



Un milenio de contar historias

Los conceptos de ficcionalización y narración
de la Antigüedad al Medioevo

Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra

Autores: Mariana Barrios Mannara, María Guadalupe Campos, Laura Carbó, Julieta Cardigni, Cecilia Devia, Diana Frenkel, Cecilia Lasa, Adriana Martínez, Gustavo Montagna von Zeschau, Lucas Outeda, Cecilia J. Perczyk, Juliana Rodríguez, Nicolás Russo, Roberto Jesús Sayar, Noel Usuca, María Victoria Valdata, Mariano Vilar, Carina Zubillaga.

Un milenio de contar historias

Un milenio de contar historias

Los conceptos de ficcionalización y narración
de la Antigüedad al Medioevo

Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra (coordinadoras)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófalo

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretaria de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matias Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez
Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes



Coordinación Editorial:
Maquetación: Nélide Domínguez Valle

ISBN 978-987-4019-32-5
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2016

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar
www.filo.uba.ar

Un milenio de contar historias : los conceptos de ficcionalización y narración de la antigüedad al medioevo / Liliana Pégolo ... [et al.] ; prefacio de Liliana Pégolo ; Andrea Vanina Neyra. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

319 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-32-5

1. Literatura Clásica. 2. Lenguas Clásicas. 3. Narrativa clásica. I. Pégolo, Liliana II. Pégolo, Liliana, pref. III. Neyra, Andrea Vanina , pref. CDD 807

Fecha de catalogación: 4/11/2016

Índice

Prefacio

- Un milenio de contar historias 11
Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra

Parte I

El mito, la fábula y la novela

Capítulo 1

- Función dramática de la narración en *Bacantes* de Eurípides 23
Cecilia J. Perczyk

Capítulo 2

- Mentiras verdaderas 39
Noel Usuca

Capítulo 3

- Ficción y ficciones en Macrobio y Marciano Capela 57
Julieta Cardigni

Capítulo 4

- Del comentario filosófico a la fábula 77
Mariano Vilar

Parte 2

Noticias sobre tipologías genéricas en el Tardoantiguo y el Medioevo

Capítulo 5

- Sutilezas narrativas en *Poemas breves* de Claudio Claudiano 93
Liliana Pégolo

Capítulo 6

- La lengua como poder 105
Nicolás Russo

| | |
|--|-----|
| Capítulo 7 | |
| <i>La casa de la fama</i> , de Geoffrey Chaucer | 119 |
| <i>Cecilia Lasa</i> | |
| Capítulo 8 | |
| La historia del <i>otro</i> | 131 |
| <i>Laura Carbó</i> | |
| Parte 3 | |
| De textos bíblicos y santidades | |
| Capítulo 9 | |
| ¿Mentira la verdad? Dispositivos ficcionales para narrar un evento histórico | 145 |
| <i>Roberto Jesús Sayar</i> | |
| Capítulo 10 | |
| La angelología en la literatura postbíblica | 165 |
| <i>Diana Frenkel</i> | |
| Capítulo 11 | |
| Narrado sobre la piedra | 181 |
| <i>Adriana Martínez</i> | |
| Capítulo 12 | |
| Cómo narrar lo permanente | 193 |
| <i>Carina Zubillaga</i> | |
| Capítulo 13 | |
| Epístolas paulinas y derecho de resistencia en la baja Edad Media | 203 |
| <i>Cecilia Devia</i> | |
| Capítulo 14 | |
| Filiaciones cruzadas | 219 |
| <i>Juliana Rodríguez</i> | |

Parte 4

Figuras del entramado social y literario medieval

Capítulo 15

La humildad y la grandeza como ficciones 239

Gustavo Montagna von Zeschau y María Victoria Valdata

Capítulo 16

La figura del clérigo trovador en el *Libro de Buen Amor* 253

Mariana Barrios Mannara

Capítulo 17

Amigas ficcionales y legitimación de la palabra 267

María Guadalupe Campos

Capítulo 18

Concepciones heroicas en *Parzival* y *La Queste del Saint Graal* 285

Lucas Outeda

Bibliografía 299

Los autores 315

Prefacio

Un milenio de contar historias

Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra

La ficción y la narración literaria como un modo de representación discursiva resultan complementarias en el proceso de configuración de los acontecimientos, el cual fue elaborándose progresivamente desde el mundo antiguo hasta superar, según Paul Ricoeur (2000: 312), “las múltiples pruebas que marcan el corte epistemológico entre la historia moderna y la historia tradicional”. En esta evolución, que tiene su punto de partida en el mito y sus sucedáneos narrativos —la leyenda y el cuento popular—, la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo son los ejes cronológicos del proceso historiográfico que contextualiza el presente volumen de carácter interdisciplinario. Las colaboraciones que lo integran formaron parte del debate que tuvo lugar durante las Primeras y Segundas Jornadas de Ficcionalización y Narración “Un milenio de contar historias”, realizadas en Buenos Aires en los años 2013 y 2015, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). La amplitud de las temáticas abordadas desde diversas disciplinas (literatura, historia, artes, filosofía) refleja las ilimitadas posibilidades de análisis en torno a estos

conceptos, y el interés demostrado por los investigadores, quienes pertenecen a distintas instituciones académicas y escuelas teóricas y metodológicas.

Cabe destacar que uno de los objetivos que se buscó privilegiar a lo largo de los encuentros fue la apertura al diálogo entre reconocidos especialistas de las distintas áreas, doctorandos y estudiantes —los que contemplan la posibilidad de dedicarse a la investigación humanística—. Particularmente en este último caso, nos encontramos con trabajos de exploración inicial en relación con la temática de las jornadas, o bien con proyectos ya en marcha, de los cuales se vislumbran futuras labores académicas. El camino elegido en el momento de convocar nuevos encuentros tiene como finalidad no solo consolidar un espacio dialógico interdisciplinario, sino también permitir a los jóvenes interesados en los “quehaceres” heurísticos dar a conocer sus inquietudes de indagación como investigadores en ciernes.

En lo que respecta a los trabajos seleccionados, estos fueron sometidos a evaluación por parte de especialistas del medio académico nacional e internacional. Asimismo, las versiones de los textos originales fueron ampliadas por sus autores con el objeto de recuperar y explotar las sugerencias y comentarios recogidos durante las jornadas. Como resultado de estos mecanismos de selección, evaluación y reescritura, las ponencias se dieron a conocer en dos instancias editoriales: por una parte, en un *dossier* de la revista *Bibliotheca Augustiniana*, Número V, diciembre 2015; por otra, en el presente volumen, perteneciente a la Colección “Saberes”, una de las publicaciones que se editan a través de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En las páginas de este libro se hallan reunidas, en particular, las participaciones efectuadas en el segundo encuentro de “Ficcionalización y Narración”, puesto que este ha sido parcialmente financiado por el UBACyT 20020110100051 (2012-2015)

Poéticas y contextos en el Tardoantiguo y el Alto Medioevo: continuidades y transformaciones en las matrices genérico-literarias, dirigido por la Dra. Liliana Pégolo.

El proyecto UBACyT mencionado, que se propuso como objetivo principal visualizar, a partir de los modelos canónicos, las transformaciones de los tipos genéricos, sus funciones y sus efectos en los contextos sociopolíticos y culturales de la Antigüedad tardía y el alto Medioevo, fue un espacio significativo para los planteamientos teóricos que llevaron a la organización de las jornadas. Entre estos conceptos-base se encuentran aquellos que procuran analizar los géneros discursivos como estrategias de información estética que operan sobre las diferentes realidades textuales, a la vez que orientan al lector oyente de cada época acerca de las expectativas y las condiciones pragmático-comunicacionales de los textos. Si bien, como asevera Mijaíl Bajtín (1993: 150), los géneros —literarios—¹ reflejan “las tendencias seculares más estables del desarrollo literario, el investigador ruso reconoce también que la conservación genérica es producto de una renovación o actualización permanente; por ello es que...

El género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo. (1993: 151)

Desde esta perspectiva de permanencia y transformación, de continuidad y reelaboración, trasladable al plano de la

1 Por otra parte, Bajtín en “El problema de los géneros discursivos” (1995: 248-249) considera que los géneros literarios, al igual que las manifestaciones científicas, el universo de las declaraciones públicas como los relatos y diálogos cotidianos, representan la riqueza y diversidad de los géneros discursivos, los cuales se relacionan con la multiplicidad de las actividades humanas y el uso particular de la lengua en cada una de ellas.

poética histórica, los contextos en los que se sitúan las texturas analizadas pertenecen, en mayor medida, al Tardoantiguo y alto Medioevo. Estos períodos se caracterizan por ser épocas de tensión, heterogeneidad y reacomodamiento de los saberes heredados; en consecuencia, los espacios culturales funcionan como verdaderos escenarios de conflicto y combinación de matrices retóricas, estilísticas, genéricas, a partir de las cuales surgen modelos literarios en los que quedan cifradas las ideas de absorción y de evolución estéticas. A esto cabe agregar el hecho de que la Antigüedad tardía y su continuidad altomedieval se constituyen como culturas librescas que conforman su identidad recurriendo a la tradición precedente para su redefinición en nuevos contextos históricos. Asimismo, las postrimerías de la Antigüedad clásica y el Helenismo tampoco resultan ajenos a los análisis de las fuentes y los textos literarios incluidos en este volumen en lo que concierne a la renovación de los géneros o bien al contenido temático-argumental; más aun, el recorrido efectuado por los especialistas acaba en la Modernidad, la cual participa de los complejos culturales iniciados en el Mediterráneo antiguo y de los eslabones literarios de la Baja Edad Media (Curtius, 2004 [1955]: 26 y ss.).

En esta reconfiguración del pasado, en la cual el Tardoantiguo fue protagonista, el desarrollo de la ficción narrativa se convirtió en uno de los puntos de inflexión para expandir, en lo literario, una retórica que “escapa del aristotelismo” en lo que concierne a su finalidad, tal como afirma Bárbara Cassin (2008: 200), desligándose de “las funciones de lo real”. La importancia que cobró entonces la retórica, entendida como un conjunto de “recetas” que habilita la heterogeneidad discursiva, coincide con el desarrollo de un extraordinario fenómeno cultural que, desde el siglo II d.C., abarcó el territorio griego del Imperio romano para luego trasladarse a Roma; se trata de la Segunda Sofística, que ofreció una

nueva perspectiva acerca de la literatura precedente por el hecho de ahondar en cuestiones metaliterarias teorizando en torno al estilo y a la propia organización del material retórico (*cfr.* Whitmarsh, 2005: 54). Por otra parte, fue la elección de los temas y su tratamiento lo que se impuso como diferencia en la Segunda Sofística, frente a la primera fundada por Gorgias seis centurias atrás; así fue que la preocupación por los nombres, los hechos y los casos que le aportó a la historia como investigación y relato convirtió a la retórica, enseñada en las escuelas imperiales, en una “retórica historizante”, la cual acabó ocupando el lugar de la filosofía (*cfr.* Cassin, 2008: 276-277), o de lo que se dio en llamar la “sofística filosofante”.

Con el desarrollo de la declamación retórica se amplió el universo de la ficción y, en particular, el de la narrativa, lo que permitió la aparición de nuevos géneros o la renovación de algunos de ellos, tales como la biografía, la autobiografía, la doxografía, la historiografía, la crítica literaria y la novela.² La invención de argumentos acrecentó las posibilidades del relato al agregarse a la dicotomía aristotélica de mito-historia, la categoría de *plasma* o *argumentum*. A partir de este desdoblamiento de los conceptos de *fabula* en oposición a la verdad histórica se entroniza lo verosímil o “lo falso verosímil” —*factum* según la mirada ciceroniana— como si fuera verdadero (Cassin, 2008: 309). Lo ficticio, a pesar de calificársele de inexacto, le permite al hombre comprender y dominar la diversidad del “campo práctico”; existe la necesidad de procurarse una representación ficticia que permita

2 Para el mundo medieval, los debates modernos generados por la profesionalización de las disciplinas, las conceptualizaciones y categorizaciones en torno a la ficción y la historia han estimulado la reflexión sobre los límites (corrientemente inciertos) de ambas. Consideramos que propuestas tales como la utilización de los términos “narrativa histórica” y “ficcional” que eviten pensar la literatura y la historia como excluyentes, permiten ampliar la discusión y encarar un análisis multidisciplinario de los documentos. *Cfr.* Fleischmann (1983: 278-310).

redescribir las acciones humanas. Y es en particular la estructura narrativa, como sostiene Ricoeur, la que proporciona a la ficción “las técnicas de abreviación, de articulación y de condensación mediante las cuales se logra el efecto icónico que se describe también en la pintura y en las otras artes plásticas” (Ricoeur, 2000: 205).

Considerando la ampliación de los límites de la *mímesis*, que comienza a manifestarse en los primeros siglos del Imperio, y tras el triunfo del cristianismo —que requirió del canon antiguo para resignificar su sistema de creencias—, los objetivos fijados para la realización de este volumen resultan acordes con la heterogeneidad de las tipologías genéricas. Desde esta perspectiva, *Un milenio de contar historias...* se encuentra organizado en torno a una serie de ejes que respeta, además, los principios de la interdisciplinariedad y las coordenadas témporoespaciales fijadas en la convocatoria de las jornadas.

El primero de estos ejes, “El mito, la fábula y la novela: de la Antigüedad a la Modernidad”, está dedicado a establecer una continuidad narrativa que tiene en el mito su punto de partida, al entenderse el término en una amplia gama de sentidos como “relato”, o “lo que se ha dicho”, o bien “el argumento de una obra” (Kirk, 1985: 21). No es este el lugar para el análisis de las diferencias entre las tipologías, pero estudiosos como Kirk han advertido sobre las dificultades a las que se enfrentan los especialistas para determinar los límites entre el mito, la leyenda y el cuento popular, que dialogan entre sí y se entrecruzan.

En cuanto a la fábula y la novela, esta última como culminación del recorrido del género, están estrechamente ligadas al avance de la ficción como generadora de entretenimiento para los oyentes; a esto cabe agregar la discusión en torno a los conceptos de verdad e inverosimilitud de los hechos que componen las historias. En lo que respecta a las denominaciones genéricas, estas no pertenecen a la

Antigüedad ni al Tardoantiguo, sino a la baja Edad Media, ya que ninguno de los preceptistas prestigiosos había heredado, de griegos o de latinos, nombres específicos para estos géneros de ficción en prosa (García Gual, 1979: 136). El hecho de que los nombres de las especies narrativas se fijaran en forma tardía posibilitó la extensión temporal del primero de los ejes de nuestro libro hasta la Modernidad, pese a que los límites temporales fijados para las jornadas, que inspiraron este volumen, incluían la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo. No obstante, las proyecciones de los tópicos estudiados alcanzan ese período histórico, tal como ocurre con el apólogo humanista, cuya narración es utilizada para argumentar una cuestión filosófica.

El eje “Noticias sobre tipologías genéricas en el Tardoantiguo y el Medioevo. Fronteras con la Modernidad” comprende una diversidad de producciones literarias narrativas, caracterizadas por la heterogeneidad lingüística, ya que los trabajos aquí reunidos recorren la lengua latina, lenguas vernáculas como el castellano y el inglés, y una curiosidad como la *senna*, escrita en lengua nórdica. Pero el principal interés de este eje reside en las variantes presentadas por el género, que incluye la narración maravillosa de fenómenos naturales, anticipándose a las texturas de las *collectaneas* medievales; el diálogo agonístico, contextualizado en un mundo de hombres, gigantes y dioses; la narración onírica como pretexto para la enunciación de principios metatextuales; y el relato de viajeros, considerado entre los tipos genéricos historiográficos.

En tercer lugar, en el eje titulado “De textos bíblicos y santidades”, el interés se fija en la esfera religiosa: la tradición veterotestamentaria, la literatura posbíblica, la epistolografía paulina, o bien el género hagiográfico, como producto de la mixtura del universo bíblico y la novela greco-latina, representan otros estadios del género narrativo que se resignifican en las literaturas de la Modernidad y que, además, hallan en

el espacio de lo iconográfico un medio de representación de sus temas y motivos. Ángeles, demonios, santos y mártires son los protagonistas de estos relatos que se instauran como paradigmas funcionales al poder; en todos ellos se advierte el germen de los personajes que pueblan los relatos infantiles, e incluso de los príncipes, cuyo linaje requiere de la narración mítica y el texto sagrado para la justificación de su *auctoritas*.

Por último, en el eje que lleva por título “Figuras del entramado social y literario medieval”, se suceden diversos actores sociales que desempeñan un rol activo en el imaginario literario medieval. En particular, la perspectiva exegética se detiene en las figuras del héroe-caballero, el obispo, el clérigo trovador y el juglar. Este conjunto de personajes distintivos, que ha recibido la atención de una profusa bibliografía, continúa generando nuevas reflexiones en torno a sus características generales, y sigue despertando la curiosidad de los casos particulares que se mantienen dentro de la norma, o bien de aquellos que se alejan de ella. La figura híbrida del clérigo trovador es problematizada; los juglares, por su parte, despliegan la posibilidad de un análisis contextual y reflexivo sobre la propia actividad; la exaltación de la obra de autoría propia aparece destacada por la apelación a dos polos aparentemente contrarios —la humildad y la grandeza—, mientras que los ideales de caballería, honor y conducta permiten analizar los elementos constitutivos que conforman al caballero perfecto. Todos estos aportes revisan, de una manera u otra, la acción y la aspiración al ideal en torno a las figuras de los actores sociales en cuestión.

La reunión de estos estudios, en los que se procuró respetar el concepto de lo universal —entendiéndolo como la reunión de lo diverso—, es producto de la necesidad de ampliar el canon literario, restringido por los códigos lingüísticos, las periodizaciones históricas y la especificidad de los saberes. Desde el momento en que se llevó a cabo la convocatoria a

las “Jornadas de Ficcionalización y Narración”, los organizadores visualizaron la posibilidad de transponer estos límites académicos para favorecer el diálogo entre los especialistas y así enriquecer el trabajo individual a partir de una discusión en la que se dieran cita diferentes voces. Deseamos que los lazos que comenzaron a forjarse se estrechen a través de otros encuentros y otras publicaciones. Por último, queremos agradecer a quienes, con su labor, contribuyeron a la realización de este libro: Marta Alesso, Lidia Amor, Cristina Balestrini, Santiago Barreiro, Marcos Carmignani, Julio Castello Dubra, Gustavo Daujotas, Juan Fuentes, Patricia Grau-Dickman, Ariel Guance, Victor Hugo Méndez Aguirre, Silvina Mondragón, Esther Paglialunga, Ezequiel Rivas, Gerardo Rodríguez y Mariana Zapatero.

Parte 1

El mito, la fábula y la novela

De la Antigüedad a la Modernidad

Capítulo 1

Función dramática de la narración en *Bacantes* de Eurípides

Cecilia J. Perczyk

En *Bacantes* de Eurípides, las mujeres de Tebas se dirigen al monte Citerón, enloquecidas por Dioniso. Penteo se propone castigarlas pero, persuadido por el dios, las espía y es asesinado por su madre. En la presente ponencia me propongo incorporar al análisis filológico de la tragedia el modelo narratológico con el objetivo de dar cuenta de la problematización que plantea Eurípides respecto del origen de la locura. Se pone en escena un proceso de enloquecimiento que se distancia, pero al mismo tiempo se acerca, a la concepción tradicional de la *manía*, concebida como un estado temporario, agudo y visible producido por una divinidad.

Tras destruir el palacio con un terremoto, el dios pronuncia un relato, en el tercer episodio, en respuesta a la pregunta del corifeo sobre cómo fue encarcelado. Tiene la forma de un discurso de mensajero, pero con la particularidad de referirse a lo que él mismo provocó.¹ El relato comienza con el intento

1 Además de los dos relatos de mensajero y el discurso de tipo narrativo de Baco, hay otro discurso del mismo tipo: un servidor cuenta en forma breve cómo atraparon al extranjero y el escape de las mujeres (*Bacantes*, vv. 434-450 [en adelante, todas las referencias a versos corresponden a esta obra]). Hamilton (1974: 146) señala que los elementos que aparecen cuando el coro y Dioniso

Después de señalar la aparición del animal en el establo, Dioniso emplea un pronombre personal de primera persona del plural para referirse a él mismo (ἡμᾶς, v. 618) e inmediatamente usa el pronombre ὄδε para el toro, estableciendo una distancia respecto de la bestia, una de sus formas típicas. El pasaje cierra con la ubicación del dios como testigo ocular y se destaca su serenidad, en contraposición a la excitación del hijo de Equión.

Se menciona después la llegada de Baco, como si se tratase de una entidad diferente del narrador, que ocasiona el sacudimiento del palacio y el incendio de la tumba de Sémele (vv. 622-624),⁴ y la respuesta del rey que, ante semejante acontecimiento, corre de un lado a otro, da órdenes a sus esclavos para que lo ayuden (vv. 625-626) y se dirige al interior del palacio armado. Luego, cuenta cómo el dios irrumpe haciendo aparecer un fantasma (vv. 627-628). Unos versos después, con la fórmula “ὡς δέ μοι δοκεῖ (pero me parece)” (v. 638), Dioniso parece poner en tela de juicio su propia opinión. Llama la atención la aclaración de que se trata de su parecer, como si fuese posible discutir o cuestionar lo que dice un dios. Recordemos que el coro está al tanto de que se trata de una divinidad, a diferencia de Penteo, que cree que el extranjero es un seguidor del dios. Baco reanuda el relato con el intento de Penteo de atacarlo y el desmoronamiento de la casa (vv. 629-635). La narración de los acontecimientos concluye con la siguiente sentencia: “πρὸς θεὸν γὰρ ὧν ἀνήρ / ἐς μάχην ἔλθειν ἐτόλμησ’ (pues siendo un hombre se atrevió a luchar contra un dios)” (vv. 635-636). Dioniso indica que Penteo pasó esta serie de experiencias por haber enfrentado a un θεός y deja en claro que en el origen se encuentra una divinidad. Con lo cual,

4 El temblor del palacio del tercer episodio tiene un relato predictivo y otro *a posteriori* (*Bacantes*, vv. 585-606 y 623-624). El coro comenta sin hacer referencia a la conducta que Penteo, que es objeto de la narración del dios (*ibíd.*, vv. 616-637).

en principio, Eurípides parece seguir los lineamientos de la concepción tradicional de la locura, que suponen que el castigo responde a la ofensa a un dios.

Tras indicar su salida del palacio, Dioniso advierte la llegada de Penteo y se pregunta qué pensará de lo acontecido (v. 639). Sigue un diálogo entre Penteo y el extranjero (vv. 642-659), interrumpido por el arribo de un mensajero quien, ante la insistencia de su amo (vv. 663 y 672-676), informa los sucesos en el monte (vv. 677-774). Finalmente llega el “agón de persuasión”, escena en la que Dioniso convence a Penteo de ir disfrazado de mujer a espiar a las mujeres (vv. 787-846). El diálogo entre los oponentes comienza de esta manera:

πείθῃ μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων,
Πενθεῦ· κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὄμως
οὐ φημι χρῆναί σ' ὄπλ' ἐπαίρεσθαι θεῶ,
ἀλλ' ἡσυχάζειν· Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται
κινουῖντα βᾶκχας <σ'> εὐίων ὄρων ἄπο. (v. 787-791)

(De ningún modo te dejas persuadir, Penteo, escuchando mis palabras. Aun sufriendo males por tu causa, te digo que no debes levantarte en armas en contra de un dios, sino descansar de la guerra. Bromio no soportará que tú saques a las bacantes de las montañas del evohé).

Si bien alude a la condición de θεόμαχος de Penteo, el extranjero refiere a la capacidad persuasiva de la palabra, provocando un corrimiento de la lectura arcaica del mito y ubicando la tragedia en el siglo V a.C. De hecho, dicha cuestión ha llevado a autores como Vernant (2002 [1972]: 244) a comparar la actitud de Dioniso con el poder del lenguaje celebrado por Gorgias en Encomio a Helena. Sigue una serie de intentos del dios por hacer entrar en razón al joven, quien responde como si lo estuviesen atacando y entiende que el objetivo de su oponente es engañarlo. Dioniso aclara que quiere ayudarlo, pero

Penteo se niega a aprender e insiste en preparar un ataque armado. Se establece una clara oposición entre la capacidad discursiva de Baco y la obstinada respuesta belicista del rey, remarcada cuando, una vez convencido de llevar el atuendo de ménade, dice: “στείχοιμ’ ἄν’ ἢ γὰρ ὄπλ’ ἔχων πορεύσομαι / ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευμάσιν (iré con armas o me dejaré persuadir por tus consejos)” (vv. 845-846).

El verso 810 es el punto de inflexión en el discurso de Dioniso, ya que marca el cambio de estrategia respecto del ataque armado propuesto en el prólogo, provocando un giro en el desarrollo de la acción, inesperado para el público, porque no forma parte del mito tradicional.

Δι. ἄ.

βούλη σφ’ ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

Πε. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμῖόν.

Δι. τί δ’ εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;

Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ’ ἄν ἐξφνωμένας.

Δι. ὅμως δ’ ἴδοις ἄν ἠδέως ἄ σοι πικρά;

Πε. σάφ’ ἴσθι, σιγῇ γ’ ὑπ’ ἐλάταις καθήμενος. (v. 810-816)

(Dioniso: ¡Ah! ¿Quieres verlas sentadas [todas] juntas en los montes?

Penteo: Mucho, aunque tuviese que dar una innumerable cantidad de oro.

Dioniso: ¿Y por qué has caído en una gran pasión por esto?

Penteo: Tristemente las vería borrachas.

Dioniso: A pesar de eso, ¿verías de forma agradable las cosas que para ti [son] amargas?

Penteo: Lo sabes claramente, sentado bajo los abetos en silencio).

El dios sabe muy bien cómo enloquecer a alguien, porque, de hecho, él mismo es *mainómenos*, según su biografía mítica. A continuación, Dioniso sugiere a Penteo travestirse.

Δι. στειλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.
Πε. τί δὴ τόδ'; ἐς γυναικας ἐξ ἀνδρὸς τελώ;
Δι. μὴ σε κτάνωσιν, ἦν ἀνήρ ὀφθῆς ἐκεῖ.
Πε. εὐ γ' εἶπας αὐτόδ' ὥς τις εἰ πάλαϊ σοφός. (v. 821-824)

(Dioniso: Ponte sobre la piel los peplos de lino.
Penteo: ¿Y por qué esto? ¿Me transformaré de hombre en mujer?
Dioniso: No sea que te maten, si eres visto [como] hombre allí.
Penteo: De nuevo dijiste bien esto. ¡Qué sabio eres hace tiempo!)

El extranjero le da una razón a su víctima de por qué le conviene vestirse de mujer: para que las mujeres lo confundan con alguna de ellas. Por otra parte, no solo le propone ponerse un peplo, sino que también lo invita a llevar una peluca, una mitra y los dos atributos característicos de las ménades, el tirso y la piel de corso.

El episodio cierra con un discurso de Dioniso dirigido a su coro de seguidoras.

γυναικες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται,
ἦξει δὲ βάκχας, οὐ θανῶν δώσει δίκην.
Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἰ πρόσω·
τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,
ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὖ
μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδύναϊ στολήν,
ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.
χρηζῶ δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν
γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως
ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρὶν αἰεὶ δεινὸς ἦν.
ἀλλ' εἴμι κόσμον ὄνπερ εἰς Αἴδου λαβῶν
ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγεῖς,
Πενθεὶ προσάψων. (v. 847-859)

(Mujeres, el hombre cae en la red, llegará junto a las bacantes, donde habiendo muerto será castigado. ¡Dioniso, ahora el trabajo [es] tuyo! Ya no estás lejos. Nos vengaremos por esto. Primero sácalo de los cabales, infundiéndole una ligera locura. Porque pensando correctamente no estará dispuesto a ponerse un traje de mujer, pero empujándolo fuera del pensar, se lo pondrá. Quiero exponerlo a la risa de los tebanos, conduciéndolo a través de la ciudad con hábito de mujer, después de las amenazas de antes en las que era temible. Voy a sujetar a Penteo el ornamento, precisamente, con el que partirá al Hades, habiendo sido asesinado por las dos manos de la madre).

Como si se tratase de un segundo prólogo, Baco anuncia su intención de enloquecer al rey de Tebas, quiere afectar su mente y la capacidad de juicio. En primer lugar, llama la atención la forma en que lo hace porque el dios es él mismo y el coro lo sabe, pero además emplea un verbo en modo imperativo (ἔκοτησον, v. 850). A su vez, refiere al cambio de ropas con verbos en aoristo subjuntivo (θελήση, v. 852), modo que expresa el deseo de que un hecho acontezca, y en futuro de indicativo (ἐνδύσεται, v. 853), tiempo que refiere a una acción que aún no ha sucedido, cuando ya convenció al rey de disfrazarse de mujer y está seguro de qué ocurrirá. Con lo cual es predictiva solo la segunda parte del pasaje, en la que dice que Penteo será asesinado por su madre. El extranjero no incluye, en la descripción de lo que le sucederá a su víctima, indicaciones sobre el estado físico y mental. Tampoco se hace referencia a la sintomatología en el discurso del dios que cierra el episodio cuarto, ni cuando manifiesta su plan en el prólogo. Así, Eurípides no solo genera mayor expectativa, sino que construye otro tipo de locura, ya no basada en los síntomas físicos.

Por otra parte, en los primeros versos del pasaje, Dioniso indica que el hijo de Equión morirá a manos de las ménades. Winnington-Ingram (1997 [1948]: 23) destaca la utilización en el verso 847, οὐ θανάων δώσει δίκην, de la expresión judicial para indicar sanción o castigo (δίκην δίδοναι). Antes de anunciar que se propone enloquecer al rey, Baco dice: “τεισώμεθ’ αὐτόν” (v. 850). El valor de la expresión se comprende si se toma en cuenta que el verbo “τίνω” significa “pagar un precio” en su forma activa. Con lo cual, para el dios, el rey es responsable de su propia muerte y la locura constituye el medio para conducirlo hacia ella.

El encargado de narrar cómo las mujeres asesinaron a Penteo (vv. 1043-1152) es un esclavo de la casa real, función destacada por él mismo. Para Buxton (1991: 44) transmite en su relato una mezcla de respeto y compromiso afectivo por la relación mantenida con la familia de Cadmo. Para la interpretación de su personaje debe tomarse en cuenta que el mismo actor interpretaba a Ágave, Penteo y el segundo mensajero (Perris, 2011: 48). El discurso no puede ser neutral, así lo atestigua el llanto del esclavo por las desgracias que sufren sus amos y la pregunta realizada a las bacantes sobre si se alegran por los sucesos acontecidos. Sin embargo, hay opiniones encontradas respecto de la imparcialidad del relato. A diferencia de Buxton, Lacroix (1976: 231) sostiene que el reporte es objetivo. Por su parte, Barrett (2002: 103) considera que los mensajeros en las tragedias de Eurípides ocupan un lugar en el escenario muy diferente del de los otros personajes dramáticos y especifica que, en el caso de *Bacantes*, son “espectadores del drama”.

Ante el pedido de las bacantes de que cuente cómo murió el rey (vv. 1041-1042), el mensajero dice que llegó al Citerón siguiendo a su amo (v. 1046) y que el extranjero fue el guía para ir a ver el espectáculo (v. 1047).⁵ Respecto de la primera

5 A diferencia de otras tragedias, en *Bacantes* el relato del segundo mensajero se enlaza con el final del episodio cuarto, que había terminado con la indicación de la partida de Penteo y Dioniso al Citerón (De Jong, 1992: 576).

aclaramiento, De Jong (1992: 576) sostiene que tiene como objetivo explicar la presencia del mensajero en la expedición; en cambio, para Roux (1970-1972: II 564) constituye una excusa que le permite sacarse responsabilidad del asunto. Pero dicho personaje no solo se ubica como testigo de los hechos, sino también como participante de la historia narrada, que se refleja en el uso de la primera persona en los verbos y en los pronombres de los primeros versos de la narración (ἐξέβημεν, v. 1044; εἰσεβάλλομεν, v. 1045; ἡμῖν, v. 1047; ἴζομεν, v. 1048; ὀρώμεν, v. 1050; y ἕσταμεν, v. 1059). El relato tiene restricciones porque el narrador es humano y por lo tanto no sabe qué piensan los otros personajes, ni puede estar presente en varios lugares al mismo tiempo, como sí sucede cuando el narrador es una divinidad.

En segundo lugar, el mensajero dice que fueron conducidos por el ξένος (v. 1047), con lo cual reporta los eventos como fueron interpretados en ese instante, sin aplicar el conocimiento que adquirirá *a posteriori*. De esa manera, el trágico provoca que el público participe de la acción con la misma ignorancia que la del mensajero en el momento de los acontecimientos (De Jong, 1992: 577). Luego se describe el espacio físico y el espectáculo de las mujeres en armonía con la naturaleza, con la particularidad de marcar que la observación la realizan los tres. El mensajero denomina a Penteo “τλήμων (miserable)” (v. 1058), adjetivación que marca una focalización del narrador y anticipa lo que sucederá.⁶ Se cita, a continuación, de forma directa el pedido del rey de ser subido a un pino con el objetivo de ver mejor (vv. 1059-1062) y se cuenta de qué modo el extranjero lo sienta sobre las ramas (vv. 1064-1074), a una altura desde la que fue visible para

6 De Jong (1992: 580) señala que, también, se expresa la focalización del mensajero en la forma en que se refiere a Ágave y Penteo en los siguientes versos: v. 1100, στόχον δύστηνον; vv. 1102 y 117, τλήμων; v. 1126, δυσδαίμων; v. 1144, θήρα; y v. 1146, ξυγκύναγον ἄγρας. Cf. Barlow (1986 [1971]: 62), para quien tales adjetivos son tan comunes que no distraen al espectador.

las ménades (v. 1074). El relato sigue con la desaparición del guía (vv. 1076-1077) y la aparición de una voz que se escucha desde el cielo. El mensajero conjetura de dónde proviene la voz, por lo que se dice: “ἐκ δ’ αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι / Διώνυσος (pero alguien decía desde el cielo, puede sospecharse que Dioniso)” (vv. 1078-1079). Con esta frase explicita su condición de testigo y la imparcialidad de su relato al expresar una suposición. A continuación, se describen las consecuencias de la exhortación divina en el grupo de tebanas.

αἶ δ’ ὥσιν ἤχην οὐ σαφῶς δεδεγμέναι
 ἔστησαν ὄρθαι καὶ διήνεγκαν κόρας.
 ὃ δ’ αὐθις ἐπεκέλευσεν· ὡς δ’ ἐγνώρισαν
 σαφῆ κελευσμόν Βακχίου Κάδμου κόραι
 ἦξαν πελείας ὠκύτητ’ οὐχ ἦσσονας
 [ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι
 μήτηρ Ἀγαυή σύγγονοί θ’ ὀμόσποροι]
 πᾶσαι τε βάκχαι, διὰ δὲ χειμάρορ νάπης
 ἀγμῶν τ’ ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς. (v. 1086-1094)

(Y ellas, que no percibieron claramente con las orejas el ruido, se pusieron en pie rectas y giraron las pupilas de los ojos. Él de nuevo las exhortó y cuando las hijas de Cadmo descubrieron la clara orden de Baco, se pusieron en marcha no inferiores en velocidad a una paloma [corriendo con carreras vehementes de los pies, su madre Ágave, las hermanas de sangre] y todas las bacantes. Saltaban a través del valle hinchado por la lluvia y la nieve derretida de las peñas, enloquecidas por los soplos del dios).

El mensajero señala que las mujeres rotan sus ojos y las compara con palomas, destacando el alejamiento de patrones humanos. La indicación de la participación divina en

el asunto es clara por las conductas provocadas, con lo cual el hálito y la palabra del dios tienen un valor fundamental en la acción trágica. Llama la atención del espectador moderno la ubicación de una voz como causa de la aparición de las conductas violentas, ya que es muy común en la actualidad encontrar pacientes psicóticos que padecen alucinaciones auditivas en el instante previo a cometer un acto impulsivo. La psiquiatría clínica francesa denomina “pasaje al acto” a ese tipo de acciones de naturaleza violenta o criminal. La expresión “pasaje al acto” fue apropiada por Lacan (2002 [1962-1963]: X 89) para indicar una acción que se caracteriza por la disolución del lazo social en la que el sujeto se convierte en puro objeto y sale por completo de la dimensión simbólica. Creo que en esta dirección se puede comprender desde parámetros actuales el asesinato de Penteo y los alcances que tiene para su madre, la ejecutora principal del crimen.

Cuenta el mensajero que las mujeres, al divisar al joven sobre el pino, comenzaron el ataque lanzando piedras y tiros e hiriéndolo con ramas (vv. 1095-1100). Como no lograron alcanzar su objetivo, Ágave propuso sacar el pino de la tierra para tirar al joven al piso (vv. 1106-1109) y todas juntas lo lograron (vv. 1109-1113). Al caer, Penteo se saca la mitra pensando que, de ese modo, su madre podría reconocerlo y le dice: “οἰκτιρε δ' ὦ μητέρα με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς/ ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης (¡Ten compasión de mí, madre! No mates a tu hijo por mis errores)” (vv. 1120-1121). Reconoce demasiado tarde su ἀμαρτία (falta o error), que consiste en la no aceptación de Dioniso como un dios.

Mas, Ágave, en lugar de darse cuenta de que se trata de su propio hijo, comienza a padecer una serie de síntomas bien conocidos por el público.

ἦ δ' ἀφρόν ἐξεῖσα καὶ διαστρόφους
κόρας ἐλίσσους, οὐ φρονουῖς ἄ χρη φρονεῖν,
ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν. (v. 1122-1124)

(Pero ella, lanzando espuma y rodando las pupilas desencajadas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco, y él [Penteo] no la persuadía).

La producción de espuma y la rotación de los ojos remite directamente al cuadro sintomatológico del hijo de Alcmena en *Heracles* (vv. 928-934), basado en el de la enfermedad sagrada. A su vez, la mujer de Equión presenta alteración en el pensamiento y el mensajero destaca que se encuentra bajo el control de Baco. Este segundo dato es fundamental, ya que implica que el mensajero está al tanto de la participación del dios, hecho destacado nuevamente cuando se habla de la fuerza para atacar de Ágave. Sigue el relato de cómo ella y sus hermanas desmiembran a Penteo, acción a la que suma la tropa entera de tebanas. El asesinato del hijo de Equión había sido prefigurado en la descripción de Cadmo sobre la muerte de Acteón (vv. 337-342) y en el relato del primer mensajero sobre el descuartizamiento de los animales (vv. 664-671 y 677-774).⁷ De manera que las acciones que llevan adelante las mujeres para matar a Penteo recuerdan a las de las perras criadas por el hijo de Autónoe y las que ellas mismas ejecutaron con las terneras. Respecto de la similitud entre los dos discursos de los mensajeros, De Jong (1922: 574) señala la presencia de un número importante de ecos verbales. Por nuestra parte, interesa señalar que la técnica para retratar el crimen consiste en relatar dos sucesos de extrema ferocidad que, por la similitud en la composición, se acumulan, provocando mayor horror en el espectador.

7 Cfr. Macleod (2006), que analiza el relato del primer mensajero en Barrett (1998: 347-349), advierte sobre este narrador que no puede haber visto todo lo que describe y, además, no emplea la primera persona del singular (salvo en vv. 680 y 728-729), sino que prefiere expresiones impersonales. El objetivo de Eurípides es construir una figura dotada de cierta incorporeidad, incapaz de participar en las acciones que reporta (ver especialmente vv. 728-730) y confinada al papel de testigo.

Las partes del cuerpo quedan esparcidas entre las rocas y el bosque (vv. 1137-1139) pero la cabeza es tomada por Ágave, quien se dirige a las murallas de la ciudad, pensando que cazó un león e invocando a Baco (vv.1139-1147), destacando la participación del dios en el asunto. El mensajero cierra su narración con un juicio moral.

ἐγὼ μὲν οὖν <τῆδ'> ἐκποδῶν τῆ ξυμφορᾶ
ἄπειμι, Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δῶματα.
τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
θνητοῖσιν εἶναι κτήμα τοῖσι χρωμένοις. (v. 1148-1152)

(Así que yo me marchó lejos de esta desgracia, antes de que Ágave llegue a la casa. Ser sensato y adorar a los dioses es lo mejor. Creo que [eso] mismo es, también, la más sabia adquisición para los mortales que la practican).

Roux (1970-1972: II 586) advierte que las palabras del esclavo constituyen la respuesta a la pregunta sobre qué es la sabiduría realizada por el coro en el tercer estásimo. De esta manera, el ἄγγελος coordina su relato con las odas del coro, que también presenta su perspectiva sobre la causa de la *manía*.

En los estásimos en los que se refiere a la figura de Penteo, las bacantes insisten en recordar al público que el rey de Tebas es hijo de Equión, de quien destacan siempre su carácter monstruoso. En el cuarto estásimo, las seguidoras de Dioniso imaginan cómo Penteo será descubierto por su madre.

ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος,
θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι·
ἀνοιστήσατέ νιν
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾶ
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.

μάτηρ πρώτᾳ νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας
 † ἢ σκόλοπος † ὄψεται
 δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει·
 Τίς ὄδ' ὄρειδρόμων μαστήρ Καδμειᾶν
 ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ' ἔμολεν, ὦ βᾶκχαι;
 τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
 οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
 γυναικῶν ἔφυ, λεαίνας δέ τινας
 ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος. (v. 977-991)

(iVayan, veloces perras de Lýssa, vayan hacia el monte, adonde las hijas de Cadmo celebran el tíaso, agujoneénlas [para que se lancen] contra el rabioso espía de las ménades, [vestido] con un traje que imita al de las mujeres! Su madre, primera, lo verá jugando al espía desde una roca lisa o un árbol, y dirá a las ménades: Bacantes, ¿quién [es] este que busca a las cadmeas, que corren en las colinas, y vino al monte, vino al monte? ¿Quién lo dio a luz? Pues este no nació de sangre de mujeres, sino de alguna leona o [proviene] del linaje de las Gorgonas libias).

El pasaje, de tipo predictivo, comienza con una alusión a la participación de las perras de Lýssa en la locura dionisiaca de las tebanas. Al afirmar que las seguidoras de la *daímon* serán las encargadas de agujonear a las mujeres para que ataquen a Penteo, se insiste en el origen divino de la enfermedad. Hacia el final, las bacantes citan las palabras de la mujer de Equión, que habría dicho, antes de desmembrar a su hijo, que este era el vástago de una leona o de una Gorgona, de modo que la propia Ágave se atribuye a sí misma un estatuto teratológico.

Para concluir, cabe destacar que, al insistir en la genealogía monstruosa de Penteo, el coro adjudica un anclaje genético a

la enfermedad del rey de Tebas.⁸ Dioniso se hace eco de dicha sugerencia cuando, en el final del segundo episodio, dice: “por tu nombre eres apto para caer en desgracia” (ένδυστυχησαι τοῦνομ' ἐπιτήδειος εἶ, v. 508). Hay que tomar en cuenta que la medicina hipocrática, en el mismo momento histórico, reflexionaba sobre la propensión natural a la locura. El autor de *De Morbo Sacro* sostiene que la enfermedad sagrada tiene un origen hereditario (*L VI*, 364, 2, 7). Sorprende que una perspectiva tan novedosa sea puesta en boca del coro, que solía transmitir una opinión tradicional. A su vez, cabe recordar que Tiresias, en el primer episodio, parece dar un origen químico a la locura de Penteo cuando dice: “μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις / ἄκη λάβοις ἂν οὔτ' ἄνευ τούτων νοσεῖς, (pues estás loco de la manera más dolorosa y no conseguirás cura con remedios ni enfermaste sin ellos)” (vv. 326-327). De manera que Eurípides cuestiona la concepción tradicional de la locura en la tragedia incluso cuando parece seguir el modelo tradicional, ya que, si bien pone a Dioniso en escena relatando su participación y recordando las injurias sufridas por parte de Penteo, se destaca la responsabilidad del rey en sus acciones, rechazadas por el coro de seguidoras del dios, y los síntomas de la enfermedad del hijo de Equión ya no son físicos.

8 Para la afirmación propuesta me basé en Roux (1970-1972: I 29), quien señala que la ascendencia monstruosa le otorga a Penteo una predisposición a la impiedad.

Capítulo 2

Mentiras verdaderas

La ficcionalización de la figura del César en dos fábulas de Fedro

Noel Usuca

Dice Teón que “fábula es un relato fingido que da una imagen de la verdad” (citado en García Gual, 1982: 11). Lejos de ser estricta, la definición hace agua por donde se la mire, pero no por ello deja de ser sugerente o de estar cargada de implicaciones. ¿Qué podemos sacar en limpio cuando un fabulista del siglo I d.C. —que para nosotros no es más que un nombre— declara, por un lado, que nos contará una *vera fabella*, mientras que, por otro, nos advierte sobre los peligros de creer y no creer? ¿Qué ocurre cuando se ficcionalizan las figuras de Augusto y Tiberio, asignándoles una suerte de clarividencia que les permite ver más allá de lo evidente?

El presente trabajo pone en cuestión la estricta pertenencia de las composiciones II.5 y III.10 de Fedro a la fabulística de tipo esópico, habida cuenta de una doble transgresión: la ficción de renunciar a la ficción y una marcada voluntad laudatoria, mediante las que el poeta pretende urdir, a partir de imágenes intangibles, la realidad de un emperador eje y garante del *statu quo*.

La ficción de Fedro

Nada sabemos a ciencia cierta de la figura histórica de Fedro. Jamás, hasta el trabajo de Edward Champlin de 2005, había sido puesto en cuestión el hecho de que nuestro fabulista fuera un liberto del emperador Augusto, según la referencia legada por la tradición en el título de la obra: *Phaedri, Augusti Caesaris liberti, Fabularum Aesopiarum libri quinque* (*Los cinco libros de fábulas esópicas de Fedro, liberto de Augusto César*).¹ Los únicos datos con los que contamos acerca de la identidad y la vida del poeta emergen de sus propias composiciones, en las que se entremezclan vagos esbozos autobiográficos con la voluntad de hacer explícito un programa literario propio a medida que este va cobrando materialidad en la obra misma, reclamando para sí una autonomía cada vez mayor respecto del modelo establecido por su maestro y legendario inventor del género, Esopo. Esta suerte de *autoficcionalización* pergeñada por el poeta —y no olvidemos que toda autobiografía lo es— nos coloca en el interior de un círculo hermenéutico sin salida, en virtud del cual se ha pretendido deducir la vida a partir de los textos, para luego explicar los textos a partir de la vida. Esta situación se ve agravada, además, por el muro de silencio con que rodearon a nuestro fabulista sus contemporáneos, que no ofrecen noticias de él, y que está en perfecta consonancia con las quejas de Fedro respecto del desdén y la marginación a la que se vio relegado por los círculos literarios de su época.

No está de más anotar aquí que, a pesar de que lo factual y lo ficcional parezcan, *prima facie*, confinados a compartimientos tan estancos como tranquilizadores, de ninguna manera constituyen categorías de fácil delimitación y, por ende,

1 Salvo aclaración expresa, todas las traducciones son propias.

la frontera entre ellos aparece muchas veces bastante difusa y es susceptible de ser atravesada en ambas direcciones. Como reveladoramente señala Wolfgang Iser (1990):

La mayoría de las personas asocia el término ficción con el ámbito narrativo de la literatura. Sin embargo, su otra acepción alude a lo que el Dr. Johnson llamó “una falsedad; una mentira”.² La equívocidad de la palabra es reveladora, porque cada significado ilumina al otro. Ambos significados comprenden procesos similares, que podemos denominar “sobreposiciones”: la mentira se sobrepone a la verdad, y el trabajo literario se sobrepone al mundo real que incorpora. Por lo tanto, no sorprende que las ficciones literarias hayan sido frecuentemente identificadas como mentiras, aunque presenten su no-realidad como si esta *sí* existiera.

La querrela de Platón, de que los poetas mienten, encontró su primera oposición fuerte en el Renacimiento, cuando Sir Philip Sidney señaló que “el *Poeta*... nada afirma, y, por lo tanto, nunca miente”;³ tal como no habla de lo que es, sino de lo que debiera ser. [...] **el cruce de fronteras puede concebirse como la característica principal del proceso de ficcionalización.**⁴

A ese respecto, las extremadas habilidad y labilidad de nuestro autor, irrecuperable de atrás de su máscara, le permiten habitar y manipular este impreciso intersticio a sus anchas, para jugar a las escondidas con nosotros y obligarnos a ensayar un ejercicio exegético, si vamos a leer seriamente más allá de la aparente simplicidad de su obra. Así, en efecto, trabajar

2 Johnson, S., *A Dictionary of the English Language*. (Londres, 1983). (Nota del artículo original).

3 Sydney, P. “The Defense of Poesie”, en *The Prose Works*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge, 1962), III.29. (Nota del artículo original).

4 El subrayado es propio.

con un autor cuya vida ha quedado únicamente fraguada como una ficción más entre sus propias ficciones nos priva de cualquier certeza contextual y lo vuelven, en cierto sentido, asimilable a la figura del críptico Tiberio, de quien trata la fábula II.5 que nos proponemos revisar a continuación.

Tiberio el bromista

Decíamos que Fedro ha dejado plasmada una suerte de programa literario y, por más que en el prólogo al primero de sus libros declare solamente haber sacado brillo al género inventado por Esopo.

*Aesopus auctor quam materiam repperit
hanc ego polivi versibus senariis. (I.1-2)⁵*

(La materia que inventó el autor Esopo, yo la pulí con versos senarios).

Ya en los prolegómenos al segundo libro comienza a reivindicar para sí ciertas libertades compositivas respecto de su modelo.

*Equidem omni cura morem servabo senis
sed si libuerit aliquid interponere
dictorum sensus ut delectet varietas
bonas in partes, lector, accipias velim. (II.8-11)*

(Conservaré, por cierto, el carácter del anciano con todo cuidado, pero si me agradase intercalar algo, para que la variedad de los relatos deleite los sentidos, quisiera, lector, que lo aceptes de buen grado).

5 Seguimos el texto establecido por Antonio Guaglianone (1969).

Y, sin lugar a dudas, el relato que nos ocupa bien puede contemplarse como el primer ejemplo del corpus —según el orden en el que lo hemos recibido—⁶ en el que nuestro autor decide ejercer su libertad creativa e intercalar una composición de su propia cosecha que, por otra parte, no solo se aleja del prototipo fantástico de los animales personificados, sino que también renuncia a la indeterminación espaciotemporal que caracteriza cualquier formulación gnómica para reemplazarla por una historia “real” y más o menos cercana en el tiempo. Vale decir que Fedro sustenta su artificio sobre la simulación de sustituir una *ficción*, entendida como un producto netamente imaginario, por una *fictionalización*, entendida como una narración con cierta base factual. En efecto, el escritor nos ofrece una anécdota protagonizada nada menos que por el mismísimo emperador de Roma y uno de sus esclavos domésticos, en un espacio bien determinado geográficamente y en un tiempo próximo a la fecha de composición, aunque no podamos precizarla con total exactitud.

La introducción de nuestro relato está constituida por una cantidad nada despreciable de versos (seis en un poema que totaliza veinticinco), hecho doblemente llamativo. Primero, porque el autor toma para sí la palabra antes de cederla al narrador en el séptimo verso, traicionando simultáneamente los principios de economía e impersonalidad esperables según los presupuestos genéricos de la fábula; segundo, porque tampoco podemos considerar que esta secuencia de apertura constituya estrictamente un *promitio*, visto que no sintetiza moraleja alguna. Más bien, tras criticar impersonalmente a cierta masa de habitantes de Roma, estereotipándola peyorativamente a través de imputaciones

6 Sin embargo, el título con el que hemos recibido el poema, *Item Caesar ad atriensem (De nuevo César al esclavo del atrio)*, —los subrayados son nuestros— sumado a la sospecha bastante fundamentada de que hemos recibido el Libro Segundo de modo incompleto, permiten suponer que existió, por lo menos, una pieza previa que contenía alguna otra anécdota “de la vida real” protagonizada por la misma dupla.

generalizantes, el autor emerge en la primera persona del verbo —*volo*— y manifiesta su voluntad de corregir a este grupo, aunque se muestra escéptico en cuanto a la expectativa de logro —*si tamen possum*—. El instrumento para utilizar en sus esfuerzos será, y he aquí el *quid* de la cuestión, una *vera fabella* a la que, según dice, vale la pena prestar oídos.

*Est ardalionum quaedam Romae natio,
trepide concursans, occupata in otio,
gratis anhelans, multa agendo nihil agens,
sibi molesta et aliis odiosissima.
Hanc emmendare, si tamen possum, volo
vera fabella: pretium est operae attendere.* (II. 5.1-6)

(Hay cierta nación de aduladores en Roma, que corre agitada de acá para allá, ocupada en el ocio, jadeando en vano, haciendo mucho sin hacer nada, molesta para sí misma y sumamente odiosa para los demás. A esta quisiera enmendarla, si es que puedo, con una fábula verdadera: vale la pena prestarle atención).

