizando resultados —y tergiversándolos en el proceso— ya conocidos en la óptica geométrica. El mismo Leonardo, en sus escritos de pintura, nos habla de que "los cuerpos luminosos parecen a gran distancia mayores de lo que realmente son" (*Tratado*, 233) y de que "entre cuerpos de tamaño

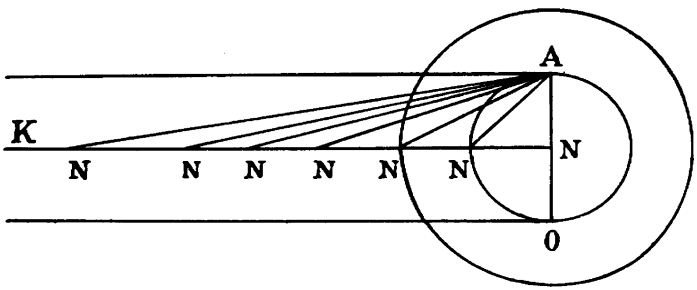


Figura 3. Si un observador se aleja de un cuerpo opaco como lo hace N en la figura, entonces el ángulo que forman AN y la recta K tiende a ser cada vez más pequeño, hasta llegar al extremo en que las líneas AN y K aparentemente ya no formen un ángulo, sino que sean la misma línea. Con ello resulta que un cuerpo opaco con diámetro AO y que se encuentre intermedio entre dos cuerpos luminosos y a una distancia enorme respecto de ambos, ya no constituiría un obstáculo para que los observadores situados en los cuerpos luminosos pudieran observar las luminarias frente a ellos.

y distancia equivalentes, aquel que esté más iluminado parecerá al ojo más próximo y mayor" (p. 234). Hay que subrayar que en estos enunciados sólo se dice que los objetos "parecen", no que "son" o que "pasan a ser" mayores o menores, según la luminosidad o la distancia.

Bruno va más allá, pues al parecer lo que pretende es recuperar, para el caso que está tratando, dos proposiciones contenidas en la *Perspectiva Communis* de John Pecham (Lindberg, *John Pecham*, 99 y 105):

i) Una esfera luminosa ilumina más de la mitad de una esfera o cilindro que sea menor en tamaño. Prop. 22

ii) Entre más cercano se encuentre el Sol de la Luna, más iluminará el primero a la última en intensidad y extensión. Prop. 24 (fig. 4 y 5).

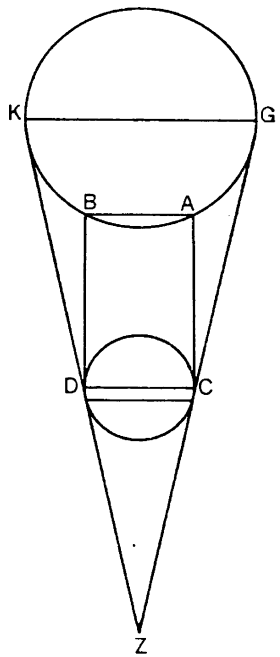


Figura 4. Si el diámetro de un cuerpo luminoso es mayor que el de un cuerpo opaco, entonces los rayos de luz que pasan por D y C no corresponden a los rayos que parten de K y G, porque de ser así los rayos tangentes a D y C tendrían que ser paralelos y perpendiculares al diámetro DC, y en consecuencia el diámetro de ambos cuerpos sería igual, por lo que KG tendría que ser igual a BA, lo cual es una contradicción. Así resulta que la luz que emana de la región de los arcos GA y KB ilumina un sector que sobrepasa al diámetro DC del cuerpo opaco.

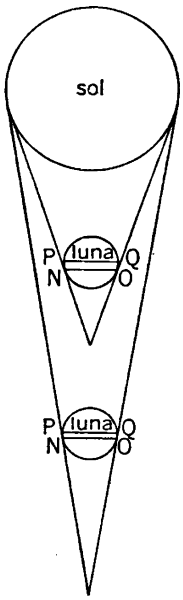


Figura 5. Los triángulos que se forman con los rayos tangentes a la Luna en sus diferentes posiciones están contenidos uno en otro conforme la Luna se acerca al Sol. Los triángulos tienen en común a la base que se encuentra en el Sol. Los triángulos que se forman con la Luna cada vez que ésta se acerca al Sol, tienen cada vez más grande el ángulo correspondiente al vértice opuesto al Sol, lo que genera que los rayos tangentes a la Luna se alejen del diámetro PQ, tocando a la Luna en los puntos NO. Por lo tanto, resulta que la cantidad iluminada por el Sol es mayor que la mitad de la superficie.

Las ilustraciones correspondientes a ambas proposiciones, al compararlas con un dibujo que aparece en *La Cena*, ponen de manifiesto lo sugerente que pudieran resultar para Bruno.

Lo que parece ser el hilo de la argumentación bruniana consiste, entonces, en vincular la idea de la disminución desigual de los diámetros aparentes de cuerpos opacos y luminosos con la prop. 22 de Pecham, y considerar, eventualmente, el proceso de àlejamiento que permite al cono pasar de ser divergente a ser convergente, lo cual es similar a lo enunciado en la prop. 24 de la obra de Pecham.

Bruno continúa su "tour de force" al considerar el cono límite en el que, de *facto*, el cuerpo opaco se ha reducido a la nada, y por lo tanto ya no presenta ningún obstáculo al paso de la luz de C.l. a V, (ilust. 3 de *La Cena*, en lugar de B aparece b):

> ...el impedimento ...va disminuyendo cada vez más a medida que disminuye el diámetro conforme el ángulo B se hace más agudo. Y es necesario que el ángulo se haya hecho tan agudo (puesto que en la división física de un cuerpo finito está loco quien crea que puede realizar un proceso hasta el infinito, ya [sea que] se le entienda en acto o en potencia) que ya no haya ángulo, sino una línea a través de la cual dos cuerpos visibles opuestos puedan encontrarse el uno a la vista del otro...

Es así como, a semejanza de lo hecho al final del Cuarto Diálogo (donde sobre la línea que denota la órbita terrestre confunde el punto que corresponde a la Tierra con "la señal del compás cuando se trazó el epiciclo de la Tierra"), Bruno no repara en tomar argumentos, citas, experiencias o despliegues de la imaginación para, sin atender a la consistencia global de su sistema de creencias, ocuparse sólo del valor que su premisa tiene para la solución de un problema inmediato o la explicación del fenómeno que le ocupaba.

En un sentido más amplio, cabe decir que a pesar de lo mucho que Bruno despreciaba a las "matemáticas", en este Tercer Diálogo apela una y otra vez a sus resultados y, por desgracia, muestra que en ocasiones sus conocimientos sobre este respecto dejaban mucho que desear. En *La Cena de las Cenizas* Bruno señala que la geometría y las matemáticas en general no son el camino adecuado para interpretar a la naturaleza, y que el comportamiento de los astros en el universo no puede estar gobernado por leyes matemáticas. En el diálogo I expresa "cúan digno de alabanza es Copérnico", considerándolo muy superior a Ptolomeo, Hiparco, Eudoxo... De esta forma, a lo largo de *La Cena*, Bruno pretende caracterizarse como partidario de un nuevo cosmos geometrizado, pero esta posición es muy aparente, ya que en el mismo diálogo Bruno critica a Copérnico por el hecho de que se basa en argumentos matemáticos y no naturalistas, lo que indica que no se ha podido liberar de la 'filosofía vulgar'. Remata este asunto sentenciando que el trabajo matemático de calcular, medir, geometrizar y perspectivizar, de no ser usado en el contexto de un modelo de la naturaleza, no sería más que un pasatiempo para "locos ingeniosos".