Dos elementos deben subrayarse aquí: de una parte, el destinatario colectivo,⁷ que es a la vez determinado e indeterminado, y de otra, el estatus ambiguo del correctivo propuesto. Respecto del primero, se trata de un conjunto de individuos contra el que Fedro suele cargar las tintas. Este grupo es identificable con los libertos que proliferaron en Roma y que encarnaron la imagen más visible de la movilidad social. No está de más prestar atención a que la fábula precedente en el corpus, *Aquila, feles et aper* (*El águila, la gata y la jabalina*)

7 Es dudoso que el destinatario explícito—*ardalionum natio*— sea realmente el reclamado por el texto; antes bien, su referencia se limita a introducir el tema y puede ser leído como una ironía. En efecto, el destinatario efectivo ha de ser el lector implicado en el consejo *pretium est operae attendere*.

que hemos analizado en otro trabajo (Usuca, 2014), habilita una lectura en la que esas masas, ávidas en su pugna por el ascenso social, encarnan una *dýnamis* peligrosa en la que el fin siempre justifica los medios, lo que la convierte en una mina de oro para la moralización fabulística. Respecto del segundo elemento —el correctivo propuesto—, el poeta nos habla de una *vera fabella*. Sobre este sintagma se proyecta, cuando menos, la sombra sospechosa de la contradicción, por cuanto equivale casi a decir que lo que vamos a leer no es otra cosa que *mentiras verdaderas*. Al respecto, no deja de sorprendernos que algunos eruditos sigan todavía aventurando conjeturas y anotaciones acerca de la autenticidad de dichos y hechos, que, amén de no comprobables, tampoco arrojan demasiada luz sobre la lectura; citemos, a modo de ejemplo, un comentario referente a este pasaje vertido por Giannina Solimano (2005 [1996]: 186) en las notas de su edición bilingüe.

Fabella quanto a struttura e finalit , ma vera per il contenuto 'storico', la narrazione pare rappresentare una scena svoltasi sotto agli occhi di Fedro, o a lui riferita. In questo caso si spiegherebbero le perplessit  che nascono a proposito dell'ubicazione della villa, ove Fedro non sarebbe stato mai invitato.

(F bula en cuanto a la estructura, pero verdadera por el contenido 'histórico', la narración parece representar una escena que ocurrió ante los ojos de Fedro, o que le fue referida. En este caso se explicarán las dudas que nacen a propósito de la locación de la villa, donde Fedro no habría estado invitado jams).

Será oportuno recordar aquí la contundente afirmación de Martínez Bonati (2001: 72): "la frase de ficción es ficticia, no es real". Además, lejos de pecar de ingenuo, Fedro es

hábil y bien sabe lo que hace, pues, en el doblez de esta aparente contradicción, encubre un ingenioso efecto performativo. Ciertamente, Gérard Genette (1993 [1991]) postula que no existe dificultad para describir los actos de ficción según los términos propuestos por John Searle en *Los actos de habla*, y los piensa como *declaraciones*.

Las declaraciones son actos de habla por los que el enunciador, en virtud del poder que se le ha otorgado, ejerce una acción sobre la realidad. [...] el *fiat* del autor de ficción se sitúa en algún punto entre los del demiurgo y del onomaturgo; su poder supone, como el del segundo, el acuerdo más o menos tácito de un público que, según la indesgastable fórmula de Coleridge, renuncia voluntariamente al uso de su derecho de impugnación. [Aunque el enunciador, a diferencia del demiurgo, no tiene el poder de provocar acontecimientos en el mundo físico,] al menos tiene poder para provocar, en la mente de su destinatario y aunque sea de forma fugitiva y precaria, su consideración y eso, al fin y al cabo, es un acontecimiento con todas las de la ley. [...] **los enunciados de ficción serían sencillamente descripciones de su propio efecto mental.**⁸ (pp. 42-45)

Desde esta perspectiva, entonces, la fábula es verdadera, no porque recoja ocurrencia fáctica alguna, sino porque es ella misma la que genera el hecho en la realidad del receptor.⁹

El desarrollo de la anécdota, decíamos, comienza en el séptimo verso y se vertebra a través de una ágil estructura de montaje paralelo que enfoca alternativamente al emperador y a su esclavo. Cuenta nuestro fabulista que

8 El subrayado es propio.

9 "Realidad" entendida en términos lacanianos.

Tiberio, dirigiéndose a Nápoles, había llegado a una villa de su pertenencia.

*Caesar Tiberius cum petens Neapolim
in Misenensem villam venisset suam,
quae monte summo posita Luculli manu
prospectat Siculum et perspicit Tuscum mare.* (II. 5.7-10)

(Cuando César Tiberio, dirigiéndose a Nápoles, había llegado a su villa de Miseno que, colocada en lo alto del monte por la mano de Lúculo, mira el mar de los Sicilianos y contempla el de los etruscos).

En tanto, el otro personaje es introducido a partir de su vestimenta.

*ex alticinctis unus atriensibus,
cui tunica ab umeris linteo Pelusio
erat destricta, cirris dependentibus.* (II. 5.11-13)

(uno de los mayordomos altoceñidos, cuya túnica de lino de Pelusio estaba sacada de los hombros con los flecos colgando).

Mientras el César pasea por los jardines, el esclavo, deseoso de ganarse su favor, aparece ante él con un balde de madera y riega el polvo ardiente para asentarlos; mas solo consigue provocar risa.

*perambulante laeta domino viridia,
alveolo coepit ligneo conspargere
humum aestuantem, come officium iactitans,
sed deridetur.* (II. 5.14-17)

(Mientras el señor recorría los alegres jardines, [el esclavo] con un balde de madera comienza a regar la tierra ardiente, jactándose de su amable servicio, pero es burlado).

Detengámonos un momento para señalar en concreto la proliferación en este pasaje de una serie de detalles que rompen con los supuestos de la economía fabulística: se nos refiere un emperador de carne y hueso, hacia dónde se dirigía, la locación geográfica en la que se detuvo, quién había sido el constructor de la villa, qué ropas vestía el mayordomo, e incluso se explicita el material con que estaba fabricado el balde. El sentido debe ahora aparecer como obvio: Fedro no construye un verosímil, antes bien fabrica una realidad que, emergiendo del texto, se inserta y sobrepone sobre el mundo experiencial. El funcionamiento de este artificio ha sido magistralmente develado por Roland Barthes (1970 [1968]), quien lo bautizó como “el efecto de realidad”: la proliferación de detalles hace que olvidemos el significado, mientras se produce la ilusión de que el significante se enlaza directamente al referente y el significado pasa a ser la realidad en sí misma. Sin embargo, no podemos permitirnos creer que la única funcionalidad consista en la consecución de un efecto literario de deslumbrante color y nitidez. Antes bien, la resultante de esta maniobra retórica es la construcción de la figura del César. Bien sabido es que Tiberio pasó los diez últimos años de su gobierno fuera de Roma, recluso en la isla de Capri, desde donde rigió como un fantasma ubicuo los destinos del Imperio. Si reconsideramos el vívido pasaje que acabamos de revisar, no podemos pasar por alto que la villa en cuestión está situada en lo más alto del monte, clara metáfora del sitio del emperador en la pirámide social, pero además la villa —y Tiberio desde ella— “*prospectat Siculum et perspicit Tuscum mare*”: dos verbos de percepción visual en el mismo verso y la panorámica de

toda Italia configuran el panóptico desde donde el príncipe vigila y controla todo lo que pasa en todas partes.

A continuación el esclavo recurre a sendas conocidas, es decir, ya transitadas más de una vez, con la intención de adelantarse al príncipe e insistir en sus tentativas.

Inde notis flexibus

praecurrit alium in xystum, sedans pulverem. (II. 5.14-15)

(Desde ahí, por rodeos conocidos se adelanta corriendo a otra arboleda para aplacar el polvo).

Claramente, en el entramado alegórico, podemos leer estas sendas como las archiconocidas chicanas de la adulación. Pero he aquí la moraleja jamás explicitada: cualquiera puede ser engañado, excepto el providente emperador. Escribe Fedro:

Agnoscit hominem Caesar remque intellegit.

Id ut putavit esse nescio quid boni:

“Heus!” inquit dominus. Ille enimvero assilit,

donationis alacer certae gaudio

Tum sic iocata est tanta maiestas ducis:

“Non multum egisti et opera nequiquam perit

multo maioris alapae mecum veneunt”. (II.5.20-25)

(Reconoce César al hombre y comprende el asunto. Cuando [el esclavo] pensó que había no-se-qué-cosa buena: “¡Hola!” dice el señor. Aquél, en efecto, brinca, feliz de contento con la segura donación. Entonces así bromeó la gran majestad del jefe: “No hiciste mucho y tu esfuerzo se pierde en vano: conmigo las bofetadas se venden por mucho más”).

Nos encontramos aquí frente al tópico del burlador burlado. Así como antes constatábamos los poderes vigilantes del príncipe sobre sus territorios, verificamos ahora una omnisciencia que se superpone con la del narrador y que es capaz de leer las intenciones que subyacen a los actos. Por otra parte, la perspicacia de Tiberio contrasta fuertemente con la ceguera interpretativa del esclavo que, en su repetitivo afán por escapar de la servidumbre, malentendiendo la ironía de su amo y canta victoria antes de tiempo. ¿Y cómo sería posible para un individuo evadirse de las redes del poder cuando ya no lidia con la materialidad del soberano, sino con la expresión hipostasiada que emana de su grandiosa majestad? No se puede. Fedro nos demuestra que no existe ninguna escapatoria.

Augusto, el divino

Aunque de lo considerado hasta el momento podríamos anotar más de una cuestión, aquí nos interesa hacer foco en el pliegue donde se superponen los fenómenos factuales y los textuales, porque uno y otro caso nos enfrentan, en definitiva, a problemas similares de orden hermenéutico. Ahora bien, el desciframiento de una verdad unívoca aparece, casi, como una empresa condenada de antemano al fracaso, a menos que uno sea el emperador Augusto, como deja bien claro el poema III.10, que hemos recibido con el título “*Poeta de credere et non credere*” (El poeta, acerca de creer y no creer). Una vez más, como en el caso de la composición anterior, las reglas de la fábula esópica son aquí fuertemente transgredidas y como resultado emerge, de un modo totalmente claro, la figura del príncipe como pilar y garantía de la estabilidad social.

El poema comienza con una sentencia taxativa: “*Periculosum est credere et non credere* (Es peligroso creer y no creer)”,

seguida por una ejemplificación mitológica para probar cada caso: Hipólito murió porque le creyó a su madrastra y Troya cayó porque Casandra no fue creída. El único modo de eludir este riesgo será, entonces, una reflexiva consideración tanto de los hechos como de las palabras antes de pronunciarse por una verdad.

*Ergo exploranda est veritas multum, prius
quam stulta prave iudicet sententia.* (III. 10.5-6)

(Por lo tanto, hay que examinar mucho la verdad, antes de que una opinión insensata juzgue torcidamente).

Afirma el poeta, y en seguida justifica la selección del material pedagógico del que se va a valer.

*Sed fabulosa ne vetustate elevem
narrabo tibi memoria quod factum est mea.* (III. 10.7-8)

(Pero para no menoscabar mi autoridad con la fabulosa antigüedad, te relataré un hecho que tengo en la memoria).

En estos dos versos se expone visiblemente el problema de la oposición entre hechos y lenguaje, tal como podemos verificar en Ernout y Meillet (1951: 436) “*fābula comme uerbum s’opposant à rēs, facta désigne un récit mensonger ou fictif*”.¹⁰ Y Fedro dice renunciar a ejemplos legendarios, por una parte, para no socavar su autoridad recurriendo a narraciones fabulosas y antiguas del repertorio mitológico, pero, por otra, para legitimar la veracidad de su relato con la narración de un hecho cercano en el tiempo que guarda

10 “...” *fābula* como *uerbum* oponiéndose a *rēs*, *facta* designa un relato falso o imaginario”.

en su propia memoria. La verdad se garantiza con hechos, no con palabras. Pero si nosotros, lectores, nos asumimos como el receptor exigido por el pronombre *tibi*, aceptamos meternos en el brete: ahora que hemos sido advertidos del peligro, ¿deberíamos creer o no creer que el hecho es verídico y la narración es veraz? Fedro se divierte con nosotros tal como lo haría un sofista.

El argumento de la fábula, como sugiere Brigitte Libby (2010: 553) “... *brings to mind the strange themes of the declamation schools, since stories about adultery gone horribly wrong were a standard theme in these school exercises*”.¹¹ Resumamos la trama: un liberto deseoso de hacerse con la herencia de su patrón logra convencerlo de que su mujer está manchando el buen nombre de su hogar con una relación adúltera. El marido simula marcharse al campo pero permanece oculto en el poblado; llegada la noche, irrumpe en la casa y se precipita al dormitorio y, a oscuras, tantea una cabeza rapada en la cama. Furioso, desenvaina la espada y ejecuta al supuesto amante, que, en realidad, no es otro que su propio hijo, a quien la madre había ordenado dormir allí para mantenerlo vigilado durante la adolescencia. Cuando los esclavos traen lumbre y el pobre infeliz descubre la verdad, se suicida en el acto. La mujer, ahora en posesión de la herencia, es acusada del doble crimen y es arrastrada a Roma para ser juzgada. Como los jueces dudan y no pueden resolver el caso, solicitan ayuda al emperador Augusto, quien inmediatamente se da cuenta de lo acontecido y condena al liberto.

El relato es a todas luces novelesco y parece poco probable que alguien lo pudiera creer como un sucedido. Sin embargo, subyacen en él una serie de aspectos dignos de ser tomados en consideración: por un lado, nuestro fabulista

11 “... recuerda los extravagantes temas de las escuelas de declamación, ya que las historias de adulterios que terminaban horriblemente mal eran un tema convencional en estos ejercicios escolares”.

una vez más arremete contra los libertos que se valen de insidias para lograr sus objetivos en el marco de una sociedad sumamente judicializada y, por otro, lo que parece volverse a poner en cuestión aquí es el valor performativo del discurso, porque así como las palabras del liberto han destruido la familia, la realidad del lector resultará modificada por los efectos del texto. Una vez más, las palabras no describen un estado de las cosas; antes bien, tienen un poder casi ilimitado para generarlo. La incertidumbre se convierte en una amenaza constante y, como bien sabemos, la época en la que vivió y produjo Fedro estuvo signada por un régimen de terror en el que las calumnias estaban a la orden del día y no se podía confiar en nadie. Además, si vamos a creer en las alusiones autobiográficas de sus poemas, él mismo habría sido víctima de una calamidad de esta especie. En un escenario como este, la magnitud del mal descrito es gravísima, al punto de exceder los instrumentos estatales destinados para garantizar la justicia y la paz común. Esto queda expresado en la incapacidad de los magistrados para resolver el caso.

*A Divo Augusto tunc petierunt iudices,
ut adiuvaret iuris iurandi fidem,
quod ipsos error implicuisset criminis.
Qui postquam tenebras dispulit calumniae
certumque fontem veritatis repperit.* (III. 10.39-43)

(Entonces los jueces pidieron al divino Augusto que ayudara la confianza de sus juramentos, porque la incertidumbre de la acusación los había complicado. Él después de que dispersó las tinieblas de la calumnia encontró la fuente segura de la verdad).

Entonces, si atendemos al posible contexto de producción —esto es, el régimen de terror que se había establecido bajo

un Tiberio que gobernaba desde la ausencia—, emana del texto una añoranza melancólica de la presencia efectiva del César para asegurar el funcionamiento del Estado. La prueba es que, sin el emperador como clave de bóveda, el sistema se vuelve confuso y pierde operatividad, poniendo en riesgo a los ciudadanos. Es él el único capaz de ver más allá de las tinieblas y reponer la claridad que emana de la fuente de la verdad. Siete versos conforman el discurso pronunciado por Augusto, en el que, como bien observa Libby (2010: 555) “*In fact, as he delivers his final speech, Augustus begins to sound so much like a fabulist that it is difficult to see where his speech ends, and where the poet takes up again*”.¹² El pasaje en cuestión es interesante.

*Quod si delata perscrutatus crimina
paterfamilias esset, si mendacium
subtiliter limasset, a radicibus
non evertisset scelere funesto domum.* (III. 10.47-50)

(Pero si el *paterfamilias* hubiese escudriñado la acusación que le trajeron, si hubiese limado la mentira, no habría derribado su casa de raíz con un crimen funesto).

Es en esta superposición de voces que Libby observa, muy sugerentemente, la intersección de la autoridad imperial con la del poeta. En efecto, el mismo juicio de Augusto acerca de la tragedia familiar es el juicio que parece formular el fabulista sobre la tragedia del Estado. Es absolutamente necesario que el príncipe, como *paterfamilias* de la patria, esté presente y asentado en su sitial para ejercer una función que no puede ser delegada y establecerse a sí mismo como fundamento rector de la verdad.

12 “De hecho, mientras pronuncia su discurso final, Augusto comienza a sonar tanto como un fabulista que es difícil notar dónde termina su parlamento y dónde retoma el poeta”.

A modo de conclusión

Erich Auerbach (2014 [1942]), en “La cicatriz de Ulises”, el famosísimo capítulo inaugural de su monumental obra, ha expresado con certera claridad que

para un lector algo experimentado, la distinción entre leyenda e historia es, la mayor parte de las veces, fácil. Si difícil resulta distinguir entre lo verdadero y lo falso o lo parcial dentro de una narración histórica, pues requiere una cuidadosa formación histórico-filológica, es fácil, por lo general, separar lo legendario de lo histórico. Sus estructuras son diferentes. [...] La historia que nosotros presenciemos, o que conocemos por testigos coetáneos, transcurre en forma menos unitaria, más contradictoria y confusa; [...] La leyenda ordena sus materiales en forma unívoca y decidida, recortándolos de su conexión con el resto del mundo [...]. (p. 25)

Según Nietzsche, “No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho”.¹³ Tampoco será ocioso recurrir aquí a la perspectiva de un historiador como Hayden White, quien ha escrito:

Así que, decir que damos sentido al mundo real imponiéndole la coherencia formal que nosotros [los historiadores] asociamos por costumbre con los productos de los escritores de ficción no invalida en forma alguna el estatus de conocimiento que adscribimos a la historiografía. Sólo invalidaría ese estatus si creyéramos que la literatura no nos enseña nada acerca de esa realidad, que es un producto de la imaginación que no es de este

13 Citado por Barthes (1987 [1967]: 174).

mundo sino de algún otro, inhumano. En mi opinión experimentamos la “ficcionalización” de la historia como una “explicación” por la misma razón que experimentamos la gran ficción como un esclarecimiento del mundo que habitamos junto con el autor. En ambos reconocemos las formas gracias a las cuales la conciencia constituye y coloniza el mundo que busca confortablemente habitar. (1978: 138)

Vemos claramente que el sentido de los acontecimientos es una construcción narrativa y que la verdad no parece ser, tal como en cierta forma estimaban los sofistas, otra cosa que un efecto de coherencia retórica. Entonces, el mero hecho de utilizar la lengua siempre implica ficcionalizar. Si tradicionalmente los relatos fabulísticos habían tenido una función ancilar como analogías ejemplares dentro de los discursos retóricos, Fedro parece ensayar una inversión y poner la retórica al servicio de la fábula. Y, aunque el género epidíctico haya sido considerado históricamente como un discurso artificioso que busca la admiración y no la persuasión, tal como señala Thomas Habinek (2005: 54) “*The panegyrist... doesn't just describe the emperor, he creates him*”,¹⁴ no estamos afirmando aquí que nuestras fábulas sean panegíricas, sino que, sirviéndose de los mismos mecanismos, persiguen los mismos efectos. Y es que Fedro sabe perfectamente que nuestros relatos simultáneamente nos crean y nos explican a nosotros mismos y nuestro propio universo.

14 “El panegirista no solo describe al emperador, lo crea”.

Capítulo 3

Ficción y ficciones en Macrobio y Marciano Capela

Julieta Cardigni

La ficción en el Tardoantiguo

Uno de los muchos cambios que experimenta la Antigüedad tardía en el aspecto cultural es el de las transformaciones en el universo literario-discursivo. Los modelos genéricos disponibles y consagrados por la Antigüedad experimentan cambios que los proyectan fuera de su campo genérico habitual y conforman el germen de nuevos géneros, como ocurre con la hagiografía y la novela, por citar solo dos casos (*cfr.* Fontaine, 1977). Producto de una mezcla entre las matrices retóricas de la cultura antigua y las nuevas realidades discursivas y referenciales, el panorama de los géneros literarios altera su fisonomía de manera ostensible.

Dentro de las variables que modifican su rango de acción dentro de la construcción discursiva, la ficción es uno de los más relevantes. Los hombres del Tardoantiguo reevalúan y reconsideran lo ficcional y sus derivaciones como formas de representación válidas para integrar géneros que antes les vedaban la entrada. Quizá como parte de su búsqueda de herramientas para ordenar su mundo, heterogéneo

y cambiante, quizá como parte inevitable de un proceso de “contaminación” literaria, la ficción comienza a invadir los textos y a surgir como camino legítimo y confiable de acceso a la verdad. Incluso el cristianismo, en busca de una retórica propia, retoma la narración matizada con elementos ficcionales, notando su eficacia y sus posibilidades (*cf.* Cameron, Av., 1991).¹ Sin duda, es perceptible el poder ejemplar y didáctico de los relatos fabulares, que también reconocía el propio Platón, y aceptaba para los niveles iniciales de la formación filosófica —mas no para los superiores—, haciendo uso él mismo de este recurso en sus propios diálogos, como todos sabemos.² De hecho, no es de la eficacia de la ficción en sí de lo que se duda, por cierto, sino más bien de su estatus “ontológico” para dar cuenta de elementos de un nivel superior. La Antigüedad tardía parece recuperar el relato fabular como recurso en el marco de un discurso verídico (filosófico), a partir de la influencia de la Segunda Sofística y, sobre todo, a través de las reflexiones metaliterarias operadas por los autores de la tradición platónica —los neoplatónicos—, muy interesados en retomar estas cuestiones y en conciliar cualquier desavenencia en el discurso de su maestro, iluminando también de esta manera puntos oscuros o ambiguos.

Estos desvelos literario-filosóficos presentes en las reflexiones de los hombres tardoantiguos se manifiestan de, al menos, dos maneras. En primer lugar, las propias formas discursivas se van transformando y “ficcionalizando”, como ocurre con la poetización de la historia, germen de la novela. En segundo lugar, hay también consideraciones metaliterarias sobre el poder y alcance de la ficción, que nos

1 Sobre este tema, *cf.* Fontaine (1977) y Cameron, AL. (1977 y 2011).

2 Con respecto al tema de los mitos en Platón, muy discutido, remito al lector interesado al estudio de Coulter (1976), que también sigo en el presente trabajo.

muestran hasta qué punto era objeto de preocupación y de limitación en la literatura tardoantigua.³

En el presente trabajo estudiaremos la aparición de lo ficcional en dos autores del siglo V d.C. En primer lugar, analizaremos las consideraciones explícitas de Macrobio (*Comm. in Somn.* Sc. 1.2) y Marciano Capela (*De nuptiis Mercurii et Philologiae*, 1.3; 2.220; 3.222; 9.997-1000) con respecto a la ficción, su naturaleza y su uso. Asimismo, observaremos cómo cada autor opera en relación con sus propias reflexiones cuando escribe su obra: los *Commentarii in Somnium Scipionis* y *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Esperamos mostrar que se trata de posturas bastante diferentes entre las cuales se puede, no obstante, establecer un diálogo textual interesante que nos permite iluminar la lectura de ambas obras.

Reflexiones metaliterarias sobre la ficción en los *Commentarii* y *De nuptiis*

Macrobio fue famoso en la Edad Media tanto por su clasificación de las ficciones cuanto por sus reflexiones sobre los sueños y sus categorías, que le valieron el apelativo de *Orinecresis*.⁴ Sus reflexiones sobre la *fabula* (1.2), que abordaremos en este momento, proponen una valiosa distinción y una categoría nueva de lo fabular que, en consonancia con el

3 Cfr. Bovey (2003). Para el caso de Marciano Capela, cfr. también Relihan (1993), dado que la sátira menipea, género sobre el cual se exhibe este autor, tiene a menudo como una de sus características la reflexión metaliteraria sobre sí mismo.

4 Así lo describe Guillaume de Conches en sus *Glossae super Macrobius* (citado por Caiazzo, 2002): "*Macrobius uero dictus quasi longa uia, utpote a terra usque ad caelum incipiens tractatum extendit, a macros quod est longum et bios quod est uia. Ambrosius uero dictus est quasi deorum cibus, unde ambrosia quedam herba est que in sacrificiis deorum apponi solebat, ambrosia quasi cibus deorum appellata est. Contraxit autem hoc nomen quia de immortalitate deorum et animarum tractauit; quilibet enim species ab antiquis appellati sunt dii. Orinecresis siue oricresis dictus est quasi somniorum iudex, ideo scilicet quia ostendit et diuicauit que somnia uera sunt et que aliquid desugnant et que non*".

espíritu neoplatónico y conciliador al que Macrobio siempre apela, le permite defender el sueño de Escipión —y, por extensión, el mito de Er— como ficción aceptable para la filosofía. En concreto, Macrobio aborda al principio de su comentario el análisis del género literario de la obra ciceroniana, y se encuentra en este momento respondiendo a las críticas de los epicúreos a este asunto. Para Colotes, que representa la crítica epicúrea, la ficción no puede formar parte de la búsqueda de la verdad, esto es, la filosofía. Se trata de uno de los grandes temas de la crítica literaria y de la reflexión filosófica de la Antigüedad, y Macrobio decide abordarlo con no poca valentía y llegar a una solución conciliadora.⁵

De acuerdo con nuestro comentarista, la fábula se divide en dos categorías: la primera está destinada únicamente a provocar placer en el auditorio, mientras que la segunda puede exhortar a actuar bien moralmente:

Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus uoluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. auditum mulcent uelut comoediae, quales Menander eiusue imitatores agendas dederunt, uel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus uel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam lusisse miramur. hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. (1.2.6-9)

(Las fábulas, cuyo nombre indica que expresan lo falso, fueron ideadas o para causar placer a los oyentes o también para exhortarlos a llevar a cabo buenas acciones.

5 Es probable, de acuerdo con los estudios de Sodano (1966), que Macrobio esté abrevando del perdido *Comentario de Porfirio a la República de Platón*, dada la similitud entre el Pasaje de Macrobio y otro de *In rem publicam* de Proclo (p. 105, 20-108, 30 Kroll II). Ambos, Macrobio y Proclo, estarían abrevando de una misma fuente.

Agradan al oído bien las comedias, como aquellas que Menandro o sus imitadores pusieron en escena, bien las intrigas repletas de aventuras amorosas imaginarias, a las cuales se dedicó mucho Petronio y con las que se divirtió a veces, para nuestro asombro, Apuleyo.⁶ Este tipo de ficciones, que solo garantizan el deleite de los oyentes, el tratado filosófico las expulsa sin excepción de su santuario, dejándolas en las cunas de las nodrizas).⁷

La primera es rechazada por la filosofía, pero la segunda se divide nuevamente según criterios de veracidad: cuando son puras mentiras, la filosofía las rechaza. Cuando, por el contrario, parten de un tema verdadero, pero lo desarrollan por medio de la ficción, deben denominarse, para nuestro autor, *narratio fabulosa*:

ex his autem quae ad quandam uirtutum speciem intellectum legentis hortantur fit secunda discretio. in quibusdam enim et argumentum ex ficto locatur et per mendacia ipse relationis ordo contexitur ut sunt illae Aesopi fabulae elegantia fictionis illustres, at in aliis argumentum quidem fundatur ueri soliditate sed haec ipsa ueritas per quaedam composita et ficta profertur et hoc iam uocatur narratio fabulosa, non fabula, ut sunt cerimoniarum sacra, ut Hesiodi et Orphei quae de deorum progenie actiue narrantur, ut mystica Pythagoreorum sensa referuntur. (1.2.9-10)

6 Es interesante que a Macrobio le "asombre" la escritura ficcional de Apuleyo, lo que nos recuerda el prestigio de filósofo platónico que el madaurensis poseía en la Antigüedad tardía. Asimismo no debemos olvidar que el episodio de Psique y Cupido del Asno de oro es la fuente narrativa principal para las Bodas de Marciano, sobre todo para la *fabula* de los dos primeros libros. Asimismo, la influencia filosófica de Apuleyo también alcanza a Marciano, que no solo abreva de su antecesor para la trama literaria.

7 Las traducciones son propias en todos los casos.

(En cambio, por lo que concierne a las que exhortan el intelecto del lector a formarse, en cierto modo, una idea de las virtudes, debe hacerse una segunda distinción. Efectivamente, en algunas de ellas el argumento depende de lo ficticio y la propia disposición del relato se teje con mentiras: tal es el caso de las fábulas de Esopo, célebres por la elegancia de la fabulación. En otras, al contrario, el argumento se basa en una verdad sólida, pero esa misma verdad es presentada por medio de algunos elementos inventados, y entonces se le llama relato ficcional, no fábula, como los ritos sagrados, los relatos hesiódicos y órficos sobre la genealogía y aventuras de los dioses, o de los pensamientos místicos de los pitagóricos).

Incluso dentro de la *narratio fabulosa* puede establecerse una división más, de acuerdo con criterios morales esta vez:⁸ el relato puede abordar episodios honrosos y dignos, o puede tener un tema deshonroso, que la filosofía rechazaría, quedándose con la *narratio fabulosa* de carácter honesto.⁹

*ergo ex hac secunda diuisione quam diximus a philosophiae
libris prior species, quae concepta de falso per falsum narra-*

8 Acerca de los diferentes criterios utilizados por Macrobio para esta famosa división, *cfr.* Cardigni (2013), capítulo 4: "Hacia un comentario narrativo-ficcional". A modo de resumen, diremos que Macrobio, en tanto comentarista, dialoga con el pasado a partir de tres formas de crítica exegética: la alegórica, la ética y la genérica. A través de la primera, los mitos y las ficciones en general pueden ser reincorporados a la sección del universo literario en que discurso y verdad manifiestan una relación cercana, y pueden ser recodificados en función de la realidad externa que les da sentido. Por otro lado, la lectura ética, basada sobre la idea de que el discurso es valioso porque lleva a actuar bien está ya presente en la concepción platónica, que rechazaba los mitos homéricos por su inmoralidad, y opera también como criterio de valoración a la hora de leer los mitos en el Tardoantiguo. Finalmente, la obra de arte puede leerse y juzgarse a partir de su estructura y composición internas, de manera autónoma con respecto a la realidad exterior, según propone mayormente Aristóteles. (Coulter, 1976).

9 *Cfr.* al respecto también Bovey (2003).

tur, aliena est. sequens in aliam rursus discretionem scissa diuiditur: nam cum ueritas argumento subest solaque fit narratio fabulosa, non unus repperitur modus per figmentum uera referendi. aut enim contextio narrationis per turpia et indigna numinibus ac monstro similia componitur ut di adulteri, Saturnus pudenda Caeli patris abscindens et ipse rursus a filio regno potito in uincla coniectus, quod genus totum philosophi nescire malunt; aut sacrarum rerum notio sub pio figmentorum uelamine honestis et tecta rebus et uestita nominibus enuntiatum et hoc est solum figmenti genus quod cautio de diuinis rebus philosophantis admittit. cum igitur nullam disputationi pariat iniuriam uel Er index uel somnians Africanus sed rerum sacrarum enuntiatio integra sui dignitate his sit tecta nominibus. (1.2.10-12)

(Así pues, dentro de esta segunda división que hemos señalado, la primera categoría, que, basándose en la falsedad, se narra por medio de la mentira, es impropia de los libros de filosofía. La segunda categoría se divide a su vez, tras esta primera distinción, en dos tipos. De hecho, cuando el argumento es verdadero y solo la narración es ficticia, no hallamos un único modo de relatar la verdad por medio de la ficción. O bien el tejido de la narración se compone de obscenidades, indignas de los dioses y monstruosas, por ejemplo, dioses adúlteros, Saturno mutilando las partes pudendas de su padre el Cielo, y él mismo, a su vez, destronado por su hijo y aherrojado, tipo de relato que los filósofos prefieren ignorar por completo; o bien el conocimiento de lo sagrado es presentado bajo una respetuosa capa de invenciones, cubierto y revestido de hechos y nombres decorosos. Este es el único tipo de ficción que la prudencia del filósofo que se ocupa de lo divino admite).

Para concluir, Macrobio señala que la *narratio fabulosa* no es aceptada en todos los discursos filosóficos; hay casos en los que el dios, por ejemplo, no puede ser aprehendido mediante el lenguaje discursivo, y solo las imágenes o similitudes pueden dar una idea acerca de aquello para lo que el lenguaje humano no puede alcanzar.

Sciendum est tamen non in omnem disputationem philosophos admittere fabulosa vel licita; sed his uti solent cum vel de anima vel de aeriis aetheriisve potestatibus vel de ceteris disloquuntur. Ceterum cum ad summum et principem omnium deum [...] tractatus se audet attolere, vel ad mentem, quem Graeci noun appellant [...]. Cum de his inquem loquuntur summo deo et mente, nihil fabulosum penitus attingunt, sed siquid de his adsignare conantur quae non sermonem tantummodo sed cogitationem quodue humanam superant, ad similitudines et exempla confugiunt. (1.2.13-14)

(Sin embargo debemos saber que los filósofos no admiten en cualquier debate elementos de ficción, aunque sean lícitos, sino que suelen recurrir a ellos cuando hablan del alma, o de las potestades del aire y del éter, o de los demás dioses. Por lo demás, cuando el tratado osa elevarse hasta el dios supremo [...] o bien hasta el intelecto, que los griegos llaman *noús* [...] cuando hablan, digo, de estas cosas, dios supremo e intelecto, no tocan nada ficticio con profundidad, sino que, si tratan de consignar algo acerca de estas realidades que rebasan no solo el lenguaje sino también el pensamiento humano, recurren a analogías y a ejemplos).

Pero si permanecemos en el nivel terrenal y humano, la *narratio fabulosa* es no solo aceptable sino también eficaz. Si bien, de acuerdo con su definición, parece cubrir el mismo campo

semántico que el término “alegoría”, Macrobio prefiere una palabra latina. Quizá también porque su propuesta es una alegoría de tipo “simbólica” (que coincide con las propuestas de Proclo, aunque no pueda trazarse una relación textual entre ambos) y no “icónica”, ya que remite a una idea de “copia” que, en tanto devoto de la tradición platónica, Macrobio no puede permitir.¹⁰ En algún punto, y en consonancia con lo que sucede en las reflexiones de la época, Macrobio parece estar proponiendo, por medio de esta clasificación, una posible definición de lo literario o la “literaturidad”: un mundo que se relaciona con la realidad por medio de lo simbólico.¹¹

Por su parte, Marciano no realiza una reflexión explícitamente metaliteraria como su contemporáneo, pero sí aparece en su obra la preocupación por delimitar el campo de la ficción en dos aspectos: por un lado, en la presentación de su obra y su género; por otro, en la puesta en escena de discusiones metaliterarias a través de las discusiones reales entre Marciano narrador y Sátira, su conarradora o mentora. Así, vemos a poco de avanzado el texto que *De nuptiis* es esencialmente una *fabella* enseñada por Sátira a Marciano Capela, como el propio Marciano narrador le comunica a su hijo al comienzo de la obra (1.2): “*si vero concepta cuius scaturriginis vena profluxerint properus scrutator inquiris, fabellam tibi, quam Satura commiscens hiemali pervigilio marescentes mecum lucernas edocuit, ni prolijitas perculerit, explicabo.* (Si en cambio quieres saber, como ávido escrutador, de qué fuente fluyeron las ideas, te contaré un cuentito (*fabella*) que Sátira me ha enseñado, y que inventó conmigo en una velada invernal

10 Sobre la propuesta de alegoría simbólica de Macrobio, *cfr.* Cardigni (2013); sobre los tipos de alegoría, *cfr.* Coulter (1976). Creemos que en esta propuesta de Macrobio se observa cómo de a poco se va consolidando en la época la idea de literatura como mundo ficcional, en tanto se trata de una representación simbólica y no icónica de la realidad.

11 Sobre la propuesta macrobiana de lectura y representación alegórico-simbólica, *cfr.* Cardigni (2013).

mientras las luces languidecían, a menos que la extensión te desanime)”. Así, los dos primeros libros son propiamente la fábula, mientras que los siete restantes son los tratados de las Artes Liberales, estrictamente discursos que las damas de honor pronuncian ante la Asamblea celeste en calidad de dote otorgada por Mercurio a su prometida. El propio Marciano denomina *mýthos* a los primeros de la obra al final del libro segundo y principios del tercero (2.220): “*nunc ergo mythos terminatur; infiunt / artes libelli qui sequentes asserent. / nam fruge vera omne fictum dimovent /et disciplinas annotabunt sobrias / pro parte multa nec vetabunt ludicra.* (Por lo tanto ahora la ficción concluye, y comienzan las artes y los libritos que las exponen. Con un alimento verdadero, de hecho, rechazan toda ficción e ilustran disciplinas serias por la mayor parte, sin impedir el deleite)”.¹² Asimismo, Marciano opone tanto el *mýthos* como el *fictum* a la producción verdadera (*fruge vera*) y a las disciplinas serias (*disciplinas sobrias*) que dominan los siete libros finales de la obra, aunque no excluye de esta sección los elementos lúdicos (*nec vetabunt ludicra*).

El término “*mýthos*”, cuya elección es más bien rara en comparación con otras posibilidades en el marco de la literatura latina, invita a una breve reflexión. La crítica se debate por decidir si, en el caso de Marciano, se trata de una simple *variatio* con respecto a *fabula* y *fictum*, o si implica algo más. Las diferencias y especificidades léxicas pueden pasar desapercibidas si no las ponemos en relación con la clasificación macrobiana, que hemos revisado.¹³ El *mýthos* de Marciano —como la *narratio fabulosa* de Macrobio— restringido por su autor a los dos primeros libros de la obra, presenta un contenido religioso como es la ascensión de Filología —el alma humana, en una probable interpretación

12 El subrayado es propio.

13 Al respecto Bovey (2003) se ha ocupado del tema, en una dirección similar a la que adoptamos aquí.

alegórica— hacia las sedes celestes. En tanto ficción con base sobre la verdad, resulta una forma de representación eficaz y aceptable. Al mismo tiempo, se diferencia de la *fabula* a secas, término con el que Marciano denomina a su obra en **total** cuando la presenta a su hijo (1.1, *fabella*).

Por otro lado, este clima ficcional se proyecta también a los siete tratados de las Artes Liberales, dejando muy claro que la ficción no concluye con la alegoría inicial, como muchas veces la crítica ha querido ver, sino que toda la obra de Marciano está alcanzada, cruzada y compuesta sobre las reglas del discurso ficcional, dado que es definida en su totalidad como una *fabula*. También en su *sphragis* Marciano retoma esta misma idea, al señalar, a propósito de los temas que se han tratado en *De nuptiis* (9.998), “*fandis tacenda farcinat, immiscuit / Musa deosque* (la Musa mezcló las cosas que deben ser calladas con las cosas que deben ser dichas)”, esto es (o puede ser) lo divino y lo humano. Para la representación de lo divino, la *narratio fabulosa* o *mythos* es sin duda lo más adecuado, dado que refiere de manera simbólica la realidad de elementos superiores. Mientras que el saber humano, a nuestro alcance y al alcance de nuestro discurso “verdadero”, es referido por medio del discurso científico, más llano y retóricamente menos cargado, pero no exento, de elementos ficticios.

En este sentido, tanto el *mythos* de Marciano Capela como la *narratio fabulosa* de Macrobio parecen integrarse en el sistema de los tres abordajes posibles de la teología: mítico, físico y civil (*cfr.* Bovey, 2003), de acuerdo con una clasificación atribuida a Varrón —fuente esencial de Marciano Capela— por Agustín en *De civitate dei* (6.5).

Deinde illud quale est, quod tria genera theologiae dicit esse, id est rationis quae de diis explicatur, eorumque unum mythicon appellari, alterum physicon, tertium civile? Lati-

ne si usus admitteret, genus, quod primum posuit, fabulare appellaremus; sed fabulosum dicamus; a fabulis enim mython dicitur est, quoniam mythos Graece fabula dicitur.

(¿Y de qué tipo es la proposición por la que sostiene que hay tres géneros de Teología, esto es, la ciencia de los dioses, de los cuales uno se llama mítico, el otro físico y el tercero civil? Si se adecua al uso latino, al primer género lo denominaremos “fabular” pero digámosle “fabuloso”, que es lo mismo que *mythikon*, pues *mythos*, en griego, quiere decir “fábula”).¹⁴

Vemos aquí que *mythos* y “*fabulosum*”, adjetivo que utiliza Macrobio para componer su “*narratio fabulosa*”, son sinónimos en griego y latín. Macrobio, más romanizante, opta por la segunda, mientras que Marciano elige el término griego, quizá porque remite más directamente a los mitos platónicos —en particular al de Er, en este caso— y establece de manera más directa su filiación de esta forma. En cambio, en el contexto del *Comentario al Somnium*, Macrobio se halla trabajando sobre el mito de Er a través del sueño de Escipión, y la referencia está más que clara en su contexto. Por otro lado, y ante la fuerte consciencia que tiene Marciano de las diferencias entre las culturas griega y latina, la elección de “*fabula*” para su sátira la coloca como género puramente romano en sí —idea que, como sabemos, no es novedosa—, en cuanto a su ensamblaje y estructura; mientras que los elementos que se mezclan en su interior provienen de culturas diferentes (y no solo la griega y la romana, ciertamente).

El elemento más relevante para nuestro análisis tiene que ver con que, al integrar *mythos* y saber científico dentro de su *fabula*, Marciano está diciendo que todo es una ficción alegó-

14 La edición citada es la de Willis (1970) y las traducciones son propias en todos los casos.

rica, ambas partes de la obra, ya que su denominación inicial de *fabella* es una declaración de género. Y al mismo tiempo, al llamar “*mýthos*” a los primeros libros les está concediendo un carácter de legitimidad a partir de su relación con la verdad. La diferencia entre ambas secciones de *De nuptiis* sería entonces el grado del balance entre lo ficcional-lúdico y lo serio, cuestión que estará marcada por las frecuentes discusiones entre Marciano y Sátira. Así, el alcance de la ficción se proyecta a la obra como totalidad, y se reafirma la convicción de que cierto tipo de ficción puede ser apta y eficaz para tratar sobre temas verídicos y relevantes.

Marciano y Sátira tienen una relación conflictiva como narradores de las *Bodas de Mercurio y Filología*. Como ya señalamos, Sátira le ha inspirado la narración de esta *fabella* a nuestro autor (1.2). Cuando finaliza el segundo libro, y antes del comienzo del *trivium*, en un pasaje que hemos ya consignado, Marciano orienta nuestra lectura al afirmar que el *mýthos* ha concluido y que comienza la exposición del discurso verdadero o científico (2.220). Inmediatamente, Sátira aparece al comienzo del libro tercero (3.221-222) bajo el nombre de Camena,¹⁵ para rebatir esta opinión de Marciano de que ha concluido la sección ficcional, y hacerle notar que la ficción continúa ejerciendo su función en la segunda parte del libro.

*rursum Camena parvo / phaleras parat libello / et vult
amicta fictis / commenta ferre primum / memorans frigente
vero / nil posse comere usum / vitioque dat poetae/ infracta
ferre certa / lasciva dans lepori / et paginam venustans,
multo illitam colore. / ‘atquin prioris ille / titulus monet
libelli / mythos ab ore pulsos / Artesque vera fantes / volu-
minum sequentum / praecepta comparare.’ / at haec iocante
rictu: / ‘nil mentiamur’ inquit / ‘et vestiantur Artes. / an tu*

15 Sobre la diferencia entre Musa y Camena, *cfr.* Bovey (2003).

*gregem sororum / nudum dabis iugandis, / et sic petent Tonantis
/ et caelitum senatum? / aut si tacere cultum / placet, ordo
quis probatur? / 'certe loquentur illae / quicquid fuit docendum,
/ habitusque consequentur / asomato in profatu.' / 'haec
nempe ficta vox est, / et devius promissi es; / cur ergo non
fateris / nil figminis figura / nil posse comparari?' / His me
Camena vicit. / 'fugis?' 'Iugabo ludum'.*

(Una vez más en este librito Camena prepara sus ornamentos y quiere contar primero historias fabricadas, recordando que la utilidad no puede vestir a la verdad desnuda; ella ve como una debilidad del poeta el hacer afirmaciones directas y no adornadas, y trae un toque suave al estilo literario y agrega belleza a una página que ha sido ya coloreada. “Pero” dije “en el libro anterior se dijo que los mitos han sido apartados y que los preceptos en los volúmenes que siguen son un trabajo de esas Artes que dicen cuál es la verdad.” Pero riendo ella bromeó y dijo: “No digamos mentiras, pero igual dejemos que las Artes estén vestidas. Seguramente no quieres presentar el conjunto de las hermanas desnudo ante el Senado del Tonante y los dioses celestiales. No digamos más acerca del embellecimiento, ¿cuál es el programa?” “Dejémoslas hablar con sus propias enseñanzas y que se cubran con sus discursos incorpóreos.” “Ahora me decepcionas y no eres coherente con tu promesa, ¿por qué no admites que tu obra no puede ser compuesta sino por medio del uso de imágenes?” Con estas palabras Camena me venció. “¿Huyes?” “Me uniré al juego”).

Sátira parece entonces partidaria de un uso extendido de la ficción, expresando la existencia de algún lugar intermedio entre la verdad y la mentira (*nil mentiamur*) que resulta apropiado y eficaz para la presentación de un tema tan

importante como las Artes Liberales ante un público tan distinguido. Marciano, que en principio parece inclinarse hacia una acción más conservadora, es convencido (o más bien vencido) por los argumentos de Camena y acepta entonces el desafío. Queda claro a partir de este primer diálogo que la segunda sección de la obra no se verá privada de elementos ficcionales, y que se trata de una operación consciente a nivel no solo de la trama narrativa sino del género literario, dado que es la propia Sátira, una suerte de prosopeya del género literario, quien lo recomienda.

Hay otros intercambios entre Sátira y Marciano, que apuntan sobre todo a que este último parece utilizar torpemente el recurso de la mezcla entre lo cómico y lo serio, y Sátira se lo reprocha cada vez con menos paciencia. Con respecto al tema específico que estamos tratando, la última reflexión se produce en el epílogo (9.997-1000), una vez que Armonía, la última de las Artes Liberales, ha concluido su presentación, y Marciano padre encomienda a su hijo la lectura de la obra, retomando la conversación inicial que es el marco principal de *De nuptiis*.

*Habes anilem, Martiane, fabulam, / miscillo lusit Quam
lucernis flamine / Satura. Pelasgos dum docere nititur / artes
cagris vix amicas Atticis. / sic in novena decidit volumina; /
hace quippe loquax docta doctis aggerans / fandis tacendia
farcinat, immiscuit / Musas deosque, disciplinas cyclicas /
garrire agresti cruda finxit plasmate. / Haec ipsa namque
rupta conscientia / turgensque felle ac bili, 'multa chlamyde
/ prodire doctis approbanda cultibus / possemque comis utque
e Maris curia; / Felicis' inquit 'sed Capellae flamine, / indocta
ravidum blateratus pendere / proconsulari verba dantem
culmini / ipsoque dudum bobinatore flosculo / decertum fulquem
iam canescenti rota, / beata alumnum urbs Elissae quem videt
/ iugriorum murcidam viciniam / parvo obsidentem vixque*

*respersum lucro, / nictante cura somnolentum lucibus / ab hoc
creatum Pegaseum gurgitem / decente quando possem haurire
poculo?’ testem ergo nostrum quae veterum prodidit / secute
nugis, nate, ignosce lectitans.*

(Y aquí está entonces, Marciano [hijo], recibe el cuentito de un anciano, una mixtura compuesta de manera juguetona por Sátira bajo la lámpara, mientras luchaba por la dificultad de enseñar a los pelasgos las artes caras a los áticos. La obra está completa en nueve libros. Nuestra charlatana Sátira ha mezclado doctrinas doctas con las no doctas, ha apiñado temas sagrados con los seculares, ha acumulado dioses y musas, y ha puesto figuras ordinarias en una rústica ficción acerca de las Artes Liberales. Ella misma, perturbada al darse cuenta de la trivialidad de su composición, y atragantada de bronca y bilis, dijo: “Yo podría haber entrado en una gran túnica, para ser admirada por mi sabiduría y refinamiento, con apariencia decorosa, como si viniera de la corte de Marte. En cambio, he sido inspirada por Félix Capela —a quien su ignorante generación ha observado rabioso mientras él juzgaba a los perros que ladraban, dando a la más alta oficina de procónsul una abeja separada de su flor [alusión a una forma de escribir pomposa] por la hoz, y en sus años de decadencia; un hombre a quien la próspera ciudad de Elisa ha visto como un alumno / hijo adoptivo asentado en un barrio de pastores perezosos, arreglándose apenas con un ingreso mínimo, somnolientos de día y pestañeando con esfuerzo— mientras que hubiera podido beber a tragos de la fuente Pega-sea”. Y así, hijo mío, de acuerdo con el testimonio de un hombre anciano, muestra indulgencia, mientras leas, hacia las tonterías que ha escrito).

Nuevamente aparece el término “*fabula*” y queda claro que se aplica a la obra en conjunto. Se señala también el carácter de mixtura, propio de la sátira menipea, y a esto se suma la apariencia de una ficción más bien rústica (*agresti finxit*). A continuación viene la amarga despedida de Sátira, arrepentida por haber confiado su inspiración a un narrador inepto e ignorante. El libro culmina con el pedido de perdón de Marciano, que parece hacerse cargo de la crítica de Sátira, a su hijo y a otros posibles lectores. En resumidas cuentas, Marciano no parece haber podido cumplir con su deber de manera conveniente, y ha sido incapaz de, entre otras cosas, utilizar la ficción como forma adecuada para la escritura de su obra. Esta es solo una de las múltiples faltas que le achaca Sátira, construyendo la figura de un narrador poco confiable y más bien inepto, acorde con el resto de la desestabilización y suspensión de las expectativas que propone *De nuptiis*.

Los mundos ficcionales de Macrobio y Marciano Capela

Como hemos visto, nuestros autores parecen estar bastante sincronizados entre sí en el tema de la ficción. Dejando de lado la cuestión de si Marciano había leído el *Comentario* macrobiano, lo cierto es que, a partir de las concepciones de *mýthos* y *narratio fabulosa* de, respectivamente, Marciano y Macrobio, vemos un interés común en rescatar la ficción como recurso válido en la configuración y transmisión de saberes filosóficos. Sin embargo, la puesta en práctica en sus obras de la ficción y sus recursos implica, creemos, concepciones diferentes sobre sus poderes y alcances. Para concluir, entonces, repasaremos brevemente los microcosmos ficcionales de nuestros autores en busca de este contraste.

En el caso de Macrobio, su texto, tradicionalmente considerado un comentario filosófico, es para nosotros un comentario narrativo-ficcional, considerando, entre otras cosas, la relevancia que adquiere la figura de Escipión como protagonista del comentario-relato, encarnando un nuevo héroe cuya habilidad principal es *leer* y decodificar las señales que se le presentan siempre por medio del discurso: la profecía de su abuelo Escipión es la puesta en escena más clara dentro de la obra.¹⁶ El héroe tardoantiguo, a diferencia del de la república romana, y a diferencia del pragmático ciceroniano, es un héroe lector, que puede desmontar la ficción y encontrar la verdad que esconde. Esta confianza absoluta en el discurso que nos plantea Macrobio —presente también en *Saturnalia* y en otros aspectos de su *Comentario*— parece ir acorde con el espíritu tardoantiguo de acuerdo con el cual la realidad está mayormente en los libros, y su comprensión es, finalmente, una operación exegética.

Macrobio construye así su comentario como una *fabula* simbólica, en la cual Escipión y su camino nos conectan con la verdad trascendente y el mundo celeste al cual debemos aspirar, impulsados por su *exemplum*. Este mundo ficcional, en tanto desestabiliza los valores y costumbres establecidos por el sentido común en la realidad cotidiana, demuestra la posibilidad de modificar esta realidad por medio de la creación de una alternativa. Por esta misma razón, el *Comentario* es un instructivo exegético que no solo nos transmite las estrategias de lectura necesarias para extraer estos valores de los textos de la tradición, sino que también, y aun más importante, nos enseña cómo desmontar las operaciones de lectura y construir la ficción a partir de la verdad, y, una vez hecho esto, volver a descubrir la verdad en los relatos fabulares.

16 Dado que expondremos muy someramente aquí las razones de esta afirmación por falta de espacio, remitimos al lector interesado a Cardigni (2013 y 2015a).

Nuevamente, en una operación especular, es la lectura del comentario lo que nos proveerá de elementos para convertirnos en mejores lectores e intérpretes de la realidad.

Por el contrario, el mensaje de Marciano parece apuntar en otra dirección. Mientras que explícitamente la ficción es considerada a lo largo de toda la obra dentro del polo positivo de las formas discursivas, como hemos visto, esta operación experimenta un vuelco cuando *De nuptiis*, respondiendo obedientemente a las características de la sátira menipea, suspende y anula todas las expectativas prometidas desde el título, en todos los niveles en que queramos observarlo: desde la trama narrativa, no hay unión concreta, no hay propiamente bodas, dado que la noche se pasa entre los discursos de las Artes Liberales y las discusiones de Sátira y Marciano. Desde lo compositivo, no hay un narrador único ni un único punto de vista, y la fragmentación en esta categoría hace que no podamos confiar en lo que el texto nos dice. Más bien adivinamos detrás de sus palabras torpes la realidad trascendente que el narrador no parece llegar a comprender, en una suerte de caricatura del Escipión ciceroniano y macrobiano, que nos cuenta poéticamente su viaje de ascenso y las maravillas celestiales que alcanza a ver. No solo eso: el propio género literario, Sátira, concluye la obra decepcionado por la forma en que ha sido tratado por el narrador.