Más adelante, en el diálogo V, Bruno rechaza que los cambios climatológicos a través de las estaciones del año sean causados por la inclinación de la Tierra, y el efecto que los rayos del Sol provocan al entrar a la Tierra con inclinación más cercana a la perpendicular o aproximadamente a un ángulo agudo, generando de este modo climas calientes o

fríos, respectivamente. Para el Nolano estos cambios son meros accidentes (causas) del Sol y es una necedad pensar que por el ángulo de los rayos haya más frío o calor. Es evidente que para Bruno los ángulos, líneas, perpendicularidad y demás términos de la geometría no son parte de las causas naturales de dichos cambios.

Estos hechos nos descubren, posiblemente, una lectura descuidada de sus fuentes, como sucedió con la imagen que se formó del sistema de Copérnico, o tal vez —y en el caso de Bruno no resulta del todo evidente que no sea ésta la situación— una profunda convicción de ser el detentor de la verdad y, por lo tanto, intérprete y corrector de lo hecho por quienes le precedieron. Con todo, no le es posible evadir el uso de las matemáticas, en tanto que el naturalismo mágico que nutría sus esquemas, lo obligó a no despreciarlas en la elaboración de sus argumentos.

Queda esto, entonces, como un episodio más del enfrentamiento entre el espíritu del tiempo —la mentalidad— y los instintos de la mente de ciertos individuos, y en el que los resultados no alcanzaron a ser más que una amalgama poco afortunada.

Bibliografía

Berti, Domenico, *Giordano Bruno da Nola, sua vita e sua dottrina*, Torino, 1868.

Bruno, Giordano, *La Cena de las Cenizas*, ed. de Miguel Ángel Granada, Madrid: Editora Nacional, 1984.

——, *Sobre el infinito universo y los mundos*, traducción, prólogo y notas de Ángel J. Cappelletti, Buenos Aires: Aguilar, 1981.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, ed. de Angel González García, Madrid: Editora Nacional, 1983.

Dee, John, *The mathematicall praeface to the Elements of Geometry of Euclid of Megara (1570)*, ed. de Allen G. Debus, Nueva York, 1975.

Copérnico, Nicolás, *Sobre las revoluciones*, estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Mínguez Pérez, Madrid: Editorial Tecnos, 1987.

Kuehlenbeck, *Bruno, der Martyrer der Noven Weltanschauung*, Leipzig, 1890.

Lindberg, David C. *John Pecham and the science of optics. Perspectiva communis*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

Mondolfo, Rodolfo, *Figuras e ideas de la filosofía del renacimiento*, Barcelona: Icaria Editorial, 1980.

SALVEMINI, FRANCESCA, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Roma-Bari: Laterza, 1990.

VESCOVINI, GRAZIELLA F., *Studi sulla prospettiva medievale.* Torino: G. Giappichelli, 1965.

YATES, FRANCES, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona: Editorial Aries, 1983.

EL INFIERNO DE FIOMETA Y EL PURGATORIO DE PÁNFILO

Citlalli BAYARDI
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Condenarse al castigo eterno o sufrir en vida, en la soledad de la montaña, visiones infernales, son los "premios" a que se hacen acreedores una pareja de amantes: la señora Fiometa, "que en beldat y valer a las otras eçedya" (Flores, *Grimalte y Gradissa*, 3),[1] y su ingrato amante Pánfilo. Mientras mantienen relaciones adúlteras, Pánfilo se comporta como un libertino que da rienda suelta a sus pasiones, pero pasado un tiempo, pierde el interés por la dama y la engaña: le promete que volverá después de cuatro meses, mas no lo hace porque disfruta con otras mujeres. Fiometa va en su busca y él la rechaza; este hecho, la conduce al suicidio. Pánfilo, entonces, siente una gran culpa, pues de haber sido fiel, ella no hubiera muerto. Tal sentimiento es la razón por la que el personaje rechaza el duelo que le propone Grimalte para vengar a la desdichada, y por la que se retira a hacer vida de salvaje en el bosque.[2]

La historia de estos amantes se halla entretejida con la de Grimalte y Gradissa, quienes mantienen una relación que parodia el código del amor cortés (Waley, "Love and Honour", 253). Sería muy interesante tratar, sobre esta pareja que da título a la obra, aspectos tales como la mencionada parodia, la identificación Grimalte-Fiometa, la crueldad de Gradissa para con Grimalte, etc., puntos que dejo para otra ocasión.

[1] En adelante sólo anotaré la página correspondiente.

[2] Aquí nos encontramos frente al tópico de la penitencia en la selva; en el caso concreto de la obra, se habla de "montaña".

En este trabajo me centraré en Fiometa y Pánfilo, personajes que reflejan la inestabilidad moral de la sociedad de aquellos tiempos, en la que los vicios y las virtudes se encontraban tan próximos que "el camino a seguir" era menos claro (Fossier, "Introducción", 18). Hay que señalar que, en el otoño medieval, se rige el comportamiento, por un lado, según el código caballeresco o el del amor cortés (Green, *España*, 21-31); por el otro, de acuerdo con la doctrina católica. Ahora bien, debe considerarse lo siguiente: "Ningún servidor puede quedarse con dos señores" (*Mt.*, 6:24).

Para tratar la obra de Flores, voy a observar dos sistemas morales: el cristiano dogmático y el del amor cortés. Sobre el primero, debe recordarse que en la Edad Media "la Biblia es, si no la fuente de todo, por lo menos la referencia para todo" (Le Goff, *Lo maravilloso*, 14). Y con base en la religión, en el mismo primer párrafo de *Grimalte y Gradissa* aparece una infracción bíblica, en cuanto que se ve la transgresión del mandato "no estarás con la mujer de tu prójimo, pues es una maldad" (*Lev.*, 18:20). En la novela, Fiometa primero procede como adúltera: "desdenyada la verguença y pospuesta la honra, muy mudado el querer del valeroso marido, con hun stranyo hombre llamado Pamphilo fue de amor presa" (3). Comete, pues, una maldad según dicha Ley. Cuando es rechazada por Pánfilo, y estando ella consciente de la deshonra que causó a su esposo, se dirige a éste en un desesperado apóstrofe:

> Recobra los tus honores, y si yo desprecio mis honras, no pierdas tu la iusticia que del adulterio te devo [...] abra tu sanya mis pechos, [...] y las furias y sanya de tu espada sean el quebrantamiento de mis errores y tus offienças (47).[3]

Pero como su marido no se hace presente para tomar venganza ni Pánfilo accede a quedarse con ella, termina suicidándose.

Debo indicar que me convence la idea de que por el rechazo, por el desamor total de Pánfilo, Fiometa se suicida (Waley, "Love and Honour", 274), y creo que ésta es la razón por la cual se encuentra —según es mi interpretación— en el infierno. Por otra parte, si se considera la transgresión del código amoroso cortés, asimismo puede pensarse en el infierno de los enamorados: conseguido el objeto de la pasión, la

[3] Cabe señalar que, en la Biblia, el castigo para los adúlteros es la pena de muerte (*Lev.*, 20:9-10).

amante deberá calcinarse en la muerte por no haber conseguido consumirse de pasión en vida, es decir, por no practicar la continencia virtuosa.