La parodia alcanza su máximo nivel de proyección al transformar los tópicos, tipos y géneros discursivos de los que se vale Marciano para construir su obra en una versión ridícula y cómica de ellos mismos.¹⁷ *De nuptiis* es, en definitiva, una gran parodia del discurso como forma de representación y acceso al saber. Incluso los tratados finales, que condensan los

17 Así ocurre con la épica, las *nugae*, el epitalamio, el viaje filosófico, etcétera. *Cfr.* al respecto Cardigni (2015a).

saberes de la Antigüedad, no escapan a esta idea, dado que son los discursos de las Artes Liberales, representadas por damas honorables y locuaces. Pero no debemos alarmarnos en exceso, ni temer que Marciano estuviera proponiendo una suerte de desintegración del saber; recordemos que su propio texto, en tanto discurso, es también alcanzado por las limitaciones que él mismo propone.¹⁸

Macrobio y Marciano parecen presentarse en este punto como caras opuestas de la misma moneda: confianza absoluta en el discurso como forma de acceso, representación y construcción del saber, por un lado; decepción del discurso como camino para acceder al saber trascendente y lo divino, por el otro. Dos visiones diferentes del mundo tardoantiguo y sus posibilidades de orden; dos respuestas diferentes a una misma pregunta.

18 Es lo único que se anuncia en el texto y que realmente sucede es el ascenso de Filología y su conversión a la inmortalidad para casarse con Mercurio. Quien lo anuncia es Filosofía, encargada de tal misión por Júpiter, en el libro primero, y es también quien va en busca de la novia para llevarla con su prometido. Las implicancias alegóricas son más que evidentes. Sin embargo, a pesar de su transformación, producto de su esfuerzo intelectual y moral, Filología no logra unirse a Mercurio, recordemos, y de esta manera parece limitarse también el poder de Filosofía.

Capítulo 4

Del comentario filosófico a la fábula

Los *Apólogos sobre el placer* de Marsilio Ficino

Mariano Vilar

Introducción

Aun si no se ha podido establecer la fecha precisa del *Comentario al Filebo* de Marsilio Ficino, hay consenso en que se trata de uno de sus primeros comentarios filosóficos. Para Allen (2000), el texto debió ser escrito el mismo año que el más célebre *Comentario al Banquete* (conocido también como *De amore*), es decir, en 1469. Esto lo ubica en la etapa más productiva de la carrera de Ficino, inmediatamente después de que terminara su traducción completa de la obra platónica a pedido de Cosme de Medici. De acuerdo con su primer biógrafo, Giovanni Corsi, Ficino habría dictado una serie de conferencias públicas sobre el *Filebo*. Estas conferencias pudieron servir para difundir formas de pensar estos problemas desde una perspectiva diferente a la de Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, que ya era ampliamente conocida en la Edad Media (Allen, 1995). Platón presenta en su diálogo una reflexión sobre el “verdadero bien” en la que tres interlocutores (Sócrates, Protarco y Filebo) debaten acerca de si este puede identificarse con la virtud, el placer, u otra tercera

cosa, e incluye además una serie de disquisiciones sobre el método de la *diaíresis* y sobre los cuatro géneros principales (el límite, lo ilimitado, la mezcla y la causa inteligente). Ficino, además de tratar estos problemas, se ocupa de relacionarlos con distintos aspectos de la tradición hermética y cristiana, así como de incluir una defensa de la teoría de las formas, pese a que estas no ocupan ningún lugar en el texto platónico que está comentando.

La relevancia del *In Philebum* (así nos referiremos al comentario, cuyo título completo es *Commentaria Marsilii Ficini Florentini in Philebum Platonis de Summo Bono*) para comprender los primeros desarrollos del neoplatonismo florentino está fuera de discusión. Sin embargo, no deja de ser cierto que el *In Philebum* no solo no tuvo el éxito y la difusión que el *De amore*, sino que además el mismo Ficino nunca llegó a concluirlo. En el estado en el que lo conocemos, y en el que fue editado en la *Opera Omnia* de este autor, llega a cubrir hasta la página 24a (según la numeración de Stephanus), mientras que el *Filebo* platónico continúa hasta la 67b. Luego del comentario propiamente dicho, Ficino añadió una serie de capítulos sueltos que continúan trabajando sobre algunos de los conceptos centrales del *Filebo* sin necesariamente hacer referencia a su contenido específico. Entre estos capítulos, hay cuatro relatos breves que son conocidos como *Apologi ad voluptatem* (*Apólogos sobre el placer*).¹ Nuestro objetivo aquí consiste en analizar algunas características de estos apólogos partiendo de la idea de que pueden ser pensados como una forma de ficcionalización del contenido conceptual del *In Philebum*.

1 Estos capítulos no acompañan todas las versiones del *In Philebum*. Los dos manuscritos que contienen el texto completo en sus primeras versiones (MS. Vat. Lat. 5953 y MS. Laur. Plut 21.8) los incluyen luego del comentario en distinto orden, pero en la *editio princeps* de 1496 no aparecen. Véase la edición de Allen citada al final (Ficino, 2000) para conocer más detalles sobre estas versiones.

La carnada en el primero de los apólogos

Aunque no nos proponemos aquí una caracterización detallada del *apologus* humanista, algunas de las hipótesis de Marsh (2003) resultarán útiles para enmarcar nuestro análisis de los *Apologi ad voluptatem*. Marsh vincula al apólogo con el diálogo (género en boga en el *Quattrocento*), en la medida en que ambos funcionan como formas de construir un puente entre filosofía, retórica y literatura. El apólogo está constituido por una narración que puede ser utilizada tanto para ilustrar un punto en una argumentación como para aclarar una cuestión filosófica. Además, Marsh (2003: 12) señala que el modelo que inspiró a muchos humanistas de la segunda mitad del siglo XV fue el de León Battista Alberti, tanto con sus *Intercenales* como a través de sus *Apologi centum* de 1437. En el caso de Ficino, el *Momus sive de principe* también pudo funcionar como una fuente de inspiración. Por último, otro aspecto que diferencia al apólogo humanista de la fábula esópica es la mayor presencia de divinidades y de personificaciones tales como la Virtud, la Temeridad y, como sucede con el mismo Ficino, el Placer. En el caso de Ficino, además, es evidente que el uso de alegorías y relatos míticos en los diálogos platónicos influyó su decisión de componer estos *Apologi ad voluptatem*, incluso si en el *Filebo* Sócrates no utiliza este recurso.²

Los dos primeros apólogos de Ficino (*“Malus daemon per verisimile ad falsum, per voluptatem trahit ad malum; Deus vero per haec ad verum et bonum”* y *“Apologus de bonis atque malis”*) presentan un esquema dual, en el que se enfrentan dos potencias: Dios y el *malus daemon* en el primero, el “Bien” y el “Mal” en

2 En el *Fedón* (60b-c), sin embargo, Sócrates sugiere la posibilidad de una fábula que explique la relación entre placer y dolor. Curiosamente, la fábula propuesta por Sócrates no tiene mucha similitud con ninguno de los cuatro apólogos ficinianos.

el segundo. Estas fuerzas compiten entre sí y la *voluptas* aparece principalmente como la carnada que ambos utilizan para atraer a los seres, ya sea hacia el bien supremo o hacia el mal y la destrucción. Los últimos dos *apologi* (“*De voluptate quae vicit ambitiosos, victa est a Pallade*” y “*De voluptate, quod non sit cum ipsa congregiendum neque in terris speranda*”) en cambio incorporan diversos dioses paganos, con lo que la oposición Bien / Mal deja de resultar operativa. Además, los últimos dos apólogos son más extensos y presentan una estructura narrativa más desarrollada, en la que distintos personajes interactúan y discuten entre sí.

Detengámonos en el título del primero de estos apólogos: “El *daemon* malvado atrae hacia lo falso con lo verosímil, con el placer al mal; pero Dios atrae con estas cosas hacia lo verdadero y hacia el bien”. Ya desde su título la fábula presenta una tesis sugestiva: Dios y el Demonio utilizan las mismas estrategias para obtener resultados opuestos. El relato es breve y fácil de resumir. Comienza con una introducción puramente filosófica, en la que Ficino nos asegura que Dios es la única fuente de *veritas* y *bonitas*, y que esta última aparece en sus creaciones vinculada a la *voluptas*, que funciona como una *esca* (carnada) que debe conducirnos hacia las cosas buenas. La *veritas*, en cambio, se percibe a través de la marca de la verosimilitud. Ante esta disposición, aparece la envidia del *invidus daemon* (Demonio) —un ser de cuyo origen no sabemos nada—, que intenta reproducir la estrategia divina y crear su propia imagen de lo verdadero y carnada del bien. Ficino nos dice que “*notam verisimilem et boni similem escam ad divinae illius expressit similitudinem; adhibuitque tum illam falso, tum hanc malo* (la marca de lo verosímil y la carnada similar al bien eran similares a aquellos de la divinidad, pero aquella invitaba a lo falso, esta a lo malo)” (p. 457).³

3 Las citas pertenecen a la edición crítica bilingüe de Allen consignada en la bibliografía, que incluye tanto el *In Philebum* como los *Apologi ad voluptatem* (Ficino, 2000). Las traducciones son propias.

La frase final de este relato minúsculo retoma el modelo del comentario platónico, y dice “*Hinc Plato malorum escam in Timaeo nuncupat voluptatem*. (Por esto Platón llama al placer ‘carnada de los males’” en el *Timeo*)” (p. 457).

¿Qué relación mantiene este relato con el contenido del comentario ficiniano al *Filebo*? En primer lugar, en ambos se trata de la relación entre el *summum bonum* y la *voluptas*. La *sapientia* (contendiente con la *voluptas* en la jerarquía de los bienes) no aparece explícitamente mencionada. Otra cuestión que no aparece en el apólogo (y lo mismo sucederá en otros dos de ellos) es una mención específica a la actividad humana y a la capacidad (o incapacidad) del hombre para operar en relación con las dos fuerzas antagónicas representadas, es decir, Dios y el *malus daemon*. Estos últimos parecen tener en cuenta, sin embargo, al ser humano al configurar el placer y lo verosímil, sus principales estrategias de captación. Así como no aparece la *sapientia*, no aparece tampoco el antagonista (o asociado, de acuerdo a Platón) del placer: el dolor.⁴ El *daemon* no obra presentando una lucha abierta entre elementos opuestos, sino que al contrario se basa en la *similitudo* como estrategia principal. Al placer y la verosimilitud que conducen hacia la *bonitas* y *veritas* divina se le opone un falso placer y una falsa verosimilitud, similar al original, que conduce hacia el mal y la falsedad. En ninguna medida queda claro en este apólogo, sin embargo, hasta qué punto llega esta similitud y de qué forma el hombre puede aprender a distinguir las señales introducidas por cada uno de estos personajes.

La reflexión sobre el mundo demónico es frecuente en Ficino. Ocupan un lugar importante en su tratado sobre magia, el libro tres de su *De vita*, en el que provee diferentes

4 Platón sostiene en varios de sus textos (sobre todo en *Gorgias*, *Fedón* y *Filebo*) que no puede separarse la sensación de satisfacción (es decir, el placer) de la de carencia (el dolor). Cfr. al respecto Bossi (2008).

formas de aprovechar su influencia en talismanes y estatuillas (Ludueña Romandini, 2006). En su *Comentario al Sofista* los *daemones* peligrosos son asociados con las furias, mientras que aquellos que nos apoyan son llamados *genii*. En el primer apólogo, la función de este *daemon* consiste en romper la asociación entre placer y *bonitas*, lo que significa también que la vinculación entre los afectos humanos y los atributos divinos queda distorsionada, en principio, para siempre. Lo mismo sucede con la inteligencia, ahora amenazada por la *falsitas* que produce la simulación demoníaca de la marca de la verosimilitud.

Resulta en cierta medida llamativo que Ficino no optara por un esquema dual simplificado, en el que Dios utilizase la *bonitas* directamente (sin necesidad de ninguna carnada) y el *malus daemon* se apoyara en la *voluptas* para conseguir su objetivo. Esto puede explicarse, sin embargo, porque en gran medida el propósito de su *In Philebum* consiste en demostrar que existen formas de *voluptas* que pueden participar del sumo bien, al menos, en su aspecto humano. Ficino propone que existe un sentido en el que la *voluptas* se asocia a la satisfacción del apetito y que por lo tanto pertenece al ámbito de la voluntad, y otro sentido en el que pertenece al ámbito de lo intelectual y por lo tanto no se opone a ninguna forma de *sapientia*, sino que, al contrario, la acompaña hasta volverse indistinguible de ella (*cf.* especialmente libro I, capítulo XXXII). En otro pasaje, se dice que del Bien Supremo o Uno en sí mismo deriva el sumo bien para nosotros los humanos, y que este sumo bien habita en un “templo” construido por la mezcla de placer y sabiduría. Los pilares de este templo son el intelecto y la voluntad (*cf.* libro I, capítulo XXXIV).

Esta última alegoría es comparable con el primer apólogo. Uno de los conceptos básicos en el *Filebo* es el de la “mezcla”, y desde los inicios del diálogo se afirma que una vida

que combine placer y sabiduría será mejor que una que carezca por completo de uno de estos dos elementos. Aunque Sócrates no deja de señalar la primacía del conocimiento por sobre los placeres, admite los placeres “puros” en la mezcla perfecta con la que concluye el diálogo. Ficino mantiene esta idea en su *In Philebum*, pero introduciendo diferentes modulaciones y omitiendo a menudo algunos de los pasajes más condenatorios de Platón a los placeres “impuros”, es decir, aquellos contaminados por el dolor. La teoría platónica de la “repleción” (*plerosis*), considerada por algunos intérpretes como el rasgo más distintivo de su concepción del placer, no aparece trabajada en el texto de Ficino (*cf.* Van Riel, 2000). El apólogo que acabamos de describir no incorpora en ninguna medida la idea de una “mezcla”, ya que los dos principios que rigen el Universo que nos presenta (el bien y el mal, asociados a *Deus* y al *malus daemon*) no podrían mezclarse de ninguna forma. La existencia misma, a nivel cósmico, de dos fuerzas tan diametralmente opuestas va en contra de algunos presupuestos filosóficos de Ficino, que en sus comentarios siempre tiende a utilizar estrategias de conciliación, ya sea entre los textos platónicos y la cultura cristiana renacentista, o entre los textos platónicos entre sí (Hankins, 1990). No queda claro en lo más mínimo si el *malus daemon* es una creación divina o si es una fuerza totalmente autónoma. Sí se señala, por otro lado, que la envidia de este personaje implica una cierta incapacidad para crear *ex nihilo*, lo que lo obliga a copiar las marcas impuestas por Dios sobre las cosas.

Palas Atenea vs. Voluptas en el tercer apólogo

Los últimos dos apólogos tienen una estructura narrativa diferente. Por cuestiones de espacio nos referiremos solo a uno de ellos, que aparece en tercer lugar y cuyo título

es “De voluptate quae vicit ambitiosus, victa est a Pallade” (Sobre el placer, que vence a los ambiciosos pero es vencido por Palas). Aquí no hay una introducción filosófica como en el primer apólogo, sino que la narración comienza con un *quondam* que nos sitúa en el marco narrativo típico de la fábula. El punto de partida del relato es la indignación que sienten los placeres (que aparecen personificados como un colectivo y no como un único dios o diosa) cuando observan que algunos hombres (los *ambitiosi* del título) los vituperan. Acuden primero a la ayuda de *Impudentia* (desvergüenza), quien les aconseja aparecer frente a los hombres para que estos observen que quienes vituperan el placer en realidad solo lo desean para ellos mismos. Luego, descubren que los filósofos también rechazan los placeres y ponen como objeto exclusivo de su adoración a Palas. Esto lleva a la realización de un juicio frente a Júpiter entre los placeres, que toman como abogado defensor a *Temeritas*, y Palas, que se defiende a sí misma. La argumentación comienza por una serie de disquisiciones acerca de si el placer es anterior a la sabiduría o viceversa, ya que si bien ambas parten proclaman que el nacimiento de Palas de la cabeza de Júpiter fue placentero en sí, no hay consenso acerca de cuál es el origen de este placer. Palas argumenta que el placer que existió en su nacimiento proviene del intelecto y que, si bien es cierto que los filósofos también experimentan placer, lo hacen a través de su propio esplendor. *Temeritas* decide abandonar esta vía de argumentación para pasar a hacer un breve panegírico del placer y su influencia benéfica.

Circumspice Jupiter quam amplum sit voluptatis imperium. En Venus, en Cupido huius astipulatores. Huius et pedisseque gratiae, huius et hortorum deus ipse minister. Huius in popina Ceres, atque Bacchus in penu. Huius ambrosia nectareque caelestes cuncti vescuntur. Quid memorem Martem deorum

ferocissimum? Quid te ipsum Jupiter? Quid ceteros venereis passim illecebris irretitos? Et quidem ceteri violentia tandem vix assequuntur vixque retinent, una hæc uno quodam nutu feliciter implet, nullum trahens, omnes volentes ducens, retinensque libentes. Neque solum quæ in terra vivunt sed quæ in cælo et quæcælum ducunt ipsa ducit. Neque viventia solum sed etiam non viventia rapit ad se quæque voluptas. (Apologus III, p. 470)

(Mira alrededor tuyo Júpiter y observa qué amplio que es el dominio del placer. He ahí Venus, he ahí Cupido, sus adherentes. De él son seguidoras las Gracias, y el mismo dios de los jardines es su ministro. De él también es Ceres en la taberna y Baco en la despensa. De él es la ambrosía y el néctar que todos los dioses disfrutan. ¿Por qué debo recordarte a Marte y a los dioses ferocísimos? ¿Por qué debo recordarte a ti mismo, Júpiter? ¿Por qué debo recordarte a otros que en todas partes son atrapados por los encantos del amor? Y todo el resto, finalmente, con la violencia apenas pueden alcanzar y apenas pueden retener a cualquiera, pero un gesto cualquiera [del Placer] los llena de felicidad, y este a nadie obliga, conduciendo a todos por voluntad propia, retenidos porque lo desean. Y el placer guía no solo a los que viven en la tierra, sino también a los que viven en el cielo y a los que comandan en el cielo. Y no solo a los vivientes sino también a los no vivientes lleva hacia sí el placer de cualquier tipo).

El conflicto se resuelve mediante una argucia de Palas, que llama a *Pavor* a comparecer en el juicio. La sola mención de este personaje hace que los placeres huyan despavoridos, lo que motiva las risas de los otros dioses presentes. Esto a su vez permite que Palas acuse al placer de ser inferior

al miedo (“*Pavore vero tam vili vilior est voluptas*”), que a su vez es condenable en sí mismo por estar basado en sombras de males y no en los males en sí mismos. El placer no solo desaparece ante la sola mención de un enemigo tan vil como el pavor, sino que además se convierte en dolor, su opuesto.

Aunque en su comentario al *Filebo* Ficino tiende a destacar los aspectos positivos del placer por sobre los negativos, la crítica moral (en la medida en que se asocian con *Temeritas* e *Impudentia*) y ontológica (en tanto que tienen menos consistencia que el nombre de una sombra) es explícita en este apólogo. Solo en la celebración lucreciana del poder del placer, que abarca animales, hombres y dioses, puede leerse una defensa legítima de su importancia para el funcionamiento del universo. La superioridad de Palas, representante de la *sapientia*, capaz de defenderse mediante la dialéctica en el juicio frente a Zeus sin necesidad de ningún abogado, no admite objeciones. Desde nuestra perspectiva, es el carácter múltiple de los placeres el aspecto que permite a Ficino articular este relato con algunas de las observaciones que realiza en su comentario. Uno de los argumentos que Sócrates emplea contra Protarco en el *Filebo* (12d) consiste en afirmar que hay cierta unidad en el *genus* del conocimiento, mientras que el *genus* del placer incorpora especies que son directamente opuestas entre sí. Los placeres del disoluto y los del hombre sabio y moderado son antagónicos, no complementarios. Ficino dice al respecto en su *In Philebum*:

Denique sub ipso voluptatis genere quam maxime distant. Profecto cum motus illi oppositi iudicentur qui ad terminos tendunt oppositos, oportet et quietes in oppositis oppositas esse. Sive igitur in motu quodam sive in quiete voluptas sit, omnino voluptates circa opposita sunt oppositae. [...] Voluptas

*autem quae speratur percipiturque in re immateriali causa est quare a materiali in hanc illi oppositam fiat motus. Similiterque voluptas quae in re materiali ad eius oppositam.*⁵ (Ficino, 2000: 58)

(Finalmente, dentro del género del placer, cada uno está lo más lejos posible del otro. Puesto que los movimientos que conducen apuntan a fines opuestos son considerados opuestos, es necesario que los estados de reposo que existen con fines opuestos, sean opuestos también. Por lo tanto, ya sea que el placer exista en el movimiento o en el reposo, los placeres relacionados con cosas opuestas son enteramente opuestos. [...] El placer que es esperado y es percibido en una cosa inmaterial es el motivo por el cual una cosa material conduce hacia una opuesta. Y de forma similar, el placer en una cosa material es la razón que conduce de una cosa inmaterial hacia su opuesto).

El hecho de que en este apólogo *Voluptates* sea un colectivo mientras que Palas obre como una fuerza unitaria realza este carácter problemático del *genus* del placer, que incluye especies capaces de conducirnos de lo alto a lo bajo y viceversa. La huida desordenada frente a *Pavor* parece especialmente vívida si imaginamos a la multitud de los placeres en su confusa torpeza. Esto resulta todavía más claro si lo comparamos brevemente con el cuarto y último apólogo, donde Palas es vencida por *Voluptas* (ahora en singular), quien logra penetrar

5 Ficino era consciente de estar introduciendo una glosa al parlamento de Sócrates que cita, ya que en su propia traducción al Filebo no aparece el comentario sobre la imposibilidad de que existan ciencias opuestas: "*Mihi igitur et in tua, et in mea oratione ex aequo id placet. ut multae videlicet voluptates ad dissimiles sint, multae praeterea differentesque scientiae. Differentiam itaque mei ac tui boni, O Protarche, minime abscondentes, sed in lucem potius educentes, feramus, si qui examinantes inquirant, voluptateme an sapientiam, aut tertium praeter ista quiddam bonum vocare fas sit*". (Ficino, 2000: 58).

el escudo de la diosa porque el placer puede penetrar tanto el cuerpo como el alma.⁶

Las diferencias con el primer apólogo son claras. A nivel ontológico, involucran personajes claramente diferentes, y mientras que el *Deus* y el *malus daemon* podrían ser pensados como el Dios cristiano y Satanás, los dioses paganos aquí solo pueden existir en el horizonte cristiano de Ficino como alegorías de distintas potencias del cosmos. Mientras que en el primer apólogo la confrontación pasaba por la diferencia entre placeres que son la carnada del bien y placeres que son la carnada del mal, aquí la lucha gira alrededor de la valoración que deben hacer los humanos (espectadores silenciosos de los enfrentamientos divinos) de los placeres y de la sabiduría. Tanto las *Voluptates* como Palas aparecen celosas de su reputación entre los mortales, y su interacción recuerda en cierta medida a la que aparece en algunos relatos de Luciano y al *Momus* de León Battista Alberti, contemporáneo de Ficino. Sin embargo, ambos apólogos mantienen al enfrentamiento como estrategia narrativa central para justificar o explicar la existencia de algún tipo de diversidad o multiplicidad inherente a la *voluptas*.⁷

Conclusión

En su análisis del *De amore ficiniano*, Martín Ciordia (2004: 42) se refiere a dos modos diferentes de reflexionar sobre los

6 " *Ergo Pallas latum clipeum in caput eius protendit; at illa clipeum penetravit, adeo enim ad penetrandum est potens ut corpus animamque penetret*" (*ibid.* Apologus IV, p. 475).

7 En el *De vita* las fuerzas astrales y divinas también discuten sobre el placer, aunque aquí el problema central no es su rol en el cosmos sino su efecto en la vida de los hombres ancianos. Es interesante señalar, sin embargo, que allí Ficino se ocupa de aclarar específicamente que "en los cielos, todo es movido por el amor" (*Cum vero in caelo, ubi omnia amore moventur, ubi defectus est nullus, odium esse nequeat inimicos, id est effectus diversos, interpretamur*) (*De vita*, II, XVI) y que por lo tanto no es posible que existan enfrentamientos ni incompatibilidades absolutas.

relatos incorporados en textos filosóficos: pueden pensarse como herramientas para ilustrar conceptos, o como metáforas “radicales” que atañen a una experiencia profunda que el desarrollo conceptual ulterior intenta revelar. El relato no funciona mediante definiciones, sino a través de semejanzas. En nuestro caso, no se trataría de decir “el placer es” sino más bien “el placer es *como*”.

Hemos identificado una primera diferenciación importante respecto de la ontología que aparece en los dos apólogos que analizamos. El primero de ellos supone la existencia de dos fuerzas antagónicas, *Deus* y el *malus daemon*, que luchan por atraer hacia sus respectivos atributos a los distintos seres y objetos (ya que aquí Ficino no habla de seres humanos en particular) que pueblan el cosmos. Más allá de sus puntos en común con las concepciones más maniqueas del cristianismo, que enfrentan a Dios y a Satanás, esta organización del Universo no se corresponde con las hipótesis neoplatónicas ni con la escala del Ser tal como aparece en el *In Philebum*. ¿Debemos asumir que el *malus daemon* es equivalente a la materia, el aspecto más bajo de la creación que tiene la potencialidad de atraparnos en su imagen y cercenar nuestra conexión con los bienes más altos?⁸ El texto, en su brevedad y sencillez narrativa, no resuelve esta incógnita, así como tampoco deja en claro cómo es posible diferenciar la carnada del bien, que es marca de la *bonitas* divina, de la carnada del mal, que es su peligrosa copia.

En relación con el tercer apólogo, encontramos que aquí aparece dramatizada la lucha entre *voluptas* y *sapientia*, el argumento central del *Filebo* platónico y de gran parte del comentario ficiniano. Observamos que la personificación

8 La concepción de la materia de Ficino es singularmente compleja. Pese a que retiene muchos elementos de Plotino, Koderá (2010) sostiene que el filósofo florentino considera que no debe verse a lo material bajo una luz exclusivamente negativa y condenatoria, ya que la materia es parte de la Creación y puede combinarse con el intelecto de forma productiva.

implica una diferencia que tiene consecuencias en relación con la conceptualización de la *voluptas*: mientras que la sabiduría aparece encarnada en Palas, los placeres son múltiples y se mueven como una horda desorganizada. La posibilidad de una mezcla que combine placer y sabiduría puede entreverse en el juicio frente a Júpiter, pero la lucha por la supremacía impide su realización, y finalmente se condena a las *voluptates* por su incapacidad para sostenerse frente a la mera mención de *Pavor*, que no es a su vez más que una sombra.

Los cruces entre los *Apologi ad voluptatem* y el *In Philebum* respecto de la configuración de la *voluptas* muestran que para Ficino la relación entre el placer, la vida humana y la organización del cosmos no podía ser subsumida en una formulación totalizadora. La *voluptas* es un fenómeno demasiado multifacético y omnipresente como para ser contemplado desde un único punto de vista. Tanto aquí como en otros textos, Ficino elige representar los aspectos positivos y negativos de la *voluptas* en su vinculación con los otros bienes asociados con la felicidad y la realización del alma humana. Pero mientras que en el *In Philebum* y en otros comentarios prevalece la idea de que es posible unificar ciertas formas de placer con ciertas formas de conocimiento, en los apólogos que hemos analizado domina la confrontación y la tensión entre principios antagónicos que reclaman para sí el *voluptatis imperium*.

Parte 2

Noticias sobre tipologías genéricas en el Tardoantiguo y el Medioevo

Fronteras con la Modernidad

Capítulo 5

Sutilezas narrativas en *Poemas breves* de Claudio Claudiano

Liliana Pégolo

El texto que abordamos para su análisis, “*De crystallo cui aqua inierat* (Acercas del cristal en el que el agua estaba contenida)”, pertenece al conjunto de los denominados *Poemas breves* o *Carminum minorum corpusculum*, constituido por cincuenta y dos *carmina* de métrica variada y de contenidos diversos, que habrían sido publicados poco después de la muerte del poeta Claudio Claudiano, acaecida hacia el año 404.¹ Acerca de esta obra, nuestro colega Raúl Lavalle señala, en su tesis doctoral en torno de las referencias naturales en la poesía de Claudio Claudiano, que algunos de los poemas “menores” alcanzan la trascendencia propia de las composiciones más

1 Maurice Platnauer (1922: xix) señala que los poemas políticos directamente relacionados con Estilicón, el general de Teodosio que se desempeñó como *magister utriusque militiae* de las fuerzas de Honorio en Occidente tras la muerte del emperador, y los *Carmina minora* se publicaron hacia la misma época en forma separada. El hecho de que se dividiese la obra de Claudiano de esa forma influyó en el conocimiento que se tuvo del propio poeta y de su producción; de ahí que se hable de un *Claudianus maior* y de un *Claudianus minor*. Al respecto, Castaldo (2013: 24) advierte que estas clasificaciones se deben a la tradición manuscrita que subdividió la poesía de Claudiano en diferentes *corpora*: por un lado *De raptu Proserpinae*, considerado un caso aislado al interior de la obra completa, los *carmina maiora*, o “de ocasión”, entre los que se encuentra la mayor parte de los panegíricos, y el conjunto de los *carmina minora*.

afamadas del poeta, precisamente por la filigrana de su estilo y, en particular, por la influencia que tuvieron en la literatura europea posterior (*cf.* Lavalle, 2001: 4).

Detengámonos entonces en recordar algunos aspectos de la vida y de la personalidad artística de Claudio Claudiano: nació, con cierta seguridad, en Alejandría en el año 370 y se trasladó a Roma, probablemente, en 394; allí se contactó con una de las familias más prominentes del Occidente tardío, los *Anicii*, que ya habían superado el proceso de conversión al cristianismo. Con celeridad, en 395, Claudiano se estableció en la corte imperial de Milán, lugar de preeminencia donde continuó desarrollando la relación con los *Anicii*, Probrino y Olibrio, quienes en enero de ese mismo año habían alcanzado la magistratura consular.² Coincidentemente hacia esa época ocurrió el deceso del emperador Teodosio, tras lo cual asumió el trono de Oriente su hijo Arcadio y en la *pars Occidens*, el joven Honorio; este fue entronizado bajo la protección del vándalo Estilicón, que se convirtió en el *vir* de mayor reputación de esta parte del Imperio. En torno de su *auctoritas* político-militar Claudiano construiría gran parte de su obra poética, caracterizada por un perfil cortesano y por la *poikilía* o *variatio* genérica: el panegírico, la invectiva, el epitalamio, el poema épico-histórico y mitológico formarían parte de su *labor* peculiar que gozaría de una fluida circulación y de una recepción afortunada durante el Medioevo y la Modernidad (*cf.* Castaldo, 2013: 8).

En lo que concierne al estilo y a las características textuales de los *Carmina minora*, estos poemas son representativos de la variedad de géneros abordados por el poeta y, a su vez, de la dificultad que presentan para su clasificación, ya que se combinan en ellos los modelos literarios precedentes sobre

2 En cuanto a estos hermanos y su relación con la política imperial de cuño cristiano, *cf.* Cameron (2011: 179-180).

los cuales se “edifica” un nuevo paradigma estilístico; entonces el poeta y sus contemporáneos buscaban problematizar el canon heredado, al tiempo que se elaboraba una nueva identidad estético-literaria (cfr. Pelttari, 2014: 4 y ss.). Desde esta perspectiva de exploración, que permite visualizar el modo en que la Antigüedad tardía construyó redes de escritura y lectura, producción e interpretación textual —entre las que se advierte la creación de comunidades de lectores—, la crítica destaca a Claudiano a causa de haber impuesto, desde su bilingüismo literario y cultural, un diálogo remozado entre las tradiciones griegas y latinas (cfr. Hinds, 2013: 172-173).

Esta característica, señalada por Stephen Hinds como propia de lo que él denomina el “claudianismo”, puede reconocerse en el conjunto de poemas que constituyen *De crystallo*, obra en la cual la curiosidad geológica de la gota de agua encerrada en el hielo fue trabajada por Claudiano tanto en latín como en griego;³ sin embargo, no solo son las peculiaridades lingüísticas las que destacaremos, sino en particular el cuidado puesto por el ojo del poeta para captar el *miraculum* de la naturaleza.⁴ A lo largo de los siete poemas, compuestos en dísticos elegíacos —que bien pueden considerarse de tipo epigramático—,⁵ Claudiano “grafica” siete impresiones surgidas de la observación que lo conducirán a indagar en lo

3 Hinds (2013: 172) sostiene que Claudiano fue uno de los pocos escritores de los que quedaron versos escritos en ambas lenguas, incluyendo dos casos distintos del tratamiento de un único tema: un *set* bilingüe de epigramas sobre la curiosidad geológica de un cristal encerrando una gota de agua, y un par de Gigantomaquias incompletas en latín y griego. Al respecto, Lavalle (2001: 57) señala que son dos los poemas referidos a la piedra acuesa, los que corresponden a *Antología Palatina* (IX.753-754).

4 Lavalle (2001: 53) recuerda que, a este tipo de piedra, los antiguos la denominaban “*lugkourion* (orina de linco)” y que se trataba de una pieza de coleccionista.

5 El epigrama como género conlleva una larga historia en el desarrollo de la poesía; de su carácter inicial, se advierten en los textos de Claudiano la brevedad y un tono laudatorio, aunque es sabido que el epigrama extendió sus posibilidades temáticas durante el período helenístico, convirtiéndose en un tipo genérico multifacético. Cfr. Bing y Steffen Bruss (2007: 1-26).

aparentemente inexplicable. De la mixtura entre el hecho natural y la “maravilla” surge la ficción y, con ella, el derrotero imaginativo del autor que tiene como protagonistas a la gema y al agua que fluye en su interior.

Desde el comienzo hielo, piedra y líquido se destacan como una realidad incuestionable, por lo cual se pueden advertir, desde la instancia de la contemplación, cuáles son los *signa*, es decir, las “señales”, los “datos” de la naturaleza glacial del cristal. A partir de este saber,⁶ se procurará atestiguar cuál ha sido el estado previo a la solidificación del agua; es por ello que el poeta, quien se instala inicialmente en una perspectiva heterodiegética, afirma en el primero de los *poemata*:⁷ “*Possedit glacies natura signa prioris / et fit parte lapis, frigora parte negat*. (El hielo posee los signos de su naturaleza original / y en una parte se vuelve piedra, en otra niega los fríos)” (*Carm. Min. XXXIII. [LVI]. 1-2*). Ya en el segundo dístico es posible reconocer que la posición descriptiva y cuasi-naturalista de los versos iniciales cede para dar paso a lo literario o ficcional, puesto que se tiende a justificar la persistencia líquida en el interior de la gema como si fuera parte de la habilidad lúdica del invierno: “*Sollers lusit hiems, imperfectoque rigore / nobilior vivis gemma tumescit aquis*. (Se divirtió ingenioso el invierno, y por su incompleta rigidez, / la gema más noble se hincha con las aguas que fluyen vivas)” (*ibid.*: 3-4).

Sin embargo, no resulta extraño que lo científico y lo poético se fundan en la poesía de Claudiano, quien se muestra al mismo tiempo como un hábil experimentador en lo que respecta a las búsquedas discursivas y como un intelectual interesado en los conocimientos de la ciencia de su época

6 Según Lavalle (2001: 4-5), Claudiano no pretende enunciar explicaciones racionales en los *Carmina minora* a la manera de Empédocles, Arato o Lucrecio; tan solo sus poemas surgen de la constatación de los hechos naturales y la admiración que estos provocan.

7 La traducción de los textos latinos (consultados en Platnauer, 1922) en su totalidad es de autoría propia.

(*cf.* Gruzelier, 1990: 303). Tal como señala C. E. Gruzelier, la pasión por las curiosidades del universo y el aprecio por lo asombroso y lo maravilloso —fueran hechos naturales o producidos por la mano del hombre— fue una característica de los contemporáneos del poeta alejandrino (*id.*). Incluso esta admiración fenoménica, dirigida hacia lo que acaece o se manifiesta, no debe desentenderse de una tendencia enciclopedista y científica que procuraba efectuar una síntesis entre saberes técnicos y humanísticos (*cf.* Parroni, 1989: 472), de manera semejante a lo ocurrido con Plinio el Viejo, quien en su época pretendió atenuar la distinción entre las disciplinas liberales y las técnicas (*cf.* Malaspina, 1988: 112).

Claudiano, quien escribía para las minorías cultas que formaban parte de una corte sofisticada como la de Milán,⁸ no se aparta en ninguna ocasión del *ornatus* y la *elegantia*, adecuados a lo estrictamente literario, cuando se interroga sobre las causas que provocan el fenómeno particular de que “el corazón del hielo se vuelva líquido”. Cinco son las interrogaciones retóricas que integran el poema XXXIV. (LVII), el segundo de la serie: en la primera se insiste en que las aguas solidificadas mantienen encerradas a otras aguas (“*Lymphae, quae tegitis cognato carcere lymphas*”);⁹ seguidamente se busca saber cuál es la naturaleza del agua sólida y la de la líquida, por lo cual siguen unidas (“*quae nunc estis quaeque fuistis, aquae, / quod vos ingenium iunxit?*”).¹⁰ En la segunda de las interrogaciones se inquiere por la clase de “arte” helado que endureció el agua convirtiéndola en una piedra calificada como “prodigiosa” (“*qua frigoris arte / torpuit et maduit*

8 Cabe señalar que la corte de Milán, en las postrimerías del siglo IV, era un cuerpo de receptores “mixtos” en los cuales confluían el pensamiento político cristiano y la formación retórica y filosófica pagana. *Cfr.* Charlet (2000: 186).

9 Claudiano, *Carminum minorum corpusculum*, XXXIV. (LVII). 1: “Aguas, que encubren aguas en una prisión semejante”.

10 *Ibid.*, 2-3: “¿qué son ahora y qué fueron, aguas, / qué cualidad las unió?”

prodigiosa silex?");¹¹ en tercer lugar el poeta se pregunta por el tipo de calor que permitió que se conservara líquido el interior del hielo (*"quis tepor inclusus securas vindica tundas?"*),¹² y por último hipotetiza sobre la razón de ese corazón líquido (*"interior glacies quo liquefacta Noto?"*).¹³ Finalmente, Claudiano supera los límites de la descripción al inquirir en la última de las interrogativas retóricas —la quinta— acerca de los arcanos irresueltos en torno del fenómeno descripto: *"gemma quibus causis arcano mobilis aestu / vel concreta fuit vel resoluta gelu?"*¹⁴ La respuesta, sin embargo, no se hace esperar; pero no estamos ante una enunciación científica, sino que tan solo se trata de una confirmación, producto de la admiración que proviene del orden de lo milagroso: *"liquidi crescunt miracula saxi"*.¹⁵

Esta certeza de la existencia de una piedra líquida —aunque sea considerada como una paradoja entre lo real y lo sobrenatural—, está cimentada sobre la base de una antítesis de ambiguo sentido lexical, ya que el poeta hace uso de dos términos que se caracterizan por una significación dual: por una parte el infinitivo *mentiri* que significa "mentir" y en consecuencia puede traducirse como "imitar", y por otra el sustantivo *proditor*, entendido como "el que se presenta, descubre o revela", que también puede traducirse por "traidor".¹⁶ Así se manifiesta el poeta-testigo en el tercero de los epigramas, cuando la observación "física" en torno del

11 *Ibid.*, 3-4: "¿Por qué arte del frío / se entumeció y se impregnó la prodigiosa piedra?"

12 *Ibid.*, 5: "¿Qué calor encerrado protege las aguas seguras?"

13 *Ibid.*, 6: "¿Por qué Noto el corazón del hielo se volvió líquido?"

14 *Ibid.*, 7-8: "¿Por qué causas la gema líquida, por efecto de un calor misterioso, / o bien se condensó o bien se convirtió en hielo?"

15 Claudiano, *op. cit.*, XXXV. (LVIII), 5: "crecen los milagros de la piedra líquida".

16 En la traducción de Platnauer (1922: 265) se encuentran las significaciones señaladas arriba en primer lugar; sin embargo, Lavalle (2001: 54) opta por las segundas acepciones, entendiendo que la piedra descripta constituye una rareza precisamente por su imperfección en el proceso de solidificación del agua.

hielo de los Alpes,¹⁷ riguroso, excesivo e indómito, diamantino por su dureza glacial, se opone a la rareza del cristal, en el que se revela un orbe líquido inimitable.

*Solibus indomitum glacies Alpina rigorem
sumebat nimio iam pretiosa gelu
nec potuit toto mentiri corpore gemmam,
sed medio mansit proditor orbe latex.* (XXXV. [LVIII] v. 1-4)

(El hielo alpino asumía una indómita rigidez para los soles ya como una piedra preciosa por un frío excesivo y no pudo imitar [mentir] a la gema en su cuerpo entero, sino que permaneció en el medio del círculo un líquido revelador [traidor]).

La exaltación de lo inusitado, tal como se advierte en el siguiente poema, el XXXVI. (LIX. 1-2), se convierte en una llamada de atención por parte del yo lírico hacia sus receptores, más aun cuando, por efecto de la luz, el poeta advierte que la opacidad del agua es transformada por la maravilla del líquido en movimiento:¹⁸ “*Adspice porrectam splendenti fragmine venam, / qua trahitur limes lucidiore gelu* (Mira la vena que se extiende en un fragmento resplandeciente, / a través del cual se recorre el surco [la veta] en el hielo muy luminoso.)” (XXXVI. (LIX). 1-2). Como en las venas de los cuerpos circulan los humores vitales o el mármol está surcado por las vetas, el líquido en el interior del hielo cristalino mantiene el

17 Utilizamos el adjetivo “físico / -a” como sinónimo de “natural”, atendiendo a lo que el aristotelismo y el estoicismo denominaban como Física o Filosofía de la naturaleza que consideraba el universo como objeto de contemplación. Cfr. Armstrong (1977) y Parroni (1989: 473).

18 Gruzelier (1990: 307) señala que Claudiano “ama” particularmente el efecto de la luz sobre los objetos para generar claroscuros, y que para ello se vale de una “colección” de palabras como “mico”, “corusco”, “fulgeo”, “claresco”, entre otras. En este caso se trata de los adjetivos “splendens” y “lucidus”, el que es utilizado en grado comparativo (“lucidiore”).

movimiento, triunfando por encima de los elementos naturales —el viento Bóreas y la bruma (v. 3)—, lo impropio del invierno y el abrasador sol de julio (v. 5), y sobrellevando definitivamente el paso del tiempo, al que Claudiano califica a la manera horaciana como “devorador” de todas las cosas.

Hic nullum Borean nec brumam sentit opacus

umor, sed varias itque reditque vias.

Non ullum constrinxit hiems, non Sirius axis,

aetatis spatium non tenuavit edax. (XXXVI. [LIX] v. 3-6)

(Este líquido opaco no siente a ningún Bóreas ni a la bruma, sino que va y vuelve por variados caminos. El invierno no lo encadenó, tampoco el sol de julio, no lo atenuó el devorador espacio del tiempo).

Tras cerrar la impresión anterior con una referencia al devenir incesante de la temporalidad —lo que la filosofía heraclítica había comparado con el flujo de las aguas—,¹⁹ el siguiente epigrama, el XXXVII. (LX), se abre con el verbo “*claudio*” que remite a una idea de clausura y, por otra parte, también puede entenderse como una referencia al nombre del poeta, que etimológicamente está relacionado con ese mismo verbo (*cf.* Hinds, 2013: 172 y 187-188). Por medio de estos juegos retóricos, Claudiano insiste, en su intento de representar la abundancia de manifestaciones naturales, en oponer entre corrientes de aguas líquidas “encerradas” por muros naturales y las que, sometidas al proceso de congelación, “se abren” para continuar errantes (“*Clauditur inmundis convexo*

19 Armstrong (1977: 26) afirma que el rasgo principal del heraclitismo es la creencia apasionada de que el cambio es la ley que rige a todas las cosas, de ahí el famoso aforismo: “No es posible entrar dos veces en el mismo río”. Acerca de la significación de esta frase, *cf.* Kirk-Raven-Schofield (1983: 213).

tegmine rivus, / duratisque vagus fons operitur aquis").²⁰ Esto no hace más que enmarcar, a través del recurso de la *amplificatio* retórica, una nueva referencia a la rareza de la gema en la que se combinan ambos estados acuosos ("*Nonne vides, propiis ut spumet gemma lacunis / et refluos ducant pocula viva sinus*").²¹

Finalmente, la imaginería sensualista de Claudiano se completa con la inclusión de una referencia mitológica que es funcional al juego de luces y sombras que se destacó en el poema anterior: nos enfrentamos ante una referencia a la oceánida Iris,²² lo que metonímicamente debe comprenderse como parte de la policromía iridiscente que se refleja a partir del propio cristal,²³ aquello que Gruzelier caracteriza como una peculiaridad del arte descriptivo del poeta, quien sabe organizar la materia a representar "con un ojo civilizado y organizado".²⁴ En este punto, el epigrama XXXVII. (LX) se cierra con una enunciación encomiástica de la maravilla del fenómeno, advirtiéndose que en la mezcla de naturalezas se halla la posibilidad de convertir lo observado en ficción: "*mira silex mirusque latex. Et flumina vincit / et lapides merito, quod fluit et lapis est*".²⁵

En el penúltimo de los *carmina*, el XXXVIII. (LXI), Claudiano incorpora la figura humana como protagonista del universo

20 Claudiano, *op. cit.*, XXXVII. (LX). 1-2: "Es encerrado el río libre de una protección encajonada, / y una fuente errabunda es cubierta por aguas endurecidas."

21 *Ibid.*, p. 3-4: "Acaso no ves cómo la gema espuma en sus propios escondrijos / y copas vivas conducen las sinuosidades refluente."

22 Grimal (1984: 291) advierte que Iris, por línea paterna y materna, pertenece a la raza de Océano. Se la suele representar "con alas y con un ligero velo que, al sol, se tiñe con los colores del espectro."

23 Claudiano, *op. cit.*, XXXVII. (LX). 5-6: "*udaque pingatur radiis obstantibus Iris, / secretas hiemes sollicitante die?* (¿y la húmeda Iris es reflejada por rayos que obstruyen el paso, / cuando el día remueve los inviernos guardados?)."

24 Cfr. Gruzelier (1990: 309): "Even his natural descriptions are of places seen with a civilized eye and organized in fact that is not natural, but improved by art."

25 Claudiano, *op. cit.*, XXXVII. (LX). 7-8: "Maravillosa piedra y maravilloso líquido. No solo vence a los ríos / sino también a las piedras por su mérito, porque fluye y es piedra."

natural; aparece en esta ocasión un niño —un “nuevo Narciso” como lo llama Raúl Lavalle (2001: 55)—, que goza teniendo el cristal entre sus manos. Es la sorpresa del fenómeno natural lo que insta al juego y es la ficción engañosa de la piedra líquida la causa de que el pequeño busque el agua inaccesible.

*Dum crystallæ puer contingere lubrica gaudet
et gelidum tenero pollice versat onus,
vidit perspicuo deprensas marmore lymphas,
dura quibus solis parcere novit hiems.* (XXXVIII [LXI] v. 1-4)

(Mientras el niño goza al tocar los resbaladizos cristales y vuelve una y otra vez la masa fría por su tierno pulgar, ve en la transparente piedra las aguas aprisionadas, por donde el duro invierno sabe conservar en los suelos).

La referencia a “los besos vanos” (v. 6: “*inrita [...] oscula*”) con que “los labios sedientos” del niño (v. 5: “*labris sitientibus*”) procuran sorber “la esfera seca” (v. 5: “*siccum [...] orbem*”) no es otra cosa que una alusión “encriptada” del mito ovidiano: “*et siccum relegens labris sitientibus orbem / inrita quaesitis oscula fixit aquis* (y volviendo a pasar por los labios sedientos la esfera seca / él besa en vano las aguas buscadas)” (XXXVIII. (LXI) v. 5-6). Aquí se cumple, aunque ajeno al erotismo de la fábula original, aquello que afirma Julia Kristeva (1988: 90) acerca del joven Narciso: “por una parte la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos, por otra el poder de la imagen”. Y es ciertamente el engaño de lo ficticio lo que somete la sensibilidad infantil a una búsqueda infructuosa, la cual se satisface tan solo en la vanidad de la maravilla.

Por último, cuatro versos constituyen el poema final de la serie; a través de ellos el poeta solicita a su público, acostumbrado a lo diverso y a lo heterogéneo, que tenga en cuenta este universo pétreo fuera de lo común. Como se trata de

un fenómeno inusitado, este se ha sabido ganar un lugar entre los coleccionistas; goza, por sus características extraordinarias, de una historia que lo ha trasladado como “piedra rara” por geografías poco comunes y, a pesar de su “informe belleza”, es digno de ser observado y de formar parte del repertorio de lo exquisito. Así lo hace saber el poeta:

*Marmoreum ne sperne globum: spectacula transit
regia nec Rubro vilior iste mari.
Informis glacies, saxum rude, nulla figurae
gratia, sed raras inter habetur opes.* (XXXIX. [LXII] v. 1-4)

(No desprecies la esfera de piedra; pasó por los palacios reales y esa no es de más bajo valor que el mar Rojo. Es un hielo sin belleza, una piedra ruda, no tiene ninguna gracia en su figura, pero es considerada entre las piedras raras).

Con el *carmen* XXXIX. (LXII) Claudiano concluye el conjunto epigramático de la gema de corazón líquido; a lo largo del *set* poético fue modificando sus perspectivas descriptivas desde la visualización inicial del fenómeno, que lo mostró como un observador externo, hasta comprometerse de manera progresiva con una mirada intradieética. A través de diversas focalizaciones de tipo cinematográfico fue incorporando paisajes acuáticos más abarcadores, para finalizar admirando la piedra única a través de la visión sorprendida de un niño. Es esa observación, carente de segundas intenciones, la que anticipa el epílogo y, con él, la certeza de que la maravilla es una razón valedera que habilita las vías de la imaginación en la narración de una historia.

Conclusiones

La Antigüedad tardía impuso un estilo literario que condicionó a los lectores contemporáneos y a las generaciones lectoras futuras a través de la inclusión de nuevos contenidos y de tipologías genéricas que rompieron con los moldes aristotélicos; Claudio Claudiano no fue la excepción; por el contrario su poesía está construida sobre textos yuxtapuestos, generando alusiones cuya referencialidad no se esclarece explícitamente, sino que obliga a los receptores a descubrir cuál es la fuente textual utilizada (*cf.* Pelttari, 2014: 141-142).

La serie poética que analizamos oculta tipos discursivos que se engarzan unos con otros: la ciencia natural, la mineralogía, la mitología, el panegírico constituyen una trama de enunciados que representan el gusto por “coleccionar” los saberes y por atesorar todo aquello que constituya un receptáculo de lo universal. En este sentido, Claudiano se anticipa al afecto dominante que los medievales percibían por lo asombroso; de ahí que se aprecien ante todo, como señala Umberto Eco (1997: 25), “los materiales preciosos, las gemas, los oros”. Del afán de coleccionar lo bello, lo curioso y lo monstruoso surgen probablemente estos *carmina*, herederos de la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo y simiente para los futuros “bestiarios”, de los cuales la ficción se nutrió y aun se nutre inacabadamente.

Capítulo 6

La lengua como poder

Algunas consideraciones sobre la *senna* como género literario

Nicolás Russo

La utilización del lenguaje como arma es una imagen presente a lo largo de la historia. Todas las culturas disponen de dispositivos simbólicos cuyo objetivo es dañar y, de entre ellos, la lengua se yergue como el medio por el que viaja la más pesada munición: el insulto. Caracterizado como uno de los actos de habla de mayor fuerza ilocutiva (Mateo y Yus: 2000), el insultar presupone el manejo de un código cultural de complejas inferencias sociales y lingüísticas que requieren por parte del agraviante y del agraviado una agudeza mental y una sutileza en el manejo de la lengua dignas de la estrategia militar. En consecuencia, en no pocas culturas la habilidad para la injuria se plasmó en contiendas verbales con gran significación social, por ejemplo, la tradición oral de los pueblos germánicos, en los que el duelo ritual de intercambio de insultos y jactancias (*flyting*)¹

1 Vocablo proveniente de la lengua escocesa (Scots), gerundio del verbo *flyte* (contender verbalmente, discutir), derivado del verbo anglosajón *flitan*; la palabra es un cognado del verbo nórdico *at flytja*, el cual es un *verbum dicendi* cuyos significados van desde "recitar" hasta "representar" un discurso (Zoëga, 2011 [1910]). Refiere a la tradición de duelo verbal poético que aún hoy en día sostienen los *makars* (poetas itinerantes) escoceses, destinado a rebajar y a mofarse del rival a través de la ironía; dicha práctica, registrada en muchas culturas, fue adoptada por la sociolingüística. Al respecto, *cfr.* Crystal (2010: 62-63).

entre dos hombres era una antigua y consolidada práctica, registrada incluso en testimonios literarios como la anglosajona *Batalla de Maldon*. No obstante esto, pocos son los casos en los que dichas prácticas discursivas se complejizaron formal y funcionalmente hasta cristalizarse en formas genéricas estables, a excepción de la prolífera producción literaria en lengua nórdica.