Bien sé que el análisis del suicidio de Fiometa es material para otro escrito, pero basten para los objetivos de éste los siguientes argumentos:

Ante el rechazo de su ex-amante, Fiometa, incapaz de aguantar tanto peregrinaje y desprecio, desea morir y dice a Pánfilo que su desdén será la causa de su muerte: "No seria menester otro cochillo para mi muerte salvo tu grande desconocer" (38). Y más adelante apunta: "Plegue pues a los diozes que el mayor bien que desta vida hovieres sea verme morir" (39). De esta forma, trata de elevar su voluntad por encima de la del Creador. Además, ella siente que sus acciones merecen la muerte:

> Quitate ya, pues, Pamphilo, de mi vista y la muerte que no me dixte dexamela tornar [...] no me plaze que veas mi desastrado fin [...] Soledad me da companya, y tu presencia causa de mis angustias (dexame) en descanso recebir esta *muerte desseada* y que muy merecida tengo".
>
> (44, el subrayado es mío)

Fiometa continúa lamentándose, pero también se insulta, se maltrata, se maldice. Sus injurias van *in crescendo*:

> ¡Tu ensuziamento de limpio matrimonio, robadora de la honra de tu marido [...]. Tu destroymiento de tu casa y de las agenas riquezas, poco por ti affanadas y mucho con magnanimo coraçon en los tus vicios despedidas! Tu eres oprobio de las famosas duenyas, induzimiento de la singular favor, en exemplo de toda maldat de malos y de buenos avorrecida; perdida de los espirituales bienes, entera sperança de las eternales penas, causa de lloros a tus amigos, complido plazer de tus enemigos, sepultura de peccados, ymagen de quien haze desonestat para el mundo y tierra que te crio (46).

"Eternales penas", me parece que antes del suicidio, Fiometa ya está pensando en su destino que, marcado por su comportamiento en vida, será el Infierno, pues muere sin el más mínimo arrepentimiento para merecer siquiera el Purgatorio. Ya no espera en Dios, Dios de la esperanza (*Rm.*, 15:13), sino en las penas eternas que sólo se sufren en el Infierno, sin fe, sin bienes espirituales. Sólo ve sepultura y condena-

ción, el castigo a tantos pecados que no se pagan con una muerte sino, pensando hiperbólicamente, con muchas. Fiometa se dice a sí misma:

> O malaventurada de ti [...] ¿pues como piensas tu con sola muerte satisfazerte? No crehas que yo te haga tan bienaventurada que solo con ella pagues una tan gran deuda. Vida de mil muertes te buscare porque muchas vezes mueras y muchas me vengue de ti (43).

Aquí radica la decisión de suicidarse, así es como Fiometa encuentra una vida de mil muertes. ¿Cómo puede ser? Propongo, según el contexto bíblico, el castigo que merecen los suicidas. El suicidio es uno de los pecados más grandes porque viola las leyes del Antiguo y del Nuevo Testamento. En el decálogo se lee: "No matarás" (*Ex.*, 20:13). En el Nuevo Testamento el mandamiento más importante es "amarás a tu prójimo como a ti mismo" (*Mc.*, 12:31). Para san Agustín, el suicidio es un pecado imperdonable, porque el acto de quitarse a sí mismo la vida es contrario a la voluntad de Dios, y nos dice, "el que se mata a sí mismo es un homicida" (*De civ. Dei*, I, 17). Santo Tomás de Aquino, por su parte, apoya las razones aristotélicas contra el suicidio, y agrega que éste es un acto contra la Naturaleza, pues contraviene el amor natural que cada uno siente por sí mismo (*Summa Theologicae*, II, 2, q. 64, a. 5). Fiometa sabe que al transgredir estas leyes y morir "presa de un amor mundano e ilícito, inconfesa e impenitente" (Matulka, *Novels*, 296), su pena será extrema (Waley, "Love and Honour", 274). Ella se considera enemiga de la vida porque ya no quiere ni encuentra razón para seguir viviendo. Nos dice: "Pues tu, vida, ¿para que me quieres, ni por que me amas? por toda razon cierto te soy enemiga" (47). Finalmente la agonía de Fiometa es violenta y agitada: "Dando mil bueltas a unas partes y otras, con spantables senyales en la desfigurada cara, *dio fin* a su triste vida" (52).

Por otro lado, al interrelacionarse la moral testamentaria con la del amor cortés, el suicidio puede verse como una salida simbólica: no es la cancelación de la vida sino la prolongación de la pena. En cuanto a la profecía "vida de mil muertes", ésta se realiza en el último episodio de la novela, pues tres veces a la semana, año tras año, Fiometa se aparece en medio de la montaña donde vive Pánfilo, transformado en hombre salvaje, padeciendo insufribles tormentos y ¿por qué no? muriendo.

Pasados 27 años del trágico acontecimiento, Grimalte da con Pánfilo enmedio del bosque en donde se encuentra haciendo penitencia.

En este lugar me parece ver una concreción de la idea del Purgatorio y, en parte, de la del Infierno. En el Medioevo el hombre convivía con el Bien y el Mal en su mundo real, por eso los llama realidades espirituales. Éstas sustentan la creencia en el Cielo, el Purgatorio y el Infierno, presentes en el mundo medieval, que deviene en escenario o punto céntrico de dicha reunión (Oyola, *Los pecados*, 11-12).

En esta novela, el escenario es Asia. El hombre medieval sostenía el mito de que en el extremo del mundo, o sea en el Oriente, habitaban de común los malos espíritus, demonios, Satanás, monstruos, etc. (Kappler, *Monstruos*, 18). Así nos explicamos que aun después de muerta Fiometa conviva, en terrible aparición infernal, con Pánfilo, transfigurado en un a-civilizado, en un salvaje, en el "marginado imaginario" (Le Goff, *Lo maravilloso*, 131) del mundo medieval. Y hay que recordar que es en el grupo de los marginados donde suele trabajar "el enemigo del género humano: el diablo" (Le Goff, *Lo maravilloso*, 132). Veamos ahora la visión que presenciaron Grimalte, por primera vez, y Pánfilo, por más de tres mil ocasiones.[4]

> Las spantables visiones que en aquella noche nos perseguian. Y estas, alli seguras en la spessa montanya, espantosos gritos bueltos con dolores [...] y gemidos de Fiometa ohiamos. Y de que nosotros fue masacerquada esta vision, tan acompanyada la vimos de gentes abominables que a mi el grande espanto que tenia dellas no me las dexo mirar; porque la diformidad de sus rostros era tan sin medida que sus mudanças y llantos mas me desfiguraron que no la trabajosa vida passada. Sallian de sus bocas una ençendidas llamas tan grandes y con tal gana resuffladas que sino lo que lo vehia, no lo puede consentir a verdad. Concluyendo, que de los infernales fuegos que de su oios y orejas sallian la escuridad de la noche en grande claridad tornaron, y la fuerça deste su gran resplandor no me dexaba aver entero conoçimiento en la manera que Fiometa venia.
>
> Digo pues que ella de diversos colores cubierta stuvo suspença, y yo mirandola asi, ella començo a llamar mi nombre con proposito de algo dezirme, sino por el grande estorvo de aquellos que la seguian. Y yo senti que por fuerça sus palabras revocaron porque vieron a su desseado Pamphilo alli, y en las offienças se estendieron sus cruezas. Y por no dar tanta pena a los leyedores, no quiero contar por extenso sus graves desventuras, que tales tormentos obravan en ella que de pura compa-

[4] Si multiplicamos 3 (días) x 4 (semanas) x 12 (meses) x 27 (años) = 3 888 apariciones de Fiometa, pero hay que descontar el tiempo que tardó Pánfilo en llegar a la montaña.

> ssión mis oios se apartavan de los mirar; pero no podia tanto sconderlos que sus gemidos no me hisiessen a menudo remiralla. Y muchas vezes quize ayudarle, mas mis flaquas fuerças contra aquellos sacavan simple victoria, de manera que alguna vez [...] dexaban a ella, y a mi como defensor me offendian.
>
> Y despues que la mayor parte de la noche Fiometa huvo passado con mucha sanya, la pusieron encima de un carro que levavan dos cavallos y los aparefos que yo vi alli para tormentar a la más que tormentada Fiometa, por ser increhibles cosas de creher las callo, y despues que ella alli puesta, desnuda de sus vestidos, mostrava a Pamphilo quanto la havia mudado su desconoçimiento de aquello que ser solia. Y yo digo en verdad segun lo que por vista mia puedo conoçer, que aquesta la muerte o su traslado parecia, y muy mas horrible que las infernales rabias se mostro; de tal manera que quanto su graciosidat en el mundo me era alegre, tanto que mas de dava pena el agora remirarla [...].
>
> Y despues que ella huvo dado a Pamphilo a conocer que tanto el desigual amor suyo hizo en aver la excellencia del mundo troquado en vision espantable porque mirasse si padecia lo medio de lo que su crueldad merecia, en especial porque la desesperada muerte de Fiometa en la infernales penas para siempre a condemnada y a Pamphilo en esta breve vida pagar; por cuyo amor huvo tal que diga lo que de amor merece (71-72).

Para Pánfilo, triste amador, proponemos que tanto el sufrimiento padecido como hombre salvaje, como el experimentar noche tras noche, más que observar, estas visiones infernales, son una suerte de purgatorio. No se trata del purgatorio que se padece después de la muerte, sino de uno cuya génesis se encuentra en la decisión de vivirlo aquí, en la tierra y en esta vida. Es un purgatorio singular o segundo purgatorio. Aquí cobra sentido el mortificar al cuerpo con el padecer de la carne, y al alma con el padecer del doloroso arrepentimiento por causar una muerte, una eterna pena. La caracterización del ambiente refleja las representaciones más comunes del purgatorio, propias de la época.

Flores recurre al arraigado mito del hombre salvaje en referencia al estado que soportan quienes voluntariamente elegían su penitencia: la vida salvaje como vía hacia la salvación de sus almas mortificando el cuerpo, como en el caso de Juan Crisóstomo, adúltero y asesino que llega a convertirse en santo (Bartra, *El salvaje*, 72-74). Pánfilo envejece de tal forma que casi es irreconocible, le crece el pelo y la barba tanto que le cubren totalmente su cuerpo, camina con las rodillas y manos, come

hierbas, vive en una cueva y, por si fuera poco, es cazado con perros de oficio por Grimalte. Pero todo lo padece y soporta en "los deshabitados desiertos y tierra donde los brutos animales biven [...] [dándole] tales consuelos quales los desesperados coraçones suelen recebir de soledad" (60).

En el contexto católico que hemos usado, "desierto" y "soledad" son palabras claves. El primero tiene que ver con el "ideal desértico" del Occidente medieval que se concebía no como metáfora de aridez, sino de soledad; era un lugar en donde "sólo podían sobrevivir, para llegar a la redención final, hombres salvajes endurecidos por pecados bestiales" (Bartra, *El salvaje*, 59). Esto nos habla de un espacio místico-moral que es el propuesto por Flores para Pánfilo, quien se autodisciplina para purgar sus pecados siendo los motivos que lo orillan a esa vida el arrepentimiento y la desesperanza (Deyermond, "El hombre salvaje", 28).

Por otro lado, ese lugar que el hombre ha escogido para retirarse a dicha purga es también escenario de tentación. A los ojos del profeta Oseas el "desierto es a la vez lugar de castigo y de prueba" (*Os.*, 2:5; Feuillet, *Introducción*, 458). Jesús mismo es tentado en el desierto (*Mt.*, 4:1 ss; *Lc.*, 4:1; *Mc.*, 1:12) y en este sentido la tentación no es ni el pecado ni el mal, sino tan sólo su seducción, seducción que es parte de la condición humana (Galilea, *El camino*, 121).[5] Pánfilo, que ha hecho un voto de silencio,[6] es decir una promesa deliberada, libre, hecha a Dios con el fin de aumentar su castigo, es torturado tres veces a la semana por las visiones infernales (tres es número simbólico, además corresponde al número de veces que Jesús fue tentado en el desierto); en estas visiones, Pánfilo ve como se ha transformado aquel hermoso cuerpo que amó a merced de las torturas que aquellos seres abominables le aplican (Bartra, *El salvaje*, 181).

La tentación radica en que Pánfilo puede decidir entre regresar a la civilización, a su vida ligera, amoral, o quedarse a sufrir las visiones espantosas. Él se queda y padece tres noches por semana gritos, lamentos, fenómenos sobrenaturales, la presencia de demonios, etc.; purga, no sin dolor, sus pecados, y en este sentido, sólo para Pánfilo cabe hablar de la

[5] Pánfilo es un marginado en su condición de salvaje y hay quien ve en Jesús a otro marginado, aunque muy diferente; de ahí que sobre ellos actúe, tentándolos, el enemigo del mundo: el diablo.

[6] Votos religiosos: "Oblación hecha a Dios y recibida por la Iglesia", en "constitución dogmática sobre la Iglesia '*Lumen Gentium*' " (*Documentos*, II, 59-60).

metáfora de San Juan de la Cruz, quien toma al fuego como el amor de Dios y a la leña como el ser humano, y dice: si la leña está mojada o sucia, al contacto con el fuego no prende, el mismo fuego va *limpiando y purificando* a la leña hasta que está apta para el fuego. El proceso de purificación está en el crepitar y en el humo de la leña, éstos son el "dolor" y la "pena" hasta que prende el fuego, o sea, el amor de Dios, en el hombre. Este proceso lastimoso es el Purgatorio (cit. Galilea, *El camino*, 121). Pero hemos de distinguir el fuego purgatorio del fuego eterno. El primero ha sido calificado como espiritual, metafórico o simbólico pero, aun con diferentes concepciones es, en todo caso, temporal, pues se espera la liberación; mientras que el fuego característico del infierno es condena eterna, sin esperanza, avivado por demonios.

En la "Lógica del purgatorio", Le Goff expone que

> la falta (*culpa*) que normalmente conduce a la condenación, puede remitirse mediante la contricción y la confesión, mientras que la pena (*poena*) o castigo expiatorio se borra mediante la satisfacción, es decir, mediante el cumplimiento de la penitencia ordenada por la iglesia.
>
> (*El nacimiento*, 246)

En el caso de Pánfilo, la fornicación y la responsabilidad de la muerte de Fiometa son las faltas o culpas que, dice el narrador, debe "en esta breve vida pagar" (72), y usa el verbo "pagar", cuya raíz latina quiere decir calmar o *satisfacer*. Esto es, Pánfilo debe satisfacer en esta breve vida su castigo cumpliendo con la penitencia que se autoimpone: la vida salvaje, hábito que también tomará Grimalte orillado por la "frustación y desesperanza" (Deyermond, "El hombre salvaje", 28), y que él mismo calificará al final de la novela como "segundo purgatorio" (74).

Fiometa, como sabemos, aparece acompañada de seres que arrojan fuego por los ojos, boca y orejas. Ahora bien, hay que recordar que el fuego es infernal, no purgatorio, si el suicida tiene por destino la condenación eterna. Veamos el caso de la dama.