La presencia de imprecaciones e insultos en la sociedad medieval islandesa y las consecuencias de su puesta en práctica tuvieron un lugar no menor en el imaginario cultural de dicho colectivo humano. El agravio verbal era visto como la peor afrenta ya que apelaba directamente a uno de los capitales culturales de mayor valor simbólico en la sociedad islandesa medieval, el honor;² el insulto trabaja cuestionando sus dos planos fundantes: la masculinidad, territorio a partir del cual el honor crece, y la fama pública, terreno que guarda y expande el honor ganado. Ejemplificador de este postulado es el concepto de *níð*, una forma de insulto público por medio del cual el agraviado es merecedor del desprecio de la comunidad por ser acusado de *ergi*, es decir, de ser sexualmente pasivo y cobarde;³ tan destabilizador era el hecho de agraviar a través del *níð*, que en el *Grágás* se consigna para ello la siguiente pena.⁴

2 Para un análisis más detallado y extenso acerca de las distintas discusiones académicas que suscita la cuestión en torno del honor en la Islandia medieval, *cfr.* Barreiro (2013).

3 El sustantivo *ergi* / *regi* y su correspondiente adjetivo *argr* / *ragr* poseen una gran polisemia. Si bien su significado primario es "afeminado" y aun "emasculado" (Cleasby, 1874) designa al varón sexualmente pasivo que está "ávido o interesado en representar la parte femenina de la relación sexual" (Meulengracht Sørensen, 1983: 18), es decir, que denomina una tendencia activa hacia la homosexualidad, opuesta al ideal de masculinidad de la sociedad islandesa medieval. Asimismo, Zoëga (2011 [1910]) define al *ergi* como alguien de "carácter afeminado, moralmente cobarde", de lo que se colige su decadencia no solo física sino también moral.

4 Literalmente "Ganso gris", es una colección de leyes y jurisprudencia del período de la Mancomunidad Islandesa (930-1262) cuya autoría no está aclarada y que se conserva en dos copias: *Konungsbók* y *Staðarhólsbók*. Su contenido se reparte entre leyes civiles y normas de regulación eclesiástica. Edición consultada: Finsen (1852 [1970]).

*Ef maðr mælir við mann háðung eða gørir ýki um ok varðar
fjörbaugs Garð*
*Ef maðr gørir manni níð ok varðar fjörbaugs Garð.*⁵
(Grágás, 182-183)

(Si un hombre ultraja a otro o si también [le] hace agravios, la pena resulta proscripción temporaria (durante tres años) / Si un hombre lleva adelante un *níð* contra otro también la pena resulta proscripción temporaria).

A través de semejante acusación, el agraviado se ve privado de su honor y se espera que responda a la provocación con una nueva afrenta, con lo cual el acto de habla que configura el insulto se vuelve dialógico, abriendo el espacio a un combate público en el que los duelistas deben desplegar todas sus armas retóricas para defender y acrecentar su honor. Es en esta complejización discursiva del *níð* en el que autores como Thorvaldsen (2010: 254) ven una codificación formal en expresiones literarias como la *senna*.

Definida por Harris (1979: 66) como una “batalla estilizada de insultos”, la *senna* (pl. *sennur*) es un tipo textual consistente en un duelo verbal en el que dos participantes —en su abrumadora mayoría, hombres—⁶ intercambian insultos e invectivas de forma alternada, operando sobre la historia individual y colectiva del adversario con diversas estrategias discursivas en pos de lograr su descalificación. Si bien no posee una extensión ni codificación fijas —los ejemplos varían desde unas pocas estrofas hasta casi un centenar,

5 Los pasajes originales citados han sido normalizados según las convenciones ortográficas modernas para el nórdico. Todas las traducciones del nórdico al español son propias, a menos que se indique lo contrario.

6 Un ejemplo de la participación femenina en contexto de una *senna* se da en el poema *eddicó Lokasenna*, en el cual el dios Loki insulta a una serie de dioses, incluidas diosas como Iöunn, Freyja y Gefjun; no obstante, en dicho poema estas diosas participan solo como la parte agraviada y pasiva de la *senna*, sin entrar en insulto con el dios Loki.

y los hay en poemas *eddicos* (*Lokasenna*) pasando por sagas (*Orvar Odds saga*) y *þættir* (*Ólkofta þáttir*)—,⁷ sí se reconoce un patrón estructural que regula los tiempos y características de las invectivas, así como sus tópicos, hecho que presupone una autonomía de la *senna* como género literario *per se*. Esta estructura estereotipada utiliza diferentes actos de habla (amenazas, desafíos, réplicas) que, centrados en la fuerte naturaleza connotativa del insulto, abren dos tipos de ataques caracterizados por Gurevich (2009: 63) las *amenazas* y las *acusaciones*. Las primeras tienen un marco referencial en lo inmediato, están dirigidas a hechos del presente y del futuro, y tienen marcas deícticas que anclan el discurso en el aquí y ahora; suelen tener, por lo tanto, mayor contenido autorreferencial con respecto a la situación comunicativa, y su lenguaje tiende a ser más directo y conciso.

En contraposición, las acusaciones están dirigidas al pasado, refiriéndose a hechos, veraces o no, de la historia personal del oponente; suelen hacer mayor referencia a eventos externos a la situación comunicativa y a focalizarse en los puntos grotescos de un evento, explotándolo a través de giros lingüísticos y figuras retóricas. El objetivo de las acusaciones es poner en evidencia al rival,⁸ humillándolo a través de la elocuencia, demostrando, al aludir a la cobardía, el bajo estatus social y la desviación sexual del oponente, la fortaleza de la propia virilidad y la identificación con un modelo estereotipado de ser hombre.

7 Tres tipos textuales característicos de la literatura nórdica medieval. *Saga*, plural *sögur* (lit. "historia"), es quizás el tipo textual más conocido del corpus islandés medieval. Son textos en prosa de factura en su gran mayoría anónima, producidos en Islandia entre los siglos XII y XIV. Su característica narrativa central es la composición típicamente episódica de los hechos ordenados cronológicamente; destacan por su precisión en la descripción topográfica. Los hay de temáticas cotidiana y familiar (*Íslendingasögur*), historiográfica (*Konungasögur*), e incluso ficcionales (*Fornaldarsögur*) o hagiográficas (*Biskupasögur*). *Þáttir*, plural *þættir* es una historia breve (algunos autores acercan el término a "cuento") que narra historias en las que frecuentemente se desarrolla un episodio o aparecen personajes de las sagas. Poseen una gran intertextualidad con ellas.

8 En nórdico, *at sanna*, verbo del que deriva el sustantivo *sanna*: "prueba, evidencia".

Estos ataques se articulan dentro de una estructura compositiva que, según lo planteado por Harris (1979: 66), gira en torno de tres momentos o fases: *identificación*, en la que los oponentes se encuentran y piden identificarse mutuamente; *caracterización*, momento en el que cada uno de los contendientes presenta una breve descripción de las hazañas y logros personales; y la última fase, el *intercambio central*, en el que se produce la alternancia de ataques en una secuencia de acusación / negación —amenaza / contra-amenaza— desafío / réplica. En el contenido de estas fases está presente el tópico de la oposición entre lo que Clover (1979: 127) llama “vida dura” como modelo masculino (viajes, aventuras, lucha armada) y una “vida laxa” entregada a la molicie (el sueño, las conversaciones, los banquetes, la promiscuidad) y ligada a la figura del *ergi*. De este modo, y siguiendo a Swenson (1991), la *senna* opera codificando ficcionalmente la construcción social de lo masculino en un duelo retórico reglado que acrecienta el honor de quien sale victorioso. Habiendo hecho una caracterización de la estructura y los materiales típicos de la *senna* como género literario, en las siguientes líneas nos abocaremos a analizar cómo operan sus procedimientos a través del análisis de una pieza representativa del género como *Hárbarðsljóð*.

Hárbarðsljóð (en español, “el canto de Hárbarðr”) es una de las composiciones anónimas pertenecientes a la *Edda Poética*,⁹ transmitida a través de dos manuscritos, el *Codex Regius* y el *AM 748 I 4to*. Consta de sesenta estrofas

9 La *Edda Poética* es el nombre bajo el que se agrupa a un conjunto de poemas mitológicos y baladas heroicas de autor anónimo consignado en el *Codex Regius*, manuscrito que data de alrededor de 1270, aunque la fecha de composición de los poemas es incierta. El contenido de las composiciones es mayormente mitológico, y su estilo posee una gran técnica formal y procedimental. Los poemas mitológicos que se agrupan bajo esta denominación son *Völuspá*, *Hávamál*, *Grímnismál*, *Skírnismál*, *Vafþrúðnismál*, *Hárbarðsljóð*, *Hymiskviða*, *Lokasenna*, *Þrymskviða*, *Völundarkviða* y *Alvíssmál*.

fundamentalmente compuestas en metro *málahátrr*,¹⁰ aunque exhibe pasajes en otras variantes métricas y en prosa, lo que lo hace particularmente rico en términos de versificación. Estructuralmente, el poema sigue la tipología de la *senna* anteriormente mencionada, y tiene como protagonistas de un duelo verbal a dos divinidades, Þórr y Óðinn.¹¹ Ambos se encuentran casualmente a orillas de una caleta; Þórr llega viajando desde el este y desea cruzar el cuerpo de agua para continuar su travesía; Óðinn, disfrazado, está del otro lado de la caleta, y comanda la balsa que permitiría a Þórr cruzar. Este último, sin conocer su identidad, lo interpela iniciando el diálogo con un agravio: “*Hverr er sá sveinn sveina, er stendr fyr sundit handan?* (¿Quién es este siervo de siervos que está parado al otro lado?)” (estr. 1).

Þórr comienza por minimizar el origen de su oponente a través de la construcción partitiva *sveinn sveina*, degradándolo y abriendo un acto de habla específico (el insulto) que

10 Lit., “Metro del discurso”. Metro de la poesía *eddic* derivado del *fornyrðislag* usado en la mayoría de los antiguos poemas narrativos (cuyo procedimiento compositivo por excelencia es la sucesión de aliteraciones en el núcleo del hemistiquio, rasgo común a la tradición lírica germánica más temprana, como el verso aliterativo anglosajón o la versificación en alto alemán antiguo) en estrofas de cuatro versos divididos en hemistiquios sin cesura unidos por aliteración interna entre consonantes o vocales; la variedad típica tiene al menos cinco sílabas y dos ictus por hemistiquio que coinciden con vocales largas o en contexto de sílaba trabada. Su esquema métrico por verso, si bien variable en cuanto a la distribución de los ictus (el modelo prototípico consta de dos a tres ictus por cada hemistiquio, siendo el que está en segunda posición un ictus “secundario”), podría resumirse de la siguiente forma:

´ x ´ ´ x | x ´ x ´ x
 ´ x ´ ´ x | x ´ x ´ x
 ´ x ´ ´ x | x ´ x ´ x
 ´ x ´ ´ x | x ´ x ´ x

Para conocer mayor información acerca de la métrica en lengua nórdica y de los pueblos germánicos en general, *cfr.* Suzuki (2014).

11 Óðinn es el dios central de la mitología nórdica que rige la sabiduría, la magia, la profecía, la poesía. Es el progenitor de varios dioses, entre ellos Þórr, quien está considerado frecuentemente como el dios de la guerra, aunque en su origen fue un dios agrario; por ello, conserva potestad sobre las cosechas, el clima y los viajes. Su adscripción a las actividades bélicas se da por su carácter belicoso y provocador, aunque justiciero.

es característico del género. Óðinn por su parte, responde a la afrenta redoblando la apuesta: “*Hverr er sá karl karla, er kallar of váginn?* (¿Quién es este campesino de campesinos que llama cruzando la bahía?)” (estr. 2).

A través de un ataque que replica el tono peyorativo con una estructura sintáctica especular a la de su adversario, se coloca a su mismo nivel, rasgo que habilita la contienda verbal. Interesante también es la configuración de los insultos de ambos enunciados a través de *variationes* semánticas que a su vez son el núcleo aliterativo del verso. A partir de esta apertura tenemos un duelo que ha comenzado no solo desde un equitativo plano discursivo, reflejado en la lengua, sino también espacial, al estar los contendientes a ambos lados de una frontera (la caleta) que los separa. Ante el escenario de tensión que se prefigura, Þórr promete intercambiar su comida con tal de ser transportado en la balsa, ofrecimiento que Óðinn rechaza agravando nuevamente a su adversario por su aspecto físico: “*berbeinn þú stendr ok hefr brautinga gervi þatki at þú hafir brækr þínar.* (Parece que estás parado con las piernas al aire y que vestís ropa de vagabundo, ni siquiera tenés los pantalones puestos)” y moral, ya que no transportará a asaltantes (*hlennimenn*) ni a ladrones de caballos (*hrossaþjófa*), sino solo a los que reconozca claramente (*góða eina er ek gǫrva kunna*), habilitando la primera fase del duelo en la estructura de la *senna*, la identificación de los contendientes.

*Segja mun ek til nafns míns, / þótt ek sekr séak, ok til alls eðlis:
Ek em Óðins sonr, Meila bróðir, / en Magna faðir, þrúðvaldr goða,
við Þór knáttu hér dæma! / Hins vil ek nú spyrja, hvat þú
heitir?* (estr. 9)

(Yo [te] diré mi nombre, aunque fuera un proscrito, y mi naturaleza entera: yo soy Þórr, hijo de Óðinn, hermano de Meila y padre de Magni, poderoso go-

bernante de dioses, ¡con Þórr puedes aquí conversar!
Yo quiero ahora preguntarte, ¿cómo te llamas?)

Þórr se presenta en esta estrofa con la ampulosidad que le otorga su linaje divino, y mediante un discurso que construye un yo heroico a través de procedimientos como el uso de epítetos (*þrúðvaldr goða*), la afirmación del individuo frente al oponente observada en el marcaje de pronombre de primera persona *ek*, y de su identidad abierta y sin ardidés, la cual no ocultaría ni aun siendo proscrito (*þótt ek sekr séak*). Esta presentación contrasta fuertemente con la identificación que realiza Óðinn, quien en un magistral juego retórico oculta su identidad bajo el nombre de Hárbarðr (*Hárbarðr ek heiti*) y omite su linaje y condición divina en un discurso que se erige minimalista frente al de su oponente, para luego agregar en el mismo verso que “*hylk um nafn sjaldan* (rara vez oculto mi nombre)”. Asistimos, pues, a la configuración de un discurso que, a partir de su doble identidad, Óðinn / Hárbarðr construye evasivo y sesgado, en contraposición al discurso abierto y directo que propone su adversario, quien no oculta sus intenciones.

Ante la actitud evasiva y parca del balseiro, y su intransigencia ante el pedido de transportarlo hacia la otra orilla, Þórr comienza a exasperarse y en la decimotercera estrofa asistimos a la primera provocación directa de violencia física que amenaza con romper el duelo verbal violando el espacio custodiado por el balseiro.

skylða ek launa kǫgursveini þínum
kanginyrði, ef ek kæmumk yfir sundit. (estr. 13)

(yo recompenaría tus insultos, niño, si cruzase el estrecho).

Amenaza que Hárbarðr, siguiendo la secuenciación expuesta líneas arriba, responde con una contraamenaza que afirma su territorialidad (“*Hér mun ek standa ok þín heðan*

bíða [Acá me quedaré parado y te pido que te quedes de ese lado]), advirtiendo su rudeza física (“*fannt-a þú mann in harðara...*”), pero insertando al final del verso una referencia a un evento pasado relacionado a la historia personal del oponente (“...*at Hrungni dauðan* [Vos no encontraste a un hombre más rudo desde la muerte de Hrungnir]”), de modo de desviar la atención y evadir nuevamente la situación de amenaza física. De este modo, Hárbarðr abre con la incrustación del elemento mítico la fase principal de la *senna*, el intercambio central de insultos. El mismo en *Hárbarðsljóð* se abre a partir de la estrofa 15 a través de una interesante figura literaria que suele estar ligada al género que nos ocupa,¹² el *mannjafnaðr*. Esta apunta a agraviar al oponente a través de una forma indirecta, exaltando la figura y los logros propios; mediante esta figura, se articula el intercambio de ataques entre Hárbarðr y Þórr, tomando como punteado las hazañas de este último contra el gigante Hrungnir.

*við Hrungnir deildum, / sá inn stórúðgi jötunn,
er ór steini var höfuðit á; þó lét ek hann falla ok fyrir hníga.
Hvat vanntu þá meðan, Hárbarðr?* (estr.15)

(Hrungni discutimos, este el gigante orgulloso, cuya cabeza está hecha de piedra; sin embargo, yo lo hice caer e inclinarse ante mí. **¿Qué hacías tú mientras tanto, Hárbarðr?**)¹³

En la medida en que Þórr relata su proeza de someter al gigante y matarlo, se activa el tópico dicotómico, ubicuo en las composiciones de *sennur*, vida dura / vida laxa; el dios gigantocida demuestra y reafirma su masculinidad frente al oponente erigiéndose como modelo del hombre ideal

12 De hecho, críticos como Bax y Padmos (1983) consideran al *mannjafnaðr* un género por sí mismo.

13 El destacado es propio.

nórdico: un héroe curtido en mil batallas (*ek drep*) que pelea contra la monstruosidad y la vence lejos de casa (*ek var austr*). Interesante es notar que el *mannjafnaðr* cierra con una fórmula (*Hvat vanntu þá meðan, Hárbarðr?*) que se repite en las estrofas subsiguientes para, por un lado, operar como rasgo estilístico de una composición basada en la iteración y la especularidad —signo del discurso dialógico— y, por otro, como una marca de ataque directo que contextualiza una y otra vez una exaltación autorreferencial en el duelo agonístico que es la *senna*. En consecuencia, Hárbarðr contesta con sucesivos *mannjafnaðar* a los ataques indirectos de Þórr; no obstante, estos relatan otro tipo de hazañas muy diferentes en tenor y en significación a las de su oponente.

*Var ek með Fjölvari [...] í ey Algræn [...] varð ek þeim einn öllum
efri at ráðum; / hvílda ek hjá þeim systurum sjau, / ok hafida ek geð
þeira allt ok gaman. Hvat vanntu þá meðan, Þórr? (estr. 18)
Ek var austr / ok við einhverja dæmðak, / lék ek við ina línhvítu /
Ok launþing háðak; / gladdak ina gullbjörtu, / gamni mær
unði. (estr. 30)*

(Yo estaba con Fjölvar [...] en la isla Siempre-Verde [...] yo solo estuve por encima de todas ellas [las doncellas] a partir de mis planes; / me acosté con ellas, siete hermanas, / y tuve sus corazones y sus placeres).

Hárbarðr construye su discurso de auto exaltación sobre la base de temáticas propias del ámbito de la molición, el ocio y los juegos amorosos, actividades en franca oposición con el ideal masculino de “vida dura”; para erigir este discurso como legítimo, el balseo sitúa sus acciones en un entorno idílico que reboza de vitalidad y juventud (la isla Siempre-Verde, las doncellas), lugar que se plantea como exótico y maravilloso, y cuya voluptuosidad se observa en la utilización de un lenguaje plagado de imágenes visuales

y adjetivos compuestos (*línhvítu, gullbjörtu*), lo que contrasta con el discurso de su oponente, directo y condensado; en adición, las acciones desplegadas por el balsero apelan a verbos que semánticamente implican un proceso (conversar, jugar, seducir, entretenerse) y que están ligados a la percepción cuyos resultados son intangibles (sentimientos, placeres) y requieren del uso de la inteligencia y la planificación (*at ráðum*). A través del uso de su astucia e ingenio, Hárbarðr se posiciona por encima (*ollum efri*) tanto de sus oponentes amorosas como de su oponente dialéctico. Asimismo, el balsero al colocar su *locus amoenus* en el mismo lugar en que Þórr combate contra los gigantes (*austr*), equipara su “vida laxa” a las hazañas de este último, planteándole a través de dicha estrategia retórica a la audiencia (y a su contendiente) la posibilidad de obtener mayores recompensas a través de la molicie y las artes sutiles que por medio de la rudeza y el esfuerzo físico. Þórr se ve disminuido en su historial de hazañas y, para no ser menos que su oponente, él también tiene sus propias batallas con mujeres.

*Brúðir berserkja / barðak í Hléseyju,
þær hǫfðu verst unnit, / véltá þjóð alla. (estr. 37)*

(Peleé contra las mujeres de los berserkir en Hlésey; ellas habían hecho lo peor, embrujaron a todos).

Ante este enunciado, en el que Þórr asegura haber peleado contra mujeres tan feroces y temibles como un guerrero *berserkr*,¹⁴ que amén de su fuerza física eran versadas en

14 Los *berserkir* eran guerreros que combatían en estado de trance y furor extremos, frecuentemente semidesnudos y vestidos con pieles de animales salvajes, de allí que se les temiera y se los considerara socialmente marginales. Se cree que sus estados alterados de consciencia eran producidos por la ingesta de cerveza contaminada con cornezuelo (alucinógeno muy potente) u hongos psicotrópicos, lo que explica su gran ferocidad y descontrol en las batallas.

las artes oscuras,¹⁵ el balsero despliega todo su sarcasmo en la estrofa siguiente para descalificar la hazaña de su oponente atacando su masculinidad por rebajarse a pelear contra mujeres, sean estas *berserkir* o no (“*Klæki vanntu þá, Þórr, er þú á konum barðir*” [Entonces cometiste una cobardía, Þórr, vos que peleaste contra mujeres]). Habiendo sido degradada nuevamente su hombría, Þórr llega a la exasperación y produce una nueva amenaza de ataque físico, advirtiéndole a Hárbarðr que cese los insultos y lo transporte al otro lado, pero al mismo tiempo reconociendo la retórica superior del balsero.

*Orðkringi þín / mun þér illa koma, / efek ræð á vág at vaða;
ulfi hæra / hygg ek þik æpa munu, / ef þú hlýtr af hamri
hogg.* (estr. 47)

(Tu elocuencia te traerá males, si yo me decidiera a cruzar la bahía; pienso que aullarías más fuerte que un lobo si sufrieras el golpe de mi martillo).

Esta nueva demostración de amenaza física por parte de Þórr es desbaratada por Hárbarðr, quien le replica recordándole que

*Sif á hór heima, / hans muntu fund vilja,¹⁶
þann muntu þrek drýgja, / þat er þér skylda.* (estr. 48)

15 La representación de mujeres como *berserkir* en la literatura nórdica medieval está ligada a la práctica de artes ocultas y a personajes marginales que erraban por los terrenos feraces boscosos por fuera de los poblados; de hecho, uno de los vocablos nórdicos para designar a los proscritos fuera de los poblados es *skóggangsmáör*, lit. “hombre que camina en el bosque”.

16 Sif, esposa de Þórr, es en la mitología nórdica la diosa de las largas trenzas doradas, las cuales simbolizan las cosechas y la abundancia alimenticia; asimismo, es fiel compañera de su esposo, con lo cual su catalogación de adúltera por Hárbarðr es coherente con la inversión constante del *statu quo* que en su discurso realiza el balsero.

(Sif tiene un amante en casa, vos querriás [ir] a su encuentro, así pondrías a prueba tu fuerza, eso es lo que te merecerías).

A partir de la alusión al posible adulterio de la esposa de Þórr, el balsero reinvierte la lógica de peligrosidad al colocar al que amenaza como amenazado, y reafirma las convenciones genéricas al advertirle a su oponente que el uso de la fuerza física (*þrek*) pertenece a otro plano, muy diferente al duelo verbal que se está llevando a cabo. De este modo, Hárbarðr pone en evidencia a Þórr como incapaz de defenderse con palabras ya que permanentemente busca romper las reglas del combate verbal, haciéndolo caer en el descrédito. En consecuencia, ante la inminente derrota dialéctica de su enemigo, la elocuencia del balsero se permite dar la estocada final en la estrofa 52 al declarar que “*Ásaþórs hugða ek / aldregi mundu / gleþja féhirði farar* (Nunca pensé de Ása-Þórr errante que lo engañaría un campesino)”, autoproclamándose vencedor del duelo. Finalmente, esta *senna* es cerrada por el dios perdedor quien, resignado al no poder vencer la entereza dialéctica de Hárbarðr para poder cruzar la caleta, le declara a su oponente que “*Skammt mun nú mál okkat, alls þú mér skætingu einni svarar* (Corta será ahora nuestra conversación, vos me contestás todo con una burla)”, aceptando su derrota y retirándose de la escena.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos realizado una breve caracterización de la *senna* y su codificación como género literario a partir de una tradición existente en la práctica social nórdica de duelos agonísticos a través de la invectiva. Mediante el despliegue de una batería de recursos retóricos, el insultante suspende el honor de su contrincante a través

de una inversión de los valores sociales masculinos que el agraviado representa, creando un antihonor que toma valor de verdad solo dentro del plano ficcional del discurso. Por consiguiente, esta creación ficcional se articula a través de procedimientos formales (secuenciación del insulto, temáticas por abordar, escenario) que regulan dicha práctica discursiva cristalizándola genéricamente en la *senna*. Dentro de este escenario, hemos observado y analizado cómo operan las convenciones y procedimientos del género en un poema como *Hárbarðsljóð* que, a través de un detallado trabajo discursivo, logra ficcionalizar, tal vez, el acto de habla más expresivo e idiosincrático que posee el lenguaje: el insulto.

Como colofón de nuestra propuesta, postulamos que los procedimientos y las operaciones textuales propias de la *senna* desplegados en *Hárbarðsljóð* muestran las posibilidades de forzar el aparato retórico de la lengua para llevar más allá los límites de su propia expresividad, convirtiéndose el poema, según nuestra lectura, en una ficcionalización del arte de insultar. A modo de cierre, creemos que es necesario destacar la originalidad de un género como la *senna*, que supo obtener un lugar dentro de uno de los sistemas literarios que, aunque muy escasamente abordado en nuestro país, se yergue como el segundo corpus literario en lengua vernácula de la Europa medieval.

Capítulo 7

La casa de la fama, de Geoffrey Chaucer

Una reflexión sobre la producción textual en las postrimerías del Medioevo inglés

Cecilia Lasa

Introducción

La casa de la fama, de Geoffrey Chaucer (ed. consultada: Chaucer, 2005), presenta, aún hoy, una serie de interesantes desafíos de lectura. El primero, común a los estudios medievales, se expresa en el extrañamiento provocado por la aproximación a tiempos y espacios otros, a lenguas y formas de producción textual otras. En segundo lugar, y dado ese desplazamiento cultural, nos enfrentamos con la especificidad del caso de Inglaterra en los umbrales de lo que hoy conocemos como Modernidad: vínculos comerciales cada vez más presentes en la regulación de la economía, posibilidades de ascenso social —de las cuales los letrados no se encuentran exentos— y, en particular, en relación con la esfera del lenguaje, la adopción de lenguas vernáculas para la labor escrituraria. Es en este contexto en el que emerge el poema compuesto por el escritor inglés entre 1379 y 1381, cuyo propio entramado textual organizado en tres libros —de los cuales el tercer ejemplar se cree inconcluso— nos convoca mediante un tercer reto: el de las formas de ficcionalización.

El poema de Chaucer construye a un personaje homónimo que, en un marco de naturaleza onírica, se somete a una travesía que hoy ubicaríamos en el ámbito de lo extraño. El protagonista ingresa a un templo de cristal donde se encuentra con una Dido quejumbrosa, a la que abandona al ser recogido por un águila. Esta ave lo transporta hacia la casa de la Fama, quien no hace más que decepcionar al personaje de Geoffrey debido a su asignación arbitraria y caprichosa de reconocimiento y prestigio a quienes a ella se acercan —entre ellos, escritores—. Esta desilusión incita al águila a conducir a Geoffrey a un tercer espacio, copioso en rumores, donde observa la génesis y dinámica de estas elaboraciones textuales, hasta la aparición de “un hombre de gran autoridad” (Chaucer, 2005: 110). Tal confección ficcional promueve interrogantes en relación con los sentidos que su lectura puede suscitar, particularmente teniendo en consideración el encuadre histórico de la época. En virtud, entonces, de la relación siempre tensa entre la producción estética y las condiciones económicas, sociales y culturales de las postrimerías del siglo XIV inglés, puede concebirse *La casa de la fama* como el texto inaugural de una poética que, a través de la reflexión metatextual, estudia los límites y alcances de las posibilidades de autonomía en la esfera de las letras. En este sentido, la labor del texto resulta un gesto proto-literario que da cuenta de una sensibilidad crítica respecto de una incipiente profesionalización de la tarea escrituraria. Para explorar esta hipótesis de lectura, esbozada en el espacio de adscripción a Literatura Inglesa de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, este trabajo tomará como ejes la interpelación al idioma de escritura, las tradiciones heredadas, el material para la elaboración estética y las condiciones para su producción. Los fragmentos de *La casa de la fama* citados han sido extraídos de la edición de Siruela, al cuidado Jesús L. Serrano Reyes.

Reflexiones sobre el material estético y las condiciones de escritura: hacia una poética chauceriana

La reflexión sobre las posibilidades de ficcionalización se hace presente ya desde el proemio que encabeza el Libro I de *La casa de la fama*. En él, el personaje de Chaucer en tanto sujeto de enunciación se posiciona como relator de un sueño y se embarca en una discusión sobre la naturaleza de este fenómeno. Este artificio no es sino un procedimiento por el cual él se erige como interlocutor válido en relación con quienes lo anteceden en la tarea de producción textual y por el cual delimita el estatuto de su obra.

En cuanto a la construcción del enunciador, esta se funda sobre la incerteza. En este sentido, el yo del poema plantea: “No sé cuál será la causa [de los sueños]. Que les vaya bien a los grandes sabios que traten este y otros asuntos, porque yo no tengo ninguna opinión que pueda mencionar ahora [...]”. Quien enuncia se presenta como un sujeto ignorante y la ignorancia se convierte así en motor de escritura. Bevington agrega respecto de este sujeto de enunciación: “El retrato es el de un académico honesto que abunda en sobras de conocimiento pero que carece de comprensión, que está ansioso por parecer letrado pero que solo logra sentirse abrumado por sus materiales” (1981: 290).¹ Se trata de una ignorancia que reconoce un bagaje previo y que es capaz de dar cuenta de sus propias limitaciones: el conocimiento adquirido lo es en términos cuantitativos aunque, cualitativamente, pareciera ser poco fecundo. Esta crítica socava la aparente humildad con la que se nos ofrece el personaje de Chaucer.

La pose de una voz narrativa inocente no se dirigía a ocultar la erudición. Por el contrario, la perspectiva cómica así creada le permitió a Chaucer hacer una

1 La traducción es propia siempre que no se indique lo contrario.

broma con efecto doble: informar a su audiencia sobre una serie de temas de interés y, a la vez, contemplar todos los ámbitos del conocimiento con una distancia humorística, mediante el mecanismo de un pedante confundido.² (p. 291)

De este modo, el proemio termina de delinear el sujeto de enunciación en el que la duda es solo un procedimiento para posicionarse como productor de conocimiento y materia textual: a diferencia de los “grandes sabios” que han puesto su sabiduría al servicio de dilucidar misterios tales como el sueño, el enunciador de *La casa de la fama*, al expresar su pretendida ignorancia, se constituye como aquel que, al explorar cartografías escriturarias desconocidas, también las crea.

La creación propuesta por el texto de Chaucer se aventura en nuevos territorios de escritura retomando y reelaborando la herencia de los “grandes sabios”, a los cuales reconoce pero de los que pretende alejarse. La identidad de estos personajes puede reponerse a partir de las relaciones intertextuales que establece *La casa de la fama*: Virgilio y Dante. En principio, la *Eneida* confiere al texto de Chaucer la dimensión fundante propia de la épica: del mismo modo en que el poema latino sienta las bases de un pueblo, el poema inglés, al hacer referencia a él, se ubica en la tradición iniciada por Virgilio y se instala en su mapa escriturario nacional como pieza preliminar de una nueva poética. En cuanto a su relación con la *Divina Comedia*, *La casa de la fama* toma de esta el gesto de abordar la producción textual en lengua vernácula. Al respecto, Steinberg sostiene que Chaucer “debe establecer su poesía en inglés provincial como merecedora de

2 En adelante, las referencias que solo consignen números de página hacen alusión a *La casa de la fama*, la obra estudiada.

reconocimiento y consagración” (2000: 197). Del mismo modo en que Dante escribe la *Divina Comedia* en su dialecto toscano, Chaucer abandona el latín y el francés que regula la producción textual de su época por su inglés regional. Así, hace de su propia escritura un gesto épico, en tanto funda una nueva forma de elaborar ficción.

Sin embargo, la arista de ruptura no se manifiesta solo en la elección de la lengua de escritura, sino en la dimensión que esta tarea adquiere. Plantea Patterson:

Chaucer concebía su escritura temprana en términos de una oposición entre el quehacer cortés [courtly “making”] y la creación humanista [humanist “poesy”], oposición motivada por su percepción respecto de la limitación de la primera. [...] La alternativa por la que Chaucer buscaba crear para sí mismo un espacio de libertad ideológica era lo que él llamaba ‘poesy’, con la que se refería a los escritos de los antiguos y sus herederos [...]: Dante, Petrarca y Boccaccio. Según una ratio que le resultaba familiar, Chaucer buscaba distanciarse de su contexto por medio del clasicismo: al establecer una relación con un pasado recuperado, se proyectaba hacia un nuevo futuro. (Steinberg, 2000: 186)

La casa de la fama reconocerá, entonces, el valor provisto por las tradiciones heredadas pero no necesariamente para su reproducción, sino para una producción de índole diferenciada. En este sentido, el prólogo insiste en su carácter innovador: “Pero nunca, desde que yo nací, los hombres que me precedieron soñaron —estoy convencido— un sueño tan maravilloso como el que yo soñé el 10 de diciembre, y que os voy a contar ahora entero y tal como lo recuerdo” (p. 78). Tal afirmación consta de dos movimientos: por un lado, el enunciador eleva su poesía por encima de lo heredado, puesto que manifiesta

su convencimiento de que nada de similar naturaleza antecede su empresa; por otro, le confiere a esta tanto materialidad como sentido de la audiencia.

Desde esta perspectiva, el anclaje temporal da cuenta de una labor estética que no se gesta en el plano ideal, sino en su realidad histórica. Esta actitud, señala Steinberg, contribuye a la reputación de Chaucer, autor y personaje, “como hombre letrado y como la voz de refinamiento en el desierto de una cultura aislada y cruda” (2000: 186). Su propio contexto, hasta ahora estéril en el orden de lo artístico, será testigo del incipiente desarrollo de una nueva forma de ficcionalización, que expresa tanto una manifiesta sensibilidad respecto de sí como una aguda percepción sobre las condiciones de recepción. Spearing concibe este acto en términos de instancia innovadora de la escritura chauceriana: “Chaucer fue el primer poeta inglés en establecer una tradición personal de influencia. [...] Le interesaba la transmisión exacta de su poesía al futuro” (Steinberg, 2000: 186). Este profundo interés por la vertiente comunicativa de su labor se reitera posteriormente en la invocación que sucede al proemio del Libro I. Allí se apela al dios del sueño no solo para que lo “guíe para contar [su] sueño correctamente” (p. 78), sino también para que sus receptores “aprecien el sueño y no lo desprecien, ni lo malinterpreten en su pensamiento con mala intención” (p. 78). Así, la modalidad de ficcionalización no pierde de su horizonte al lector, al que piensa como una masa de “hombres de cualquier clase social que [pueden] entender inglés” (p. 85). Esta concepción confirma la marcada sensibilidad respecto de las condiciones de recepción —grupos sociales y su lenguaje— para la producción textual.

Es justamente esa reflexión sobre sí y el propio quehacer de intervención sobre el lenguaje lo que confiere a *La casa de la fama* una impronta diferenciada respecto de las tradiciones heredadas, como la *Eneida*. De hecho, las primeras líneas de

este poema épico están inscriptas en las paredes del “templo construido de cristal” (p. 79) que el personaje de Chaucer visita en su travesía onírica. Al respecto, el enunciador agrega: “E inmediatamente después empezaba la historia de cada uno como yo os la voy a contar”. Sin embargo, el relato que comienza a confeccionar no se trata de una mera reproducción de la épica de Virgilio. Las constantes intervenciones sobre la fuente, que hoy concebiríamos en términos de intervenciones editoriales, articulan una apología de Dido, que denuncia y desmantela, justamente, la fama que dicha diosa ha adquirido. Así, el personaje de Chaucer le permite a esta deidad afirmar sin pruritos: “¡Oh, vosotros los hombres tenéis tan buenas palabras y tan poquito de verdad! [...] Tú has deshonrado mi nombre y todos mis actos se leen y se cantan por toda la tierra en todos los idiomas” (p. 82). La atribución de la palabra al personaje de Dido excede la concesión de la posibilidad de reivindicación a una amante tradicionalmente concebida como despechada y que pretende restituir su “mala fama”. Mediante este procedimiento, *La casa de la fama* insta una nueva forma de abordar el lenguaje: sensible a su ubicuidad y a su naturaleza fértil y creadora, Chaucer vuelve a atacar aquel lenguaje que no se ancla en el plano de lo material y que solo puede ofrecer producciones textuales espurias.

A esta luz, otros procedimientos revisten de validez a la ficcionalización propuesta por el poema. La elección del templo de cristal como marco para la narración de Dido no resulta, entonces, una metáfora caprichosa: ese material, como el lenguaje, puede ofrecer la idea de transparencia. Este fenómeno, sin embargo, no es más que una ilusión, como lo señala la propia deidad anticipando lo que el propio Chaucer vivirá en la casa de fama. En esta línea, otro elemento de alto potencial metafórico es la ubicación del templo de cristal: “Todo el terreno no era sino de arena, [n]o vi ni

una sola criatura formada por la Naturaleza que me aconsejara o me orientara”. La desorientación y la incertidumbre responden a la ausencia de vida. Este espacio de cristal y su concomitante ilusión de transparencia se tornan infértiles para cualquier tipo de actividad, incluso la de producción textual. *La casa de la fama* aborda esa infertilidad mediante la promesa de un lugar alternativo que eventualmente no hará más que decepcionar al personaje de Chaucer. Quien se encarga de llevarlo a este nuevo escenario es un águila. Tal ave, que oficia como símbolo de la realeza, despierta el primer comentario acerca de las posibilidades de una elaboración textual autónoma. En este sentido, las condiciones materiales, históricas de producción son funcionalmente explicativas: “Chaucer fue parte de lo que [se] llamó ‘revolución literaria’ hacia fines de la Edad Media. Fue beneficiario de una tendencia tardía de la corte medieval que desplazó a los juglares favoreciendo una clase de escritores más letrados” (Steinberg, 2000: 186). La realeza provee, entonces, la plataforma necesaria para el desarrollo de un trabajo con el lenguaje más profesionalizado. Chaucer no es la excepción, como confirma Turner (2006: 13): “Chaucer fue un hombre que siempre necesitó ganarse el pan, por lo que ocupaba un posición lejana a los altos estratos medievales. Sin embargo, tenía buenas conexiones y gozaba del favor de figuras de influencia en la corte”. En virtud de estas investigaciones, puede pensarse que las relaciones con el sector aristocrático socavarían de plano la posibilidad de una producción artística autónoma en tanto estaría contenida por dicho ámbito, del que necesariamente se debe convertir en subsidiario para poder sobrevivir.

Esta dependencia arroja dudas sobre la arista crítica de la labor de Chaucer. Turner sintetiza: “*La Casa de la Fama* puede leerse como una mordaz condena a la adulación superficial y el avance arbitrario de la corte contemporánea,

pero fácilmente se la podría defender —o desechar— en tanto pieza apolítica y abstrusa preocupada, exclusivamente, por el mundo del arte y la literatura” (p. 16). No obstante, el hecho de que las condiciones de producción sean garantizadas por la aristocracia no implica que el texto no pueda esbozar un gesto crítico. En efecto, este se materializa en el rechazo que Chaucer experimenta hacia el personaje de Fama, quien, como un monarca caprichoso y arbitrario en sus decisiones, concede reputación y prestigio de manera aleatoria a sus aspirantes: “Y a unos les concedió su gracia enseguida, a otros los rechazó de plano, a otros les otorgó lo contrario de lo que pedían. Pero de verdad os digo que no conocía sus razones, pues sabía perfectamente que de aquella gente merecían todos buena fama; sin embargo, fueron tratados de forma diferente” (p. 101). Esta incerteza remite nuevamente a las sensaciones vividas por el personaje de Chaucer en el templo de cristal. Tal paralelismo revela que la casa de la fama resulta también un lugar infértil para la producción artística, y en este reconocimiento se ancla la crítica a la imposibilidad de autonomía: “el motivo por el que estoy aquí [es] para tener conocimiento de algunas noticias, algunas cosas nuevas, no sé qué; noticias, esto y aquello, sobre el amor y cosas así divertidas”. Y agrega el enunciador: “La verdad es que el que me ha hecho venir aquí me dijo que vería y oiría cosas prodigiosas en este lugar; pero estas no son esas noticias a las que me refiero”. De este modo, Chaucer demuestra ser sensible —y escéptico— respecto de la posibilidad de creación y producción textuales genuinas si han de originarse en un marco tan azaroso como el de la corte.

Finalmente, se esboza una propuesta alternativa para la labor estética que se instala en la línea de la materialidad anticipada en el proemio del Libro I. Se trata de una “casa prodigiosa [que] giraba y giraba tan rápida como el pensamiento; nunca estaba parada” (p. 107). Esta casa no es sino

índice de un contexto de producción atravesado por la dinámica de la movilidad socioeconómica que tiene lugar a fines del siglo XIV en Inglaterra. Es por eso que en esta nueva arquitectura participan los rumores provenientes de “muchos miles de buleros, diplomáticos, mensajeros con cajas repletas de mentiras, como cuando una vasija está repleta de heces” (p. 110). La inclusión de estos personajes pertenecientes a diversos estratos sociales, incluso hasta su dimensión escatológica, visibiliza la ebullición social por la que atraviesa Londres, lo cual se constituye en prueba de la riqueza que provee la materialidad circundante —en oposición al espacio cerrado de la corte— para la tarea escrituraria. Así lo confirma el personaje de Chaucer: “Por suerte, antes de irme de aquí, todavía puedo aprender algo interesante o escuchar algo que me agrade” (p. 108). El suelo fértil para la labor artística es la materialidad de la nueva configuración social.

El énfasis sobre lo material es el punto donde se apoya la interpelación a otra de las tradiciones a las que alude *La casa de la fama: la Divina Comedia*: justamente, la invocación que en el Libro III precede a la aventura en la casa de la fama y la de los rumores se apropia, mediante una traducción que no reconoce fuentes, de un fragmento del *Paraíso*. Por medio de este intertexto, el personaje de Chaucer apela, tal como lo hace Dante, al Dios Apolo para la elaboración de su poema, lo cual es sucedido inmediatamente por una reflexión sobre su propio trabajo de escritura.

¡Oh, Apolo, Dios de la ciencia y de la luz, por tu gran poder, guía este último libro pequeño! No es que yo pretenda mostrar aquí el arte poética mediante una realización admirable, pero puesto que la métrica es sencilla y no es sofisticada, se puede hacer de modo satisfactorio, aunque le falten rimas a algunos versos; porque yo no pongo empeño en mostrar arte, sino contenido. (p. 94)

La invocación resulta, efectivamente, una excusa para proponerse como autor de sus versos que, por el público al que están dirigidos, pretenden desasirse de la complejidad que ofuscaría su entendimiento. Aún así, como señala el propio enunciador, la producción no dejaría de ser satisfactoria. Asimismo, se revela una afirmación aún más contundente, que la traducción oculta: pareciera existir una contradicción entre la insistencia de producción de un “arte poética” y la subsecuente negación de realizar un esfuerzo en “mostrar arte”. En el original, la primera expresión se corresponde con “*art poetical*” y la segunda con “*shewe craft*”, término que se refiere a un oficio más que a la producción estética. Esto no solo deja sin validez la contradicción, sino que afirma la naturaleza de la labor emprendida por Chaucer, que se despliega en su dimensión artística, alineándose a la tradición sostenida por Dante. No obstante, esta se convierte en objeto de parodia por parte de Chaucer hacia el final de la invocación: “Si tú [Apolo], divino poder, puedes ayudarme a mostrar lo que está grabado en mi cabeza —ten en cuenta que es para escribir la Casa de la Fama— me verás ir directamente hacia el laurel más próximo que vea para besarlo, porque es tu árbol” (p. 94). La producción estética en la que se embarca el enunciador no solo lo convertirá en poeta laureado, sino que el laurel se corporizará abandonando su estatuto de símbolo de la máxima gratificación para la poesía, explotando su literalidad material al convertirse en un simple árbol que el poeta puede, incluso, tocar.

Reflexiones finales

A la luz de lo explorado, *La casa de la fama* se presenta como un texto sensible a las variables contextuales y textuales que conforman las condiciones para la producción artística.

Respecto de las primeras, el poema surge en el marco de procesos socioeconómicos, tanto en el seno de la corte como ajenos a ella, que favorecen la profesionalización de la tarea escrituraria. No obstante, esta no se reduce a complacer ciegamente los mandatos cortesanos; por el contrario, al construir el personaje de fama en términos similares a un monarca que actúa por capricho, se socava la posibilidad de que la corte sea un ámbito genuino para la labor estética. Esta encuentra su material de composición en una esfera ajena a la cortesana: la dinámica de la Inglaterra en las pos-trimerías del siglo XIV. Asimismo, otra vertiente que participa en el quehacer estético es la recuperación y la reelaboración de tradiciones escriturarias, como las provistas por Virgilio y Dante. Las dimensiones textuales y contextuales erigen una nueva forma de producción poética cuyo peso es subsumido en esa “persona de gran autoridad” que cierra el relato y que, sin embargo, lo presenta como texto inaugural que hoy podemos concebir como gesto protoliterario.

Capítulo 8

La historia del *otro*

El relato dentro del relato de viaje de González de Clavijo

Laura Carbó

En 1403 Enrique III de Castilla envió una segunda embajada a Tamorlán, líder de los tártaros. El relato de viaje escrito por Ruy González de Clavijo, uno de los protagonistas de esta misión, compendia una relación de hechos y una descripción minuciosa de la geografía de las tierras transitadas, las poblaciones visitadas y las costumbres de los lugareños hasta llegar a Samarcanda, capital del imperio timúrida (López Estrada, 2005). En las historias de los *otros* referidas por el autor (*otros* considerados lejanos geográfica y culturalmente) se aplicarían las mismas pautas de la historiografía castellana de la época. El análisis del objeto de estos relatos posibilitará definir el trabajo histórico del autor: el narrador tiene la facultad de discernir los contenidos, selecciona los hechos según su propia experiencia de convivencia en los círculos de poder y edifica una historia esencialmente contemporánea. Metodológicamente observaremos en Clavijo un manifiesto interés por explicar las causas de los hechos que son abordados, siempre inspirado por los intereses peninsulares en la región y en consonancia con las metas político-económicas de la embajada.

En Occidente, el trabajo histórico que retoma las pautas ciceronianas —la exigencia de investigar las causas de los acontecimientos con exactitud— comienza justamente en el siglo XV. El historiador medieval, en general, no indagaba acerca de las causas de los comportamientos humanos, simplemente exponía los hechos sin intentar explicar cómo habían sucedido o por qué (Guenée, 1973: 1014). Los autores realizaban una inducción sin alejarse del dominio de su participación; su convivencia con el problema era la fuente fundamental para dilucidar las causas y los efectos de las conductas. Clavijo, en cambio, demuestra un fuerte interés por explicar las causas de los hechos. Las historias sobre los *otros*, dentro de la estructura principal y lineal, se insertarán para comprender los acontecimientos que tienen que ver con la embajada. Así, el presente histórico del itinerario de los embajadores se ve invadido por una selección de eventos que interesan al narrador.

No hay que olvidar que el relato de viaje es concebido como historia contemporánea, y aquí se ajusta a los cánones de Tucídides (Momigliano, 1984: 139); solamente los hechos transcurridos en un pasado reciente son factibles de ser narrados con exactitud, los que han podido ser vistos personalmente o escuchados de un testigo presencial. La valoración del tiempo constituye entonces un eje organizador de importancia al igual que para el resto de los géneros historiográficos de la época. La estructura de diario, con la minuciosa mención de la fecha y a veces de la hora, es un recurso de las crónicas de la época; incluso se detecta una llamativa similitud con las frases para narrar batallas o conquistas propias de la crónica medieval (Carrizo Rueda, 1997: 50). Clavijo maneja las coordenadas de tiempo con soltura: menciona acontecimientos anteriores a su viaje, incluso relatados por él mismo precedentemente (González de Clavijo, 1782: 26, 168, 199, 200),¹

1 En adelante Clavijo.

hechos muy antiguos como por ejemplo las referencias a la historia de los persas (Clavijo, 1782: 113), sincrónicos (*ibíd.*: 62, 207) o proyectados hacia un futuro cercano, así como a los que se referirá más adelante en su narración (*ibíd.*: 121, 144, 198).² La información es proporcionada al lector según un orden particular escogido por el narrador (Domínguez, 1996: 31-32), que acelera o retiene la narración según convenga a la economía del relato. Las síntesis (Clavijo, 1782: 39, 143, 195, 199) sirven de recapitulación para conectar con la etapa siguiente, mientras que las digresiones permiten explicar las internas políticas, insertar anécdotas poco verosímiles, incorporar argumentos bíblicos o incluir lo maravilloso en el relato (Pérez Priego, 1984: 231).

En cuanto al objeto historiográfico, como posee una concepción política de la historia, establece una relación con la noción estrictamente individual del acontecer histórico: el individuo es el ejecutor propiamente dicho de los cambios históricos, de allí la preferencia del autor por los fenómenos relativos a los cambios políticos y a las cuestiones militares con ellos relacionadas, consideradas las verdaderas fuerzas motrices del devenir histórico (Orcástegui y Sarasa, 1991: 40-41; López de Mariscal, 2007). Observamos que la historia referida a los *otros* que interesan es detallista en lo que concierne a los monarcas, a la corte y al gobierno de los reinos, con su dinámica interna, y luego las referencias a las guerras, que se constituyen en un elemento importante para la manifestación pública del poder de los reyes. Estas dos líneas de investigación histórica tienen sus raíces en la historia política romana,³ siguen el mismo paradigma de que el curso de la

2 "Las figuras de la 'analepsis' (o retrospectión o 'flashback') y de la 'prolepsis' (anticipación de los sucesos), que, como sabemos, rompen la estructura lineal de la narración, facilitan la introducción de las digresiones (históricas, culturales, sociales, etcétera), tan frecuentes y propias de este tipo de relatos" (Alburquerque, 2006: 85).

3 Las comparaciones con la historiografía clásica, en cuanto a las constantes metodológicas que perduraron en el historiador medieval, son las únicas que nos permitimos realizar, conscientes

Historia es moldeado por las personalidades individuales; sin rechazar las fuerzas económicas y sociales, la sinergia partiría de los sujetos particulares.

En el registro de las historias de los *otros* se observa la misma metodología que la utilizada para la recopilación de los sucesos propios de la embajada. Se evidencia una preocupación por dejar grabados los hechos históricos para la posteridad más que la efectiva crítica histórica: se prioriza el relato más que la indagación acerca de la veracidad del hecho. Para los acontecimientos que Clavijo no ha presenciado, confía en una fuente histórica anterior, un testimonio oral (Clavijo, 1782: 46, 111). En definitiva, el autor es el que estima creíbles los hechos para ser relatados, él es el tamiz que convierte a la narración en una historia objetiva. Incluso advierte que hay olvidos en el relato (*ibíd.*: 136) o dos versiones de los hechos que se encarga de exponer con detalles, para que el lector disponga de ambas interpretaciones (*ibíd.*: 206).

El relato de viajes se considera como un “texto testimonio” (López de Mariscal, 2007): con una identificación plena entre escritor y viajero, el autor es el testigo, parte de su propia experiencia, “*el que ésta vido que non vido otra tan maravillosa*” (Clavijo, 1782: 54). La condición de testigo, lejos de disminuir su fiabilidad como cronista, lo prestigia, retomando así la tradición de Heródoto y Tucídides, que se basaron en sus propias indagaciones para narrar las guerras médicas y peloponésicas respectivamente (Aurell, 2013: 139). Prevalece la intención de “ver” para “contar” (Albuquerque, 2011: 23). Cuando el relato histórico se puede corroborar solo con su memoria de los acontecimientos, no duda en hacerlo notar: “*Y en verdad non es de creer, si non á quien lo viesse*” (Clavijo, 1782: 126). Si bien en la embajada se hace uso de la tercera persona dado

de que cualquier otra comparación entre historiografías de diferentes épocas es dificultosa, ya que el cambio en la cosmogonía sin dudas produjo repercusiones en la visión histórica (Breisach, 2002).

su carácter de relación de Estado (Domínguez, 1996: 36), el relato no pierde la inmediatez y la frescura del testimonio de los viajeros que presencian directamente la mayoría de los acontecimientos por ellos relatados y transmiten sus experiencias concretas (Clavijo, 1782: 55, 71, 150). Si el autor no ha visto el caso personalmente, afirma que se trata de una fuente de primera mano, un testigo presencial en quien se deposita total confianza. Se destacan como testigos a los integrantes de la propia comitiva, “*é algunos de los omes de los Embajadores fueron á la dicha isla por la ver*” (*ibíd.*: 46); navegantes y peregrinos (*ibíd.*: 38, 47); lugareños, “*E esto vos escribo según fué contado á los dichos Embajadores de certidumbre en esta ciudad, é en otras partes*” (*ibíd.*: 144). En otras oportunidades no revela la identidad del testigo: “*é diz que*” (*ibíd.*: 114), “*segun a los dichos Embajadores fue contado*” (Clavijo, 1782: 171), “*é aún decían*” (Clavijo, 1782: 111). Indudablemente, el principal criterio de veracidad es su propia experiencia, su juicio personal y la fuente de información es siempre la tradición oral (Guenée, 1977: 268).