El narrador no habla de demonios para los toturadores de Fiometa, sino de "gentes abominables" (71); por tanto, podemos pensar en criaturas con ciertas antropomorfizaciones, pero seguramente horrorosas. Tampoco dice Infierno, pero en tres ocasiones lo usa como adjetivo: "infernales fuegos" (71), "infernales rabias" (71) e "infernales penas" (72).

La caracterización que hace de esta gente abominable, los fenómenos climatológicos durante la aparición y las condiciones en que Fiometa se

presenta, son lo que nos hace pensar en demonios e Infierno. Grimalte describe a la gente abominable como seres que producen espanto con sólo verlos, de rostros deformes y en constante movimiento: "mudanças" (71). Además, salen de sus bocas, orejas y ojos, grandes y encendidas llamas que específicamente son infernales, tan enormes que alumbran la oscuridad de la noche. Nariz, orejas, boca y ojos son elementos descriptivos de vital importancia en la caracterización de demonios (Kappler, *Monstruos*, 286). Asimismo, estas criaturas abominables que gesticulan y torturan a la mujer, en un momento la dejan para agredir a Grimalte, y ésta es precisamente una característica demoniaca, pues el ejército del diablo es el que gesticula y el que tiene libertad de movimiento (Le Goff, *Lo maravilloso*, 45).

Le Goff explica que el Infierno está lleno de hombres y mujeres torturados por demonios. Los torturados no tienen iniciativa gestual porque se encuentran o en posiciones de pasividad o son objeto de los gestos agresivos de los seres infernales (*Lo maravilloso*, 48-49). Aquí está Fiometa sobre cuyo cuerpo "tormentos obravan [...] que de pura compassión mis oios se apartavan de lo mirar", dice Grimalte (71). Además, Fiometa no presenta una actitud (gesto) de plegaria, ella "desnuda de sus vestidos [muestra] a Pamphilo quanto la havia mudado su desconocimiento de aquello que ser solia" (71). Este gesto de plegaria a que aludimos, es lo que distingue a los torturados del Purgatorio de los torturados del Infierno.[7] Aquéllos tienen la esperanza de alcanzar un día la gloria, éstos están condenados eternamente. Como dice Flores, "la desesperada muerte de Fiometa en las infernales penas para siempre ha condemnada, a Pamphilo [toca] en este breve vida pagar" (72) para alcanzar dicho estado de gracia, dijimos, no sin dolor. En el contexto social, este infierno, apunta Matulka, era una "verdadera moda medieval" (*Novels*, 297-300), pues los amantes castigados en él solían regresar a la tierra para ilustrar, tangiblemente, las consecuencias de un amor ilícito. El "carro infernal", por ejemplo, es un símbolo de infamia propio de la época, que humilla más que cualquier tortura inflingida a cualquiera que viaje en él.

Para concluir con la justificación de Fiometa en el Infierno veámos la *Divina Comedia*. En el canto 5, Dante habla del círculo segundo del Infierno en donde se castiga el pecado de la lujuria. Aquí están los pecado-

[7] Válido sólo después del siglo XIV (Gerard Le Don, *Imaginarie*, cit. Le Goff, *Lo maravilloso*, 46).

res carnales como Cleopatra, Helena, Paris, Tristán, Dido —adúltera y suicida igual que Fiometa—, entre muchos otros (Dante Alghieri, *Comedia*, 101). Este segundo círculo es descrito por Dante como:

> Era un lugar mudo de luz, en tanto
> que mugía cual mar embravecida, por
> encontrados vientos, con espanto.
> La borrasca infernal, siempre movida,
> los espíritus lleva en remolino,
> y los vuelca y lastima en su caída.
> Y en el negro confín del torbellino,
> se oyeron hondos sollozos y lamentos,
> que niegan de virtud el don Divino (100).

El narrador describe el lugar de aparición de Fiometa empezando por "la muy scura y muy tenebrosa en la muy fria montaña" (71); acompaña a la desdichada y a los demonios una "gran tormenta de los furiosos vientos que consigo levava hazia los arboles sallir de tierra" (72). En este sentido, podemos pensar en la "borrasca infernal" dantesca; además de que en ambos casos reina la oscuridad.

Por último, Fiometa da "espantosos gritos bueltos con dolores y gemidos" que no cesan hasta que va despidiéndose con "muy spantosos mudamientos" (72), cuestión relacionable con los "hondos sollozos y lamentos" de los condenados del segundo infierno.

Tanto la descripción del lugar como el hecho de que ahí se encuentre Dido, quien murió en condiciones similares que Fiometa, me parecen argumentos no tan desdeñables para dar cuenta de la estancia de Fiometa en el Infierno.[8]

En un principio decíamos que el suicidio era la causa determinante que mandó a Fiometa al abismo, y terminamos mencionando a las adúlteras de la *Divina comedia*. Si en el Segundo Círculo del Infierno está una adúltera y suicida, entonces ¿era necesario este último hecho para que Fiometa se condenara al Averno?

Aunque parezca contradictorio no lo es. En la época de Juan de Flores el adulterio es condenado, aunque no tanto; la misma Fiometa dice

[8] Hay un tercer argumento que no está trabajado en este escrito: la posibilidad de ver al libro como un Galeoto —designado así por Francesca de Rímini en la *Divina Comedia*— y compararlo con el comportamiento de Grimalte (véase M. Brownlee, "The Book as Galeotto").

acerca del suyo: "no todas las que pecan padecen luego la pena" (38). Y "si en un mismo momento parecen aceptables una pluralidad de verdades, [...] una pluralidad de caminos que llevan a Dios o a la felicidad" (Fossier, "Introducción", 15), es porque se ha ido minando el sustrato ético de la sociedad católica que coexiste con otros códigos.

Me parece que, en un sentido, la intencionalidad de Flores fue presentar actitudes humanas comunes en la sociedad de su tiempo. Pero asume una posición, pues no deja sin castigo a los personajes que, según las máximas morales, lo merecen. Fiometa, Pánfilo y Grimalte nada bueno obtienen del amor. Sólo Gradissa se salva, y es que no se deja dominar por la pasión; se libra, pues, del mal que el amor origina: el exilio —vida salvaje— o la muerte (Grieve, "The Real", 90).

Flores no habla de un camino hacia la felicidad, señala que el hombre es falible y presenta las máximas morales, como indicamos a lo largo de este escrito, transgredidas pero encarnadas en costumbres y alimentadas de figuras pertenecientes a la tradición, por ejemplo: la creencia en demonios, la noción de Purgatorio, la imagen del Infierno, el mito del hombre salvaje y el mito de Oriente. Pánfilo elige ser un hombre salvaje para purgar sus pecados, y Fiometa, al morir sin confesión ni arrepentimiento, es condenada eternamente con un castigo ejemplar. En el extraordinario universo alegórico de Juan de Flores, podemos ver cómo repercute el nivel mítico en la moral comunitaria española del siglo XV.

Bibliografía

Agustín, san, *De civitate Dei*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

Alighieri, Dante, *Divina comedia*, trad. de Bartolomé Mitre, Buenos Aires: Tor, 1889.

Aquino, Tomás de, *Summa Theologicae*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.

Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México: unam-era, 1992.

Biblia, 72 ed., Madrid: Paulinas-Verbo Divino, 1986.

Brownlee, Marina Scordilis, "The Book as Galeotto (*Grimalte y Gradissa*)", en *The Severed Word: Ovid's "Heroides" & the "Novela Sentimental"*, Princeton: University Press, 1990, 176-190.

Deyermond, Alan, "El hombre salvaje en la ficción sentimental", *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: unam, 1993 (Publicaciones de *Medievalia*, 7), 17-41.

Documentos completos del Vaticano, 15 ed., II, Bilbao: Mensajero, 1986.

FEUILLET, ROBERT A. y A., *Introducción a la Biblia*, trad. de Alejandro Ros, 3ª ed., Barcelona: Herder, 1970 (Sagrada Escritura, 70).

FLORES, JUAN DE, *Grimalte y Gradissa*, ed. de Pamela Waley, London: Tamesis, 1971 (Serie B-Textos, XIII).

FOSSIER, ROBERT (comp.), *La Edad Media*, t. III, trad. de Martha Carrera, Barcelona: Crítica, 1988.

GALILEA, SEGUNDO, *El camino de la espiritualidad*, 4ª ed., Bogotá: Paulinas, 1990.

GOFF, JACQUES LE, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. de Alberto L. Bixio, 2ª ed., Barcelona: Gedisa, 1986.

——, *El nacimiento del Purgatorio*, trad. de Francisco Pérez G., Madrid: Taurus, 1986.

GREEN, OTIS H., *España y la tradición occidental*, trad. de Cecilio Sánchez Gil, Madrid: Gredos, 1969 (II. Estudios y Ensayos, 136).

GRIEVE, PATRICIA, "The Real and the Written: Mimetic Desire in Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*", en *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

KAPPLER, CLAUDE, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 1986.

MATULKA, BARBARA, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York: New York University, 1931 (Centennial Series).

OYOLA, ELIEZER, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona: Puvill, 1979 (Ensayos, 3).

WALEY, PAMELA, "Love and Honour in the Novelas Sentimentales of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1966, 15-31.

REPRESENTACIONES MEDIEVALES DE TRASMUNDO EN *EL BERNARDO* DE BALBUENA

María José RODILLA
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

çQue siempre en las regiones apartadas
grandezas se prometen espantosas.

El hombre de todos los tiempos siempre ha sentido la necesidad de explorar lo que está más allá de la realidad conocida. Navegantes, geógrafos, exploradores, viajeros, conquistadores, científicos, buscan algo que les dicta su razón o su imaginación y hallan lo inesperado. En las rutas de su búsqueda encuentran diferencias con respecto a lo que conocen, lugares insólitos y maravillas que intentan describir en libros de viajes, diarios de navegación, bestiarios, etc. Esos espacios, de los que no tienen referencia, pertenecen, ya sea al "otro mundo", *Alter Orbis*, ya sea a países lejanos, donde lo maravilloso existe por sí solo, porque sus leyes no son las habituales: los países del Oriente, los espacios aéreos y marítimos ignotos; los castillos encantados, en algún lugar prodigioso, bajo el mar o en medio de la *terre gaste* o tierra baldía; la bóveda celeste y otros planetas; el mundo inferior o la bajada a cuevas fabulosas; el *locus amoenus* que suele ser un prado florido con fuentes y árboles que dan sombra, reposo y alimento al guerrero, y que puede presentarse en medio de lo que Curtius llama "paisaje épico" (Curtius, *Literatura*, 280-289): una selva fragosa o un bosque sombrío, un valle encantado que depara toda suerte de peligros y maravillas al caballero; el país de las hadas, que según Arturo Graf es un lugar de delicia y felicidad que guarda semejanza con el Paraíso Terrestre, pero que también "rinchiudono un principio malvagio, una causa di scadimento e di perversione, come i giardini de Alcine e di Armida" (Graf, *Miti*, 42).

Estas realidades, a veces embrujadas, representan una amenaza continua al orden ideal caballeresco. El caballero elegido debe luchar permanentemente contra los sortilegios y restablecer lo que ha sido turbado (Köhler, *L'aventure*, 90). Estos lugares por los que deambula el caballero, pertenecientes tanto al universo encantado de los *mirabilia*, como a lo maravilloso exótico o lejano, cobijan toda clase de maravillas, que sirven de marco para las pruebas que debe afrontar el héroe Bernardo del Carpio en el poema épico de Balbuena (1562-1627), escrito en Nueva Galicia y publicado en 1624, *El Bernardo o Victoria de Roncesvalles*.

El primer espacio maravilloso que aparece es la morada de las hadas que velan por el destino del caballero elegido. El hada Alcina se remonta en vuelo para llegar al palacio de Morgana, situado en los países nórdicos de Europa, lejanos del mundo mediterráneo y exóticos por desconocidos. En los *Discorsi* de Tasso se habla de esquivar argumentos de países cercanos y tomar más bien materia de los países nórdicos, de la India Oriental y de los recién descubiertos en el vastísimo Océano (Arce, *Tasso*,100). El palacio de Morgana, situado en los lagos de Finlandia, se presenta en el poema como un motivo de trasmundo construido de cristal, oro y piedras preciosas. Fabricado sólo en una hora por ella, está dividido en doce torres, con vidrieras como las edificaciones típicas de la visión medieval del Otro Mundo (Patch, *El otro*, 329 y Lida, *La visión*, 391). Algunos motivos del Más Allá son los deliciosos perfumes que se exhalan, el mínimo tiempo invertido en su construcción (una hora) y la aureola de mitología en la que está envuelto el palacio: las hadas pasan de una sala a otra donde hay cuadros de Apolo y Dafne en lugares idílicos y una maravillosa constelación en la techumbre.

En el libro II se describe el lugar lejano donde se crió Bernardo: la isla Icaria, que pertenece a un archipiélago de "ásperas" tierras de arenales y pantanos situado en el principio de Asia. Las islas son, por lo general, el lugar ideal para que se den toda clase de prodigios y mejor si se encuentran situadas en las regiones orientales. Las islas están separadas del mundo real por la barrera acuática y son el espacio maravilloso donde se cría nuestro héroe, no en ricos lechos, propios de almas pobres, como indica Balbuena, sino en la aspereza de la arena, las rocas y el mar de estos parajes solitarios y aislados, adecuados para forjar un alma grande. La infancia de Bernardo del Carpio, como la de

Perceval, en la pobreza y el exilio tiene un sentido particular. Bernardo, descendiente del conde de Saldaña y de la hermana del rey Alfonso, es alejado de la corte porque sus padres mantuvieron sus relaciones en secreto; como consecuencia debe vencer a las potencias del mal para poner su virtud a prueba (Köhler, *L'aventure*, 152). La ocasión se presenta en el libro IV, cuando Bernardo se pierde de su ayo, el mago griego Orontes, y empieza su etapa de iniciación como héroe individual en medio de un bosque espeso, oscuro y lleno de fieras, cuya descripción coincide plenamente con la que da Curtius del "paisaje épico". En efecto, Bernardo llega a un florido llano y allí se duerme entre las flores; oye en sueños a una doncella que pide auxilio[1] y cuando despierta, encuentra unas armas de oro y pedrería; siguiendo un rastro áureo, llega a una playa donde hay un batel que lo conduce por el aire a una nueva aventura. Dejemos solo a nuestro héroe y descubramos en el libro V un castillo oscuro y encantado cerca de Languedoc, donde, en otro tiempo, vivieron el rey Arturo y el hada Morgana, su hermana. Su descripción parece un eco de la *terre gaste*: de él no queda más que "un arruinado muro".