El libro comienza con las figuras que luego protagonizarán el clímax del relato: Tamorlán y los embajadores (Clavijo, 1782: 27; Montojo Jiménez, 2004: 126-127). La figura política que representa Tamorlán en el cercano Oriente ha adquirido cada vez más repercusiones en Europa a medida que crece su prestigio por la larga secuencia de conquistas territoriales (Clavijo, 1782: 25). La descripción del avance sistemático de Tamorlán desde Mongolia hasta la batalla con el turco Bayaceto (Batalla de Ankara, 1402) es una muestra del interés del cronista por establecer los hitos militares del líder, cuestión que se presenta en el inicio del texto y más adelante, antes del clímax del relato, cuando es inminente el encuentro con Tamorlán (Clavijo, 1782: 145). En las victorias militares se sustenta y perpetúa el poder político de Tamorlán y las intrigas que involucran a sus descendientes directos y dependientes señoriales son materia de interés

fundamental para este relato. Pero no solo de las conquistas militares vive el imperio tártaro: las descripciones pormenorizadas de emplazamientos provechosos económicamente y las locaciones comerciales son los pilares de su poderío económico y representan para la misión castellana potenciales vías de comercialización.

Clavijo destaca en las largas descripciones la transformación de la naturaleza en función de la producción y comercialización de alimentos, así como el tratamiento eficiente de los recursos naturales que facilitan el traslado y la habitabilidad. Brinda detalles de los productos que se transportan en barco, mercancías típicas de un lugar, puntos esenciales de rutas comerciales, la toponimia, el trayecto seguro y los tramos peligrosos que luego se evitan al regreso, las reglas de hospitalidad, el ceremonial, datos concretos sobre diferentes etnias y sus características (Ochoa, 1990: 101; Pérez Priego, 1984: 229). Observamos que la selección de los episodios históricos y las descripciones responderían a los intereses particulares de la corona en la región, evidenciarían los objetivos de una misión tan riesgosa en territorios desconocidos. Coincidimos con Carrizo Rueda (1996: 123) en que la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax que en última instancia responden a un principio de selección y jerarquización situado en el contexto histórico, y que responde a expectativas propias de la comunidad a la cual se dirigen.

Una vez que presenta a los protagonistas de esta misión, Tamorlán y los embajadores, el relato se ajusta al itinerario, al igual que las digresiones referidas a los *otros*. El primer hito sobresaliente es el contacto con las autoridades bizantinas. Antes de llegar a Constantinopla el autor hace referencia a una intrincada serie de eventos relacionados con las internas políticas.⁴ Para la misión castellana, la entrevista

4 En las islas adyacentes se encuentran con el sobrino del emperador que, enemistado con su tío por sus pretensiones a quedarse con el trono con la anuencia de los enemigos del imperio, sigue

con el emperador es un dato relevante aunque no realiza un retrato físico o intelectual del monarca, lo cual no deja de ser paradójico. ¿Por qué no presenta con más esmero al emperador y sí hace una detallada descripción de la ciudad y su entorno? ¿Es que el emperador ya es muy conocido en Occidente? ¿O es que, dado su inevitable proceso de decadencia, resulta poco atractivo a la economía del relato?

En contrapartida, impacta el detallado encuentro con el emperador de Trapisonda: el narrador realiza un relato minucioso que retrata físicamente al gobernante y los sistemas de relaciones que avalan su gobierno (Clavijo, 1782: 83-84). Este gobernante paga tributos a Tamorlán, así como también a los turcos, y está emparentado estrechamente con el emperador de Constantinopla, toda una estrategia de relaciones solidarias que logra mantenerlo en el poder a pesar de ser su territorio una encrucijada de intereses encontrados.

Además de los actores principales en el escenario político del espacio recorrido por la embajada, el relato registra

intrigando para sustituir al emperador. Allí se menciona a Marshal Baucicaut (Clavijo, 1782: 44), caballero enviado por Carlos VI de Francia al mando de 1200 hombres para responder materialmente al devastador pedido de ayuda de Manuel II Paleólogo. Baucicaut encabezó esta expedición en 1399, aunque con un impacto insuficiente frente al bloqueo del otomano Bayaceto I (Ducellier *et al.*, 1988: 264). El militar francés posteriormente convencería al *basileus* de que su presencia en Europa Occidental era vital para despertar las conciencias de los monarcas y para tomar de medidas decisivas frente a los invasores. Se inicia así el viaje de Manuel II, que se extendería desde 1399 hasta 1402, con iniciales contactos con las ciudades italianas de focalizados intereses en la región desde siglos atrás. Manuel II, en su recorrida por las cortes europeas, consiguió el apoyo de la Santa Sede, cuya cancillería se pronunció con bulas de alerta; poco después de su estadia en Londres y en París, en las puertas de su imperio sobrevendría inesperadamente el derrumbe otomano: Ankara caía en poder de Tamorlán, precipitando el regreso del emperador a la capital bizantina (Vasiliev, 1980: 631-634). A su regreso se enteraría de las intrigas de su sobrino, y toma la decisión de deportarlo a las islas, donde lo encuentran los embajadores castellanos. Al parecer las intrigas se continúan, ocasionando el deterioro del imperio en constante declive. Los Paleólogos iniciarían inmediatamente un diálogo cordial con el tártaro, aunque restringen la ayuda para su paso por el Bósforo en persecución de los otomanos, que resistían todavía en sus posiciones (Montejo Jiménez, 2004: 129).

alusiones a individuos anónimos que carecen de protagonismo para ser mencionados por nombre y apellido. Así, el cronista menciona a viajeros y peregrinos a los que se pide noticias de los puntos geográficos a los que se dirigen. Su identificación es imposible y no se detiene a describirlos físicamente; carecen de importancia en el relato, simplemente son fuentes de información para los embajadores así como lugares de alojamiento seguro para los exhaustos viajeros.⁵ Cada ciudad, cada caserío, cada conjunto de tiendas nómades son la excusa perfecta para incluir el relato de la historia de los otros. Los armenios, por ejemplo, son considerados por el autor como una maravilla, pueblo de cristianos entre tantos moros: los sorprende el hecho de que les ofrezcan un hijo para llevar como garantía de amistad al rey Enrique III y luego al Papa (Clavijo, 1782: 106).

El núcleo del relato lo configura el encuentro tan ansiado con Tamorlán, del que se han dado noticias previas como señales que preparan a un lector nada desprevenido. Desde la descripción de la insignia timúrida, el origen de su nombre, las informaciones que van constatando los pilares políticos de Tamorlán, pilares sustentados en un gobierno del terror y un sistema de dependencias señoriales basadas en el parentesco (*ibid.*:144 y ss.). Asimismo, el retrato de la nobleza y de sus funciones, con una defensa del sitio preeminente del noble

5 Con carácter más informativo que explicativo, se refiere a las disputas entre venecianos y genoveses (Clavijo, 1782: 46, 62), se describe la vida y costumbres de monjes griegos (*ibid.*: 47), se menciona el encuentro con ermitaños (*ibid.*: 101), peregrinos que vienen de Jerusalén (*ibid.*: 38), frailes de Santo Domingo (al parecer aquellas tierras eran transitadas desde 1318 por dominicos y franciscanos que predicaban con base en Tabriz, Persia (*ibid.*: 104), pueblos nómades que acampan en sus tiendas (*ibid.*: 127, 132), cristianos perseguidos por profesar su religión (*ibid.*: 95), digresiones sobre diferencias de culto y dogma (*ibid.*: 84-86), coincidencia con otros embajadores que van en misión de visita a Tamorlán, (*ibid.*: 107, 118), encuentro con los enlaces enviados por Tamorlán para guiarlos en el camino (*ibid.*: 124, 130), intrigas políticas que presencian o que son referidas por testigos directos (*ibid.*: 93, 192, 208, 216).

dentro de la sociedad y las bases de la holgada administración del tártaro, respaldada en una producción primaria y en la comercialización de excedentes propios y materias de importación, son los ejes —el político y el económico— que sustentan su poderío. La alusión a las intrigas está presente en todo este relato: intrigas entre los hijos y nietos de Tamorlán (*ibíd.*: 116), así como las disputas luego de la muerte del líder (*ibíd.*: 206-209).

Como ha sucedido en los contactos anteriores, en el primer encuentro con Tamorlán se prioriza la reproducción de las palabras vertidas por el líder más que su retrato (*ibíd.*: 150). Si bien las tensiones narrativas se subordinan a la descripción (Albuquerque, 2006: 79, 83), consideramos que los personajes unidos a estos paisajes marcan los puntos de inflexión en el relato: los cuadros escénicos, al igual que los discursos directos “retienen” la atención del receptor, “pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una “imagen del mundo” (Carrizo Rueda, 2008: 20). Para reafirmar el peso de las decisiones individuales en el acontecer histórico, los protagonistas se manifiestan en discurso directo en algunos momentos de tensión narrativa: este recurso hará que la atención del lector se concentre en los actores (Clavijo, 1782: 116, 151, 185, 196, 197, 207, 209, 210, 212). El discurso nos atrapa en el drama de los sucesos particulares, nos permite analizar la persona más que la historia narrada. Es que los eventos en sí mismos no constituirían el objetivo primordial para Clavijo: los hechos deben ser tomados como ejemplares actos de gobierno, protagonizados por los más conspicuos representantes de la época, retratados con exactitud a través de sus palabras formuladas en situaciones de alta concentración narrativa.

Clavijo despliega digresiones que se refieren a hechos o cosas extraordinarias, fabulosas y de carácter maravilloso que ya estaban arraigadas en la mentalidad del

hombre medieval y formaban parte del imaginario colectivo (Alburquerque, 2006: 75).⁶ La intertextualidad se refleja como rasgo propio del género: los relatos bíblicos, por ejemplo, son lecturas que están consciente o inconscientemente presentes. La intertextualidad dice de la manera de ver al *otro*, de la cultura, de la tradición y de la psicología, que actuarán como filtro para el conocimiento de lo ajeno (*ibid.*: 25).

Conclusiones

Los relatos de los *otros* mantienen el objeto y método de la historiografía castellana de la época: el individuo y sus hechos políticos, sin una verdadera crítica histórica salvo la constatación personal del narrador o el fundamento en información de primera mano. En Clavijo hay que destacar su acercamiento a la concepción herodotiana de la Historia, con un interés manifiesto por la geografía y la etnografía que solo fue valorizado contemporáneamente (Fitzsimons, 1986: 13; Momigliano, 1990: 35).

En la selección de los relatos dentro del relato de viaje, en estos contactos con el extranjero y, por ende, el desconocido, no se detectan alusiones peyorativas relacionadas

6 El libro integra lo maravilloso cristiano, por ejemplo, la leyenda del dragón y la reliquia del brazo de San Juan (Clavijo, 1782: 53), prodigios (*ibid.*: 54, 57, 64, 66), tormentas debidas a la voluntad de Dios (*ibid.*: 74); lo maravilloso material, como por ejemplo la descripción de Constantinopla (*ibid.*: 50-70), el alojamiento de Tamorlán (*ibid.*: 149), las torres construidas de lodo y las cabezas de tártaros blancos exterminados por Tamorlán (*ibid.*: 122), huertas y afluentes de agua (*ibid.*: 147); lo maravilloso antropológico, por ejemplo, amazonas en tierras de Catay en conexión con la historia homérica (*ibid.*: 194); lo maravilloso zoológico, por ejemplo, la descripción de la jirafa (*ibid.*: 107); lo maravilloso folclórico o mítico como las referencias a la epopeya homérica (*ibid.*: 46, 48), posible reminiscencia a la India del preste Juan (*ibid.*: 171), Calmarin, primera ciudad construida por el linaje de Noé luego del diluvio (*ibid.*: 102). El autor integra lo maravilloso mediante discursos distanciadores o por la combinación de distintas voces narrativas (Garrosa Resina, 1985; Carrizo Rueda, 1992; Béguelin-Argimón, 2009 y 2011; Daly, 2012).

con el *otro* lejano. Si bien se considera al *otro* con una exterioridad radical, sin reconocimiento de una proximidad o similitud, pueblos o grupos situados en el espacio o tiempo distante, cuyo carácter de lejano o exótico es establecido en relación con criterios propios dentro de una cultura dada, no se opera una percepción discriminatoria: su definición, su construcción, su representación, establecen una diferencia pero no necesariamente una idea de superioridad cultural del relator (Jodelet, 2005). Tal vez esto se deba a que la misión tiene fines de intercambio cultural y comercial, por lo que se establece una relación con el *otro* que tiene motivaciones o fines prácticos. Esta aproximación no supone una ruptura ni una amenaza para la integridad de la comunidad de origen de los viajeros, sino más bien un conocimiento y reconocimiento de esta alteridad en función de una reciprocidad a futuro (Roumier, 2014).

La percepción de Clavijo está dada por su concepción del mundo, como un sujeto que piensa y habla desde su lugar propio en la sociedad y de acuerdo con la misión que le fue encomendada. No hay relatos ingenuos, no hay descripciones ingenuas. Si bien se observa una preocupación por reproducir la realidad objetivamente y confeccionar un informe lo más completo posible (Carrizo Rueda, 1992: 80), si bien estas grandes descripciones del narrador-observador crean una acabada ilusión de “espejo de la realidad”, tal vez la idea de Clavijo sería evaluar no tanto a los *otros* sino el *nosotros* en esta realidad globalizada y de actores cambiantes. Esta percepción del *otro*, su definición, su construcción, su representación, tendría resultados en la ubicación de Castilla en el escenario mundial, en las relaciones que se establecerían a futuro, sobre qué formas prácticas y simbólicas, en función de qué motivaciones o fines y sobre la base de qué posiciones relativas.

Parte 3

De textos bíblicos y santidades

Capítulo 9

¿Mentira la verdad? Dispositivos ficcionales para narrar un evento histórico

El caso de *IV Macabeos*

Roberto Jesús Sayar

'cause my strenght comes not from men at all
"Miracle" (Matisyahu, 2010)

La cantidad de tratados que pueden catalogarse como intrínsecamente históricos dentro de los diferentes cánones de la Biblia difieren lógicamente según cuál sea nuestro punto de vista. No obstante esto, lo que podríamos llamar "núcleo duro" de la historiografía hebrea se encuentra plasmado en los libros de *Samuel*, *Reyes* y *Crónicas*. Pero además de ellos existe una gran cantidad de obras que retoman algunos aspectos de la historia del pueblo de Israel, que son nombrados por los textos sagrados pero de los que no se ha conservado testimonio alguno, exceptuando su título.¹ Al mismo tiempo, creaciones ubicadas dentro de los devenires del pueblo elegido también retoman eventos estrictamente históricos, pero que no fueron catalogados de canónicos por la colectividad hebrea, al momento de determinar

1 Entre ellos, el *Libro de las Guerras de Yavé* (*Nm.* [Números] [21.15]); el *Libro del Justo* (o *Ha-Yashar*, *Jos.* [10.13]); el *Libro de las Crónicas del Rey David* (*I Cro.* [Crónicas] [27.24]); el *Libro de los hechos de Salomón* (*I R.* [Reyes], 11.41) o el *Relato del profeta Idó* (*II Cro.* [13.22]). Boyer y Hayoun (2008: 7) traen a colación todos estos títulos precisamente para demostrar que la Biblia no es precisamente un compendio de historia sagrada.

su *corpus* de escrituras sacras.² Dentro de este grupo pueden ubicarse los textos del llamado “*Ciclo de los Macabeos*”.³ En él se retoman eventos pretéritos que corresponden a épocas en las que la tierra de Israel estuvo bajo el dominio de una potencia extranjera —helenística en su mayoría—. Como consecuencia de esa supremacía, la autoridad competente mostrará una tendencia a intentar evitar manifestaciones del culto a Yahvé. En consecuencia, todos aquellos que desacatan tales normas son sometidos a tortura. De ese modo se intenta coercionar a los supuestos infractores a abandonar su culto. Dentro de la economía del texto, se presenta a tal castigo como parte de los esfuerzos divinos para que el pueblo hebreo abandonara las costumbres helenizantes, que habían encontrado un peligroso sitio dentro de la consideración de la población. En efecto, según reseñan las obras que comparten el contexto seléucida, “el deseo de helenización [...] prov[iene] de la aristocracia sacerdotal y no de la voluntad de los soberanos helenísticos” (Frenkel, 1996: 43).⁴ Ahora bien,

2 Piñero (2007: 55) afirma que las comunidades judías de la época mantenían un “canon bíblico fluido” que se fijará en diferentes momentos de la historia dependiendo de la corriente religiosa que tomemos como foco. El judaísmo estableció los suyos en el concilio de rabinos de Yabne / Yamnia, en el año 90 d.C. (Halivni, 1986: 43 y ss.; Neusner, 2000: 93-94; Piñero, 2007: 55; Frenkel, 2008: 326) mientras que el catolicismo logró hacer lo propio alrededor de la segunda mitad del siglo IV de nuestra era (Hahneman, 2002: 415). En su momento, el texto que nos ocupará en este trabajo fue tenido como parte de las Escrituras no solo por los judíos sino también por los primeros cristianos. Ambos grupos tomaron no solo a la *Septuaginta* como canon, sino también a diversos textos que no figuran en ella y, del mismo modo, son considerados parte del conjunto de textos sagrados.

3 Esta categoría le pertenece a Piñero (2007: 69) quien afirma que los textos que comparten este título —transmitidos en el mismo grupo de manuscritos—, conformaban un conjunto cerrado. *Cfr.* además Collins (2000). *IV Macabeos* es una ampliación de un episodio de *II Macabeos* (que puede verse reflejado, quizá, en *I Macabeos* 1.62-63). *III Macabeos* es el único de ellos que no se ubica en el espacio temporal del reinado de Antíoco IV Epifanes.

4 Al respecto, *cfr.* Saulnier (1983:17 y ss.) y *cfr.* con *I Macabeos* (1.11) y *II Macabeos* (4.7-9). Según estos textos, el sumo sacerdote Jasón usurpó el puesto de su hermano Onías con la anuencia del rey (quien la otorgó a cambio de una alta suma de dinero) y le solicitó facultad para establecer en Jeru-

a pesar de su no-canonicidad, la ficción de estos textos retoma planteos historiográficos típicos de la cronología sagrada, “que niega la anterioridad y la posterioridad históricas”.⁵ Si tal afirmación es cierta, y no nos cabe la menor duda de ello,⁶ es preciso preguntarnos de qué manera podemos identificar los elementos claramente históricos en este tipo de obras. Sobre todo si se tiene en cuenta que los historiadores, por lo general, trabajan con variadas herramientas pertenecientes al campo de la escritura y la creación poética.⁷

De ese modo, intentaremos determinar con qué esquema se trabaja en este pequeño corpus —y dentro de él, particularmente en su última obra, el Libro IV de los *Macabeos*—. Veremos entonces cómo es que este une los hechos pasados de esta nación. Creemos que el esquema en él presente no solo unificaría a los Libros de los Macabeos entre sí, sino

salén un gimnasio y una efebía (“γυμνάσιον καὶ ἐφηβείον”), “instituciones muy concretas que formaban parte integrante de la ciudad griega” (Saulnier [1983:18]), puesto que el primero constituía la base de la educación de los jóvenes, tanto en el plano físico como en el intelectual y al fomentar la desnudez propiciaban el ocultamiento del signo por excelencia de la Alianza: la circuncisión. Por otro lado, la efebía permitía la continuidad y renovación de la comunidad cívica, dado que tras pasar por este entrenamiento el joven accedía plenamente a sus derechos civiles, luego de ser anotado en el registro y prestar juramento de fidelidad a su ciudad (cfr. nuevamente Saulnier [1983: 18]). Es preciso tener en cuenta, no obstante, que la reforma de Jasón, sumo sacerdote que comenzó —según las fuentes bíblicas (que reseña Saulnier 1983: 17-18 y 39-40)— la reforma helenista, no atentaba contra la religión judía, ya que no obligaba a los habitantes de Jerusalén a cambiar su fe (Tcherikover, 1961, citado en Frenkel, 2003: 223). Weitzman (2004: 220) destaca que, de hecho, las políticas normales de su tiempo no preveían una persecución religiosa como la desencadenada por Antíoco.

5 “*Eyn muqdam u-me’ouhar ba-Tora*”, Pessahim 6b y Sanhedrín 49b en sus comentarios a *Gn. 6 y Gn. 35*, así como a *Ex. 4 y 31*.

6 No solo porque así lo ha establecido un número importante de teóricos (cfr. Boyer y Hayoun, 2008 [2001]: 8), sino porque además del *Talmud*, tal visión se afirma en dos versículos del *Eclesiastés*, el 1.9 que afirma que “no hay nada nuevo bajo el sol” puesto que “aquello que fue volverá a ser, lo que se hizo se hará nuevamente” y el 3.1 que por su lado nos dice que “hay un tiempo para cada cosa, y un momento para hacerla bajo el cielo”, puesto que Dios es capaz de “recuperar lo que se ha ido” (*Ec. [Eclesiastés]*, 3.15).

7 Este hecho fue puesto en relieve por Hayden White en numerosos trabajos (*id.* 1973; 2003 [1978]).

además a todos ellos con los libros que, en razón de su canonicidad, podríamos llamar “plenamente históricos”.

La facticidad de los hechos acontecidos durante el reinado de la dinastía seléucida en Palestina no presenta ninguna duda, habida cuenta de los textos que offician de fuentes acerca de las políticas de estos soberanos para con el pueblo. Dichas obras, es necesario aclararlo, no se limitan al ciclo desde el que tomamos nuestro objeto de estudio. Además de ellas, podemos notar testimonios de la dominación extranjera en Judea tanto en las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo como en algunos de los escritos de la comunidad esenia (Saulnier, 1983: 9), e incluso en algunos fragmentos del libro de *Daniel* el que, a pesar de estar ambientado en la época del Destierro, contiene una interpretación de la historia “inspirada en el choque contra el helenismo” (Saulnier, 1983: 8). Sabemos por todos esos testimonios que la política de los soberanos extranjeros para con los hebreos fue mayormente comprensiva y sin mayores injerencias en el ordenamiento interno de la nación o sus costumbres. Así sucedió hasta el momento del ascenso al trono del gran enemigo de tres de los cuatro libros del *Ciclo...* Antíoco IV Epifanes. Dice particularmente *IV Macabeos* (4.15) que “a la muerte del rey Seleuco, le sucedió en el poder su hijo, Antíoco Epifanes, hombre arrogante y terrible”.⁸

En este punto, los críticos difieren en la interpretación de las causas de la persecución narrada por la mayoría de las fuentes. Es cierto por un lado que, como afirma el *Eclesiástico* (33.15), “las obras del Altísimo van por partes, frente a frente”,⁹ por lo que el Judaísmo del Templo —que se presenta como

8 “Τελετήσαντος δὲ Σελεύκου τοῦ βασιλέως διαδέχεται τὴν ἀρχὴν ὁ υἱὸς αὐτοῦ Ἀντίοχος ὁ Ἐπιφανῆς, ἀνὴρ ὑπερήφανος καὶ δεινός”. A partir de aquí, las citas pertenecientes a *IV Macabeos* aparecerán sin ser precedidas de la abreviatura que les es propia, cosa que sí sucederá con el resto de los tratados sagrados. Todas las traducciones del griego son propias.

9 “Εἰς πάντα τὰ ἔργα τοῦ ὑψίστου, δύο δύο, ἂν κατέναντι τοῦ ἑνός”.

el amenazado— tiene como sus antípodas a la(s) liturgia(s) helenística(s). Pero al mismo tiempo no hay que olvidar que las ceremonias jerosolimitanas variaban ampliamente con aquellas características de los hebreos de la diáspora (Cohen, 2006: 103-104).¹⁰ Por otro lado, Antíoco tampoco era un “apóstol del helenismo”, puesto que durante los primeros cinco años de su reinado se dedicó a consolidar su poder y sus recursos y, luego de haberlo logrado, a extender su imperio más allá de las fronteras con las que lo recibió (4.22, Grabbe, 2010: 11).¹¹ En efecto, ninguna de sus acciones parece enfocada en un propósito ajeno a este, afirmar su dominio en el interior y lograr una estabilidad que la existencia de sus poderosos vecinos le haría poco menos que compleja. Teniendo todo esto en cuenta, no resulta difícil entender la persecución religiosa detonante de la Revuelta Macabea (167-160 a.C.) como un intento más para pacificar sus extensos dominios. El sincretismo y la unificación religiosa están también atestiguados desde tiempos anteriores a la conquista de Alejandro.¹² Del mismo modo lo estaban la προσκύνησις hacia el soberano (sobreentendida en pasajes como *IV Macabeos* 5.12)¹³ y la típica aversión a los judíos

10 A partir de este concepto de perspectivas enfrentadas, Collins (2005: 22) deriva una identidad hebrea —y con ella concepciones de Dios— basada exclusivamente en tal oposición. Por nuestra parte creemos (2014) que además de la separación del ‘otro’, para conformar una identidad deben reunirse una serie de valores y prácticas comunes que ayuden a la común identificación. Estos textos ayudarían a conformarla postulando como ejemplo a un personaje que encarna dichos valores a la perfección.

11 “Ἐπειδὲ γὰρ πολεμῶν ἦν κατ’ Αἴγυπτον Πτολεμαῖω”.

12 Sincretismo que va desde entender a Yahvé como una manifestación de Dioniso, puesto que el uso de ramas en Sucot era asociado al agitar del tirso, hasta ver al propio Zeus como una contraparte del Todopoderoso (Collins, 2005: 25). La asociación Yahvé-Zeus fue estudiada profusamente en un artículo por Perea Morales (1993). Saulnier (1983: 22) entiende que el propósito de Antíoco era el de “forjar una divinidad sincrética en la que los judíos, los sirios y los griegos pudieran reconocer a un dios soberano”, *cfr. I Macabeos* (1.41).

13 Esta es una práctica sumamente reprobada por los hebreos, quienes procuraron que su rey no se ensoberbeciera con respecto a sus súbditos, puesto que el abuso de poder se consideraba inhe-

por ser ellos un pueblo que siempre se mantuvo aparte de todos los demás, celoso de sus ancestrales tradiciones.¹⁴ Este último punto, incluso, se ve ficcionalizado en la primera peroración del soberano, cuando intenta persuadir a Eleazar de que se alimente con carne impura sacrificada a los ídolos. Dice allí el rey:

διὰ τί γὰρ τῆς φύσεως κεχαρισμένης καλλίστην τὴν τοῦδε τοῦ ζώου σαρκοφαγίαν βδελύτῃ; καὶ γὰρ ἀνόητον τοῦτο, τὸ μὴ ἀπολαύειν τῶν χωρὶς ὀνειδούς ἡδέων, καὶ ἀδικον ἀποστρέφεισθαι τὰς τῆς φύσεως χάριτας

(¿Por qué te repugna comer la gustosísima carne de este animal con que la naturaleza nos obsequia? Franca-mente, es absurdo no disfrutar de los placeres inocentes e injusto es rechazar los dones de la naturaleza).

Intenta justificar una posición que será, según los libros del *Ciclo...*, la elegida por la mayoría de judíos apóstatas, quienes no dudan en dejar de lado la religión de sus padres. Ahora bien, ¿cuán cierta puede ser una narración de los hechos del pasado que toma en cuenta la intervención de Dios en la historia si dijimos al principio que los textos sagrados niegan su anterioridad y su posterioridad?

Además, si tenemos en cuenta los procesos de escritura de la historia, puede parecernos incluso más sospechoso el hecho de que tales sucesos hayan acontecido realmente, sobre todo si prestamos atención a los acontecimientos que

rente a la condición real. *Cfr.* con el ejemplo que se da en *Jue. (Jueces)* (9-7.15) y la interpretación que realiza Frenkel (2011b) de los tres primeros soberanos de *Erets Israel*.

- 14 Los prejuicios que circulaban en el mundo helenístico en contra del pueblo hebreo afirmaban que sus tradiciones estaban cimentadas en el odio a la especie humana, "por lo cual debían ser destruidas" (Frenkel, 2013b: 5). Además, en nota *ad loc*, esta estudiosa destaca algunos de los pasajes textuales en los que puede fundarse dicha opinión como *D.S.* (34.35) o *Str.* (Straubinger) (16.2.34-46).

no parecen coincidir en las narraciones “paralelas” de los dos primeros libros (Grabbe, 2010: 15). En ese sentido, es preciso recordar que la narración histórica es antes que nada una “ficción verbal cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados” (White, 2003 [1978]: 109). Si el historiador es ante todo un narrador, es necesario detectar cuánto de lo que narra es “inventado” y cuánto es “encontrado”, es decir, cierto. Y del mismo modo, localizar cuántos de los sucesos inventados se corresponde con los tipos de situaciones humanas reconocibles que puedan tomar. A la vez, es preciso destacar qué clase de cambios pudieron haberse sucedido en la narración histórica del *Ciclo...* si un historiador de carrera como J. L. Romero (2009 [1952]: 111) afirma, refiriéndose al *I Libro*, que:

La percepción de las entidades políticas como estructuras de poder, de los fenómenos de cultura en sus relaciones con el orden político-social y de la misión del individuo deja entrever el impacto de las influencias helenísticas sobre una cosmovisión que hasta entonces se había caracterizado por su resistencia a las influencias extrañas.

Afirmación claramente aplicable también al cuarto de los tratados del *Ciclo...* Entonces, ¿sobre qué tipo de historia se está trabajando en esta serie de textos si a pesar de todo han sido impactados por el modo narrativo helenístico, lineal y causal? Si los hebreos han narrado su pasado a lo largo de generaciones con un esquema cíclico, puesto que la alianza de Dios con su pueblo se recuerda —y con ello se renueva— anualmente, ¿cómo ha hecho el helenismo para penetrar este esquema narrativo aparentemente inexpugnable? Para intentar dilucidar este punto es propicio recordar además que, según algunos críticos, “el intento de clasificar el

amplio rango de ficciones judías dentro de un único modelo genérico es imposible y debe ser abandonado” (*cfr.*, entre otros, Johnson, 2004: 5). No obstante esto, es posible detectar al menos dos modelos narrativos que pueden y suelen entrelazarse entre sí en las ocasiones en que es necesario contar los sucesos del pasado. Y ambos hunden sus raíces en “esquemas míticos arquetípicos”, requisito indispensable según White (2003 [1978]: 111) para identificar por qué un relato es lo que es y de qué manera puede ser comprendido. Con esto se implica que mediante la inserción de un relato nuevo en una estructura intrínseca a quien la oye, se le facilita a este llegar pronto al punto central de ese texto, entretejiendo todo lo que sea nuevo dentro de esa urdimbre previa. Los libros del *Ciclo...* entonces, serían una amalgama de un esquema cíclico cuyo meollo estaría en la relación del pueblo pecador con su Dios y otro lineal que avanzaría hacia delante de castigo en perdón hacia una eventual absolución final, en el fin de los tiempos, por mano del Mesías.

Tal esquema implicará que la historia, al plasmarse sobre un modelo previo —sea este propio del bagaje narrativo propiamente hebreo o no—, se torne aún más real. Lo afirmamos puesto que lo primero que debería hacer un texto que basa su esquema en la actuación de una potencia metafísica sobre la historia humana es precisamente legitimar a tal ser como alguien capaz no solo de tener injerencia en los asuntos terrenos sino, incluso, de existir. Aquí es cuando entran en juego los argumentos de los martirizados para soportar la tortura a la que se ven injustamente expuestos. Gran parte de lo dicho por ellos —sobre todo por el primero, el anciano sacerdote Eleazar— tiene grandes paralelismos con lo propuesto por la filosofía estoica.¹⁵ Y es mediante

15 Inclínación filosófica que ha sido objeto de debate a lo largo de los años. Las posturas que giran en torno a ella varían entre afirmar que sus planteos no pueden ser asignados a ninguna escuela

la presentación de argumentos típicamente filosóficos que el pensamiento hebreo adquirirá visos de autoridad frente a la mirada del soberano helenístico. La demostración de fe, cimentada en argumentos ajenos a tal creencia, intenta transformarla en ciencia (*cf.* Alesso 2013: xxv). Al polemizar con la filosofía del “enemigo” (como harán más tarde los autores cristianos, enfrentados al dilema similar de explicar la presencia de Dios en la historia en la persona de Jesús de Nazaret), la lógica extranjera se domestica. La presencia divina no solo se justifica casi en los mismos términos en que lo hace el Pórtico, sino que incluso las virtudes ensalzadas por estos como intrínsecas al sabio —y, por lo tanto, casi inalcanzables—, toman cuerpo en todos aquellos que siguen los dictados de la Ley de Dios. Del mismo modo, entonces, la historia, que para los helenos intentaba dejar de lado paulatinamente los sustratos míticos en pos de la búsqueda de la verdad, devendrá en boca de estos hebreos una fuerza viva coordinada por Dios, motor de la experiencia humana. Y nada de esto dejará de ser concebido como “cierto”, puesto que efectivamente cada uno de ellos, y especialmente los mártires en este caso, son testigos y protagonistas al mismo tiempo de dicha acción divina sobre la historia, dado que los actos perpetrados por el rey Antíoco aparecen como consecuencia directa de la intervención divina ante el abandono de la ley por parte de los mismos hebreos: “porque Dios

en particular (Breitenstein, 1978: 665-666) hasta los que creen que su influencia mayoritaria es platónica (Hadas, 1953:205) o efectivamente estoica (Heinemann, 1928). Estas posturas fueron parcialmente explicitadas y aclaradas por Renehan (1972: 227; que es quien cita a los anteriores) como una *koiné* filosófica permeada particularmente de estoicismo, lectura que siguieron en su mayoría los demás estudiosos (*cf.* entre otros Collins, 2000: 205; Piñero, 2007: 70; Frenkel, 2011a: 67 y nota *ad loc.* en Sayar [2013] postulamos que efectivamente se trata de un texto estoico debido a la gran cantidad de lexemas específicos de la escuela que utiliza). De todos modos, no hay que olvidar la afirmación de Collins (2000: 205) que dice que “el autor era un retórico y no un filósofo, que usó ideas filosóficas eclécticamente para embellecer su discurso”.

demuestra su benevolencia cuando no deja que los pecadores sigan pecando durante largo tiempo sino que interviene pronto para castigarlos” (*II Macabeos*: [6.13]).¹⁶

Teniendo en cuenta entonces tanto los esquemas míticos previos como la justificación del accionar divino se podrá, retomando las teorías narratológicas de Harshaw (1997), conformar un campo de referencia interno que haga cohesiva en sí misma a tal obra, de modo que el grado de verosimilitud de la ficción sea lo más elevado posible. De esta forma, la historia puede desgajarse de su función literaria y ya no leerse como si fuera un texto poético, aunque esté conformado por armazones más propios de este. Si los lugares evocados, las épocas, las situaciones en general son reales, o lo han sido en algún momento del que el lector tiene noticia, el anclaje en la realidad se asegura, a pesar del rasgo ficcional que implica la ocasional fecha flotante.¹⁷ Asimismo, si bien la introducción de caracteres obedece completamente a una lógica ficticia en la que los personajes secundarios (el sumo sacerdote Onías [4.1], Jasón [4.16]) preceden a los más importantes (Antíoco [4.15], Eleazar [5.4], los jóvenes [8.3] e incluso Dios), no hay que olvidar que la progresión narrativa obedece a un equivalente “burocrático” propio del imperio persa que los diádocos hicieron suyo.¹⁸ No obstante esto, el hecho de que se haya intercalado un esquema

16 “καὶ γὰρ τὸ μὴ πολὺν χρόνον ἔασθαι τοὺς δυσσεβοῦντας, ἀλλ’ εὐθέως περιπίπτειν ἐπιτίμοις, μεγάλης εὐεργεσίας σημεῖόν ἐστιν”.

17 Con esto nos referimos al hecho de que si bien el texto nombra suficientes sujetos contextuales como para ubicarlo en una época concreta, de todos modos los estudiosos han hallado en ellos varias instancias confusas que no ayudan a precisar una datación exacta, ni de los hechos narrados ni de la fecha de composición. Para profundizar al respecto, *cfr.* el trabajo de Van Henten (1997: 73 y ss.), quien recoge todas las discusiones del tema hasta la fecha de su obra. Frenkel (2011a: 66) y Piñero (2007: 71) hacen mención solo a su fecha de composición, que parecen retomar del propio Van Henten. Al respecto, el trabajo de De Silva (2006) agrega varias consideraciones interesantes a las hipótesis de este último.

18 Para la progresión narrativa, *cfr.* Van Henten (1997: 68). Para la burocracia helenística, *cfr.* Romero (2009 [1952]: 104).

narrativo que no es característico de la comunidad lectora ubica a este “texto histórico” dentro de un campo intermedio entre la pura historia y la ficción. Es posible, en este sentido, tanto que se someta a esas horribles torturas a los rebeldes,¹⁹ como que esos mismos rebeldes ofrezcan una resistencia sobrehumana, esperanzados en una divinidad de cuya existencia no se tienen pruebas fehacientes.²⁰ La historia trae a colación la fe y viceversa. Una no podría existir sin la otra y eso precisamente será lo que ponga a andar la rueda de la historia hacia delante, de manera cíclica y lineal a la vez. En palabras de Iser (1997: 44), “las ficciones literarias incorporan una verdad identificable y la someten a una remodelación imprevisible”. Lo real —cíclico— y lo posible —lineal— se unifican en el texto del mismo modo que en la realidad “necesitamos” situarnos “al lado, fuera y más allá de nosotros mismos” (*ibíd.*: 60).

La ficcionalidad histórica se hará cuerpo entonces en el esquema que se dio en llamar “deuteronomico” o “pragmático en cuatro tiempos”,²¹ que hace avanzar el devenir humano deteniéndose en varias etapas. En estas, cíclicamente: (a) los hijos de Israel se alejan de la vía trazada por Dios; (b) para castigarlos, este los hace caer bajo el dominio de una potencia extranjera (c) cuyos maltratos hacen al pueblo arrepentirse de sus malas acciones pasadas. (d) Dios, a raíz del arrepentimiento, crea un salvador para dar fin a sus tormentos.

19 Así sucede en 6.3, 6.6-8, 6.30, 9.12, 9.28, 10.5-8, 10.16, 11.10, 11.18-19, 12.19 y 17.1.

20 Existen “profesiones de fe” en 5.25, 6.27, 9.8, 10.2, 10.20-21, 11.3, 11.5, 11.8, 11.27 y 12.11-18.

21 Esta visión se halla en varios de los libros de la Biblia. *Cfr.* Frenkel (2011a: 61-62), quien, en nota *ad loc*, cita como ejemplos de la literatura deuteronomica, además del último libro del *Pentateuco*, a los dos libros de los *Jueces* (en los que es particularmente característico [Frenkel, 2011b: 11]), los dos libros de *Samuel* (o los dos primeros de los cuatro de los Reyes, según la denominación que se prefiera) y el libro de *Josue*. La denominación de “pragmatismo en cuatro tiempos” le pertenece, entre otros, a Lodz (en Boyer y Hayoun, 2008: 10-11).

Así, la historia será una suerte de enfrentamiento entre los que son leales a Dios y los que se alejan del camino trazado por Sus mandatos. El camino circular aparentemente inacabable se desplazará hacia delante hasta eventualmente alcanzar la redención por mano de uno de los devotos, quien estará encargado de reconciliar de una vez y para siempre al pueblo con su divinidad. Puesto que ambos diseños textuales se hallan presentes en gran parte del *corpus* sacro previo, la identificación de estas obras como históricas se simplifica. Y cuanto más atrás en la historia pueda identificarse, más sencillo será equiparar a toda nueva creación con lo ya conocido y propagado entre el pueblo. Haciendo una retrotracción máxima, la base sobre la que se formulan los dos esbozos aparece ya en el relato del Éxodo. Es cierto que no se hace en este libro una repetición de ninguno de ellos hasta el punto en que pueda identificárselos sin atisbo de duda, pero sus únicas apariciones nos parecen suficientes para afirmar que es en él desde donde ambos se desarrollan.

El carácter cíclico mencionado se vería plasmado en dos momentos. El primero de ellos es la doble entrega de las Tablas de la Ley (*Ex.* [Éxodo] [19.10-17 y 34.1-30]), en el cual la subida al monte y la lectura del Decálogo aparecen por duplicado, con el conocido episodio de la ruptura de las primeras por el propio Moisés. Y, puntualmente, en el momento de la rogativa por el pueblo por boca del Legislador y el consiguiente perdón de Dios (*Ex.* [32.30-33.6]). El segundo, se celebrará tácitamente durante todo el peregrinaje en el desierto: la fiesta de Pésaj (*Ex.* [12.14]). Allí, precisamente, en la incesante marcha hacia delante, aparecerá la linealidad que aparentaba no ser propia de esta cosmovisión. Frecuentemente, durante la marcha, se hará mención a la llegada a la Tierra Prometida, evento que siempre parece lejano y utópico (*Ex.* [15.24; 16.3;

17.3 y 32.1]);²² exactamente como la llegada del Mesías en los últimos tiempos.

Así, entonces, la muerte de los mártires (*I Macabeos* [57-64]; *II Macabeos* [6.18-7.42] *IV Macabeos* [5.1-17.2]) obedecería a la plasmación de la figura del salvador, que oficia como mediador de su pueblo (*II Macabeos* [6.23-28] y *IV Macabeos* [6.27-29]). Y el alegato final del anciano en *IV Macabeos*, que le pide el perdón a la divinidad por los pecados cometidos por sus compatriotas.

Σὺ οἶσθα, θεέ, παρόν μοι σφῆζεσθαι βασάνοις καυστικαῖς ἀποθνήσκω διὰ τὸν νόμον. Ἰλεως γενοῦ τῷ ἔθνει σου ἀρκεσθεῖς τῇ ἡμετέρῃ ὑπὲρ ὑτῶν δίκη. Καθάρισον αὐτῶν ποίησον τὸ ἐμὸν αἷμα καὶ ἀντίψυχον αὐτῶν λαβὲ τὴν ἐμὴν ψυχὴν. (6.26-29)

(Tú sabes, Dios, [que] siendo posible para mí salvarme, muero a causa de la ley con torturas cáusticas. Vuélvete propicio para tu pueblo siendo[te] suficiente con nuestro castigo por el de ellos. Haz mi sangre purificadora de ellos y toma mi alma para que muera en lugar de ellos).

Recordaría en qué momento del “círculo deuteronómico” nos encontramos. Es decir, la persecución religiosa es parte del castigo divino por alejarse de sus normas, y la muerte del mártir, el sacrificio necesario para alcanzar el perdón. De ese modo, se conformaría una suerte de composición en anillo que partiría desde la promesa de la tierra hecha por Dios a Moisés y, tras muchos tropiezos por parte del

22 Como la llegada a Canaán no se producirá hasta la muerte de Moisés, el libro de *Josué* será el que al fin encuentre en quién encarnar la figura del salvador. Creemos que no es casual que justamente cuando el pueblo de Israel se sedentariza aparezca en sus crónicas escritas el esquema periódico que dominará sus relaciones con Dios.

pueblo y los soberanos, finalmente desencadenaría una “última” liberación que sería recordada, como la primera, con alegría por las generaciones venideras. La necesidad de vincular las narrativas y propósitos históricos entre sí conforma entonces una cadena que se verifica a sí misma por la repetición de estos marcos narrativos y por la cita constante o puntual a textos asociados con los manuscritos de la *Septuaginta* (Johnson, 2004: 9).²³ Los protagonistas de estos sucesos, entonces, no serán solamente ejemplos particularmente específicos de los personajes característicos de los relatos hagiográficos,²⁴ sino que además su “universalidad” en tanto relato ejemplificador se vería acotada en razón del proceso histórico del que forman parte. Eleazar y sus compañeros mártires son así “santos particulares” de la tierra de Israel que, al contribuir al avance de la historia, devienen una suerte de “próceres” en ambos campos.

El relato, tomando esta variable, hunde además sus raíces en la más profunda tradición literaria de una fe, puesto que ensalza la santidad de sus protagonistas —no de manera de conformar una “vida de santos”, que es el género más conocido dentro de las corrientes hagiográficas, sino— en un punto particular de sus existencias que resume toda la vida que han recorrido. Tanto el caso de Eleazar, que ha tenido una vida “acorde a la verdad y observante de los dictados

23 Esto, dado que se vincularían de mejor manera con el género al que se pretende adscribirlos. Como es conocido, la *Septuaginta* es la traducción griega de la biblia hebrea. La tarea de traducción comenzó en fecha temprana, durante el reinado de Ptolomeo II Filadelfo (285-247 a.C.). Los motivos y el “proceso” de la traducción del corpus sagrado fueron ficcionalizados en la Carta de Aristeeas a Filócrates (cfr. el resumen de su contenido en Piñero [2007: 38] y su utilización, no solo como explicación del origen del texto sacro en lengua griega, sino sobre todo como legitimización de la vida judía en el Egipto ptolemaico en Frenkel [2005-2006]).

24 Como Cavallero (2013), consideramos “hagiográfico” todo escrito sobre santos y remitimos a la bibliografía por él citada para la discusión sobre el género. Tomamos algunos puntos de su enumeración de tópicos del “genero” (2013: 115-6) para realizar el paralelismo con los textos que nos ocupan.

de la Ley” (6.18),²⁵ como el de los jóvenes y su madre, quienes recibieron instrucción en la piedad “de Eleazar, hace poco” (9.5)²⁶ y de su propio padre, cuando vivía (*cf.* 18.10); presentan a sus protagonistas con una altura moral destacable, como la que se espera en un relato de estas características. Por otro lado, como reseñamos, es clara la intencionalidad didáctica de los textos, que no solo establecen como su destinatario al lector, sino incluso a los propios actores del drama. Esta pretensión se ve magnificada visto y considerando lo que son capaces de soportar tales personas por despreciar las cosas mundanas en favor de los mandatos de los antepasados. El fin práctico de tal narración —que se resumiría en conocer la manera de actuar ante la animadversión extrema de un enemigo— se intercalaría en la vida histórica de Israel resaltando, por un lado, la acción de Dios en el mundo para favorecer a su Pueblo y, por otro, para establecer un mojon al cual se pueda volver en las numerosas situaciones en las que la nación hebrea haya de enfrentarse con extranjeros que deseen subyugar no solo su independencia política sino, por sobre todo, su modo de vida, su πολιτεία ancestral.

El enfoque histórico de este texto, entonces, estaría dado porque, como señalamos, claramente se inserta en un esquema previo que explica el pasado de un modo adecuado para el pueblo hebreo. Sin embargo, además de esto último, la supuesta “no historicidad” que caracterizaría a los relatos hagiográficos en pos de su universalidad ejemplar (Cavallero, 2013: 116) se cancelaría en razón del propio didactismo. Es decir, la ubicación de estos hechos en un contexto histórico bastante bien determinado ayudaría a interiorizar la profundidad del sacrificio al que los mártires

25 “εἰ πρὸς ἀλήθειαν ζήσαντες [...] καὶ τὴν ἐπ’ αὐτῷ δόξαν νομίμως φυλάσσοντες”.

26 “πρὸ βραχέως παρ’ Ἐλεαζαρου μαθὼν”.

se ofrecieron, puesto que se rebelaron contra un poder “objetivamente” tiránico, sometiéndose por ello a torturas extremadamente violentas. La historia y la ficción se entrelazan para magnificar la realidad y la profundidad del hecho y sus alcances dentro del propio devenir temporal. Es preciso recordar que estos sacrificios oficiaron de preámbulo a la campaña militar de Judas Macabeo y sus hermanos, por lo que la actuación divina que se defiende en la acción previa será llevada a cabo luego en un proceso que significó, a la postre, la independencia del pueblo respecto de los grandes imperios helenísticos. Según los diversos autores, tal hito no pudo ser alcanzado solamente con la fuerza humana. Los santos, necesariamente, como rogó Eleazar (6.27), contaron con el perdón y la ayuda de Dios.

La unión de la hagiografía con la historiografía, entonces, no hará más que reforzar la autoconciencia genérica hacia alguno de esos dos polos. En efecto, saberse ficciones históricas no hace más que verificar no solo esa ficcionalidad —sujeta a los dictados de la fe individual— sino también, sobre todo, la historicidad de los hechos que le sirven de marco a lo que se busca contar.²⁷ En consecuencia, la historiografía del pueblo elegido se unificaría a raíz de esas dos maneras de contar. Es decir que, si el único dueño y gestor de la historia es Dios, no resultaría extraño que Él mismo hiciera mover sus engranajes en torno a Su divina persona y a Sus relaciones para con el pueblo que Él eligió. Es desde Su punto de vista que, finalmente, podremos comprender la necesidad y la función de tantas caídas y redenciones sucesivas. Solo esto podrá preparar textualmente la necesidad

27 Es cierto que, por ejemplo, sabemos poco o nada del sumo sacerdote Onías fuera de lo que estas fuentes nos cuentan. Pero el hecho de que, por ejemplo, se sostenga que *IV Macabeos* fue un discurso homilético pronunciado sobre el sitio de martirio del anciano y los siete hermanos (Van Henten, 1997: 65-66), puede hacernos pensar en cuánto de todo lo que se cuenta, si no todo, sucedió efectivamente.

de una caída lo suficientemente grande como para que el portador de la redención sea el Ungido de Dios.

Conclusiones

Finalmente, considerando todo lo reseñado hasta este momento, creemos propicio destacar el rol que las narrativas de corte nacionalista, como puede efectivamente serlo *IV Macabeos*, han tenido dentro de la conformación del núcleo étnico hebreo. Con esto hacemos referencia a que, así como Dios es uno, lo mismo lo es su pueblo. Y si la historia, como hemos resumido en líneas anteriores, se entiende como la relación entre uno y otro, es lógico que también sea única y, como tal, conforme un único núcleo narrativo. Esto demuestra entonces la perspicacia de su autor, quien logró, así, con su acertado epítome, unificar su texto con las manifestaciones previas de la misericordia divina, dando por sobreentendidos todos los elementos militares que contribuyeron a la libertad de Israel. Los mártires, por sí solos, se posicionan en la última parte del esquema para dar el necesario impulso hacia delante y que la rueda gire otra vez. La figura del mártir —y la del héroe militar cuando estos ya no están—²⁸ es la que reunirá dentro de sí la suficiente altura moral de modo de asumirse como encarnación de todo el pueblo que es torturado de una sola vez y para siempre. Particularmente, en el personaje del anciano Eleazar veremos la personificación de un prototipo de “ser nacional” hebreo, que abrirá el camino para la monarquía futura de los asmoneos. Los guerreros que saltan a la liza contra el soberano invasor estarán, así, protegidos

28 En efecto, Tolonen (2011: 46) afirmará aventuradamente que, habiendo héroes de tal altura moral como los mártires, “la nación no necesita héroes militares”.

por la presencia salvífica de Dios quien, mediante su servidor escogido, ha otorgado ya su perdón.

La historización de los eventos previos a las campañas militares, creemos entonces, cumple, dentro del vasto corpus de escritos históricos del pueblo elegido, la función de justificar una guerra de recuperación de derechos, aquella que finalmente será una suerte de “guerra de la independencia” para los hombres y mujeres de Israel. Allí es donde entra en juego con particular fuerza el esquema histórico textual de los “cuatro tiempos”. La fuerza del sacrificio, en el terreno textual, precisa necesariamente de una potencia extremadamente poderosa que lo equilibre. Solo de ese modo, cuando todos los hijos de Abraham han vuelto a ser uno por la vía del arrepentimiento, es que Dios puede efectivamente volver Su mirada hacia ellos, dándoles la ansiada independencia. Reivindicando la ley del Talión (*Lev.*: 24.17-18) ante la magnitud del castigo recibido por nueve personas justas, la recompensa no parece inadecuada. Respondiendo a una proporcionalidad directa, Dios se reivindica como propio de Israel en tanto y en cuanto este, ya como pueblo cohesionado por obra de los recién fallecidos, lo reconocen como su único Dios.