El espacio de *El Bernardo* es profuso en bosques y florestas por donde se internan los caballeros en busca de aventuras o en favor de alguna dama; abundan las cuevas de hadas y hechiceras cerca de los ríos y de las fuentes, pero sería demasiado ocioso entretenerse en nombrar todos los ambientes ultraterrenos o exóticos que se suceden a lo largo del poema. Quiero detenerme, en cambio, en el libro IX porque la acumulación de tópicos de trasmundo es evidente y las principales aventuras además le suceden a Bernardo, quien, persiguiendo a una corza en la selva, ve una hendidura en la tierra, desciende por el negro abismo y allí se encuentra a la bella Angélica desmayada junto a un horrible dragón, que se adentra por la cueva con Angélica en sus fauces;[2] Bernardo, en pos de ambos, cae en una profunda sima y al final de su caída se halla con dos gigantes, uno de los cuales ha matado a la horrible sierpe y el otro se lleva a Angélica presa por el cabello. Bernardo lucha con uno de los gigantes y, en lugar de sangre, de sus heri-

[1] La liberación de doncellas es una etapa importante de la marcha del héroe hacia la purificación, al mismo tiempo, es un acto de "libération politique, retablisant un ordre qui avait été troublé", según Köhler (*L'aventure*, 91).

[2] Un episodio paralelo se encuentra en *Las Sergas de Esplandián*: Montalvo cae en un pozo oscuro y halla una serpiente con llamas que se convierte en la misma Urganda.

das salen moscas, gusanos y enjambres de abejas, que se convierten en piedras preciosas al ser tocadas por la espada de Bernardo y cubren el valle de oro y pedrería.

Persigue al otro gigante que lleva presa a Angélica y la ve "entrar por la llama de un gran fuego" (una de las barreras del Otro Mundo); de pronto se encuentra en una sepultura y, espantado,[3] le pregunta al muerto por ellos. Éste le guía en una barca por un río subterráneo, tenebroso, que se va despeñando por las cavernas con "ronco furor"; después la figura descarnada desaparece, Bernardo boga en ese lago oscuro, donde "solo de horribles sierpes ve cuajada / la negra espuma [...]". Al fin, la luz del día penetra por un muro y hay una transformación maravillosa: lo oscuro, lóbrego y peligroso deviene luz brillante; la barca se convierte en "una rica cama de brocado" y los dragones en la pedrería que cubre los techos de la cámara. Cree que todo ha sido un sueño, pero aquí no se acaban sus visiones, el suelo de la cámara es todo de cristal, se encuentra en un palacio submarino, desde el que admira la belleza de la luz entre los peces, el nácar de los caracoles, los árboles rojos de coral y los riscos de cristal, o sea, se trata de un celestial paraje con todos los elementos del "país bajo las olas" del Más Allá. Ve más adelante un castillo de cristal, habitado por ninfas y cuyas torres tocan las estrellas, y, al lado de éste, hay otro castillo carcomido en medio de unos campos estériles,[4] pertenecientes a una vieja y a un ejército de brujas. Esas brujas son Melancolía, Enfermedad, Vejez y Edades, y pasan su tiempo atacando a las ninfas del castillo de vidrio.

En este canto, tan prolijo en elementos del Más Allá, está presente el mundo inferior en las cuevas subterráneas, el río de aguas negras con serpientes, la barca de la muerte y su barquero —que se diría un trasunto de Caronte—, el lago tenebroso, los palacios de cristal y pedrería, etc.

En el décimo libro, Ferragut llega a un castillo entre riscos y ríos pedregosos, que es del gigante Bramante, el cual tiene encerradas a 40 damas que va ofreciendo cada día a un ídolo que llena de sangre las almenas.

[3] Nótese aquí que ante la aparición de lo maravilloso, los personajes pueden sentir miedo, asombro, admiración; en cambio no les parece extraño (diferencia esencial con lo fantástico): Bernardo, por ejemplo, dialoga con el muerto y se deja guiar por él.

[4] Este castillo ruinoso "en campo estéril" equivale a la *terre gaste* de los poemas alegóricos y caballerescos, de acuerdo con María Rosa Lida en el "Apéndice", *La visión* (435).

En una aventura del libro XIV, Bernardo baja por otra cueva hasta que llega a una sala de cristal con dos puertas —como los sueños del "infierno virgiliano"— (Lida, *La visión*, 396), una de marfil y otra de cuerno, guardadas por dos damas que sostienen: la una, una poma y la otra, una taza; de una fuente brota una manada de hombres que suben a beber de la taza y se convierten en fieras y sólo si se acercan a Temis, la diosa de la poma, vuelven a recobrar su forma humana.

En otra de sus múltiples pruebas, Bernardo navega en un batel que se mete por la boca de un río y un remolino lo arrebata, pasa una barrera de niebla —ya se ha dicho que es un motivo ultraterreno— y encuentra el agua en llamas —nueva barrera, esta vez de fuego— que logra atravesar sin que su barco se queme y que lo conduce directamente a la garganta de un dragón, en cuyas entrañas hay un fresco prado con flores y escarcha y un excelso palacio de piedras preciosas, guardado por un jayán que tiene cautiva a una doncella.

En el libro XX, Bernardo, en pos de Arcangélica, se adentra en el Castillo de la Fama, atravesando una barrera de fuego. Se describen sus torres, sus balcones de oro y hermosas rejas, las almenas de colores variados, ricas obras labradas para el mejor caballero del mundo. A los demás guerreros que tragaba el Castillo de la Fama se les recibía con "ronco bramar de horrible estruendo", pero la bienvenida al elegido noble mancebo español es diferente y teñida con los motivos de la alegre música y del tiempo que se transforma, propios del Más Allá:

> Con esta salva, de un florido espacio
> que en siete arcos triunfales se extendía,
> del acerado muro al real palacio
> pasado el singular guerrero había:
> Llegó en música al patio, en que el topacio
> de oro ardientes relámpagos bullía,
> y el tiempo se trocó, cerróse el muro,
> manchando el claro cielo de aire oscuro (XXI, 220).

No termina Bernardo esta aventura cuando cae en un horrendo pozo con un toro al que debe domar. En su lucha con la bestia, pierde el sentido y se encuentra en brazos de una bella dama, metamorfosis del toro, en un rico aposento de jaspe y oro, de doradas vidrieras y un jardín de agradables olores —otro motivo del trasmundo. La hermosa doncella le explica el origen del palacio, en premio a la prueba que acaba de pasar.

Éstos y otros muchos más ejemplos de *El Bernardo* conforman un copioso *corpus* de elementos maravillosos típicos de la visión medieval del Otro Mundo: todos ellos son motivos que se repiten una y otra vez y que han servido de marco para que Bernardo y otros personajes naveguen por mares ignotos en bateles fantásticos; surquen los espacios aéreos; se adentren en las profundidades de la tierra por pozos, simas y cavernas; atraviesen barreras de humo y fuego, de niebla y agua; y, para ello, no han necesitado "el trámite de la muerte física", les ha bastado errar el camino, montar en una nave, tener un sueño o una visión

> que el relato reproduce como un «no lugar» que es un «lugar», un recinto que posee, incluso su arquitectura y su lógica propia, todo lo cual puede ser objeto de descripción.
>
> (Jitrik, *El Bernardo*, 20-21)

Casi todos los motivos de trasmundo que aparecen en *El Bernardo* provienen de la tradición celta que popularizó la novela de caballerías. En el mundo celta se encuentra la montaña hueca, el país bajo el agua del que hay también una muestra en *El caballero Cifar*, las barreras de niebla y fuego, el país de las doncellas, representado en el alcázar maldito donde el gigante Bramante tiene encerradas a 40 y en el castillo de las ninfas que son atacadas por las brujas; la Tierra Baldía, que puede provenir de las desoladas regiones que conocieron los celtas (Patch, *El otro*, 330) y de la que hay dos o tres ejemplos en el poema de castillos viejos y arruinados en tierras desérticas, como el castillo encantado y ruinoso, cerca de Languedoc, donde se cree que todavía ronda el espíritu del rey Arturo. Hay una reminiscencia aquí de las narraciones artúricas en las que Morgana conduce a Arturo en un barco al reino de Avalón para curar sus heridas. Este viaje es una fórmula muy frecuente en la literatura celta (Patch, *El otro*, 291). En estos versos del libro V se dice que Morgana, después de la derrota de Salabrés "por el hondo Garona en pompa ufana / aquí al vencido rey trajo escondido". Se conservan los motivos del barco y el del castillo del Más Allá, escondido en medio de un bosque antiguo, aunque no toma los detalles del reino de Avalón como el de la eterna primavera, porque aquí es más bien el reino que fue y que hoy es tierra devastada.

Del motivo del entierro en la barca, que se halla en las baladas, cuyo material se nutre del folclor, (Patch, *El otro*, 248), en *Beowulf* y en la his-

toria del rey Arturo, que acabamos de ver, hay un ejemplo interesante en el libro IX de *El Bernardo*, donde el piloto que conduce a Bernardo en una barca por un río de serpientes es un muerto que hace guardia en su sepultura en una cueva subterránea. El libro IV de *El Bernardo* nos muestra un ejemplo de la barca sin gobernalle: Bernardo persigue a una doncella que va dejando un rastro áureo[5] y que lo conduce a un batel en la playa en el cual se embarca y va a dar a otro barco donde lo arman caballero. En ambos ejemplos se llega a través del agua a la región donde está la amante encantada; aunque, en el caso de Bernardo, se encuentra con Angélica, la madre de su enamorada Arcangélica, pero de todos modos, Angélica es la dama rescatada en muchas ocasiones por Bernardo. También Patch y María Rosa Lida, respectivamente, documentan ejemplos de este tipo: el de *Guigemar*, uno de los *lais* de Marie de France, en el que Guigemar se adentra en un bosque con la intención de cazar a una cierva blanca y llega a una llanura en la que hay un brazo de mar con un barco de velas de plata que lo conduce a un castillo donde lo curan de sus heridas; y el de la infanta Isomberta en *El Caballero del Cisne* y Roboán en *El caballero Cifar*, quien es desterrado a las "Yslas dotadas" en una barca sin remos.

Gilbert Durand remonta la barca como vehículo fúnebre al folclor universal, tanto celta como chino y egipcio. Toda barca es un poco una "nave fantasma" (Durand, *Les structures*, 285), y aquí cabría citar otro batel que encuentra Bernardo en medio del mar, sin nadie que controle el timón, a merced de las olas, del que salen ayes lastimeros y ruidos de cadenas y, en lugar de su amada, aparece su retrato. Propp también presenta ejemplos en los cuentos maravillosos donde la barca en la que parte el héroe es una nave volante, que era uno de los vehículos para el traslado al Otro Mundo (Propp, *Raíces*, 107). En el canto XV se desarrolla una buena parte del viaje del mago Malgesí, que continúa en los tres cantos siguientes, en su nave voladora por las regiones del aire con tres tripulantes: el rey de Persia, Orimandro; el paladín Reinaldos y el gigante Morgante. Desde el lago del Averno suben a las bóvedas celestes, llegan después a la luna y de ahí bajan a las antípodas y recorren la geografía de América.

[5] El motivo de la doncella que adentra al héroe en el bosque cumple la misma función, en otro caso de *El Bernardo*, que el animal de caza perseguido por el héroe.

El vuelo mágico es atajado por un anciano, el mago Tlascalan, que sale de una cueva del Popocatépetl y los invita a entrar en su gruta, protegida por una barrera de humo, acceso para el Otro Mundo. En la cueva de Tlascalan el humo que "ciega y tizna" la entrada tiene una referencia real y explícita, proviene de un volcán, pero su morada cumple con los elementos del Trasmundo. El mago los conduce por las venas de la montaña a su gruta, tesoro de artificios y engendro de maravillas.

En fin, todos estos vehículos fantasmas, viajes inesperados y espacios encantados, surgen ante Bernardo como escenarios "brotados del suelo", se le presentan, al igual que a los caballeros de la novela bretona, como aventuras, prodigios y riesgos que debe superar y que constituyen la prueba de su valor.

Ahora bien, el mundo maravilloso, donde se mueven los caballeros bretones, parece indicar que están desconectados de toda realidad histórico-política; las pruebas a las que se someten en su camino a ningún "lugar real", pero sí a lugares llenos de prodigios y regidos con sus propias leyes, sirven para la demostración del valor, la fuerza o la astucia personales; para socorrer a las damas en peligro o a los desvalidos y tienen el fin universal de restablecer el orden, pero no tienen ningún fin histórico-político específico, como sería, por ejemplo, el de defender al rey Arturo de un posible enemigo. Ésta es una diferencia esencial, señalada por Auerbach, para distinguir el *roman courtois* de la *chanson de geste*. *El Bernardo*, si bien copia los paisajes encantados de la novela de caballería bretona —que, a su vez, basa sus esquemas en el cuento maravilloso— su héroe, sin embargo, por su misión, se acerca más al de la *chanson de geste*. Bernardo del Carpio es un ser elegido y predestinado por las hadas para perfeccionarse a través de la aventura y hacerse acreedor de las armas de Aquiles, como en el *roman courtois*, y en esta etapa se quedarían los caballeros de la corte del rey Arturo, pero Bernardo tiene además una misión concreta y es la de ayudar a su tío Alfonso el Casto contra los franceses en el paso de Roncesvalles, además de las escaramuzas contra moros en una geografía conocida, como es la de España. En este sentido, hay algunas descripciones que se acercan a la realidad geográfica e histórico-política de la Reconquista española, pero también Bernardo del Carpio es un héroe legendario inventado como contraparte del Roldán francés, y por eso sus aventuras están tejidas en una red de encantamientos y se desarrollan básicamente en los espacios del Más Allá.

BIBLIOGRAFÍA

ARCE, JOAQUÍN, *Tasso y la poesía española*, Barcelona: Planeta, 1973.

AUERBACH, ERICH, "La salida del caballero cortesano", *Mímesis*, trad. de I. Villanueva y E. Imaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

DURAND, GILBERT, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas, 1969.

GRAF, ARTURO, *Miti, legende e superstizioni nel Medio Evo*, Bologna: Arnaldo Forni, 1980.

JITRIK, NOÉ, *El Bernardo*, est. y sel., México: Secretaría de Educación Pública, 1988.

KÖHLER, ERICH, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans les romans courtois*, trad. de Eliane Kanfholz, préf. de Jacques Le Goff, Paris: Gallimard, 1974.

LIDA, MARÍA ROSA, *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas* (apéndice del libro de Patch).

PATCH, HOWARD ROLLIN, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PROPP, VLADIMIR, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1974.

Quintas Jornadas Medievales, editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefe del departamento de publicaciones Sergio Reyes Coria. Se terminó de imprimir el día 29 de abril, en los talleres de Impresos Macrina Chávez Paredes. La edición consta de 1,000 ejemplares.


0027

PUBLICACIONES DE
MEDIEVALIA 13