El recuento de los hechos pasados, entonces, traspasa las fronteras de los relatos sagrados quedando, no obstante y al mismo tiempo, en buena parte dentro de ellos. De ese modo, su ejemplaridad permanecerá dentro del cúmulo de normas propias de la Ley ancestral, único punto faltante para que este tipo de relatos nucleee a sus oyentes dentro de una suerte de “unidad nacional” basada tanto en el sacrificio y la lucha como en la justicia y la piedad. Ambas características se alimentarán mutuamente hasta el punto de unificar la figura de la santidad con la del “prócer” heroico, signos ambos de lo que la propia comunidad tiene por encomiable. El hecho fáctico se magnifica en la narración, puesto que es gracias a él que se logran las consecuencias inesperadas

que serán el punto nodal de los tratados del *Ciclo...* y, por ende, del calendario religioso hebreo. La Revuelta contra el poder central helenístico, así planteada, no será únicamente producto de la voluntad divina. Es decir, la anuencia de los Cielos es el último paso de una sucesión escalonada de eventos cuyos protagonistas, al fin y al cabo, son tanto la divinidad como su pueblo. Eso es lo que creemos que intenta demostrar el esquema “en cuatro tiempos”, tan asiduamente utilizado por los escribas: Dios necesita de su pueblo tanto como estos necesitan de Él. Solo la interacción entre ellos hace que la civilización se desarrolle hacia su siguiente estadio. Además, si tenemos en cuenta la datación habitualmente aceptada para estos trabajos —ya bajo el reinado de los asmoneos—,²⁹ es lógico que los hechos pretéritos resulten una confirmación del estado actual de la situación geopolítica de los directamente afectados en ellos.

Así pues, la narralización de tales sucesos puede verse ciertamente nublada por la conveniencia o no del autor en cuestión acerca del conocimiento pormenorizado de eventos inconvenientes, pero, ciertamente, no de aquellos que demostrarían tanto la legalidad de la supremacía hebrea como la intervención divina para lograrla. Dichos parámetros pueden ser incluso contradictorios para la propia economía textual, hasta el punto de que podríamos sentirnos autorizados a dudar de la autenticidad de las muertes. Es cierto; pero visto el alcance de lo que les sigue inmediatamente después, no debemos albergar dudas acerca de sus consecuencias. Unas y otras, si dejamos de lado estos pequeños reparos, acabarán entretejiendo un relato eminentemente verídico —al menos dentro de estos parámetros— que iluminó e ilumina una de las partes más oscuras de la historia de la nación con el mismo brillo de las luminarias de Janucá.

29 *Cfr. supra*, 17.

Capítulo 10

La angelología en la literatura postbíblica

La presencia del bien y el mal

Diana Frenkel

Los ángeles son personajes casi infaltables en relatos para niños y adultos, por lo que muchas veces se ignora la complejidad existente detrás de la apariencia inocente y pura que transmiten los cuentos tradicionales. En esta ponencia intentaremos mostrar algunos aspectos desconocidos de la angelología a partir de determinados pasajes en la Biblia hebrea para después centrarnos en la literatura postbíblica, que es la que ofrece el mayor número de presencias de seres angélicos. Sus funciones son variadas: transmisión del mensaje divino (*cfr. Gn [Génesis] [18.10] y Jdt. [Judit] [6.12]*), protección (*Gn. [19.12]*), castigo (*Gn. [19.13]*), guía (*Ex. [Éxodo] [14.19]*), y ornamentación, como señalaremos en párrafos siguientes. A veces se muestran semejantes en apariencia a los seres humanos, como cuando visitaron la morada de Abraham en Mamré para anunciarles al patriarca y a su esposa el futuro nacimiento de Isaac (*Gn. [18]*), o como los serafines que rodeaban el trono divino, según la visión de Isaías, en la que cada uno de ellos tenía seis alas —con un par se cubrían el rostro, con otro los pies, y con el otro, volaban— (*Is. [6.2]*). La concepción del ser angélico como un espíritu

puro pertenece a la época del Segundo Templo (siglo VI a.C. a I d.C.).

Para Filón de Alejandría ellos son seres sin cuerpo: ἀσώματα (*Questiones et solutions in Genesis I: 92*). En la Biblia hebrea solo hay dos ángeles mencionados por su nombre, Gabriel y Miguel, en el *Libro de Daniel* (8.15 y 10.13, respectivamente), una obra con rasgos marcadamente apocalípticos. En el libro de *Tobit* aparece el ángel Rafael (*Tobit* [3.17], [12.6] y [15]), pero se trata de una obra que no ingresó al canon hebreo.¹ Según Kuhn (1948: 217) la doctrina de los ángeles en la literatura apocalíptica judía se desarrolla entre los años 165 a.C. y 100 d.C., si bien los ángeles hacen su aparición en algunos libros de la Biblia hebrea redactados en fechas anteriores a dichos años. En el A. T. (*Antiguo Testamento*), la primera mención ocurre en *Ge.* (3.24): son los querubines τὰ χερουβιμ que custodian con una espada el árbol de la vida después de la expulsión de Adán y Eva del Edén. También hay dos querubines en *Ex.* (25.18-22): sus imágenes adornan el arca de la Alianza y se mencionan sus alas. El nombre *kerub* aparece en acadio, asirio, babilónico en escritura cuneiforme. Díez Macho (1984: 330) sostiene que la denominación en cuestión alude a seres híbridos mesopotámicos —medio hombres, medio animales— que guardan las puertas de los palacios o templos. Michalak (2012: 58) enumera seis clases distintas de ángeles en la Biblia hebrea.

1 El texto se encuentra en la *Septuaginta* y fue considerado canónico por la iglesia cristiana ortodoxa y la católica romana. Los estudiosos consideran un original en lengua semítica (hebreo o arameo), perdido. Se encontraron fragmentos en arameo entre los rollos del Mar Muerto. Su datación precisa es sumamente dificultosa debido a la falta de referencias claras de sucesos contemporáneos y errores de cronología (en 1: 15 se menciona a Sennaquerib como sucesor de Salmanasar, cuando fue Sargón quien históricamente tomó el poder). Kiel (2012: 11-13) ubica su probable fecha de redacción entre los años 250 y 175 a.C.

Génesis (6.1-4): los ángeles caídos

Este pasaje originó la tradición de los así llamados “ángeles caídos”.² El texto bíblico cuenta que una vez que la humanidad comenzó a multiplicarse, nacieron hijas cuya belleza llamó la atención de los hijos de Dios, “υἱοὶ τοῦ θεοῦ” (según el texto hebreo, “*bnei ha elohim*”),³ quienes las tomaron por esposas. De esta unión surgieron los *nephilim* (de la raíz hebrea *nphl*, “caer”) que la *Septuaginta* traduce como “γίγαντες (gigantes)”, héroes de la antigüedad, famosos.⁴

El *Libro de Enoch*

Uno de los textos pseudoepigráficos, el *Libro primero de Enoch*,⁵ amplía la narración de los ángeles caídos. La obra se centra en este personaje bíblico, presenta varias partes,⁶ redactadas entre los siglos III a.C. y I d.C., que corresponden a autores de diferentes épocas y perspectivas.⁷ El texto completo se halla en lengua litúrgica etíope (*ge' ez*), aunque los estudiosos concuerdan en que la lengua original debió

2 Kuhn (1948: 220): “*This is apparently an attempt to explain the origin of evil in terms of angelic transgression*”.

3 Esta expresión hebrea cuya traducción es “hijos de Dios” responde, según Michalak (2012: 16), a la similar cananea “hijos de Él”. Esta divinidad en la religión de Canaan era considerado el padre de los dioses y el creador de la tierra y el cielo.

4 La *Septuaginta* es la traducción griega de la biblia hebrea. *Cfr.* nota 23 del capítulo “¿Mentira la verdad? Dispositivos ficcionales para narrar un evento histórico: el caso de *IV Macabeos*” de la presente edición.

5 Texto atribuido a Enoch, antepasado de Noé, de quien en *Gn.* (5.24) se dice que “caminaba con Dios” y desaparece misteriosamente: “Dios se lo llevó”.

6 Ellas son: 1. “Libro del juicio”; 2. “Libro de los Vigilantes”; 3. “Libro de las Parábolas” o “El Mesías y el Reino” (el único que no aparece en Qumrán); 4. “Libro astronómico”; 5. “Libro de los Sueños”; 6. “Carta de Enoch”; 7. “Fragmentos”.

7 “... por ello no debe buscarse en Enoch una mitología, cosmogonía, angelología coherente [...]” (Delcor y García Martínez, 1982: 233).

ser semítica (hebreo o arameo). En griego se conserva fragmentariamente, al igual que en latín, armenio y siríaco. En Qumrán se descubrieron manuscritos del texto en arameo y hebreo. La obra muestra la existencia de ángeles buenos y malos sin mencionar cómo fueron creados y se dice de ellos que su existencia es eterna (14.1). El enfrentamiento entre seres angélicos, según algunos, se origina en la concepción persa que presenta una división de espíritus en jerarquías opuestas. Otros mencionan al modelo ofrecido por la corte de Babilonia como fuente. Díez Macho (1984: 329) sintetiza ambas opiniones cuando sostiene que hubo un influjo persa llegado a través de Babilonia. El conflicto se origina cuando unos ángeles ἄγγελοι υἱοὶ οὐρανοῦ se enamoran de jóvenes hijas de hombres, descienden a la tierra, engendran con ellas a seres monstruosos (gigantes) y enseñan a los humanos “ἐδήλωσεν τὰ μυστήρια τοῦ αἰῶνος τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ (secretos eternos que se cumplen en los cielos)”.⁸ La falta de los ángeles caídos es doble: se unen a mujeres y transmiten a los seres humanos conocimientos que les debían estar vedados.⁹ Su castigo también es doble: son privados de sus hijos y encerrados en las entrañas de la tierra, donde sufren el fuego eterno.¹⁰ Los πνεύματα πονηρά (espíritus malos) son las almas

8 *Cfr. Enoch* (6 y ss.): doscientos ángeles comandados por Shamhazai descendieron a la tierra, enamorados de la belleza de las hijas de los seres humanos. Ellos les enseñaron a los hombres φαρμακείας (brujerías), ἐπαιοιδάς (magia), ῥιζοτομίας (a cortar raíces) y βοτάνας (a conocer las plantas); μάχαιράς ποιεῖν καὶ ὄπλα καὶ ἀσπίδας καὶ θώρακας (fabricar armas), τὰ μέταλλα καὶ τὴν ἐργασίαν αὐτῶν (a trabajar el oro y la plata), ἀστρολογίας, σημειωτικά, ἀστεροσκοπία, σελιγναγωγία (los signos de los rayos, los presagios de las estrellas, del sol y la luna); y a las mujeres, καλλιβλέφαρον (el maquillaje de ojos), παντοίους λίθους (las piedras preciosas), τὰ βαφικὰ (las tinturas). Estas dieron a luz gigantes de tres mil codos de altura, quienes no podían alimentarse solo con el trabajo humano, por lo que empezaron a devorar a los hombres. Los ángeles Miguel, Sariel, Rafael y Gabriel contemplaron desde el cielo la conducta abominable y avisaron a Dios, quien decidió enviar el Diluvio, encadenar y sumergir en tinieblas a los ángeles rebeldes y advertir a Noé del peligro inminente.

9 Nótese la semejanza con la figura de Prometeo en la tragedia homónima de Esquilo (vv. 454-506).

10 *Cfr. Hesíodo, Teogonía* (vv. 717 y ss.): tras la victoria de Zeus en su lucha contra los Titanes, estos son encerrados en las profundidades de la tierra. Edición consultada: Solmsen (1990).

de los gigantes que han muerto, hijos de los ángeles y las mujeres (15: 10). El mal en el mundo, tal como se presenta en el *Libro de Enoch*, tiene una causa exterior al hombre: fue introducido por los ángeles que no pudieron dominar su pasión.

Satán

La figura de Satán se describe como un ser celestial quien acusa a los seres humanos ante Dios y también castiga a los impíos. Díez Macho (1984: 28) lo define como “la contrapartida maligna de la bondad de Dios y dependiente de él”. En la Biblia hebrea es el ángel “acusador” cuya función consiste en obstaculizar los planes y poner a prueba la conducta de los hombres, pero su actuación no es independiente ni por propia iniciativa, sino que forma parte de la corte de ángeles y cumple funciones como agente de Dios, sirviendo a sus propósitos.¹¹ Dos ejemplos lo demuestran: en *Nu. 22* se cuenta el episodio de Balaam, adivino de las márgenes del Éufrates, convocado por el rey de Moab para maldecir al pueblo de Israel después de la salida de Egipto. Entonces “ἄγγελος τοῦ θεοῦ (Dios envió a un ángel)” que se puso en el camino de Balaam “ἐνδιαβάλλειν αὐτόν (para estorbarlo)”. El original hebreo dice “*lesatan*” (v. 22), del verbo *stn*, “acusar, dificultar, culpar”. En el capítulo 1 de *Job* se presenta a este personaje, un hombre recto y temeroso de Dios. Entre los ángeles “ἄγγελοι τοῦ θεοῦ (hijos de Dios [según el original hebreo])”, se halla ó “διάβολος (Satán)”, quien pone en duda la buena conducta de Job, atribuyéndosela a su buena fortuna,

11 Cfr. Pagels (1991: 107). La autora cita a Neil Forsyth (1987) *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*, Princeton: Princeton University Press, p. 107: “In the collection of documents [...] known to Christians as the New Testament, the word [Satan] never appears...as the name of the adversary [...] rather, when the Satan appears in the O.T., he is a member of the heavenly court, albeit with unusual tasks”.

por lo que Dios le permite a Satán ponerlo a prueba (vv. 6-12). La figura de este ángel adquiere características maléficas en la literatura apócrifa. Pagels (1991: 114 y ss.) afirma que la evolución del ángel hacia un ser demoníaco se explica por los sucesos históricos. En la Biblia hebrea los enemigos exteriores del pueblo de Israel eran caracterizados por los profetas como monstruos de la mitología oriental, por ejemplo, el Leviatán, el dragón marino (*Is. [Isaías] [27.1]*), Rahab (*Is. [30.7]*). Cuando el soberano seléucida, Antíoco Epifanes, asume el poder sobre Judea (175-164 a.C.), obliga a sus habitantes a someterse a una helenización forzosa, conducta que ya había adoptado la capa sacerdotal (*II Mac. [4.7-20]*). En el seno de la población judía surgen dos corrientes: la helenista y la que decide permanecer fiel a los preceptos judaicos, encabezada por el sumo sacerdote Matatías, cuyo hijo Judas se enfrentará militarmente a las tropas seléucidas. Este grupo crea una literatura en la que describe a sus enemigos como ángeles perversos, transformando al “adversario” Satán de la Biblia en Mastema, Belial o el Príncipe de las Tinieblas. Segal (2007: 10) considera que la inserción de los ángeles en la historia produce el efecto de distanciar a Dios de los hechos cotidianos del mundo, transformándolo en un ser absolutamente trascendente.

El Libro de los Jubileos

Se trata de una obra apócrifa,¹² que no ingresó al canon bíblico, salvo para la iglesia ortodoxa etíope. Redactada entre los años 135-105 a.C., se la conoce también como el *Pequeño Génesis*, el *Apocalipsis de Moisés* o el *Libro de la división*

12 Los patriarcas se comportan como sacerdotes: Adán y Enoch ofrecen incienso (3.27; 4.25). La bendición que recibe Leví de su padre Jacob se destaca por sobre las de los otros hijos (31.12-17), por lo que algunos estudiosos supusieron un autor de un origen sacerdotal (Segal, 2007: 10-11).

de los tiempos según sus jubileos y semanas (se ignora su título original). Con respecto al género literario, es un ejemplo de reescritura bíblica (“*rewritten Bible*”) que surge cuando el autor escribe una obra basada en el texto bíblico, con nuevas ideas e interpretaciones, pero que permite identificar el pasaje original.¹³ Su propósito es defender la existencia de un calendario antiguo distinto del oficialmente adoptado por el judaísmo. La obra se presenta como una revelación que recibe Moisés en el monte Sinaí y consiste en una reelaboración de la narrativa bíblica desde la creación hasta la llegada de los hijos de Israel al monte mencionado.

Sus fuentes no se limitan a los canónicos libros de *Génesis* y *Éxodo*, sino que también incluyen las tradiciones provenientes del *Libro de Enoch*, el *Testamento de Leví* y algunos textos de Qumrán. La angelología es bastante más compleja que la de la Biblia.¹⁴ Existen ángeles buenos, que viven con Dios en el cielo, y otros malos, que han pecado, recibieron su castigo y están ocultos en las profundidades de la tierra, si bien algunos de ellos fueron asignados a un jefe a quien deben obediencia: el príncipe Mastema, causante de los hechos pecaminosos que ocurren en la Biblia (el nombre “Mastema” proviene de la misma raíz que “Satán”).¹⁵ Esta obra desarrolla significativamente la función de este personaje como agente del mal que contrasta con el ángel de la presencia.¹⁶

13 Cfr. Segal (2007: 4). “... the dependence upon the Torah reflects the author’s desire to impart legitimacy and authority to his book [...]”.

14 Según *Jubileos* (2.2), en el primer día de la creación Dios creó los diversos tipos de ángeles: los ἄγγελοι προσώπου (de la presencia), los ἄγγελοι τῆς δόξης (de la gloria), los del viento de fuego, los de la atmósfera respirable, los del viento de niebla, de tiniebla, de granizo, de nieve, etcétera.

15 Con respecto a “Satán”, el *Diccionario Hebreo Even Shoshan* (1969: 1675) ofrece dos acepciones: (1) En el texto bíblico, nombre del ángel acusador que recorre el mundo en búsqueda de los pecados y errores de los hombres. (2) En el *Talmud* y literaturas posteriores, el jefe de los demonios, Ashmoday, Samael, el ángel de la muerte. Cfr. también la opinión de Segal (2007: 99 n. 4) “... (Mastema) he acted alone against God and his council, similar to Satan in the Book of Job [...]”.

16 La única mención de Mastema en el *N. T. (Nuevo Testamento)*. ocurre en 2 Co. (*Corintios*) (6.15), donde se lo opone a Jesús.

En el capítulo 10 se cuenta cómo los demonios impuros sedujeron a los nietos de Noé y este imploró a Dios para que los encerrase en un lugar donde sufrieran castigos. No se cuenta la historia de estos seres más allá de su sumisión “Μαστιφάν ὁ ἄρχων τῶν δαιμονίων (al poder de Mastema)”. Este pide a Dios que le entregue algunos de los demonios para que le obedezcan con el fin de ejercer su dominio sobre los seres humanos y castigarlos por sus malas acciones.¹⁷ Dios le concede la décima parte de los demonios, por lo que se deduce que Mastema y sus subordinados cumplen una función dentro del orden divino (Van Ruiten, 2007: 601). En el capítulo 15 le sugiere a Dios que le pida a Abraham el sacrificio de su hijo Isaac para poner a prueba al patriarca. En el capítulo 48 Mastema arenga a egipcios para que persigan a Moisés, ya que desea matarlo (v. 12). Se interpone el ángel de la faz para salvarlo, lo ata y encierra para librar de sus pérfidas acciones a los hijos de Israel, aunque luego lo libera para que arengue a los egipcios a perseguir a los israelitas. Eso ocurre y finalmente los primeros son atrapados por las corrientes del Mar Rojo (v. 15).

El Testamento de Levi

Pertenece a la colección de *Testamentos de los Doce Patriarcas*, una obra de carácter apocalíptico que amplía las bendiciones de los capítulos 49 de *Génesis* y 33 de *Deuteronomio*. Se considera un texto de origen judío, si bien en algunos *Testamentos* hay pasajes proféticos de carácter cristiano.¹⁸ Todos presentan una estructura fija y motivos semejantes

17 Cfr. 10.8-9: “... pues si no me quedan algunos de ellos no podré ejercer la autoridad que quiera en los hijos de los hombres, pues dignos son de destrucción y ruina, a mi arbitrio, ya que es grande su maldad”.

18 Los pasajes en cuestión preanuncian la encarnación, santificación por medio del agua (bautismo) y crucifixión de Jesús. En la versión griega del *Testamento de Benjamín* se encuentra un elogio a Pablo (sin mencionar su nombre). Cfr. Howell Toy et al. (2002-2011).

parecidos a otros textos de literatura postbíblica,¹⁹ por lo que se ha propuesto la existencia de un género llamado “la literatura del adiós”. Si bien cada uno de los *Testamentos* presenta rasgos que los diferencian del resto, hay motivos comunes en todos: en el cuerpo del relato hay descripciones de uno o más episodios de la vida del patriarca a las que se le suman la exhortación a la práctica de virtudes (cuyo modelo es José) y la huida de los vicios, la creencia en la resurrección, el universalismo y la pneumatología: el mundo está lleno de espíritus, ángeles buenos y malos que incitan al hombre a la verdad o a la mentira (Piñero, 1987: 21). El jefe de los ángeles malos es llamado Beliar del hebreo *blial*, “perverso”.²⁰ Es curioso que en la Biblia hebrea este adjetivo aparezca 27 veces siendo un calificativo, sin ser un nombre propio tal como está registrado en la literatura apocalíptica.²¹ En el *Testamento de Reubén* (2.2) el patriarca menciona a siete “ἐπιτὰ πνεύματα (engañosos espíritus) ἀπὸ τοῦ Βελίαρ (dispuestos por Beliar)” que lo acosaron durante su penitencia (castigado por profanar el lecho de su padre Jacob). En el *Testamento de Simón* (2.7) se menciona al “ἄρχων τῆς πλάνης (príncipe del error)” que le envió al patriarca el “πνεῦμα τοῦ ζήλου (espíritu de la envidia)” contra José y en 5.3 se define la “πορνεία (fornicación)” como la madre de todos los males que aparta de Dios y “προσεγγίζουσα τῷ Βελίαρ (acerca a Beliar)”. En el *Testamento de Leví*, el personaje homónimo habla del ὁ Βελίαρ δεθήσεται ὑπ’ αὐτοῦ (poder de Dios que atacará a Beliar) y dará poder a los hombres para pisotear a los “πονηρὰ

19 Según A. Piñero (1987: 11) la estructura es la siguiente: (a) un preámbulo; (b) testamento propiamente dicho, dividido en tres partes: (1). vida del personaje, (2). parénesis y (3). predicciones sobre el futuro; (c) muerte y enterramiento.

20 En los *Oráculos Sibílicos* (2.167) Beliar es presentado como el Anticristo que mostrará prodigios a los hombres a fin de lograr el extravío de estos (cfr. Díez Macho, 1984: 336).

21 Cfr. Hogg (1927: 57): “Apparently, blial [en hebreo] was not used as a proper name when the O.T. [Antiguo Testamento] books were first written, but in the century preceding the Christian Era the Word as a name of Satan”.

πνεύματα (malos espíritus)” (18.12). En el último capítulo (19.1) el patriarca ofrece a sus hijos la opción de elegir entre “ἡ τὸ σκοτός ἢ τὸ φῶς (la oscuridad o la luz)”, entre “ἡ νόμον Κυρίου ἢ ἔργα Βελίαρ (la ley del Señor y las obras de Beliar)”. Por supuesto, ellos deciden transitar el camino de Dios.

Los Rollos del Mar Muerto: Regla de la Guerra (1QM)

Este rollo también se conoce bajo el título de *Guerra de los Hijos de la Luz contra los Hijos de las Tinieblas* y fue uno de los primeros manuscritos encontrados en Qumrán en 1947. Escrito en hebreo, presenta 19 columnas y se cree que fue compuesto en el siglo I a.C. La obra se enmarca dentro del contexto de tradiciones bíblicas que relatan conflictos en el final de los tiempos (*Ezequiel* [38-39]; *Daniel* [7-12]). En el rollo en cuestión, la guerra ocurre cuando se enfrenta el ejército de los Hijos de la Luz (los integrantes de la secta), a cuya cabeza se encuentra el “Príncipe de la Luz” con los “Hijos de las Tinieblas”, guiados por Belial y apoyados por los Kittim (probablemente los romanos).²² Todo el rollo está elaborado en función de la oposición dualista entre el bien y el mal desde su comienzo: *Col (Colosenses)* (I.1) “El primer ataque de los Hijos de la Luz será lanzado contra el lote de los Hijos de las Tinieblas, contra el ejército de Belial [...] y 2. Contra las tropas de los Kittim de Asur...”; *Col.* (XIII.1): “[... sacerdotes y levitas] bendecirán desde sus posiciones al Dios de Israel y a todas las obras de su verdad y execrarán allí a Belial y a todos los espíritus de su lote... 4. Maldito sea Belial en su designio hostil, sea execrado por su dominio impío [...] 5. Pues ellos son el lote de las tinieblas y el lote de Dios es para la luz eterna [...]

22 En la literatura qumránica, Belial es mencionado ochenta y cinco veces, a diferencia de lo que ocurre en el *Nuevo Testamento*, cfr. nota 26.

11. Tú [se refiere a Dios] creaste a Belial para la fosa, ángel de hostilidad [...]”. Los esenios que se consideraban a sí mismos “los Hijos de la Luz” presentaban la historia del pueblo de Israel en términos de una guerra cósmica.²³ El texto en cuestión es un claro ejemplo de ello.

Gabriel y Miguel

Gabriel y Miguel son los ángeles más importantes de la Biblia. Destacan entre los demás seres celestiales por tener una identidad propia, no anónima, y cumplir funciones individuales. Gabriel es el ángel que en *Dn.* (*Daniel*) (8.15-17) le explica al personaje homónimo el significado de la visión que ha tenido²⁴ y en (9.21-27) le revela el sentido de las setenta semanas. No hay certeza (el pasaje no menciona su nombre) de que sea este ángel el ser vestido de lino sobre las aguas del río (12.7). Gabriel ha sido identificado por algunos estudiosos como el ángel del *Apocalipsis* (10.1-11), probablemente debido a la etimología de su nombre (*gibor*: héroe en hebreo).²⁵ En *1 Enoch*²⁶ se enfrenta a los “ángeles caídos” junto con Miguel, Rafael y Sariel, y en *1QM* es uno de los cuatro nombres escritos en el escudo de los Hijos de la Luz. Su nombre está registrado también en textos de magia judíos.

El nombre Miguel, en hebreo “Michael”, significa “¿Quién es como Dios?”, a semejanza de los nombres asirios “¿Quién es como Asur?”; ¿Quién es como Adad?”, aunque algunos ven

23 Cfr. Pagels (1996: 59-60): “sacred texts like the *Scroll of the War of the Sons of Light against the Sons of Darkness* reveal secrets of angelology [...] for recognizing and understanding the interrelationship of supernatural forces, both good and evil”. La autora concluye que, si la figura de Satán no hubiera existido en la tradición judía, los esenios la habrían inventado.

24 Se trata de la visión del carnero y la del macho cabrío.

25 Este libro es, de los que integran el *N. T.*, el que presenta el mayor número de seres angélicos.

26 Cfr. nota 17.

su origen en la mitología cananea. A Miguel se le ha atribuido el título de “ἀρχιστρατήγος”, aunque no lleve a cabo una acción guerrera. Dicho epíteto tendría su origen en el pasaje de *Josué* (5.14) en el que un ángel con una espada en la mano se le aparece al guerrero. También se lo identifica con el ángel de *Ex.* (23.21), pasaje en el que se muestra como guía y protector del pueblo hebreo salido de Egipto, función que cumple también en *Dn.* (10.13), puesto que a algunos seres angélicos se los considera protectores de naciones.²⁷ La novela judeohelenística *José y Asenet* (siglo II a.C., probablemente redactada en Egipto)²⁸ presenta a un ser angélico, probablemente Miguel, en un papel decisivo para el desarrollo de la trama. Esta obra es una ampliación de *Gn.* (41.45, 50), que menciona el casamiento de José con Asenet, la hija de Potifera, sacerdote de On. En la novela José, en su función de segundo del Faraón, recorre Egipto para juntar todo el trigo posible con el fin de evitar el hambre que ha de sobrevenir después del período de siete años prósperos. Es recibido en la casa del sacerdote Pentefrés, padre de Asenet, bella muchacha, desdeñosa hacia todo joven y también respecto a José, puesto que sus padres se lo proponen como esposo. Sin embargo, al conocerlo, queda perdidamente enamorada de él (6.1), un rasgo constitutivo de la novela de amor.²⁹

No obstante, esta reacción no es correspondida por José,³⁰ que rechaza el beso de bienvenida de la joven por tratarse de una pagana. El hecho provoca en ella una pro-

27 En este mismo pasaje se menciona al príncipe de Persia, ángel protector de la nación homónima. En *I Enoch* (20.5) también Miguel es mencionado como protector del pueblo de Israel (cfr. Michalak, 2012: 314).

28 "... *José y Asenet* surgió en el clima literario que también produjo y abarcó la novela helenística" (Gruen, 2009: 170).

29 Paglialunga (1998: 14-5) adopta la denominación de E. Landowsky (1981) y caracteriza a esta situación como una "dimensión escópica", en la que la imagen visual provoca el surgimiento del amor súbito, fulminante, inmediato y mutuo.

30 Esta actitud del héroe se opone a la esperada en el género novelístico. Cfr. la nota anterior.

funda μετάνοια (arrepentimiento)³¹ que se manifiesta en el apartamiento de todos los objetos de su vida anterior (ricas vestiduras y joyas, la destrucción de los ídolos) y una plegaria a Dios en la que reconoce sus errores anteriores (12-13). La respuesta divina se manifiesta en la aparición de “ἄνθρωπος ἐκ τοῦ οὐρανοῦ (un hombre del cielo)” semejante a José en su aspecto exterior, que se presenta como “ἐγὼ εἰμι στρατιάρχης τοῦ οἴκου κυρίου καὶ ἀρχιστράτηγος (comandante de la morada del Señor y general en jefe de todo el ejército del Altísimo)” (14.7). El texto no menciona su nombre, pero las jerarquías enunciadas permiten identificarlo como el arcángel Miguel,³² que se define como un enviado de Dios (“λάλησω σοι τὰ ῥήματα τὰ πρὸς σε ἀποσταλέντα”) (14.14) y así lo reconoce Asenet: “Εὐλογητὸς κύριος ὁ θεός, ὁ ἐξαποτείλας σε τοῦ ὕσασθαί με” (15.13). La función del personaje es esencial, porque es quien anima a Asenet a enfrentar su nueva vida: no solo contraerá matrimonio con José, sino que cambiará su identidad: ha de adquirir un nuevo nombre “πόλις καταφυγῆς (Ciudad de refugio)” y ser un modelo para quienes se arrepientan de su vida anterior y sigan un nuevo camino (15.2-11). La purificación se sella con la ingestión de miel de un panal aparecido de manera milagrosa; de la misma manera surgieron de este abejas, que mueren y posteriormente resucitan.³³ La aparición celestial disipa cualquier duda respecto de la sinceridad del arrepentimiento de la joven y su conversión a una nueva vida (Frenkel, 2013a: 49).

31 La palabra “μετάνοια” es clave en la novela al definir la conducta de la joven respecto de su pasado. Por ello elegimos traducirla como “arrepentimiento” y no “conversión”, como hacen varios traductores del texto. En verdad Asenet experimenta un proceso de arrepentimiento de su modo de vida anterior, pagano, colmado de riquezas, y lo expresa mediante los siete días de ayuno y penitencia.

32 Se debe tener en cuenta que el título de “arcángel” (que implica una posición destacada entre los ángeles) no aparece en la *Biblia* hebrea, mas sí en la literatura apócrifa (en el *Testamento de Leví* los “ángeles de la presencia” son llamados “arcángeles”). Cfr. Barker (2006: 119).

33 El pasaje en cuestión ha sido interpretado como un símbolo de vida e inmortalidad.

El Testamento de Abraham

Esta obra completa la historia del patriarca narrada en *Gn.* (12-15) y se la incluye dentro de la llamada “literatura de testamentos” o “discursos del adiós”. En dicho género una figura importante reúne a sus descendientes en los instantes previos a su muerte para contarles los hechos más sobresalientes de su vida, aconsejarles, exhortarlos a cumplir los preceptos de la ley y predecir determinadas situaciones del futuro (vaticinios *ex eventu*). El texto ha sido transmitido por escribas cristianos,³⁴ conservado en dos recensiones A y B, y su fecha de redacción se estima entre los siglos II a.C. y II d.C., aunque la presencia de adiciones cristianas extiende la fecha hasta el siglo VI d.C. La figura de Abraham se muestra sumamente hospitalaria, tal como se describe en *Gn.* (18.1-8). En el primer capítulo Dios decide enviar al arcángel Miguel (ἀρχάγγελος, ἀρχιστράτηγος) para anunciarle su muerte y que disponga de sus bienes. El encuentro entre ambos recuerda la teofanía de Mamré (*Ge.* [18]),³⁵ cuando Abraham brindó hospitalidad a los recién llegados. En el *A.T.* Miguel pregunta a Dios cómo comportarse en el banquete preparado por el anciano, pues “ἐπουράνια πνεύματα ὑπάρχουσιν ἀσώματα (los espíritus celestiales son incorpóreos)”,³⁶ no comen ni beben. Dios responde que enviará un “πνεῦμα παμφάγον (espíritu voraz)” que consumirá los manjares en su lugar, para que parezca que lo hace el mismo Miguel (A [4.9-10]). Este pasaje revela que no todos los espíritus prescinden de los alimentos.

34 Vegas Montaner (1982: 443) considera que sólo las últimas palabras del texto pueden considerarse una adición cristiana y las semejanzas con expresiones del *Nuevo Testamento* se explican como reflejo de un ambiente judío común.

35 En el capítulo en cuestión se relata la visita de tres seres (ángeles) que se presentan en la morada del patriarca para anunciarle al nacimiento de un hijo.

36 El epíteto ἐπουράνια es usado por Homero, aplicado solo a divinidades (*Iliada* [6.129]; *Odisea* [17.484]).

Este primer encuentro con el ángel no tiene un final feliz como el de su fuente, ya que al enterarse Abraham de la verdadera identidad de su huésped y de la noticia de su próxima muerte, se rehúsa a seguirlo (A [7.12]) sin antes ver la tierra habitada desde el cielo (A [9.6]), petición que le es concedida.³⁷

La descripción de mundo visto por el patriarca sentado en un carro presenta rasgos semejantes a los de la écfrasis del escudo de Aquiles en el canto 18 de la *Ilíada*. Abraham contempla también el juicio de las almas, juzgadas por Abel a quien asisten ángeles flamígeros, escribas, un ángel sostenedor de la balanza donde se pesan las acciones humanas (13).³⁸ Ante la nueva negativa de Abraham de entregar su alma, Dios envía a la muerte “ἀρχαγγέλου μορφήν περικείμενος (metamorfoseada como un arcángel)” (A [16.6]), quien, mediante un ardid, mata al patriarca. Vegas Montaner (1982: 457) considera a la muerte como persona y enemiga, si bien del texto se desprende claramente que ella solo cumple órdenes provenientes de Dios ([16.4-5]). El alma de Abraham es ascendida al cielo por el arcángel Miguel y una multitud de ángeles “μετὰ πλῆθους ἀγγέλων” (A [20.10]).

Reflexiones finales

Los seres angélicos aparecen en la Biblia hebrea, en la que solo dos, Gabriel y Miguel poseen una identidad propia. Esto se debe al hecho de que el *Libro de Daniel* es una obra con rasgos apocalípticos y dicha literatura describe a Dios en una morada inaccesible, por lo cual necesita de seres intermedios para comunicarse con los seres humanos (Delcor, 1977: 55).

37 El encuentro con Dios y la contemplación del mundo desde el cielo es un rasgo frecuente en la literatura apocalíptica: *Henoc* (14.8; 71.1 y ss.); *Ascensión de Isaías* (7.5; 8; 11.27). *Cfr.* Delcor (1977: 59-60).

38 Se trata de otro elemento presente en la *Ilíada*, el de la balanza de oro en la que Zeus pesa el destino de los dos pueblos en guerra (8.68 y ss.) y las almas de Aquiles y Héctor (22.209 y ss.).

Los ángeles generalmente protegen a los hombres, aunque también, como hemos señalado, Satán, Beliar, Mastema, se ocupan de extraviar y hacer equivocar la conducta humana. Ellos constituyen el origen del mal y se enfrentan con los ángeles buenos. Estos conflictos insinúan los enfrentamientos históricos entre los judíos y sus enemigos (tropas seleúcidas, romanas, etcétera).

La literatura rabínica prohíbe el culto a los ángeles, porque afirma que el mal deriva del instinto maligno, que lucha contra el instinto del bien, ambos existentes dentro del hombre. La gran difusión y presencia de seres angélicos en la literatura posbíblica revela la gran tensión que provocaba en el ser humano la toma de decisiones y la aceptación de sus consecuencias. La angelología, proveniente de Oriente, devino un fenómeno que contribuyó a aligerar la responsabilidad humana, por un lado, y a acercar al hombre al mensaje divino, por el otro.

Capítulo 11

Narrado sobre la piedra

Estelas y cruces irlandesas

Adriana Martínez

En los márgenes del mundo mediterráneo, precisamente en la periferia septentrional, Irlanda produjo durante la alta Edad Media un arte original con elementos distintivos. Esta aseveración, tantas veces reiterada, se sustenta en dos hechos históricos puntuales: por un lado, el aislamiento de la isla, que la dejó fuera de la romanización y, por el otro, una temprana cristianización. El hecho de que la cultura romana no haya penetrado posibilitó la pervivencia de su sustrato nativo; sin embargo, a inicios del siglo V, cuando los pequeños reinos familiares, los *túatha*, se disputaban el control del territorio, el cristianismo comenzó a penetrar en esa sociedad anclada aún en estadios arcaicos. El proceso de cristianización fue llevado a cabo por numerosos misioneros, entre los que se destacó la figura de San Patricio. Si bien los relatos hagiográficos construyeron un personaje legendario, su texto autobiográfico, *Confessio*, da cuenta de los acontecimientos más importantes de su vida, como su regreso a la isla para evangelizarla (*cf.* Lavalle, 2010). Esta tarea logró que a fines del siglo V la fe cristiana quedara establecida en todo el territorio irlandés, donde lentamente

pasó de ser una religión minoritaria a transformarse en el credo de los clanes reales.

Uno de los pilares de la labor misionera fue la fundación de centros monásticos, en un comienzo de naturaleza rural, que lentamente se expandirían hasta conformar una red territorial que vertebró la isla, al tiempo que detentaban el dominio religioso y el control político.

El monacato irlandés tiene raíces británicas y borgoñonas, e incorpora elementos del anacoretismo egipcio. La hagiografía sobre Patricio da cuenta de que posiblemente estuvo en contacto con las comunidades de Lerins o Tours, lo que explicaría la penetración del cenobitismo de raíz oriental de la Galia. Sin embargo, los historiadores creen más probable que la expansión se haya producido a través de los monjes formados en esos cenobios que llegaron primero a los territorios romanizados de *Britannia* para luego trasladarse a Irlanda. Fundaciones como la de *Candida Casa* en Whithorn en el siglo V fueron determinantes en la formación de monjes irlandeses que, al regresar a sus tierras, fundaron, a su vez, importantes centros. San Finnian y más tarde San Comball, San Céoenngen y hacia fines de la centuria Columba y Columbano: estos últimos, precisamente, establecieron centros monásticos en Irlanda pero también en las Islas Británicas, en la Galia y en Italia. Además, marcaron la impronta del monaquismo con un severo ascetismo fundado en la penitencia y la auto mortificación, que incluía breves descansos nocturnos y alimentación frugal, flagelaciones y la asistencia a largas misas; pero también con ciertas particularidades como la tonsura de los monjes, el modo de calcular la Pascua y las singulares ceremonias fundacionales de los monasterios (Moreno Martín, 2006: 379-383).

Si bien el siglo VI marca el momento de fijación del modelo monástico de las dos centurias siguientes, se da un crecimiento sostenido al tiempo que, paralelamente, las comunidades

se alejan del ideal de pobreza y de la observancia de las prácticas ascéticas. Hacia fines del siglo VIII un movimiento reaccionario, *Céli Dé* (amigos de Dios), formado por eremitas, funda nuevos monasterios —entre ellos Tallaght y Finglas en el sur y el norte de Dublín, respectivamente— buscando recuperar el ideario original, pero fue bruscamente interrumpido por las invasiones de los pueblos vikingos (Dagron, Riche y Vauchez, 1993: 732-733).

Este monacato, en efecto, está íntimamente ligado a la noción de espacio. Las fuentes documentales, sean textos hagiográficos o reglas monásticas, así como los estudios arqueológicos nos permiten abordar, en cierta medida, el estudio de los monasterios irlandeses. A partir de los restos arquitectónicos se observa que estos siguieron dos procesos evolutivos: algunos se establecieron en zonas inhóspitas y deshabitadas buscando recrear “el desierto”, ese desierto de los primeros eremitas, en islas, peñascos o grutas naturales en las costas que más tarde se convirtieron en lugares de peregrinación y de enterramiento. Otros lo hicieron en tierras fértiles próximas a fuentes de agua, y alrededor de ellos se desarrolló luego un ejido urbano.¹ La historiografía irlandesa propone un modelo de topografía conventual entre los siglos VI y IX, el primitivo cenobio, que al modo de los castros fue rodeado de uno, dos o tres altos muros circulares de piedra. En su interior había cabañas aisladas construidas con cañas y barro —o, en el mejor de los casos, con piedras superpuestas sin empleo de mortero— que albergaban a los monjes. Talleres para los artesanos, granjas y establos, en algunos casos una escuela, refectorio, una pequeña iglesia de piedra de planta rectangular —a veces con cubierta de madera o

1 En la *Vida de Santa Brigida*, un texto del siglo VII se habla de “este monasterio [el de Kildare] que podríamos llamar ciudad” en tanto que en los *Anales del Ulster* se hace referencia a centros monásticos como Ard Breccan, Slane o Cell Dumai Glinn, entre otros, a los que se denomina “*civitas*”. Cfr. Moreno Martín (2006: 385).

abovedada, pero siempre oscura, casi sin aberturas—, una torre redonda, un cementerio y cruces de piedra monumentales completaban la estructura.²

Las cruces irlandesas

El origen de estas cruces pétreas esculpidas de gran altura, las *outas* o *hincadas*, se remonta al siglo VII, aunque las que se conservan fueron realizadas mayoritariamente entre los siglos IX y X. Según algunos autores ellas marcaban los momentos de descanso y de recogimiento durante las procesiones diarias que se desarrollaban en los cementerios que rodeaban a las iglesias; fuera del monasterio pautaban los caminos procesionales. Otros, en tanto, consideran que fueron concebidas como un objeto protector contra los embates del gran enemigo de los monjes, Satán.³

Es interesante observar cómo en ambas posturas —ya sea la que los considera talismanes contra las tentaciones o hitos en un camino procesional— se enlazan con un aspecto distintivo del período, la *peregrinatio*. La peregrinación en Irlanda tiene su origen en el culto a los santos fundadores enterrados en los cementerios ubicados en los centros monásticos. Las llamadas *an turas*, con estaciones indicadas por estelas o cruces, comenzaban y terminaban en la tumba o en el oratorio próximo a ella (*cfr.* Barbet-Massin, 2011: 7-39

2 La cerca monástica no habría tenido una función de defensa, sino que solo marcaba el límite de una zona sometida a la autoridad del abad. *Cfr.* Thomas (1971: 27) y Hamlin (1985: 280).

3 Hubert considera que estas procesiones, aunque se desarrollaban en espacios abiertos, eran semejantes a las que se realizaban en el continente. En la Galia, en la abadía de Saint-Riquier, en los últimos años del siglo VIII se celebraba una procesión diaria en la iglesia. Allí los monjes se detenían al pie de monumentos, esculturas pintadas que representaban diversas escenas bíblicas: la Natividad en la entrada, la Crucifixión delante del coro oriental, la Resurrección al norte y la Ascensión al sur. *Cfr.* Hubert *et al.* (1966: 83).

y Herity, 1993: 248-250). Pero también se realizaba en las islas, ya desde el siglo VI, una peregrinación con valor expiatorio que establecía una relación entre la falta cometida y la duración de la expiación de la culpa. La expiación podía durar siete o diez años, o ser perpetua, puesto que no estaba determinada por las distancias sino por el tiempo; el perdón de las faltas cometidas podía lograrse a través de la intercesión de los santos mártires, es decir, visitando los santuarios que contenían las santas reliquias (Caucci von Saucken, 1996: 297-315).

Ahora bien, estas cruces tienen como antecedente las *lauda* primitivas con relieves, los pilares o estelas verticales con un tratamiento escultórico resuelto con decoraciones más o ornamentales y crucíferas (Herity, 1993: 238-242). Pese a que durante los siglos VII y VIII coexistieron *lauda* y cruces, estas últimas se impondrían con una estructura más elaborada. La cruz denominada comúnmente *cruz celta*, que está inscrita en un círculo del que desbordan sus brazos transversales, enlaza el simbolismo de la cruz con el del círculo uniendo los símbolos celtas con los cristianos. La cruz es el símbolo de Cristo crucificado, del Salvador que vino a redimir a los hombres, pero también manifiesta una correspondencia cuaternaria: los cuatro elementos, los cuatro puntos cardinales; en tanto que el círculo es la divinidad entendida en su inmutabilidad y en su plena bondad (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 323-324). Toda ella, pues, constituye un *axis mundi*, un centro en donde se anulan las categorías de espacio y tiempo, y se establece la comunicación entre la Tierra y el Cielo.

Las primeras cruces tenían una decoración ornamental: entrelazados, espirales, peltas, lacerías, junto con representaciones vegetales o zoomorfas; en suma, un repertorio de formas que se reitera en los manuscritos iluminados de la época y que hunde sus raíces en el trabajo de los metales y del esmaltado, propio del arte prehistórico de Irlanda e

Inglaterra. Luego incorporaron nuevas técnicas, como el *kerbschnitt* y el estilo animalístico germánico. En un fragmento de fuste de cruz fechado hacia fines del siglo VII, conservado en el museo de Jebburgh, se evidencia la coexistencia de dos tipos de representación; uno de los frentes, el más ancho, está estructurado a partir de un eje de simetría a la manera de un tronco de árbol del que se abren, cual ramas, espirales que contienen animales y elementos vegetales; en tanto que la cara estrecha tiene un tratamiento puramente ornamental elaborado con motivos de peltas. Un ejemplo similar encontramos en otro fragmento de fuste del siglo IX, hoy conservado en el Victoria and Albert Museum: el escultor utilizó allí formas curvilíneas y de arabescos con frutos y flores en los que insertan motivos zoomorfos. En ambos casos es interesante observar cómo las representaciones de animales y plantas tienen una clara intencionalidad naturalista.

En un segundo período, en los siglos IX y X, las cruces comienzan a incluir formas figurativas e incluso algunas de ellas tienen, además del desarrollo iconográfico, inscripciones grabadas.

Tratamiento plástico y selección iconográfica

Estas altas cruces talladas principalmente en arenisca o en granito siguen un esquema compositivo: constan de una base o pedestal piramidal a modo de zócalo, un fuste rectangular y una cruz patada de lados convexos entre cuyos brazos se ubica un anillo que los enlaza, en tanto el brazo longitudinal termina en una estructura también piramidal. Sus cuatro frentes reciben un tratamiento escultórico que se desarrolla en paneles rectangulares. El repertorio iconográfico abrevia en el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento* se representa a Jonás y el monstruo marino, Daniel en el foso

de los leones, los tres hebreos en el horno o el sacrificio de Abraham, temas que aparecen de manera recurrente en los ciclos decorativos del primer arte cristiano, pero también escenas que remiten a la vida de Cristo, como la multiplicación de los panes y los peces o la Crucifixión y el Juicio Final.

Si bien en estas cruces se recurre a una iconografía conocida y además reiterada en diversos soportes como sarcófagos, pinturas parietales y códices, entre otros, nos parece pertinente señalar algunos dispositivos discursivos como la selección de temas y su tratamiento visivo. Para ello tomaremos como ejemplo dos cruces: la de *Muiredach* ubicada en Monasterboice y la llamada *cruz de las Escrituras* en Clonmacnoise, realizadas entre fines del siglo IX y comienzos del siglo X; analizaremos puntualmente el panel central, la cruz patada.

En la antigua abadía de Monasterboice —fundada en el año 521 por San Buithe, un discípulo de San Patricio, en el condado de Louth—, se encuentra una de las grandes cruces más relevantes, la llamada cruz de *Muiredach*. Realizada en los últimos años del siglo IX, o quizás en los primeros años de la siguiente centuria, esta cruz de 5,20 metros de altura fue realizada en un bloque de arenisca. Sus cuatro caras fueron esculpidas; en su base, en el lado oeste, tiene grabada una inscripción elaborada plásticamente como un entrelazado, acompañado de dos gatos, que exhorta a rezar una plegaria por *Muiredach*, quien encargó su realización, y de quien se especula que podría haber sido el abad Muiredach mac Domhnaill, muerto en el año 923.⁴ En sus cuatro frentes —este, oeste, norte y sur— se desarrollan en paneles cuadrados diversas escenas tomadas del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento*, junto con pequeñas representaciones cercanas a lo cotidiano y motivos ornamentales.

4 En la inscripción se lee: "OR DO MUIREDACH LAS NDERNAD I CHROS".

La *cruz de las Escrituras*, por su parte, realizada a comienzos del siglo X, es un bloque de arenisca de 4 metros de alto que forma parte de un centro monástico fundado por San Ciaran en los años 540 en Clonmacnoise. La cruz estaba ubicada frente al ingreso occidental de iglesia del cenobio. En ella se vuelve a encontrar, tanto en las caras este como oeste de la parte inferior del fuste, una inscripción hoy en parte mutilada que conmemoraría al rey irlandés Flann Sinna (879-916) y al escultor y abad de Clonmacnoise, Colman, quien posiblemente haya decidido erigirla; también se reiteran muchas de las escenas representadas en la cruz de *Muiredach*.⁵

En el centro de las dos cruces aparece el tema de la Crucifixión, en la cara oeste; sin embargo, el desarrollo discursivo de estas iconografías difiere considerablemente. En cuanto a la Pasión, en *Muiredach*, en el panel central, Cristo —en la cruz con sus tobillos atados y sus piernas flexionadas— parece estar sostenido por dos ángeles. A sus pies se ubican dos soldados romanos y está flanqueado por Stephaton a su derecha con una esponja embebida en vinagre, y por Longinos a su izquierda, que lo atraviesa con una lanza ante la mirada de dos personajes arrodillados. Esta pieza central está acompañada por cuatro pequeños bloques de piedra —los brazos de la cruz patada— ubicados a la derecha y a la izquierda, arriba y abajo, trabajados con un motivo de espirales unos y con un entrelazado con serpientes, los otros. En los brazos transversales de la cruz aparece la negación de san Pedro a la derecha —el apóstol sentado junto a un fuego bebe acompañado por otros personajes—, y a la izquierda la Resurrección de Cristo que, ya fuera de su sepulcro, es sostenido por dos ángeles en tanto los guardias con sus armas duermen a los pies de la tumba.

5 El bloque de piedra está bastante mutilado por lo cual la inscripción es poco legible, sin embargo se pudo reconstruir la siguiente frase: "OR DO COLMAN DORRO...AR RIG FL.ND".

La escena de la crucifixión está focalizada en la instancia previa a la muerte de Cristo, la de su sufrimiento, de mayor carga dramática. Los evangelios canónicos son los referentes textuales fundamentales de este episodio; no obstante, otras fuentes literarias aportan detalles que enriquecen la iconografía; por ejemplo, el personaje que lo atraviesa con la lanza no aparece en los sinópticos, sino en *Jn.* (*Juan* 19.34), que menciona a un centurión romano; además, los *Acta Pilati*, así como los comentarios de los primeros Padres, van construyendo la leyenda de estos verdugos (Réau, 2000: t. 1, vol. 2, 480). La escena se completa con otros dos episodios que conforman una secuencia temporal: por un lado, la negación de Pedro que implica un tiempo anterior, pues mientras Jesús es llevado ante el sumo sacerdote e interrogado, el apóstol se queda junto a unos guardias en el atrio de la casa de Caifás; por el otro, la Resurrección del Señor luego de su muerte. En efecto se pone de manifiesto la anterioridad y la posteridad del hecho nodal, la crucifixión, pero también la debilidad humana encarnada en la actitud de Pedro, aquel al que Jesús eligió para ser cimiento, fundamento de su Iglesia, y la Resurrección, es decir, el triunfo sobre la muerte que fundamenta la doctrina de la salvación.

En la cruz de Clonmacnoise la escena se simplifica notablemente, pues solo se representa a Cristo atravesado por la lanza de Longinos y por la de otro personaje, quizás Stephaton; un tercer personaje, una pequeña figura no identificada, parece colocarle un paño sobre su cabeza. Sin embargo en los tres paneles que están por debajo aparecen tres soldados repartiéndose las ropas del Crucificado, la Flagelación y el Entierro de Cristo. En el panel siguiente, el último, aparece la inscripción antes comentada y en la basa, aunque muy dañada, podría estar representada la Resurrección, con dos soldados sentados a cada lado de la tumba.

Si bien en el panel central se concentra de manera sintética el episodio haciendo hincapié en su sufrimiento y en la saña de sus verdugos, los paneles restantes completan la narración. Los textos evangélicos hablan sucintamente de los verdugos que echaron a suerte las vestiduras de Jesús; sin embargo, en la cruz ocupa un lugar destacado en consonancia con la importancia que se le otorga a lo anecdótico en los evangelios apócrifos, los que posiblemente hayan sido tomados en cuenta para esta representación; siguen la escena de la flagelación y, posteriormente, Cristo en la tumba envuelto en bandas como se representaba frecuentemente, por ejemplo, a Lázaro en el arte cristiano primitivo. Es interesante señalar que en el panel aparece sobre el cuerpo de Jesús un pájaro, personificación del alma, elemento visivo que se rastrea en la iconografía copta. Aquí se vuelve a plantear un desarrollo temporal que da cuenta de los momentos agónicos de la vida de Jesús desde los momentos previos a su crucifixión hasta su ascensión a los cielos, si consideramos la hipótesis de la representación de la resurrección en la basa.

En ambas cruces se desarrolla el mismo tema, pero con matices significativos. Como bien define Meyer Schapiro, mientras algunas ilustraciones son reducciones extremas de una compleja narración, otras en cambio amplían y enriquecen la historia añadiendo detalles y figuras en un escenario no especificado en la fuente escrita que fue su referente (Schapiro, 1998: 11). Si bien la cruz de *Muiredach* concentra la escena en un espacio restringido, le añade otros personajes: los verdugos y los testigos del suplicio de Cristo; además, la complementa con dos acciones: una previa como la negación de Pedro que apunta más a lo anecdótico, y otra posterior de profunda carga emotiva que es el sustento del dogma cristiano. En la cruz de las *Escrituras*, en cambio, no hay un único espacio para presentar el tema, sino que se utilizan otros paneles —los ubicados en el fuste

de modo decreciente— para desarrollar una secuencia narrativa. En ellos se vuelve a reiterar la inclusión de temas menores, como el reparto de las ropas de Jesús, junto a otros trascendentes, como su enterramiento y posterior Resurrección. Esta selección da cuenta de una visión que busca narrar los hechos evangélicos, es decir, convertirlos en imágenes próximas a los sentimientos humanos para buscar una empatía con los fieles que las observaban; para ello, se recurre a los textos canónicos, a los comentarios patrísticos y a las fuentes no ortodoxas, como los evangelios apócrifos.

Por otra parte, formalmente presentan algunas diferencias: en la cruz de *Muiredach* el panel central está rodeado de los brazos de la cruz patada que presenta elementos ornamentales —como espirales y entrelazados acompañados de motivos zoomorfos propios de la cultura primigenia celta—, en tanto que en la cruz de las *Escrituras* solo se utiliza un repertorio figurativo que, por otra parte, está delimitado en un marco cuadrangular. Estas diferencias nos llevan a plantear, a nivel compositivo, dos referentes textuales. En el primer caso, la representación rodeada de motivos ornamentales remite a los folios de los códices como el *Libro de Kells* (c.800) en el cual, a plena página, un marco elaborado con motivos del arte celta que perviven desde el período de La Tène delimita una escena. La cruz de las *Escrituras* parece tener otro referente: los textos lingüísticos. Recordemos que los amanuenses irlandeses, cuando copiaron textos latinos, abandonaron la *scriptio continua* de sus modelos, identificaron las palabras e introdujeron espacios entre las partes de la oración para intentar aislar las partes del discurso; del mismo modo, en la cruz cada escena queda constreñida en un marco, tiene autonomía y, sin embargo, forma parte de un discurso (Parkes, 2001: 165).

Conclusión

Quizás una de las manifestaciones más genuinas del arte irlandés altomedieval sean, junto con los códices iluminados, las monumentales cruces de piedra. Sin embargo, a diferencia de ellos, estas cruces tienen una visibilidad mayor, forman parte de un complejo monástico o están en el paisaje. Ellas cumplen una función, ya sea como hito en los caminos procesionales, o por su valor apotropaico; por lo tanto, su discurso tiene una fuerte carga semántica. Es por esto que en ellas la escultura se vuelve palabra visible; la piedra, pues, se hace rezo.

Capítulo 12

Cómo narrar lo permanente

La penitencia de María Egipcíaca en el desierto
en la leyenda de su santidad

Carina Zubillaga

Los estudios más actuales de la narratología discuten acerca de las diferentes orientaciones contextualistas, como el feminismo, el poscolonialismo o los estudios culturales, que han permitido profundizar en la narratividad más allá del estructuralismo hegemónico previo.¹ A pesar de ello, las divergencias entre lo narrativo y lo que no lo es, los límites de la narración y la naturaleza de lo narrativo frente a lo descriptivo, entre otras facetas, continúan siendo aspectos determinantes para el abordaje de la textualidad de todas las épocas y, en especial, de la medieval, en la que ciertos textos como las hagiografías, con sus recuentos de conexiones entre lo humano y lo divino, y sus numerosos milagros, problematizan cuestiones básicas como la secuencialidad temporal, los lazos causales entre los hechos e incluso el carácter mismo de lo que es una acción o un evento.

Como señala Gerald Prince (2003: 5), primero lo primero: para que una entidad sea narrativa, debe ser analizable como

1 Acerca de estas nuevas orientaciones contextualistas de los estudios narrativos frente a la narratología clásica, *cfr.* Kindt y Harald Müller (2003).

la transformación de un estado de cosas. La estructura temporal, mediante la que se representan los cambios de estado o de situación, distingue esencialmente lo narrativo de lo descriptivo y, consecuentemente, lo dinámico de lo estático.

La articulación entre el espacio y el tiempo es la que configura todo relato narrativo y, particularmente, en el caso de la *Vida de Santa María Egipciaca*, la que define secuencias que permiten establecer una clara diferencia entre las dos partes que conforman la historia de la penitente: la de su vida lujuriosa en Alejandría y la de su larga penitencia en el desierto por esa vida anterior de pecado. Los principales estudiosos de este poema hispánico de la primera mitad del siglo XIII han abordado este contrapunto y lo han señalado como eje constitutivo del paradigma hagiográfico de las prostitutas santas, que singularizan la posibilidad del cambio de vida de todo cristiano en su conversión del pecado a la gracia.²

La primera parte del poema asume la forma del movimiento permanente, de avances continuos que dan cuenta del crecimiento incesante del pecado en la vida de María Egipciaca: de su casa materna a Alejandría, ciudad arquetípica donde ejerce el oficio de la prostitución, y de allí a Jerusalén, donde la detención de ese movimiento está marcada simbólicamente por fuerzas celestiales que le impiden a la pecadora el ingreso al templo el día de la Ascensión de la Virgen.

2 Como señala Dayle Seidenspinner-Núñez (1992: 100): "*In dramatizing acts of conversion, repentance, confession, and penance, the harlot-saint legends—more immediately and directly than teaching or sermonizing—communicated doctrine to the reader or listener as concrete experiences to be shared rather than as abstract concepts or theories. The denouement of each dramatic sequence is another fundamental theme of catholic Christianity—the gift of salvation—and a primary reason for the popularity and circulation of the harlot stories in the West, for the spectacular example of the prostitute-saints illustrates the appealing doctrine that no one is beyond God's grace*" (1992: 100).

*Dentro entró la compañía,
mas non y entró María.
En la grant priessa se metié,
mas nula re nol' valié,
que assí le era assemejant
que veyé una gente muy grant
en semejança de cavalleros,
mas semejávanle muy fieros;
cada uno tenié su espada,
menazávanla a la entrada.
Quando querié adentro entrar,
arriedro la fazién tornar.³ (440-451)*

La segunda parte del poema, por el contrario, detiene todo el movimiento, y esa estabilidad física promueve el crecimiento interior representado cabalmente por la penitencia de la pecadora, que deviene finalmente en santidad. Quietud externa y movimiento interno dan cuenta, de manera quiásmica, del proceso penitencial como un movimiento solo interior que, sin embargo, también se expresa físicamente, pero de manera descriptiva, en el retrato retórico de la penitente.

A pesar de que el tiempo de la penitencia de María Egipcíaca es inmenso en relación con los avatares de su juventud y con la totalidad de su vida —son cuarenta y siete los años de su estancia en el desierto—, la narración no es exhaustiva; priman, en cambio, las técnicas del resumen y de la focalización de determinados y escogidos momentos.

Una vez que María atraviesa el río Jordán, límite metafórico o rito de pasaje que separa la ciudad del desierto,⁴ así como la

3 Las citas corresponden a transcripción propia de la *Vida de Santa María Egipcíaca* presente en la edición conjunta del Ms. Esc. K-III-4 (Zubillaga, 2014); en adelante se indica a continuación de cada una el número de versos correspondientes.

4 El agua en todas sus formas simboliza para Paloma Gracia las distintas etapas de la vida de María Egipcíaca: "el agua que bautiza, el mar que la lleva hasta Jerusalén y que parece morada diabólica

vida social de la soledad más extrema, el tiempo de su estancia penitencial se resume en la referencia de su vestimenta, la cual posee y de la que luego carecerá.

*Sus çapatas e todos sus paños
bien le duraron siete años.
Después andido quarenta años
desnuda e sin paños. (698-701)*

El resumen gráfico de la duración de sus zapatos y sus vestidos y, luego, del tiempo de su desnudez, muestra cómo en la segunda mitad del poema los sucesos no se narran consecutivamente y en toda su dimensión temporal, sino que se condensan en imágenes de carácter durativo de gran impacto representacional. Es lo que sucede, concretamente, con su retrato como anacoreta, que se opone al retrato de su juventud presente al inicio del poema y que comprime en el deterioro físico el tiempo de la penitencia.⁵

*Toda se mudó d'otra figura,
qua non ha paños nin vestidura.
Perdió las carnes e la color,
que eran blancas como la flor;
e los sus cabellos, que eran ruvios,
tornaron blancos e suzios;
las sus orejas, que eran alvas,
mucho eran negras e pegadas;
entenebridos avié los ojos,*

y, sobre todo, el agua del Jordán, que es frontera entre el mundo que María abandona y el desierto" (2001: 208).

- 5 La contraposición entre ambos retratos retóricos, el de la juventud lujuriosa y el de la vejez penitente de María Egipcíaca, ha sido abordada en detalle por Lynn Rice Cortina (1980: 41-45) y Michael Solomon (1995: 425-437).

*perdidos avié los mencojos;
la boca era enpeleçida,
derredor la carne muy denegrída;
la faz muy negra e arrugada
de frío viento e elada;
la barbiella e el su griñón
semeja cabo de tizón;
tan negra era su petrina
como la pez e la resina;
en sus pechos non avía tetas,
como yo cuido eran secas;
braços luengos e secos dedos,
quando los tiende semejan espetos;
las uñas eran convinientes,
que las tajava con los dientes;
el vientre avié seco mucho,
que non comié nengún conducho;
los pieses eran quebraçados,
en muchos logares eran plagados. (720-747)*

La descripción resumida del espacio, tanto del desierto como de la representación de María en ese desierto —espacios geográfico y físico, respectivamente, aunque ambos asimismo simbólicos— refuerza la relación entre la penitencia y el sitio en que esta tiene lugar. La penitencia solo es posible en el desierto, ya que las inclemencias de todo tipo que lo definen propician la quietud exterior, tanto ambiental como física, que se traduce en la imagen de la pérdida de toda vitalidad, y obligan a concentrarse en el crecimiento interior. Esta relación está representada muy claramente por las espinas propias del camino del eremita (“*E por nada non se desviava / de las espinas on las fallava*” [748-749]) que, como elemento del paisaje desértico, determinan de manera directa y casi cuantificable el abandono interior del pecado (“*Quando una espina la firía, / uno de sus pecados perdía*” [752-753]).

El desierto, además del lugar de la soledad y de la quietud exterior, es del mismo modo un espacio atemporal, ya que semejante representación de la penitencia anula la dimensión del paso del tiempo, eternizándola, por un lado, en las consecuencias más visibles de la penitencia como castigo corporal y, por otro lado, proveyendo un sentido cristiano a ese sufrimiento.

*Tanto anda noches e días
e tanto falló ásperas vías;
atanto entró en la montaña,
montesa se fizo e muy estraña,
mas non olvidó noche e día
de rogar a Santa María. (710-715)*

Lo único estable en la sucesión indiferenciada de los días y las noches es la oración como contacto con la divinidad; contacto este que se inaugura con el mensaje profético que determina la estancia penitencial de María en el desierto y que continúa una vez que ella se establece allí, a través del milagro como eje de ese pacto inquebrantable entre lo humano y lo divino, y de la narración de ese milagro por parte de la figura del testigo (recurso necesario en los relatos hagiográficos de todo tiempo y lugar, en tanto aval de la santidad).

¿Cómo narrar lo permanente? ¿Cómo dar cuenta de lo estable? ¿Cómo referir lo inconmensurable sin reducirlo en el resumen? Justamente, además de hacerlo empleando la técnica del compendio y de la representación gráfica del tiempo, se logra focalizando en los momentos determinantes de la historia, según habíamos adelantado como segunda técnica narrativa dominante del poema.

Por ello, en lo que el poeta elige focalizar no es otra cosa que la manifestación textual del milagro, que se sucede en cada uno de los encuentros entre la penitente y el monje

Gozimás, el verdadero protagonista de la historia en la versión oriental de la leyenda. Cuando la vida de Santa María Egipciaca se traslada del latín a las lenguas vernáculas, a fines del siglo XII, la leyenda altera sentidos y protagonismos del relato original; mientras que en las versiones previas María era solo el ejemplo de santidad frente al cual se confrontaba el monje que postulaba su vida como la más santa, en las versiones occidentales —representadas inicialmente por la francesa *Vie de Sainte Marie l'Égyptienne* y su traducción hispánica *Vida de Santa María Egipciaca*— María se convierte en protagonista de su propia historia y Gozimás pasa a ser el testigo de su penitencia eremítica.⁶

En la soledad casi inquebrantable del desierto, es el milagro el que explica, posibilita y da real sentido a cada uno de los encuentros de María Egipciaca y Gozimás. El milagro se narra lógicamente en función del tiempo, ya que delimita y focaliza momentos específicos en el *continuum* de la penitencia, pero a la vez transforma ese tiempo en un tiempo alterado, que remite necesariamente a lo sagrado en tanto atemporal.

Cuando Gozimás descubre a María en el desierto por primera vez, confunde su visión con una posible tentación demoníaca, temática usual en la hagiografía del desierto.

*El santo hombre bien fue enseñado,
contra la sombra va privado;
cuidó que fuese alguna antojança
o alguna espantança;
con su mano se santiguó
e a Dios se acomendó. (940-945)*

6 Como plantea Robertson (1980: 313): "The saint's life has been transformed into a biography of the saint, set forth as a third-person narration in chronological order"; Snow (1990: 95), de manera similar, sostiene que "The Eastern version is, of course, not a chronological biography. This is what is rejected by the Western branch as it takes the basic data and rearranges them in chronological order".

Frente a los reparos del monje, María le revela su nombre sin conocerlo previamente (“*muy de grado hablaría contigo, / que sé que buen consejo me darás, / que tú as nombre Gozimás*” [990-992]) y levitan en medio de una oración (“*De tierra fue allí alçada, / que bien hovo una pasada*”, [1109-1110]) milagros que anulan la dimensión espacio-tiempo, ya que se basan en la alteración de las leyes naturales, y que afirman y confirman, por lo tanto, una santidad sin tiempo, pero que se ha construido como tiempo penitencial.

El milagro que mejor refiere esa relación contradictoria con el tiempo que elige narrarse es, sin embargo, el que ocurre antes de su despedida y que preanuncia una enfermedad del monje durante la cuaresma y, posteriormente, una vez sano, el momento en que tendrá lugar su segundo encuentro.

*Quando pasará la quarentena
e verná el día de la çena,
tú serás sano como yo cuido;
mas una cosa te ruego mucho:
en vaso que seya limpio
mete el cuerpo de Jhesu Christo,
e de la sangre en otro vaso
que seya bien alimpiado.
E contigo lo trayerás
e más acerca de ti me fallarás;
qua por ello iré cuitosa,
e quando lo viere seré gozosa.
A flumen Jordán a la ribera,
hí me fallarás o ý me espera. (1198-1211)*

A su segundo encuentro, cumplida su profecía, María llega caminando sobre las aguas (“*Sobr’el agua vinié María, / como si viniese por una vía*” [1250-1251]), milagro-encuentro que

nuevamente se cierra a la vez con una marcada y consistente referencia temporal y con el dominio profético del tiempo, ya que la santa le anuncia al monje que su tercer y último encuentro será el de su propia muerte (“*Mas a ese logar / on me falleste primero, / hí me fallarás*” [1296-1298]). Ese encuentro final se concreta definitivamente en el entierro santo del cuerpo de María Egipciaca, ya que Gozimás es ayudado en la tarea por un león reverente; dicha tarea había sido encomendada por un mensaje escrito en la tierra que otra vez supone al tiempo como eje necesario, pero lo trasciende: “*Prent, Gozimás, el cuerpo de María, / sotiérral’ oy en este día*” (1374-1375). El tiempo cuaresmal que delimita cada uno de los encuentros entre la santa y el monje, incluido el del entierro de su cuerpo, ya da cuenta de lo significativo de esa época como tiempo religioso que va pautando las manifestaciones del milagro. Es el milagro mismo, sin embargo, el que resignifica el tiempo focalizado y narrado como sacro y, por lo tanto, como atemporal y, paradójicamente, inenarrable.

Capítulo 13

Epístolas paulinas y derecho de resistencia en la baja Edad Media

Cecilia Devia

La Biblia y las epístolas de Pablo

Este trabajo se desprende de una investigación mayor sobre el derecho a la resistencia de los dominados cristianos en la Galicia bajomedieval,¹ considerado dentro de un amplio rango que se extiende desde las más sutiles prácticas cotidianas emprendidas para preservar sus propios intereses hasta el estudio de rebeliones abiertas y declaradas, como la rebelión *irmandiña*, que tuvo lugar entre los años 1467 y 1469. Respecto a la terminología, no se sigue en esta pesquisa a los autores que emplean la palabra “resistencia” para referirse a la resistencia cotidiana, más o menos oculta o encubierta, consistente en general en acciones de corto alcance pero que, en el largo plazo, pueden erosionar la dominación; y se valen de otro término para tratar la resistencia abierta, en ejercicio de violencia física, con mayor amplitud en

1 Investigación inscripta en el Programa de Posdoctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Fabián Ludueña Romandini y la codirección del Dr. Hernán Borisonik.

la participación, etcétera. Pilar Calveiro (2003), por ejemplo, usa “resistencia” y “confrontación”, respectivamente. Las tres primeras acepciones del Diccionario de la Real Academia Española se aplican a todas las manifestaciones que se pretenden estudiar.² El uso de distintos términos puede conducir a una especie de “oposición binaria”, y lo que se busca es mostrar la existencia de un amplio espectro de prácticas que no se puede reducir a dos tipos de manifestaciones de la resistencia, que algunos expresan en dicotomías tales como abierta / oculta, activa / pasiva, violenta / no violenta, explosiva / persistente, etcétera.

En esta oportunidad se trabajará sobre fuentes bíblicas y, más específicamente, sobre dos epístolas paulinas. En principio, es importante recordar que la Biblia es el Libro por excelencia en la Edad Media cristiana. En el *Nuevo Testamento* Pablo es, de entre los doce apóstoles que rodean a Jesucristo, uno de los más destacados, hasta el punto de que la tercera acepción de la palabra “apóstol” en el Diccionario de la Real Academia Española es, sencillamente, San Pablo, y luego abunda indicando en su quinta acepción que, escrito con mayúscula inicial, refiere a “el Apóstol de las gentes” o “el Apóstol de los gentiles”, o sea, San Pablo. Esta figura, originalmente perteneciente al mundo helénico y judío, habría escrito una serie de cartas o epístolas de carácter evangelizador dirigidas a las primeras iglesias fundadas en diferentes puntos geográficos.

2 Resistencia. (Del lat. *resistentia*). 1. f. Acción y efecto de resistir o resistirse. 2. f. Capacidad para resistir. 3. f. Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura (DRAE 23ª ed.). En línea: <<http://lema.rae.es/drae/?val=resistencia>> (Consulta: 24-05-2016).

En cuanto a la definición de resistir, se aplicarían especialmente las siguientes acepciones: resistir. (Del lat. *resistere*). 1. tr. Tolerar, aguantar o sufrir [...]. 3. intr. Dicho de un cuerpo o de una fuerza: oponerse a la acción o violencia de otra. U. t. c. tr. y c. prnl. [...] 6. intr. Repugnar, contrariar, rechazar, contradecir. 7. prnl. Dicho de una persona: Oponerse con fuerza a algo. *Se resistió a ser detenido*. En línea: <<http://lema.rae.es/drae/?val=resistir>> (Consulta: 24-05-2016).

Mientras que Jacob Taubes sostiene que para Pablo “ya no hay ninguna diferencia entre judíos y griegos, entre esclavos y hombres libres, pues a través del bautismo todos son acogidos en la *ecclesia* del Mesías y todos tienen los derechos de la descendencia de Abraham” (Taubes, 2010: 88-89), Giorgio Agamben se propone “restituir a las Cartas de Pablo su rango de textos mesiánicos fundamentales de Occidente”, ya que sostiene que “Una práctica milenaria de traducción y comentario, que coincide con la historia de la Iglesia cristiana, ha eliminado literalmente el mesianismo —e incluso el término mismo de ‘mesías’— del texto paulino” (Agamben, 2006: 12).

De entre las *Cartas o Epístolas de Pablo* hemos elegido dos para presentar a continuación: la *Segunda Epístola a los Tesalonicenses*³ —sobre la que trabajaremos con más detenimiento— y la *Epístola a los Romanos*. De ambas analizaremos solo algunos fragmentos.

La Segunda Epístola a los Tesalonicenses: el *katéchon* y el Anticristo

Hemos trabajado los conceptos de *katéchon* y Anticristo en otras oportunidades,⁴ por lo que haremos un breve recorrido

3 Se transcribe aquí una versión de Giorgio Agamben: “Que nadie os engañe de ningún modo: primero ha de venir la apostasía, y se ha de revelar el hombre de la *anomía* [ilegalidad, impiedad], el hijo de la destrucción, el que está en contra y se alza contra todo lo [que] se dice Dios y es objeto de culto, hasta sentarse él mismo en el templo de Dios, exhibiéndose a sí mismo como Dios. ¿No recordáis que cuando estaba aún entre vosotros os decía estas cosas? Ahora sabéis que es lo que *lo* retiene (*to katéchon*) para que se revele a su debido tiempo. En efecto, el misterio de la anomía está ya en acto, solo hasta que *el* que lo retiene (*ho katéchon*) sea quitado de en medio. Entonces se desvelará el *ánomos* [sin ley], a quien el Señor destruirá con el soplo de su boca y hará inoperante con la aparición de su presencia (*parousía*). La presencia (*parousía*) de aquel [el *ánomos*] ocurrirá con la puesta en acto de Satanás en toda potencia” (Agamben, 2006: 108-109).

4 La última vez en una ponencia presentada en las *Jornadas Actualidad de Carl Schmitt*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 19 y 20 de noviembre de 2015.

sobre lo relevado con anterioridad para detenernos finalmente en un punto de vista que no habíamos abordado anteriormente. Comenzaremos por el *katéchon*, figura de carácter complejo y ambiguo que expresa el poder que “retarda” o “retiene” la venida del Anticristo y, por consiguiente, la confrontación entre las fuerzas del bien y del mal que precede al retorno del Mesías y al fin del mundo. El *katéchon* frena el mal conteniéndolo, conservándolo dentro de sí. Lo limita, lo difiere, pero sin derrotarlo totalmente, ya que al hacerlo se derrotaría a sí mismo. Al demorar la explosión del mal, demora también la victoria del bien.

El *katéchon* es uno de los conceptos clave que emplea Carl Schmitt al referirse a la barrera contra el Anticristo, que él ve encarnada en el Imperio Cristiano. Este autor es el que lo introduce en el pensamiento político del siglo XX. Schmitt indica que es posible documentar esta idea del imperio hasta fines de la Edad Media, citando fuentes de diverso origen. Esta barrera que retrasa el fin del mundo, con toda su carga de ambigüedad —ya que al retrasarlo, difiere también el Juicio Final y el advenimiento del Reino de los Cielos—, posee para Schmitt una extraordinaria fuerza histórica (Schmitt, 2005: 39-41).

Étienne Balibar entiende que en la idea de una contra-violencia preventiva ejercida por el Estado para preservar a los seres humanos de su propia destructividad, Schmitt reconoce lo esencial de lo que llamará, en términos teológicos, el *katéchon*. Sin la institución estatal la historia humana acaba en un Apocalipsis de violencia revolucionaria. Pero gracias a esta institución, la historia se escribe en la confrontación de los Estados concurrentes, que preservan y codifican la figura del “enemigo” (Balibar, 2003: 119-148).

Por su parte, Giorgio Agamben sostiene que toda teoría del Estado —incluyendo la de Thomas Hobbes— que ve en este un poder capaz de impedir o retrasar la catástrofe,

puede ser considerada como una secularización de la *Epístola de Pablo* que se está analizando. Pero agrega que el pasaje paulino no contiene ninguna valoración positiva del *katéchon* (2006: 108-110).

Wolfgang Palaver ya había anticipado esta relación entre el Estado y el *katéchon* que se encuentra en la filosofía política de Hobbes, ya que el primero provee la permanente prevención del caos y la violencia. Palaver agrega que el objetivo del Estado de Hobbes es la restricción del apocalíptico estado de guerra. El uso de Hobbes de las imágenes bíblicas de los principios del desorden, de Leviatán y de Behemoth, sugiere que él es al menos en parte consciente del hecho de que el remedio para el caos está arraigado en el caos mismo. El Behemoth de Hobbes, de acuerdo con el uso bíblico, es un símbolo de la guerra civil. Su Leviatán no simboliza desorden, sino orden: Leviatán es el nombre del propio programa político de Hobbes. La teoría mimética ayuda a explicar esta inversión de un principio del desorden en un principio del orden (Palaver, 1995: 57-74).⁵

Roberto Esposito, por otro lado, presenta lo que denomina paradigma inmunitario desde diferentes campos; entre ellos, desde la órbita de la religión, en la que la supervivencia de la vida, tanto corporal como espiritual, tiene como condición la observación de un ritual y el respeto de una prohibición de carácter inviolable. Esta presencia conjunta de desarrollo y freno, apertura y cierre, positivo y negativo, que es típica del paradigma inmunitario que desarrolla Esposito, es representada en forma ejemplar por la figura del *katéchon*, que encarna el principio de la defensa contra el mal mediante su previo englobamiento. Esposito lo compara, en el campo de la biología, con el anticuerpo que protege el cuerpo mediante la asimilación del antígeno y, en el campo del derecho,

5 Respecto de la imagen del Leviatán de Hobbes, *cfr.* Bredekamp (2003) y Ginzburg (2008).

con el *nómos* que se opone a la anomia asumiendo su lenguaje, en una forma casi antinómica. La teología política constituye su logro más evidente, ya que remite al punto de conjunción entre la inmanencia y la trascendencia (Esposito, 2009: 22).

Para Esposito, lo que más impresiona en la discusión sobre el significado del *katéchon* es la indecisión que caracteriza las interpretaciones de los distintos autores. Se detiene en lo que denomina “la oscilación hermenéutica de Schmitt”, quien parte, en sus primeros escritos, de una acepción completamente negativa del término para, gradualmente, llegar a una interpretación positiva. Esposito atribuye esta incertidumbre a la apariencia contrafáctica del verbo en cuestión: oponerse conservando, enfrentar incorporando (Esposito, 2009: 92-94).

Taubes indica que la comunidad cristiana primitiva espera la prometida irrupción del Reino de los Cielos. Cuanto más tiempo transcurre sin que se cumpla la parusía, la situación se vuelve más desesperada. Sostiene que Pablo supera “el callejón sin salida de la comunidad primitiva, en la medida en que enseña que, a pesar de la demora de la parusía, el nuevo eón ya se ha desencadenado” (Taubes, 2010: 95). Y eso lo hace en la epístola que estamos analizando.

En su estudio sobre las visiones apocalípticas medievales, Claude Carozzi precisa que en la “Segunda Epístola del Apóstol San Pablo a los Tesalonicenses” la venida de Cristo no es de ninguna manera presentada como inminente, sino que debe ser precedida por determinados acontecimientos de carácter necesario. Primero ocurrirá lo que Carozzi presenta bajo el término latino “*discessio*”, que traduce un término de origen griego, “apostasía”. El autor sostiene que los Padres latinos de la Iglesia y los lectores medievales de la Vulgata podían también representarse bajo el vocablo “*discessio*” la idea de una disidencia o un cisma. En el momento de la “*discessio* / apostasía” aparecerá el Anticristo.

Pero algo o alguien lo retiene. Carozzi no lo nombra expresamente, pero aquí se está otra vez ante el *katéchon*. El Anticristo no debe manifestarse ahora, sino en “el tiempo establecido”. Cuando llegue ese momento, el Señor lo matará con el aliento de su boca (Carozzi, 2000: 18). Al igual que Agamben (2006: 1099), Carozzi (2000: 3) nos recuerda que la identificación de esa barrera con el Imperio Romano ya aparece en el año 212, con Tertuliano.

Carozzi ubica el origen de la visión más difundida del Anticristo en el tratado sobre el tema escrito a mediados del siglo X por el monje Adsón, del convento de Montier-en-Der, en respuesta a un pedido de la reina Gerberga, hermana de Otón I de Germania y esposa del rey de Francia Luis IV. Allí Adsón define al Anticristo como lo contrario de Cristo, tanto en su esencia como en sus hechos, y sigue la lógica de la analogía de los opuestos. Así, el Anticristo no nace, como Cristo, de una virgen, sino del apareamiento de un padre y una madre, como los demás hombres. Para ello, el diablo anida en el útero de su madre antes de la concepción, con lo que la fuerza del diablo estará siempre con él. Adsón no lo nombra “hijo de perdición” o “hijo de la destrucción” —como aparece en distintas versiones del pasaje bíblico paulino al que hacemos referencia aquí— sino “hijo del Diablo” (Carozzi, 2000: 3-5).

Por su parte, Carolina Losada lo describe como la “Versión invertida de Cristo, el máximo enemigo nacido de la cristiandad [que] funciona como encarnación del mal y como azote de los hombres antes del Final. El Anticristo es, en síntesis, quien marca con su llegada el principio del Fin” (Losada, 2014: 83).

Lo que nos interesa destacar en esta ocasión son, a través de Giorgio Agamben, las posiciones que identifican —en forma algo confusa— tanto al *katéchon* como al Anticristo con sectores de la propia Iglesia. El filósofo italiano parte de comentarios

sobre estos pasajes paulinos efectuados por Agustín de Hipona en *La ciudad de Dios* (Agamben, 2013: 35-58). Allí Agustín confiesa no comprender el fragmento de la epístola paulina que analizamos aquí, pero acerca dos interpretaciones posibles de las que tiene conocimiento. Indica que algunos creen que, respecto de la figura misteriosa del *katéchon*, el apóstol hace referencia al Imperio Romano, pero lo expresa veladamente para no despertar la ira de sus defensores, que lo consideraban eterno. Pero otros, sostiene Agustín, refieren que las palabras de Pablo señalan, también en forma oscura, “a los malvados y a los hipócritas que están en la Iglesia” (Agamben, 2013: 38). Esta segunda hipótesis, según Agamben, proviene de Ticonio —teólogo del siglo IV, africano como Agustín— que habría ejercido sobre él una extraordinaria influencia. Ticonio —siguiendo el análisis Agamben— distingue entre una Iglesia negra (*fusca*), compuesta por los malvados, y una Iglesia justa (*decora*), compuesta por los fieles de Cristo. En el estado actual, los dos cuerpos de la Iglesia están inseparablemente fundidos, pero estos se dividirán al final de los tiempos [...] El texto de la Escritura que cita Ticonio [... es el] célebre y oscuro pasaje de la *Segunda Epístola de Pablo a los Tesalonicenses*, que contiene una profecía sobre el fin de los tiempos (Agamben, 2013: 19).

Así, puntualiza Agamben, “ya hacia finales del siglo IV existían autores que habían identificado el *katéchon* —causa del retraso de la parusía— con la propia Iglesia” (Agamben, 2013: 41). Esta interpretación de la epístola paulina abre aún más el juego, al intensificar el carácter ambivalente y complejo del término *katéchon*, poniendo en el mismo cuerpo de la Iglesia la barrera al fin de los tiempos. Y el filósofo italiano redobla la apuesta, relacionando las palabras de Pablo con el momento actual de la Iglesia y, más específicamente, con la renuncia de Benedicto XVI al pontificado, tema que no trataremos aquí.

Epístola a los Romanos: el sometimiento a la autoridad

En su comentario a la carta a los romanos Agamben destaca, como ya dijimos, la desaparición del término “mesías” en las versiones usuales de la Biblia cristiana. Es de interés citar cómo, según este autor, se habría producido este hecho.

... ya a partir de la Vulgata no se traducen algunos términos del griego, sino que se sustituyen por un calco: apóstol por *apóstolos*, evangelio por *euaggélion*, y, sobre todo Cristo por *Christós*. Toda lectura y toda nueva traducción del texto paulino debe partir de la idea de que *christós* no es un nombre propio, sino que es —ya desde los Setenta— la traducción griega del término hebreo *masiah*, que significa el “ungido”, es decir, el mesías. Pablo no sabe nada de Jesucristo, sino de Jesús mesías o el mesías Jesús, como escribe indiferentemente [...] Esta observación es obvia [...] sin embargo, no es trivial [...] que una costumbre milenaria, que deja sin traducir la palabra *christós*, haya acabado por hacer desaparecer el vocablo “mesías” del texto paulino. (Agamben, 2013: 25-26)

Como hemos indicado al comienzo de este trabajo, durante todo el período medieval la fuente por excelencia fueron las Sagradas Escrituras. Si examinamos algunos fragmentos de la carta que Pablo dirige a los romanos, nos encontramos con expresiones tales como:

Sométase toda persona a las autoridades superiores; porque no hay autoridad sino de parte de Dios, y las que hay, por Dios han sido establecidas.

De modo que quien se opone a la autoridad, a lo establecido por Dios resiste; y los que resisten, acarrearán condenación para sí mismos. (Ro. [Romanos] [13.1-2])

A través de la *Epístola a los Romanos* consideramos que se expresa con claridad el peso de la Iglesia sobre el Occidente medieval en relación con el mantenimiento de un orden jerárquico de origen divino, lo que permitiría comprender cuán complicado podría ser hacer jugar el llamado paulino al sometimiento a la autoridad con el ejercicio de un *derecho* de resistencia de parte de los dominados, que es el tema de mi investigación principal en marcha. En relación con el tema del orden, se puede agregar una frase presente en otra carta paulina, la *Epístola a los Corintios*: “Cada uno en el estado en que fue llamado, que él se quede” (Co. [Corintios] [7.20]). El orden terrenal como reflejo del orden celestial, intentando ser también eterno e inmutable...

Sin embargo, el tema se presenta complejo y lleno de sutilezas, al punto de que un estudioso del nivel de Otto von Gierke pudo sostener, a fines del siglo XIX, que

la teoría del deber incondicionado de obediencia de los súbditos es por completo ajena a la Edad Media. Más todavía, todo deber de obediencia aparece en ella condicionado a la legitimidad del mandato: que cada individuo ha de obedecer el mandato divino antes que a cualquier autoridad humana aparece en esta época como afirmación absolutamente indiscutible. (Gierke, 1995: 144)

Comentarios finales

Analizando lo presentado en relación con nuestra investigación sobre el derecho a la resistencia de los dominados en la Galicia bajomedieval, podemos proponer algunas reflexiones.

Si la figura del *katéchon* se aplicara en relación con los levantamientos bajomedievales y de la modernidad temprana de carácter radical —como los inspirados por movimientos milenaristas— se podría considerar que la resistencia cotidiana, de características mayormente pasivas, obraría como un freno para la llegada de ese fin del mundo necesario para el advenimiento de un mundo nuevo. Estos movimientos también tienen, en muchos casos, estrecha relación con lo mesiánico.

Tal como indica Norman Cohn, uno de los rasgos fundamentales de los movimientos milenaristas es “que sus fines y sus premisas carezcan de límites”. Un levantamiento milenarista revolucionario se considera “un episodio de importancia única e incomparable, esencialmente diferente de todas las luchas que conoce la historia, como un cataclismo del cual iba a salir el mundo totalmente redimido y transformado” (Cohn, 1997: 282). Cohn añade que este tipo de movimientos se alimentaba principalmente de los sectores marginados de la sociedad y se presentaba en situaciones sociales específicas, enmarcado dentro de momentos extremos, como los vinculados a hambrunas o pestes, y “en medio de una sublevación o revolución mucho más amplia”. En ese contexto, podía surgir “un *propheta* con sus seguidores pobres que intentaba convertir este alzamiento concreto en una batalla apocalíptica, en la purificación final del mundo” (Cohn, 1997: 284).

Las características de este nuevo mundo varían según las diferentes realidades históricas y las distintas utopías,

pero suelen compartir algunos rasgos. Entre ellos, uno de especial importancia es el de la aspiración a una mayor igualdad entre los hombres. También aparece aquí la idea de un Juicio Final que obraría como bisagra en el paso del mundo viejo al nuevo.

En el escenario específico de nuestra investigación principal, la Galicia bajomedieval, si bien es indudable que la rebelión *irmandiña* es el momento más destacado, más sostenido en el tiempo y más violento de la resistencia de los dominados, según la lectura que ya hemos hecho hace varios años (*cf.* Devia, 2009) y que mantenemos aquí, este no fue un movimiento de una radicalidad semejante a los que venimos comentando en los párrafos inmediatamente anteriores.

No obstante, forzando un poco los términos, tal vez se podría decir que en la repetida mención, a lo largo de una variada y extensa documentación, del calificativo de “loca” para referirse a la *Santa Irmandade* —en expresiones tales como la hermandad loca, la que andaba locamente, la que se levantó locamente, etcétera, se podría encontrar un atisbo de la radicalidad que caracteriza a los movimientos que buscan el fin de un mundo para lograr el comienzo de otro notablemente mejorado, al menos, según la visión de los dominados. No hay que olvidar que, de acuerdo con algunos testimonios recogidos medio siglo después de la rebelión, se creía percibir durante su transcurso un “mundo del revés”, cuando se hace referencia a un trastocamiento tal de este “... *que los gorriones abian de correr tras los falcones... que los de la dicha hermandad corrian tras de los dichos caballeros hasta que los hizieron yr del dicho Reino [...]*” (Rodríguez González, 1984, v. 2: 429).⁶

En cuanto al tema de la invocación o no, de parte de los dominados, de la existencia de un *derecho* a la resistencia y,

6 Es sobre este punto que llama la atención Barros (1991: 455-460).

de ser así, el intento de identificar en qué fundamentos se basaban para ello, dejamos abierto el problema. Solo indicaremos que, respecto de lo que se podría denominar el aspecto jurídico de la cuestión, una de las claves podría encontrarse en las *Partidas*,⁷ el gran ordenamiento elaborado hacia 1250 bajo el reinado y la inspiración de Alfonso X el Sabio y reafirmado por el *Ordenamiento de Alcalá* de 1348. En la *Segunda* y la *Séptima Partidas* se trata el tema de la tiranía, estrechamente relacionado con el derecho de resistencia.⁸

En la Ley X del Título I de la *Segunda Partida* se encuentra la definición del tirano. Si bien ha sido empleada fundamentalmente para tratar la figura del rey tirano, la ley se refiere a cualquier señor, no solo al monarca: el tirano es el “*señor cruel que es apoderado en algun regno ó tierra*”. Los tiranos promueven la ignorancia, el miedo (“*que los de su señorío sean siempre nescios et medrosos*”), la discordia (“*que hayan desamor entre sí [...] desacuerdo*”), la pobreza (“*puñan de los facer pobres*”). Luchan contra los poderosos, los sabios (“*astragar á los poderosos, et de matar á los sabidores*”). Buscan mantener a los hombres divididos (“*vedaron siempre en sus tierras confradías et ayuntamientos de los homes*”). Se fían más de los extranjeros (“*estraños*”) que de los propios (“*que en los de la tierra*”). Finalmente, la ley señala al señor con origen legítimo que se hace tirano por su obrar, fundamentándose en la autoridad del Filósofo, es decir, de Aristóteles.

La Ley I del Título II de la *Séptima Partida*, por su parte, presenta catorce formas de traición. Comienza por la descripción de lesa majestad (“*Lase maiestatis crimen en latin tanto quiere decir en romance como yerro de traycion que face home contra la persona del rey*”). La traición es lo peor que

7 *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, Tomos I, II y III, Madrid, Imprenta Real, 1807.

8 Un aporte reciente sobre el problema es una tesis de doctorado sobre la *Segunda Partida* (Nanu, 2013).

puede hacer un hombre (*“Et traycion es la mas vil cosa et la peor que puede caer en corazon de home”*). Esto es debido a que afecta a todos: *“yerra contra Dios, et contra su señor natural et contra todos los homes”*. El traidor actúa *“encubiertamente et con engaño”*.

La séptima forma de traición es la que más se relaciona con nuestra investigación principal sobre la resistencia de los comunes en la Galicia bajomedieval: *“La setena es si alguno ficiese bollicio ó levantamiento en el regno, haciendo juras ó cofradias de caballeros ó de villas contra el rey, de que nasciese daño á él ó á la tierra”*. También se la puede conectar con la octava manera de traición:

“La octava es si alguno matase á alguno de los adelantados mayores del regno, ó de los consejeros honrados del rey, ó de los caballeros que son establecidos para guardar su cuerpo, ó de los judgadores que han poder de judgar por su mandado en su corte”.⁹

En la última oración de la ley, hilando más fino, se distingue entre *“traycion”* y *“aleve”*: *“Et sobre todo decimos que quando alguno de los yerros sobredichos es fecho contra el rey, es propriamente llamado traycion: et quando es fecha contra otros homes es llamada aleve segunt fuero de España”*.¹⁰ Es decir que mantiene la relevancia de la figura de lesa majestad con la que comienza la ley.

9 La equiparación de la rebelión a una forma de traición en las *Partidas* también es observada por Silgado Durán (2015) para las convulsiones acaecidas en Galicia en un período anterior al relevado en nuestra investigación principal, durante los siglos XI y XII.

10 Aleve: Del ár. hisp. *al'áyb*, y este del ár. clás. *'áyb* 'defecto', 'tacha', 'nota de infamia'. 1. adj. alevoso. U. t. c. s. 2. m. desus. Alevosía de un particular contra otro. a aleve 1. loc. adv. desus. con alevosía. RAE 22ª ed.: <<http://dle.rae.es/?id=1iwjLQW>> (Consulta: 10-05-2016).

Alevosía: De *alevoso*. 1. f. Cautela para asegurar la comisión de un delito contra las personas, sin riesgo para el delincuente. Es circunstancia agravante de la responsabilidad criminal.

2. f. Traición, perfidia. con alevosía 1. loc. adv. A traición y sobre seguro. RAE 22ª ed.: <<http://dle.rae.es/?id=1jAoW9W>> (Consulta: 10-5-2016).

Otro camino a seguir para intentar fundamentar la idea de *derecho* a la resistencia de los dominados es el del estudio de las costumbres. Al respecto, un autor clave es Edward Palmer Thompson, cuya obra —si bien está centrada principalmente en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX— creemos que puede constituir también un gran aporte para otros períodos históricos. Confiamos en poder aplicar, en un futuro próximo, las herramientas provistas por el historiador británico en el curso del análisis y la interpretación de la documentación gallega bajomedieval.

Capítulo 14

Filiaciones cruzadas

El uso selectivo de la materia troyana y la tradición veterotestamentaria para la construcción del ideal monárquico en la obra de Christine de Pizan

Juliana Rodríguez

La filiación real: los orígenes troyanos de la realeza francesa

Para la época en que Christine de Pizan escribía *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* (en adelante, *Charles V*), el uso del mito de los orígenes troyanos estaba instalado en la tradición textual medieval, desde el surgimiento de la leyenda en el siglo VII.¹ Por lo tanto, difícilmente podría considerarse su empleo como una innovación de la escritora. Antes bien, su originalidad residía en el tratamiento que supo hacer del mito, por medio de la selección, la yuxtaposición y el recorte de datos extraídos de distintas versiones míticas, consolidadas en el transcurso de los siglos. Más aún, interesa la construcción de un relato mítico nuevo, en completa sintonía con los fundamentos de la obra en la que se inscribe.² En este sentido, cualquier estudio que se proponga analizar la materia troyana

1 Beaune (1985: 19) afirma: "Il est généralement admis que la légende des origines troyennes formée au VII^e siècle fut utilisée jusqu'à la deuxième moitié du XVI^e siècle".

2 Autrand (2009: 355) señala: "Suivant sa source, Christine remonte jusqu'à la légende des origines troyennes, mais, sur cet air connu, elle compose une version nouvelle".

en *Charles V*, no puede pasar por alto la finalidad con que el libro fue escrito. Solo partiendo de este supuesto se puede pensar en las estrategias de selección de la autora en torno a episodios y personajes del mito; como así, también, comprenderse los motivos que llevaron a la escritora a romper con la aplicación que de la leyenda troyana hicieron otros autores previos y contemporáneos.

En primer lugar, *Charles V* no era una novela de caballería destinada a revivir las glorias y hazañas antiguas, ni se trataba de una poesía cortesana abocada a ensalzar las virtudes y códigos de caballería. A su vez, tampoco estaba dirigido a unos aburridos cortesanos que en tiempos de ocio se entregaban a la búsqueda de pasiones bélicas ya perdidas; por el contrario, su destinatario no era otro que la mismísima cabeza política del reino. En segundo lugar, debido a su marcado carácter didáctico en torno de cuestiones a moral y política, tenía muchos de los atributos necesarios para formar parte del género de los espejos de príncipe, los cuales continuaban aún vigentes desde su irrupción a mediados del siglo XIII. En este sentido, no puede pasarse por alto que entre las motivaciones de Philippe le Hardi al momento de encargar el libro estaba la educación de Louis de Guyenne quien, además de ser el delfín, era el esposo de su nieta Marguerite de Bourgogne. De ahí que los estudiosos en el tema hayan visto en el delfín el destinatario encubierto de la obra, a pesar de que la escritora no lo especificase de manera expresa (Chopin-Pagotto, 1999: 95). Sin embargo, aunque correcta, toda clasificación de *Charles V* en un determinado formato textual resulta parcial o, por lo menos, incompleta. La riqueza de los pensamientos allí vertidos hacen de esta obra un verdadero texto de teoría política cuyo significado no se agota en un manual de educación para príncipes. Partiendo de estas consideraciones, el uso que la escritora hace de la materia troyana, inevitablemente, debe ser cotejado a la luz del carácter eminentemente político de una

obra cuyo principal propósito era la defensa y exaltación de la monarquía francesa.

En primera instancia, el relato sorprende por su brevedad. Tan solo unas pocas líneas son dedicadas a desarrollar un tema que, a juzgar por las lecturas y otros textos de su producción, la escritora manejaba con comodidad. Asimismo, la amputación de una serie de personajes y de hechos relevantes desentonaba con el canon literario de la época, más inclinado a las cronologías extensas (Beaune, 1985: 23). De hecho, es la misma escritora quien ponía de manifiesto su deseo de ser breve y concisa respecto de unos hechos por todos conocidos. Por ende, de las glorias de los primeros ancestros, pasaría revista de modo sucinto.

Si seroit voirement expédiens et à propoz ramentevoir les loanges des prédécesseurs passez; mais, pour cause de briefté, et aussy que assez est divulgué et sceu communement, par les croniques de France, et mains autres escrips, nous en passerons, pour eschever prolixité, légèrement [...].³ (compilado en Michaud y Poujoulat (eds.), 1836: t. I, p. 594)

¿Era esto una expresión del poco interés que la escritora manifestaba por la materia troyana? En realidad, más que apatía o desinterés en la materia, la brevedad del relato se acomodaba a unos fines precisos que nada tenían que ver con satisfacer el nuevo apetito de la época por las genealogías extensas.⁴ De ahí que, para el lector interesado en relatos y descripciones detalladas, Christine recomendase otros tipos de escritos, especialmente, aquel de *Les Grandes*

3 En adelante, todas las citas extensas con referencia a tomos corresponden a esta obra.

4 Beaune (1985): "Le XVII^e siècle ayant une nette préférence pour les chronologies longues, rares sont les versions qui groupent toute la migration en une à trois générations".

Chroniques de France. Por su parte, distanciándose del patrón de la época, la escritora reducía la migración de Troya a la Galia a solo tres generaciones a partir de Francion. Así

*avec leur duc descendus dudit estoc royal, appellé Priant,
se translaterent en la terre de Gaule que ilz appellerent
France, auquel duc Priant succéda Marchoeres, qui
engendra Pharamon, que yceulx couronnerent à premier
roy de France.* (t. I, p. 595)

Precisamente, la brevedad del relato ubicaba al mito en el lugar de verdad inexorable. Pero, ¿cuál era esta verdad que venía a instalar? Ciertamente, por su rico contenido político, el mito de los orígenes troyanos aparecía vehiculizando distintos tipos de conceptos. No obstante, el interés principal de la escritora residía en aquellos que pudiesen servir a los fundamentos de la monarquía hereditaria. De este modo, una triple secuencia de primogénitos (Priam, Marcomir, Pharamond), todos descendientes en línea directa del heredero al trono de la destruida Troya, contaba con la doble ventaja de remarcar los orígenes ilustres de los reyes de Francia al tiempo que reafirmaba el carácter hereditario de la monarquía.⁵ En este sentido, la elección de Francion como el primer jefe migratorio se volvía fundamental para afirmar el *ius sanguinis* de la realeza francesa.

De ahí que resulte sumamente probable que este haya sido el motivo por el cual la autora optó por la versión de *Les Grandes Chroniques* de Rigord y de Guillaume Le Breton, y no por la más antigua de Aimoin de Fleury.⁶ Mientras que esta última postulaba a Antenor como primer jefe migra-

5 Beaune (1985: 39) señala: "*Le sang troyen est le plus noble sang du monde. Il charrie les vertus exceptionnelles qui justifient la place de la France dans le monde*".

6 Sobre las controversias en torno a las versiones del mito troyano, *cfr.* Beaune (1985: 20-54).

torio, la versión de Rigord y de Le Breton optaba por Francion. Claramente, no se trataba de un simple intercambio de nombres. Francion era hijo de Héctor y nieto del rey Príamo, y tenía la virtud de ser un fundador de ciudades. Por el contrario, Antenor, no contaba con igual suerte, ni en linaje ni en fama. No solo no descendía en línea directa del *genus* del rey —era tan solo un noble troyano—,⁷ sino que además acarreaba la ignominia del traidor de ciudades, tan vergonzosa y humillante para el imaginario medieval.⁸

Evidentemente, el personaje creado por Virgilio en *L'Énéide* portaba un conjunto de atributos negativos que lo colocaban muy por debajo de la figura de Francion. Catalogado de "*Méchant traître*" (Beaune [1985: 22]) por gran parte de los textos de la época, Antenor fue de inmediato descartado por Christine al momento de crear su relato mítico. Indudablemente, el ilustre "... *Francio, filz au preux Hector, filz du roy Priant de Troye*" (Michaud, *op. cit.*: t. I, p. 595) aportaba a la realeza unos orígenes mucho más prestigiosos, pero, por sobre todo, le proporcionaba un ascendiente en línea directa de la casa real troyana. Por lo demás, una vez elegida la versión protagonizada por Francion, la escritora no se limitó a reproducirla de manera literal, sino que, por el contrario, realizó una serie de modificaciones a través de la omisión y descarte de ciertos elementos presentes en el relato original. Por ejemplo, entre la serie de líderes troyanos que escapan a la destrucción de Troya, y que se encuentran al frente de los contingentes de exilados, la escritora tan solo destaca la figura de Francion.

7 En Autrand (2009: 355) puede leerse: "*Ensuite Francion, le légendaire auteur de la lignée des rois de France, n'est plus seulement l'un des nobles troyens mais, mieux qu'Énée, le propre fils d'Héctor, donc descendant direct de Priam*".

8 Beaune (1985: 22) agrega: "*Mal vu de Priam, il souhaite protéger sa personne et ses biens et trahitsa cité, en introduisant le cheval de bois. Lors de la prise de Troie, il livre Polyxène et s'exile avec douze mille Troyens*".

Aunque no omita decir que parte de la nobleza troyana, también de ascendencia real, abandonó la ciudad para poblar el universo,⁹ solo se cuenta el periplo de Francion en su rol de conductor de pueblos. El resto de los jefes migratorios, así como otros importantes caballeros, permanecen bajo sombras. Descendiente en línea directa de Héctor, Francion, portaba la sangre del *genus* del rey, de una especie distinta a aquella poseída por los otros nobles emigrados; este hecho inevitablemente marcaba una cesura entre el portador en línea directa de la sangre real y el resto de los nobles con ascendencia troyana. A su vez, el mismo argumento trasladado a la realidad sociopolítica del siglo XV indica no solo la tradicional superioridad jerárquica entre el rey y los nobles, sino, antes bien, una concepción de la realeza como una especie distinta de la nobleza. En este sentido, todos los reyes franceses, sin importar la dinastía a la que perteneciesen, estaban unidos por la sangre real, formando una gran familia que los distinguía del *ordo* nobiliario. Así, el *genus* del rey era el más noble y antiguo del reino, porque contenía la sangre del ilustre Héctor, hijo de Príamo y heredero primogénito. Asimismo, el argumento era de gran utilidad de cara al conflicto anglofrancés de la época, ya que se presentaba como un valioso recordatorio de las jerarquías feudales y de la diferencia existente entre estas y la soberanía real.

En el contexto de la Guerra de los Cien Años, en la que la rebelión y la traición a la autoridad real eran frecuentes, recordar la diferencia cualitativa de la sangre real era indispensable.¹⁰ ¿Acaso el origen de esa guerra no había sido

9 Michaud (*ibid.*: 594-595): "*De la noble royal lignie de la renommée Troye [...] se partirent plusieurs barons nez de la lignie royal, avec multitude de gent espendans en diverses contrées, entre lesquelz un appelle Francio, filz au preux Hector, filz du roy Priant de Troye, avec sa compaignie, arrivans vers les Palus de Moede.*"

10 Beaune (1985: 40) sostiene: "*De 1300 à 1500, le mythe troyen est utilisé en politique intérieure en liaison avec la guerre de Cent Ans [...] Entre 1380 et 1450, très nombreux sont les textes sur le malheur des temps qui utilisent la référence troyenne: Martin Lefranc, Christine de Pisan, Alain Chartier, etc.*"

por la rebelión de un vasallo del rey francés? De hecho, así era considerado por muchos franceses, para quienes el rey inglés no era más que un vasallo del rey de Francia. No obstante, el rey se presentaba por encima de aquella sociedad feudal unida por lazos feudo-vasalláticos. Como cabeza política del reino, su principal compromiso era con la totalidad del cuerpo social, dado que su función principal era la de asegurar el bienestar general del conjunto de sus súbditos. Esta diferencia entre el rey como cabeza del reino y el rey como *primus inter pares* se evidencia en el cambio que la escritora opera en el personaje de Héctor: abandona la faceta de héroe guerrero —valiente pero imprudente— de los textos anteriores; se muestra distinto del resto de los caballeros, adquiere los rasgos de un monarca, por lo que sus virtudes también se transforman y adquieren un carácter político y civilizador.¹¹

En el capítulo XXXI del Libro II, Carlos V se asemeja al príncipe troyano no por su valentía en el campo de batalla, sino porque a su corte acuden, en demostración de su apoyo y fidelidad, los señores y caballeros más prominentes del reino. Asimismo, Héctor aparece asociado a la ley, principalmente porque el rey bajomedieval era, ante todo, un legislador

tout ainssi qu'il est escript d'Ector de Troye, le preux combatant, que, pour la grant bonté de luy, tant l'amerent pluseurs estrangiers, que ilz desirerent estre ses subgiez, et, de fait, à luy se rendirent, se vindrent pluseurs hauls barons, pour le grant bien du roy Charles, mectre en sa juridicion et hommage. (t. II, pp. 50-51)

Así, al igual que sucedía con Héctor de Troya, grandes barones se sometían a la jurisdicción de Carlos V. Más aún, su sangre

11 *Ibíd.*, p. 51: "Les héros troyens avaient d'abord été surtout des guerriers, progressivement gagnés par l'idéal chevaleresque, plus que des héros civilisateurs".

era de inestimable valor, tanto para los señores locales como para las dignidades extranjeras que, afanosamente, buscaban concertar alianzas matrimoniales con la casa del rey.

Si dis encore que, pour la grant renommée qui d'icelluy roy Charles par le monde couroit [...]; le roy d'Espagne, d'Arragon et mains autres, désirassent son affinité, amour et aliances, par mariages ou aultrement, à son sang, filz et filles. (t. III, p. 97)

La preeminencia de la realeza francesa también es perceptible en el mito por medio de la eliminación de los otros jefes migratorios —cabezas de pueblos—, que habían escapado de Troya junto a Francion. Ni Eneas, antecesor de Roma, ni Brutus de Inglaterra, ni Turcus de *Scythia* son mencionados; solo Francion aparece como el único protagonista del proceso migratorio. ¿A qué motivo atribuir la ausencia de los otros líderes? Si se considera que todos ellos eran los ancestros míticos de otras entidades políticas de la época,¹² puede sugerirse que, a fin de no opacar el brillo de la realeza francesa, la escritora prefiriese destacar solo al conductor del pueblo franco. Pero también pueden apuntarse otras razones relacionadas con la política exterior francesa de comienzos del siglo XV.¹³ Primero, la interminable guerra contra Inglaterra; segundo, la cruzada contra los otomanos para liberar Bizancio. Siendo enemigos acérrimos del rey francés, evidentemente, no resultaba conveniente destacar el parentesco que unía a sus ancestros con Francion.¹⁴

12 *Ibid.*, p.19: "Les héros troyens continuèrent à être les mythiques ancêtres des nouveaux États.

13 *Ibid.*, p. 42: "... le mythe troyen servit dans la deuxième moitié du Moyen Âge à prouver l'indépendance du royaume par rapport aux deux pouvoirs qui revendiquaient l'héritage de Rome, la papauté et l'Empire germanique".

14 *Ibid.*, p. 21: "Francion avait, de plus, le désavantage d'avoir des parentés encombrantes, avec les Turcs par l'intermédiaire de Turcus et avec les Anglais par l'intermédiaire de Brutus. Or, Anglais et Turcs sont les

Algo similar sucedía con Eneas, quien aparecía como el antepasado de los dos poderes más importantes de la época: el Papado y el Sacro Imperio. Aunque no fuesen enemigos declarados del rey francés, sus relaciones nunca dejaron de ser tirantes. En el primer caso, el Gran Cisma fue fuente de conflicto entre la Curia romana y el monarca francés, quien, según los tiempos, oscilaba entre una postura imparcial y, por el contrario, el público apoyo al papa aviñonés. En el segundo caso, aunque no existiese conflicto abierto entre Francia y el Sacro Imperio en la época en que escribía la autora, sí se deslizaba una competencia de prestigio entre las dos dignidades. De ahí que el mito también fuese funcional a esta pelea de *status* por medio de la selección que hace la escritora de ciertos episodios, así como por la atribución de determinados comportamientos a los jefes del pueblo franco. Por ejemplo, Priam aparece como aquel caudillo que se niega a someter a su pueblo al oprobio del tributo romano al tomar la decisión de abandonar la ciudad de Sycambria. Nuevamente, la autora opta por aquella versión mítica de resistencia a los romanos y descarta aquella que, por el contrario, identificaba al pueblo francés como fuerza militar al servicio de Roma¹⁵

comme leur hault corage fust rebelle à servage, obviant à l'empire de Romme contrainnant yceulx à servitude de treu, fu voir, que, en l'an de grâce 381, avec leur duc descendus dudit estoc royal, appelle Priant, se translatèrent en la terre de Gaule que ilz appellerent France (t. I, p. 595)

ennemis du roi très chrétien. À la fin du siècle, les versions qui conservent Francion éliminent Turcus et Brutus".

15 *Ibid.*, p. 23: "À la demande de Valentinien, les Sycambriens battent les Alains réfugiés dans les Palus Méotides [...] Grâce aux Grandes Chroniques, ce combat réapparaît obligatoirement dans toutes les versions d'origines troyennes".

En el presente de la autora, la idea de resistencia al Imperio Romano venía a significar la independencia del reino respecto de los dos poderes que reivindicaban la herencia de Roma: el Papado y el Imperio germánico.¹⁶ Esta idea deducida del mito, que hacía a la relación entre el Sacro Imperio y el reino de Francia, es continuada al final del Libro III, donde la escritora dedica varios capítulos a demostrar la superioridad de Carlos V respecto del Emperador. En un extenso relato del encuentro de estas dos dignidades, la imagen de Carlos IV es minimizada y hasta degradada frente al virtuosismo del rey francés (Michaud, *op. cit.*: t. III, p.99-118).

En definitiva, lo que era para el mito era igual de válido para las relaciones políticas a comienzos de la decimoquinta centuria. Así como el rey francés se burlaba de las costumbres imperiales otorgándole al Emperador un caballo negro con las armas de Francia mientras él se montaba en el corcel blanco, propio del protocolo imperial,¹⁷ Priamo, caudillo de los francos, se rebelaba contra la fiscalidad romana; y no es casual, que *le nom de Franc signifie alors «libre du tribut»* (Beaune [1985: 20]). Claramente, dos comportamientos que marcaban, tanto en el plano mítico como en el real, el rechazo de todo tipo de opresión y subyugación al poder imperial. Asimismo, esta idea de libertad puede apreciarse en otro de los episodios del mito. De hecho, la Galia a la que arriba el pueblo francés, bajo las órdenes de Priam, aparentaba ser un lugar deshabitado, desierto. En este sentido, la autora descartaba la versión de la conquista violenta sobre

16 Antonetti et al. (1997: 188): "*L'avantage des origines troyennes était de donner au pays des origines parallèles à celles de Rome et d'impliquer l'indépendance face à l'Empire*". También Beaune (1985: 42) considera que "*le mythe troyen servit dans la deuxième moitié du Moyen Âge à prouver l'indépendance du royaume par rapport aux deux pouvoirs qui revendiquaient l'héritage de Rome, la papauté et l'Empire germanique*".

17 Michaud *op. cit.*: t. III, pp.102-103.

un territorio habitado de Bernard de Gui y, en su lugar, escogía la versión pacifista de Sigebert de Gembloux.

La ausencia de la población indígena —*galli*—¹⁸ y la omisión de toda referencia a la violencia, posiblemente, puedan explicarse en base al pensamiento que la escritora mantenía sobre los fundamentos del poder. En el contexto de la guerra de los Cien Años aceptar que la fuerza creaba el derecho en materia de *regalia*, resultaba extremadamente peligroso, ya que si los ingleses vencían por la espada, esto, hubiese implicado la obligación de reconocer como legítima la soberanía inglesa sobre el reino de Francia.¹⁹ Por el contrario, el derecho del rey francés sobre el territorio no estaba fundamentado en la fuerza. No solo porque en la versión mítica de Christine de Pizan no aparece la conquista, sino también porque la tierra a la llegaba el pueblo franco era un regalo divino. De ahí que se estableciese el derecho legítimo del rey francés por sobre el inglés, no ya en calidad de último vértice de la pirámide feudal —*grand suzerain*—, sino como cabeza de un reino entendido como una comunidad étnica, política y territorial preexistente a cualquier feudo.²⁰

Por consiguiente, Priam —en calidad de rey feroz— y su sucesor Marcomir —como rey pacífico—, encarnaban dos de los atributos primordiales de la monarquía. El rey tenía la obligación, por un lado, de defender a su pueblo contra la dominación externa y, por el otro, de garantizar al pueblo un territorio donde pudiese desarrollar pacíficamente sus actividades. En otras palabras, el rey como garante del

18 Antonetti et al., (*ibid.*, p. 188): "*Les Francs donnent leur nom au pays, d'autant que les Gaulois vaincus par Rome appartinrent longtemps à l'histoire ancienne et non à l'histoire de France*".

19 Beaune (1985: 39): "*On a donc substitué progressivement une justification de la possession du territoire par l'indigénat à l'ancienne justification de la conquête par l'épée, car la force ne crée théoriquement pas le droit en matière de regalia*".

20 *Íd.*: "*Le contemporains des désastres de la première partie de la guerre de Cent Ans ne pouvaient admettre que la victoire eût jamais suffi à créer des droits sur la France, même si les générations des envirois de 1450 virent dans la reconquête l'approbation divine*".

orden interno y externo del reino tenía la función de lograr y conservar el tanpreciado bien común. Finalmente, el mito se cierra con Pharamond, “... *auquel duc Priant succéda Marchoeres, qui engendra Pharamon, que yceulx couronnerent à premier roy de France*” (Michaud, *op. cit.*: t. I, p. 595). Es Pharamond quien inaugura la casa real de Francia, dado que es el primer rey coronado en suelo francés y también el primer legislador. Aunque Christine no mencione este último dato, la asociación es inmediata para cualquier lector que tuviese conocimiento de las *les Gesta Regum Francorum* o *les Grandes Chroniques*. Pharamond, primer rey de Francia, por ser el primero coronado en territorio francés, cargaba en su sangre las ilustres virtudes del linaje real troyano que se remontaba a Héctor y que desde allí se venía transmitiendo, de sucesor en sucesor, sin interrupciones, a todos los reyes de Francia.²¹

En conclusión, si todo ha comenzado por Francion, asimismo, todo termina en él. La asociación etimológica entre *Francion* (líder), *France* (Galia) y *Françoiz* (francos), todos ellos términos hermanados con la idea de libertad,²² sugería una conexión entre dinastía, territorio y pueblo de evidente carácter mesiánico. Sobreviviente de la raza real troyana, Francion escapó de la destrucción de Troya, salvó al pueblo franco y lo condujo a la tierra prometida.²³ Asimismo, este mesianismo subyacente en el mito, es reforzado por medio de una filiación espiritual anclada en la tradición veterotestamentaria, que a su vez, venía a cristianizar el paganismo de unos orígenes troyanos.

21 *Id.*: “*ycelluy sage Charles, lequel fu le cinquante-sixième roi de France, puis le roy Pharamont dit dessus*”

22 *Ibid.*, p. 311: “*Le nom de Francia est d’origine germanique. Francus voudrait dire libre ou franc*”. También, *cfr.* Le Ninan (2013: 292-294).

23 Antonetti, Beaune, Bercé *et al.* (1997: 188): “*La France est le peuple béni par Dieu de la nouvelle Alliance*”.

La filiación espiritual de la dinastía Valois: Moisés y David

El concepto de perpetuidad de la sangre implicaba la idea de una intervención divina cuando el linaje real se encontraba amenazado.²⁴ Ciertamente, las amenazas podían tener distintos motivos, pero una idea permanecía firme: Dios jamás abandonaría a la realeza francesa.²⁵

Ainsy fu le commencement de celle noble nacion françoise, couronnée d'ancienne noblece, laquelle, Dieux mercis, doit en hoir, est continuée malgré les floz de la descordable fortune jusque cy en amendent en bien, à laquelle chose Dieux octroit tousjours accroissement de gloire jusques au terme des aeulx. (t. I, p. 595)

La sangre de los reyes de Francia era perpetua desde sus orígenes y sus beneficios se extendían a los reyes pasados, presentes y futuros. No obstante, Christine se dedicó a crear un lazo especial que uniese a Carlos V —y su descendencia— con la divinidad. Para dar con el objetivo, recurrió a una filiación de tipo espiritual basada en la Biblia, que escapaba a la tradicional lógica genealógica. De ahí que se encuentre ausente la conexión entre Adán —y sus descendientes— con los primeros cristianos exiliados a la Galia, progenitores de los merovingios;²⁶ de hecho, la genealogía ya había sido delineada a partir de unos ancestros paganos. Por el contrario, antes que un vínculo de parentesco, la escritora plantea uno

24 *Ibid.*, p. 123: "Cette perpétuité du sang se traduit par l'intervention de Dieu lorsque la lignée est menacée". Para un análisis más detallado de la temática, *cfr.* Beaune (1985: 222-223).

25 *Ibid.*, p. 222: "Dieu a tant aimé la très chrétienne maison de France que jamais il n'a voulu la laisser sans hoir".

26 Argumentaciones como estas eran sostenidas por autores como Pierre Desgros. Al respecto, *cfr.* Beaune (1985: 35): "C'est dans le même milieu monastique que naît [...] l'idée d'une filiation réelle. Au milieu du XV^e siècle, Pierre Desgros décrit la filiation de la plus noble lignée du monde d'Adam à Jésus".

de tipo espiritual: una especie de lazo providencial que los reyes Valois mantenían con las figuras más relevantes del Antiguo Testamento. Así, a semejanza de Moisés, Carlos V había venido al mundo por gracia divina; y si el primero había tenido como misión libertar al colectivo judío, la encomienda del segundo era la del consuelo y restablecimiento del reino de Francia.²⁷

D'ycelle dicté noble lignée Dieu, ameur du très christien peuple françois, pour la réparation, confort et préservacion dudit lieu, lequel, par pluseurs adversitez de nostre sire, peut estre consentyes pour cause de correccion, si comme le bon pere chastie ses enfens, tout ainssy comme jadiz donna Moyse, né de nobles parens, ou temps de l'adversité d'Egipte, aux enfens d'Israël, le sage conduiseur pour ledit peuple en espace de jours tirer hors du servage de Pharaon, volt la divine Providence faire naistre de parens solemnelz et dignes (...) ycelluy sage Charles. (t. I, p. 595)

En la tradición bíblica la figura de Moisés se ligaba a dos cualidades: la de padre —pastor— y la de legislador. En el bajo Medioevo la metáfora del buen pastor estaba asociada a imágenes muy presentes en el imaginario colectivo, como la del rey protector de su pueblo, garante de la paz y del bien común. Pero más interesante resultaba su mesianismo, al cual se solía explotar en determinados contextos históricos. La misma Christine de Pizan parece utilizar la metáfora del buen pastor —exclusivamente— para la descripción de eventos relacionados con el conflicto anglofrancés. En este sentido, puede sugerirse que la asociación entre Moisés y Carlos V,

27 *Ibid.*, p. 214: "Ce passé chrétien glorieux garantit la place particulière du royaume dans la chrétienté. Dieu l'a voulu ainsi de toute éternité. Il a élu la France comme son peuple, le peuple de la Nouvelle Alliance".

en los comienzos de *Charles V*, adquiriría el significado de una profecía cumplida. ¿Acaso el libro completo no puede considerarse como un testimonio fidedigno del fin bueno al que siempre conducían las habilidades políticas del rey? ¿Cómo entender de otro modo la paz social, la reorganización administrativa y la recuperación del territorio en manos inglesas, si no es por la labor gubernativa de un rey predestinado a salvar al reino de Francia? Ciertamente, el mesianismo de Carlos V podía sustentarse en hechos históricos, dado que no solo Christine, sino también distintos cronistas y diversos autores coincidieron en señalar los grandes logros del reinado del rey Sabio. Por el contrario, el mesianismo de su sucesor, Carlos VI, símil del rey David, respondía a una sincera apuesta a futuro, sin otras certezas que las de la profecía por cumplir.²⁸ En torno a la figura del rey loco los historiadores coinciden en la visión que albergaban los contemporáneos sobre su persona, de un carácter completamente opuesto al de su progenitor. Para muchos, su gobierno había derrumbado la obra de reconstrucción realizada por su padre, instalando el desorden social, desestructurando el ejército y pervirtiendo las buenas costumbres de antaño.²⁹ ¿Cómo revertir, entonces, dicha imagen negativa?

Ante la realidad histórica de un rey inhabilitado para gobernar, Christine de Pizan superpone el mesianismo de David a fin de mantener en alto el prestigio y la legitimidad de la monarquía. En la tradición del *Antiguo Testamento* el rey David era un rey sagrado pero no santo; por lo tanto, era

28 Finkelstein (2006: 15-16): "*Moïse le grand législateur, n'était pas destiné à revenir. En revanche, David et Salomon avaient été les récipiendaires d'une promesse divine qui garantissait au peuple sa survie et sa rédemption éventuelle. En dépit des épreuves du présent, la lignée de David, le fils de Jessé, offrait une promesse d'avenir*".

29 Autrand (2009: 194) señala: "*Comme ses contemporains et comme tous les auteurs de temps, Christine de Pizan ressentit durement la rupture entre le règne de Charles V et celui de Charles VI*".

capaz de pecar y de contener pecado. Su equiparación con Carlos VI se veía reforzada por el carácter guerrero y cortesano de ambos reyes; bien conocido era el espíritu caballeresco del rey francés, así como su afición por los placeres y las fiestas. Tanto en el texto bíblico como en *Charles V* ambos aparecían como recipientes de la ira de Dios. Sin embargo, existía una diferencia entre las situaciones de David y Carlos VI. Mientras que en el primer caso era el pueblo quien había resultado castigado por la actitud pecaminosa de su rey, en el caso francés, los términos se invertían, y era el mismo Carlos VI quien pasaba a sufrir en carne propia por los pecados de su gente.

Ainsi, comme les vengences de Dieu soyent merueilleuses: ainsi, comme jadis la punicion du péchié de David, Dieu purgia par la persecusion du peuple, peut estre pour nos péchiez, Dieu consent la playe sus nostre chief. (t. II, p. 27)

¿Por qué la inversión de culpabilidades? Si Christine realizó un giro en el significado de la asociación davídica, fue con el propósito de borrar la mácula que representaba un rey insano en la genealogía real. Ciertamente, podría haberse ahorrado el trabajo de hacerlo, si se considera que el *ius sanguinis* aseguraba el trono a un bebé no sacralizado o a un rey loco —como era el caso de Carlos VI—. Sin embargo, la escritora no consideró suficiente al argumento jurídico. Su escritura estaba demasiado ligada a la realidad política del momento para desatender los alarmantes vaticinios acerca de las crisis de locura del rey, cada vez más recurrentes. Al fin de cuentas, su formación práctica le impedía enfrascarse en los formulismos jurídicos y teológicos de otros autores de su tiempo. Si se sirvió de ellos, también se encargó de reforzar sus falencias. En este sentido, la pureza de la sangre real no podía incluir a un ejemplar insano, a menos que el

rey apareciese como redentor de los pecados de su pueblo, como parece ser el caso de Carlos VI. Sin embargo, tal como lo indica el argumento de la perpetuidad, Dios era incapaz de abandonar a la realeza francesa. Si el milagro está puesto en el retoño de David, futuro Mesías, lo mismo puede sugerirse para la descendencia del rey loco. En efecto, las esperanzas de Christine de Pizan estaban colocadas en el delfín Louis de Guyenne.

*Une autre grace que Dieu donna jadis à noz peres anciens,
par grant espécialité, à ce Roy; car il a moult belle ligniée
d'enfens encore moult jeunes d'age: le premier filz, dit duc
de Guienne, tant bel prince et de si belle apparence en toutes
choses bonnes, comme prince peut estre; autres deux filz sem-
blablement beuls et gracieux [...] (t. II, p. 27)*

Conclusión

En síntesis, la filiación espiritual constituye un recurso elaborado por la autora con vistas a remarcar el carácter perpetuo de la monarquía francesa como sistema elegido y querido por Dios. Asimismo, su utilidad trasciende el fin totalizante de la legitimidad de la realeza francesa para abocarse a Carlos V y su descendencia. El mesianismo de los reyes Valois es el argumento al que recurre la autora para reforzar la legitimidad de los reyes de su tiempo y para fortalecer la monarquía en tiempos caóticos. En este sentido, el carácter mesiánico de los Valois se encuentra al servicio de una idea de continuidad, mas no de cambio; se trata de una evidencia más de que el respeto por la institución monárquica y el derecho del heredero primogénito eran las ideas fundantes en el pensamiento político de la autora.

Parte 4

Figuras del entramado social y literario medieval

Capítulo 15

La humildad y la grandeza como ficciones

Representaciones episcopales en *De diversitate temporum* y la *Gesta Alberonis*

Gustavo Montagna von Zeschau y María Victoria Valdata

Introducción

La Edad Media nos legó innumerables documentos que, al ser analizados detenidamente, arrojan luz sobre un gran abanico de cuestiones. Una de estas son los elementos retóricos y ficcionales que se encuentran presentes en dos fuentes medievales de los siglos XI y XII: *De diversitate temporum* de Alpert de Metz y la *Gesta Alberonis archiepiscopi Trevirensis* de Balderico, respectivamente. Tales recursos serán analizados en relación con los vestigios de humildad y grandeza a través de los cuales los autores buscaron exaltar sus propias obras. El análisis de estos signos, observables tanto en el prólogo como en determinadas partes del *corpus* de ambos textos, nos permitirá dilucidar ciertas autorrepresentaciones típicas del periodo por parte de los escritores.

Por un lado, el factor humildad encuentra su vinculación con varios *topoi*: con respecto a la obra *per se*, con respecto a quién esta es dedicada y, de manera prácticamente ineludible, con respecto a Dios. Por otro lado, la idea de grandeza aparece relacionada con las acciones que tendrán lugar

a lo largo del relato, ya que la presentación de los sucesos por narrar como “transcendentales” carga de significación y otorga prestigio tanto al escrito como a quien lo escribe. De este modo, consideramos que ambos elementos —humildad y grandeza— entran en una relación simbiótica que nos permite entrever los intentos de los clérigos por darles una base, un respaldo más sólido, e incluso una mayor credibilidad a las palabras que volcaron en sus obras. Es en este sentido que dichos conceptos se nos presentan como forzados/ficcionalizados. Exponer estos esfuerzos por parte de los escritores medievales será nuestro objetivo principal a lo largo del presente trabajo.

Sobre *De diversitate temporum* de Alpert de Metz

Alpert de Metz fue un monje y cronista benedictino (?-1024), nacido y criado en la diócesis de Utrecht. Si bien en cierto momento que no se conoce con exactitud, Alpert abandonó dicha área para convertirse en monje del monasterio San Sinforiano ubicado en Metz (actualmente en Francia),¹ se mantuvo siempre al tanto de los sucesos de su ciudad natal, a la que luego retornó (Worstbrock: 1978). La figura de este monje debe ser entendida dentro de los parámetros de la dinastía Liudolfinger,² periodo en el cual la Iglesia jugó un rol por demás vital gracias a la configuración de la *Hofkapelle* o

-
- 1 Metz era un importante centro de producción literaria, particularmente aquella centrada en monjes y obispos. En este clima intelectual, Alpert se imbuó en los géneros de la *gesta* y la *vita* de santos, así como de notables individuos del ámbito secular cuyas vidas sirvieran de ejemplo para las generaciones venideras. De todos modos, en *De diversitate* se dedicó a recopilar ciertos *affairs* de hombres cuyas acciones no fueron dignas de emulación (Bachrach, 2012: xxviii-xxix).
 - 2 Esta familia reinó al este del Rin entre los años 919 y 1024, y fue más conocida *a posteriori* bajo el nombre de dinastía otónida en pos de sus regentes Otón I, Otón II y Otón III. Althoff (2013) analiza el predominio de este linaje en la Germania del siglo X y principios del siglo XI.

capilla imperial,³ que reunía a clérigos formados en escuelas catedralicias para el servicio del rey. Entre los años 1021 y 1024, durante el reinado del emperador otónida Enrique II, Alpert de Metz redactó *De diversitate temporum*, en la cual recopila parte de la historia de Lotaringia de comienzos del siglo XI. Como indica David Bachrach (2012), durante el periodo de composición de dicho escrito, el hermano de Alpert, Immo, era diácono en la catedral de Worms y se encontraba bajo el ala del obispo Burchard (Bachrach, 2012: xix).⁴ Así, gracias a su hermano, Alpert se entera de la existencia de este “verenable” clérigo a quien le dedica su prólogo. A continuación, trataremos de detallar dentro de este marco la modestia excesiva y los elementos retóricos utilizados por el autor en aras de brindarle a su obra cimientos firmes.

Uno de los *topoi* con que tropezamos de manera más repetida es la humildad en relación con los sucesos que transcurren a lo largo del escrito. Debido al espíritu fugaz con que algunos de estos eventos son mencionados, el mismo Alpert se encarga de prevenir futuras críticas al aclarar que no escribió *todo* lo que se pueda decir sobre ellos, puesto que ya son de público conocimiento. Además, incorpora el argumento de que no es su intención que parezca que escribió más de lo que debería, e insiste en que dejó de lado ciertos asuntos de manera intencional para evitar que su obra se convierta en un largo y pesado texto (2012: 4). Asimismo, reverenciando la figura de Burchard de Worms, Alpert manifiesta que redactó su trabajo brevemente con el fin de impedir que este sea de su desagrado e interfiera con las sagradas tareas del obispo.⁵ En el mismo orden de ideas, el

3 Para obtener un panorama más amplio acerca de la capilla imperial, *cfr.* Fleckenstein (1959 y 1966).

4 Burchard de Worms (965-1025) fue miembro de la Hofkapelle de Otón III y entre sus obras más importantes se encuentra *Decretum*, una colección de veinte libros sobre el derecho canónico.

5 Bachrach (2012: 4): “... *I have consecrated to your name a little book about the men of our times, which is called On the Variety of Our Times, because a range of matters are collected in it. I have not*

cronista puntualiza el deseo de que su obra no sea criticada bajo ningún punto de vista, ni desde su contenido —como se mencionó recientemente—, ni desde su aspecto narrativo, ya que está dirigida a los eruditos.⁶

Hasta el momento, hicimos alusión a ciertos mecanismos de los cuales se valió Alpert para justificar el contenido de su libro. Sin embargo, creemos que detrás de esta discriminación detallada se esconde un motivo menos pragmático que los que él aduce. La narración de determinados hechos en detrimento de otros, implica otorgarles a aquellos —de manera casi imperceptible— mayor relevancia, lo que en conjunto eleva a la obra en general y la dota de bases más sólidas. Persiguiendo este mismo fin, el monje benedictino también evoca a Dios, frente a quien expresa una gran sumisión, y señala que si bien no es digno de Su obra, decidió tomar la iniciativa de escribir *De diversitate* con la finalidad de alejarse de la curiosidad inútil y de no hundirse en la pereza.⁷ Consiguientemente, estimamos que Alpert se presenta como un humilde siervo de Dios, a quien le concede su libro como ofrenda.

Otra reiterada estrategia a la que recurre el monje es la de refugiarse en la figura de Burchard, en quien delega —poco sutilmente— la responsabilidad de *De diversitate temporum*. En el prólogo, el autor les advierte a los futuros lectores que

gathered everything that could be written about the proposed topics out of the fear that I might seem to have written more than I ought. In addition, in order to avoid, having you dislike this work because it would interfere in carrying you out your own holy tasks, I have written everything in the spirit of brevity".

- 6 *Íd.*: "By no means do I wish these books to be burdened by unskilled writing, as if bearing a useless load, because they are intended for scholars".
- 7 *Ibid.*, p. 5 "Through all of this, may your worthiness know that I have undertaken to write about these affairs in order to avoid sinking into lethargy and sloth. Because I am not fit for the work of God or anything else that is virtuous, I have bound my miserable soul away from useless curiosity by undertaking this little work".

el libro fue enviado a Burchard para su revisión, *ergo*, que si alguien osa criticarlo, está poniendo en tela de juicio la propia opinión del virtuoso prelado.⁸ En este aspecto, vislumbramos en Alpert un sentimiento de cobardía entremezclado con una clara admiración hacia el obispo: acobardamiento, puesto que evita poner su nombre en el escrito en caso de que no le resulte agradable a Burchard, pero también veneración, puesto que le concede a él la decisión final acerca de si *De diversitate* debe conocer la luz o ser enterrada en un pozo.⁹ Si bien la epístola de Burchard en respuesta no es en este trabajo un objeto de análisis en sí, esta también se halla en el prólogo (a continuación de las palabras de Alpert) y solo mencionaremos una breve cuestión. En su devolución, Burchard alabó el afán del cronista puesto en la labor, y también el haber incorporado las grandes causas grandes (Neyra, 2012: 11).¹⁰ Así, observamos cómo uno de los ya nombrados propósitos iniciales de Alpert—a saber: enaltecer su obra— surge efecto. Por otro lado, es notable cómo el benedictino hace uso de una retórica persuasiva para mantener la atención de la audiencia, tal como lo explica Bachrach en la introducción de su traducción de *De diversitate*:

Both Alpert and Burchard would appear to have subscribed to the views expressed by Cicero in his De rhetorica

-
- 8 *Ibid.*, p. 4: "So, if some rival should emerge against me, and if he, after having read my book with a jaundiced eye, should contradict me for the sake of some jealously sought-out minor matter, and if he should attempt to condemn me because I brought forth some superfluous novelty or wrote imprudently in an impolite manner, and for this reason he rejects my work, let such a man know that the book is being sent to you for consideration. It will be your judgment that casts it aside or preserves it to be read".
- 9 *Ibid.*, p. 5: "This book has been set forth without the name of the author so that if it displeases you, just as I said above, you might cut it up or order it buried dirt in a hole that was prepared for it".
- 10 Para una mejor aproximación a la respuesta del obispo wormaciense se recomienda la lectura del texto mencionado.

in which the great Roman orator emphasized the importance of writing persuasive works in a style that would keep the attention of the audience. (Bachrach, 2012: xxix)¹¹

Por lo expuesto hasta aquí, concluimos que en su prólogo Alpert hace uso de numerosas tácticas —algunas más burdas, otras menos evidentes— con el propósito de justificar y exaltar su libro. Sin embargo, juzgamos que el monje y cronista benedictino extrema sus alegatos al punto de pretender exonerarse de lo que él mismo decidió escribir; todo para evitar futuras diatribas y que su obra sea bien recibida por quien él más admiraba.

Sobre la *Gesta Alberonis archiepiscopi trevirensis* de Balderico

En el caso de la segunda fuente que se propone abordar, es importante señalar primero que la *Gesta Alberonis archiepiscopi trevirensis* fue escrita a mediados del siglo XII por un clérigo llamado Balderico, de quien poco o casi nada se conoce. Nacido en Florennes (actualmente ubicada en Bélgica) en fecha incierta, fue en sus épocas de escolar en la París de 1147 que este sacerdote logró llamar la atención de Albero de Montreuil, arzobispo de Tréveris (r. 1131-1152). Dicho prelado invitó a Balderico a ocupar el cargo de maestro de la escuela catedralicia en su sede, institución sumamente importante para la instrucción y formación del clero y el coro diocesanos (Abulafia, 2007: 169). Durante los siguientes quince años, Balderico se convirtió en una figura local significativa de Tréveris, y al poco tiempo de

11 Como allí indica el autor, por el año 1000 una narrativa que sedujera a los lectores se consideraba de suma importancia y, particularmente, fue influyente la figura de Cicerón en la escritura de trabajos históricos.

fallecer Albero, c. 1152, escribió el que probablemente fuese su único trabajo literario: la *Gesta Alberonis archiepiscopi trevirensis*, centrada en la vida y el accionar del arzobispo.

Fuertemente atravesada por las tensiones y disputas acontecidas en el marco de la querrela de las Investiduras (1076-1122), las tres décadas que separan a la *Gesta Alberonis* del Concordato de Worms (la resolución de dicho conflicto entre el papado y el imperio) en 1122 no parecen haberla alejado del turbulento contexto político de inicios del siglo XII. De hecho, la *Gesta Alberonis* es una fuente que, pese a lo reducido de su tamaño y la fluidez de su lectura, ilustra notablemente al lector sobre los acontecimientos de aquellos tumultuosos años; allí se da cuenta de que, a pesar de los acuerdos a los que pudieron haber llegado los dos grandes poderes políticos enfrentados, en contextos regionales más acotados las cruentas disputas continuaron por décadas.¹²

En su escrito, Balderico adopta el estilo biográfico propio de la *gesta*, centrada en la descripción de los logros de una gran diversidad de actores históricos tanto individuales como colectivos. Distanciada por su estilo narrativo de las *vitae* de los obispos y de las vidas de los santos, la *Gesta Alberonis* no pierde nunca de vista el objetivo que comparte con dichos géneros, es decir, el de impartir enseñanzas de moral a sus lectores (Abulafia, 2007: 180-185).¹³ En ese sentido, la principal finalidad de su autor no es tanto narrar una sucesión fidedigna de los acontecimientos —pese a que señala en determinadas ocasiones lo verídico de sus exposiciones— como acercar al público lector a un ejemplo heroico, un modelo de obispo capaz de crecer social y políticamente más por sus virtudes seculares que por su piedad o su noble origen, como lo fue el de Albero de Montreuil (Pavlac, 2008).

12 Para una breve descripción del conflicto, *cfr.* Nieto Soria (1996: 18-29).

13 Traducción de la *Gesta Alberonis* consultada: Pavlac (2008).

De hecho, el escrito cobra en ocasiones ribetes de cuentos de hadas o incluso de épica cortesana, sobre todo en lo que respecta a la juventud de Albero, cuya influencia política se ve exagerada. Una vez que el arzobispo toma posesión del solio de la diócesis —en particular a partir de 1147, cuando Balderico se establece allí—, el relato comienza a nutrirse de conocimientos de primera mano, puesto que ya comienza a escribir como testigo (2008: 2-3).

Pese a lo relativamente ignoto de Balderico y las escasas menciones que nos han llegado de él, existe la posibilidad de construir, a partir de distintos signos retóricos en la *Gesta Alberonis*, una imagen suya en tanto autor de dicha obra, con sus propias intenciones, valores e imbricaciones sociales. En este sentido, y como señala Walter Pohl (2010) respecto de la temática del “*ego-trouble*”, muchos rasgos identitarios de los autores medievales se observan de manera explícita e implícita en sus obras, en las que se presentan como individuos fundidos en su entorno social a través de constantes luchas y negociaciones, de las cuales sus obras constituyen una clara expresión (2010: 18-21).

Precisamente, la *Gesta Alberonis* cuenta con diversas marcas que dan cuenta de los conocimientos poseídos por su autor, lo cual resultaba habitual para un clérigo escolar de su época. Por ejemplo, y en lo que se refiere al manejo de las siete artes liberales —que Ernst Robert Curtius (2013: 63-71) nos describe como características del periodo—, observamos que Balderico poseía una gran cintura a la hora de hacer uso de la retórica literaria. La repetida referencia a la concepción de humildad constituye un ejemplo de esto. Junto a dicha distinción literaria, Balderico se destacó también por ser un reconocido disertador especializado en asuntos papales, lo cual lo llevó a ser alabado por el abad Wibald de Corvey. Este canónigo destacó en una carta la brillantez del nacido en Florennes, a la vez que le imploró que no desperdiciara

ese talento cayendo en la inactividad (Pavlac, 2008: 2). Estas dos virtudes señaladas nos permiten integrar a Balderico en el entorno social e intelectual propio de su época, como parte de aquel numeroso grupo de escolares que, ya sea en las escuelas catedrales o en las universidades de las florecientes urbes medievales, protagonizaron aquello que medievalistas como Le Goff (1993) llamaron el “Renacimiento del Siglo XII”.

Asimismo, pueden observarse en los primeros capítulos de la *Gesta* algunos recursos narrativos cercanos a la épica cortesana o al *roman*, tal cual son descritos por Paul Zumthor (1978). Tanto en la presentación de la figura del arzobispo y sus subterfugios para huir de la persecución imperial (incluyendo el tradicional disfraz de mendigo para engañar a sus rivales), como, principalmente, en la sucesión de descripciones que buscan producir sentido y generar intriga en el lector,¹⁴ el autor de la *Gesta Alberonis* se nos presenta inscripto a su vez en un panorama literario distinto. Dicho escenario, presentaba al público relatos sobre heroicas figuras como Alejandro Magno, Julio César o Carlomagno —presentes también en la fuente analizada— inscribiéndolas en una concepción imperial y cristiana de la historia (Millet, 2006: 164-165). Consideramos que la abundancia de conocimientos y saberes de Balderico se expresa de manera contundente en su obra y se refleja tanto en la trascendencia de los temas abordados —por ejemplo los enfrentamientos entre el imperio y el papado de principios del siglo XII—, como en la alusión reiterada a importantes autores de la antigüedad clásica, ya sea Homero o Virgilio.¹⁵

14 Esta acumulación de descripciones se observa, por ejemplo, cuando el arzobispo se escapa de sus persecutores en una barca disfrazado de marinero. En aquel apartado, Balderico describe primero las delicadas manos del arzobispo, para luego señalar que precisamente por esas manos tan especiales los marineros sospechan de él (Pavlac, 2008: 39).

15 Es importante señalar, como menciona Ernst R. Curtius (2013: 79), que a estos autores “clásicos” se los valoraba de la misma manera que a otros autores posteriores, ya que en la Edad Media se consideraba a cada escritor como una autoridad con idéntico derecho a las otras.

Ahora bien, retomando el concepto de humildad presente en varios autores medievales vemos que el autor hace uso de dicho recurso, el cual se presenta —según el ya citado Curtius— como un elemento retórico que busca disponer favorablemente a la audiencia, al mismo tiempo que intenta mantener su atención evitando la distracción o el hastío. Sin embargo, en el caso puntual de la *Gesta Alberonis*, la representación de la humildad del autor se construye, ante todo, en contraposición a la grandeza y trascendencia de los acontecimientos relatados, así como en oposición a la inmensidad de sus protagonistas. En este sentido, opinamos que la intención no es predisponer favorablemente al público ante el autor, sino acercar su empatía hacia los notables logros del protagonista del relato, el arzobispo Albero de Tréveris.

Precisamente, Balderico no incurre sino en contadas ocasiones en la utilización tradicional del *topos* de la humildad —como sucede, por ejemplo, en el breve prólogo, cuando aclara que frente a lo casi increíble de los eventos descritos, su relato no incurrirá en mentiras y solo transmitirá la verdad (Pavlac, 2008:27)—. Asimismo, puede observarse en el capítulo veintiuno, que versa sobre los orígenes de un gran conflicto militar con el Conde de Luxemburgo por la abadía de St. Maximin, cómo Balderico señala que la grandeza heroica de tal narrativa requiere no de su “débil” pluma, sino de la de un gran poeta (2008: 56). Por ende, y para cumplir con semejante desafío, el autor destaca que será necesario poseer habilidades semejantes a las de Homero o Virgilio. No obstante, señala también que, incluso si estuviese a la altura de la tarea, su grandeza no sería igual a la de dichos poetas (Pavlac, 2008: 56-57). Y aquí, hace nuevamente referencia a la humildad.

Más importante aún resulta el hecho de que ambos momentos de excesiva modestia se realizan antes de que el relato aborde acontecimientos, considerados por el propio

Balderico como sumamente trascendentales. En el primer caso, la mención de que solo dirá la verdad antecede a la presentación de la disputa entre el emperador Enrique IV y el Pontífice Gregorio VII en la querrela de las Investiduras. Este importante enfrentamiento con sus respectivas consecuencias son presentados por Balderico a partir de dos fuentes principales: una carta imperial de 1111 y otra carta al Papado en la que le informa sobre las elecciones de Trier en 1130. Balderico acompaña ambas cartas con sus propios comentarios, remarcándole al lector el tenor de las luchas allí descritas, y sugiriéndoles que semejantes disputas no encontrarán fácil solución (2008: 35).

Esta impresión de grandeza es reforzada por el propio Balderico, el cual, citando a Horacio, busca anticiparse a una posible crítica de sus lectores, quienes podrían acusarlo en su prólogo de anunciar que iba a construir un ánfora y termina haciendo un simple jarrón (2008: 35-36). Esta metáfora es utilizada hábilmente por el autor, asociando la figura del ánfora, en tanto obra superior, con la historia de Albero, pidiendo paciencia a su público para que el autor pueda construir previamente un contexto apropiado para tan importante relato. Dicho contexto lo constituirán la querrela de las Investiduras y sus consecuencias, cuyos héroes pueden compararse con otras grandes figuras heroicas tradicionales, como Julio César o Carlomagno.

Ya avanzado el relato, en los momentos previos a que el flamante Arzobispo de Tréveris inicie una sucesión de importantes victorias políticas y militares, vuelve a observarse esta misma evocación a la humildad en contraste con la grandeza de los acontecimientos. Es en este caso cuando Balderico ruega estar a la altura de Virgilio u Homero ante la magnitud de lo que debe contar, y busca enlazarse con las profundas descripciones que le siguen. Por ejemplo, la visita del Papa Eugenio III a Tréveris a finales de 1147 es descripta

por Balderico con sumo cuidado y detalle. El clérigo no solo menciona las numerosas personalidades que acompañan al Pontífice, sino que también describe lo brillante y fastuoso de su comitiva, e incluso invita al lector a regocijarse con la solemnidad de las navidades celebradas aquel año en la ciudad (2008: 63-65). Asimismo, cuando el arzobispo Albero debe enfrentarse en batalla al Conde Palatino Hermann en 1148, la descripción del rol del prelado se desarrolla en un tono notoriamente épico. El enfrentamiento armado, en este sentido, pareciera resumirse en una batalla personal entre el valiente, probo y sacro arzobispo, cuyo discurso ante los soldados inflama sus corazones, y el traidor, oscuro y cobarde conde, quien había jurado ante Cristo mantener su lealtad a Albero. Es importante destacar que en este punto, la noción de “traición” es presentada por Balderico de la misma manera en que aparecía en los populares cantares de la *gesta*, asociada sobre todo a la ruptura traicionera y artera del juramento de vasallaje (Dessau, 1960). La grandiosa descripción de este acontecimiento bélico, coronado por una misa masiva realizada por el arzobispo antes de la batalla, permite dar cuenta de la importancia que Balderico busca otorgarle a su relato, ante el cual ya había anunciado a sus lectores que no contaba con la capacidad poética suficiente para describirlo acordemente.

Como puede observarse en estos dos apartados, en los cuales Balderico apela retóricamente a la figura de la humildad, dicha representación se construye indefectiblemente en relación con la grandeza y la inmensidad de los acontecimientos que serán relatados luego. En este sentido, la evocación a la modestia funciona como un fuerte llamado de atención para el lector, como un recurso retórico notablemente utilizado por Balderico para captar la atención de su audiencia en momentos especialmente heroicos y trascendentales de su relato, por ejemplo, su comentario

sobre la querrela de las Investiduras o sobre la visita Papal a la ciudad de Tréveris.

Esta imagen retórica de la humildad está también relacionada con la construcción del público receptor realizada por Balderico, quien orienta su obra hacia los sectores más jóvenes del clero con el objetivo de brindarles un ejemplo glorioso de un arzobispo capaz de enfrentarse, en defensa de la Iglesia, con poderosos señores laicos. Este público “ideal”, conocedor de las *gestas* heroicas de Julio César, Alejandro Magno o Carlomagno, así como de las capacidades poéticas de Homero o Virgilio, sabría perfectamente posicionarse modestamente ante dichas obras. Pues bien, esa era la misma humildad con la que buscaba unirse Balderico, empequeñeciendo su pluma —pese a lo vasto de su sabiduría— para así lograr destacar ante su público la grandeza de Albero de Montreuil, arzobispo de Tréveris, comparable con numerosos héroes que tanto él como los jóvenes aprendices conocían muy bien.

Conclusión

A partir de lo brevemente analizado en el presente trabajo, pudimos observar cómo las fuentes medievales estudiadas en este caso, *De diversitate temporum* de Alpert de Metz y la *Gesta Alberonis archiepiscopi Trevirensis* de Balderico, nos “hablan” de algunas de las herramientas usadas por los autores a la hora de producir sus escritos. Paralelamente, y no de modo menor, nos brindan abundante información acerca de las características de estos clérigos, puesto que con cada palabra elegida y volcada dejan asomar parte de su personalidad. Consecuentemente, acordamos con el planteo realizado por el historiador Walter Pohl (2010: 12), quien estableció:

“Many authors who did not write autobiography proper inserted autobiographical digressions into their historiographic texts [...] For us, they are interesting both as traces of personal problems, and for the ways in which these were communicated: often in traditional rhetorical form, but using a wide variety of literary strategies, from silence to exaggeration and from self-debasement to relentness claims to moral high ground”.

Así, a partir de determinadas marcas (como la reiterada evocación a la humildad y la grandeza) y usos retóricos, consideramos que es posible rastrear las preocupaciones y particularidades de un autor en su obra. Y por este motivo creemos, pues, que la lectura de los documentos debe realizarse traspasando el relato de los acontecimientos en sí, para poner la mirada en la estructura y el estilo narrativo elegidos por el escritor, los cuales develarán las estrategias empleadas por este para captar la atención de su público.

Capítulo 16

La figura del clérigo trovador en el *Libro de Buen Amor*

Mariana Barrios Mannara

"Yo, Johan Ruíz, el sobredicho arçipreste de Hita, pero
que mi coraçón de trobar non se quita"
LBA, 575ab

Antes de comenzar el análisis del *Libro de Buen Amor* (en adelante, *LBA*),¹ nos remontaremos a un antecedente —si bien no directo— de esta figura en la lírica mariana de Alfonso X, el rey Sabio (1252-1284). Se trata de la *Cantiga de Santa María 316* (en adelante, *CSM 316*),² que narra el milagro acontecido a un “*crérigo trovador*” (*CSM 316*, v.11). Allí presenciamos un pasaje del pecado a la conversión, por lo que el protagonista es caracterizado primero por sus errores, que abarcan tanto su trovar como su responsabilidad pastoral. Martín Alvítez, siendo clérigo, “*sas cantigas fazía d’escarnno mais ca d’amor*” (*ibíd.*, v.12), quemó una ermita dedicada a la Virgen, ya que por proximidad y fama atraía más la atención de los peregrinos que aquella iglesia de la cual él era prior. El castigo merecido por su soberbia fue la ceguera, venganza de María que marcó en sus ojos la situación espiritual del protagonista. La reprimenda lo llamó a conciencia; por eso, como primer paso, se comprometió a

1 Todas las citas del *LBA* corresponden a la edición de Bleuca (2003).

2 Las citas de las *CSM 316* pertenecen a la edición de Mettmann (2004 [1986-1989]).

reconstruir la ermita. Una vez hecho esto, ocurrió el milagro durante la misa y volvió a ver. Sin embargo, dada la condición híbrida del personaje, no sucede solo la conversión del clérigo, sino también el enamoramiento del trovador. La salud de sus ojos conllevó una nueva perspectiva: apreciar la piedad de María frente a su *coita*, que sería aquí la pérdida de la gracia espiritual y la salud física por causa de su ofensa. Como segundo paso de conversión, el clérigo trovador cantó:

*... Sennor, éu fól
Fui de que trobei por outra dona, ca niña pról.
Non ouv´i aa mia coita. Porn te venno jurar
que enquant´éu vivo seja, nunca por outra mollér*

*Trobe nen cantares faça oi mais, ca non mi á mester;
mais por ti direi de grado quanto ben dizer poder,
E des aquí adeante quero ja por ti trobar. (CSM 316, v. 40-46)*

Así, el clérigo trovador pasa de la dicotomía de sus saberes al sincretismo final entre lírica trovadoresca y consagración religiosa. Como “buen clérigo” trova de amor hacia una *Sennor* piadosa y celestial, mientras que abandona el género de escarnio. A su vez, su oración gana en artificio, tal como Alfonso X expresa en el “Prólogo B” a las *CSM 316*: el *bentrobear* “*é cousa en que jaz/ entendimiento*” (v. 1). Es decir que, como dice Santiago Di Salvo (2014), podemos rescatar la influencia mutua entre la figura autoral y el personaje de la cantiga narrativa. No solo porque el “rey trovador” y su “buen trovar” se proyectan sobre la *CSM 316*, sino porque la condición de clérigo de Martín Alvítez invade de resonancias clericales la figura de Alfonso X, transformándolo en *rex clericus*. La oración-trova del milagro narrado, transcrita arriba, y la consagración regia en el “Prólogo B” siguiente cantan un mismo vínculo entre lo clerical y lo trovadoresco.

*E o que quero é dizer loor
da Virgen. Madre de Nostro Sennor,
Santa María, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest'eu
quero seer oy mais seu trovador,
e rogo-lle que me quiera por seu.* (“Prólogo B”, CSM 316)

En definitiva, la figura del clérigo trovador en la CSM 316 se caracteriza por el dominio de los géneros de cantiga, el abandono del escarnio y del amor por damas, el apostrofar a María como la *Sennor* y el subsanar la *coita* gracias a la piedad de la Virgen, a quien se le ofrecen arrepentimiento, promesas y acción de gracias. En síntesis, se propone un trovar-orar como práctica propia de estos agentes híbridos.

Ahora bien, pensar esta misma figura en el LBA se torna complejo, en primer lugar, por la fragmentación de un yo múltiple y proteico, cuya transgresión más notoria es el pasaje del personaje del Arcipreste de Hita al de Don Melón Ortíz sin explicación alguna. Asimismo, es marcada la distancia entre el tono didáctico del Juan Ruíz del “Prólogo en Prosa” frente a las desventuras amorosas posteriores del narrador y protagonista. Sin embargo, una característica aúna estos tres grandes sujetos que acabamos de recortar. Más allá de sus transiciones internas, contradicciones y solapamientos, todos ellos son “clérigos trovadores”. Quiere decir que reúnen y mezclan las corrientes de saberes de ambas tradiciones, con diferencias internas o no en su realización, dados los “arciprestes” que componen la macrofigura de Juan Ruíz. Como dice María Gimena del Río Riande:

En el caso del LBA, la continuidad y la torsión de los *topoi* de la lírica profana gallego-portuguesa perpetúa, por un lado, la relación de cercanía entre el ámbito clerical y la cultura trovadoresca, a la vez que pone

en evidencia, a lo largo de los diferentes episodios amorosos del libro, que ya para el siglo XIV la lírica cortés había permeado las capas medias de la sociedad, saliendo definitivamente de las cortes regias y señoriales y abriéndose a los burgueses de las ciudades y villas, apropiándose, transformando y adaptando ideológicamente sus tópicos. (2012: 126)

Añadimos que debido a las torsiones y modulaciones “corrosivas” de tópicos y tradiciones en la miscelánea, existiría una gran distancia entre el clérigo trovador de la *CSM 316* y el abanico de posibilidades que se despliegan en el *LBA* en torno a esta figura. Nos centraremos en el caso de la *coita* gallego-portuguesa, tanto en la aventura de la primera dueña como en el episodio de Don Melón y Doña Endrina, para luego aproximarnos a esta diferencia.

El *coitado* Arcipreste

En la oración narrativa que abre el sistema prologal del *LBA*, leemos cómo el Arcipreste le pide al Señor Dios que lo libere “*d’esta coita tan maña*” (*LBA*, 4c). Esta oración, según Blecua, deriva de la que se rezaba a los moribundos (la *Ordo commendationis animae*) (*LBA*, p. 3). La *coita* es aquí un sentimiento de agonía por causa de la prisión donde lo han puesto los “*mescladores*” (*LBA*, 10c). Considerar los sentidos de prisión y de muerte nos conduce también a pensar en la *coita* de los trovadores gallego-portugueses del siglo XIII. Como hemos dicho, estar *coitado* aquí proporciona una doble aproximación: los sentimientos de los personajes bíblicos en cautiverio y la sensibilidad lírica que motivó la tradición de las cantigas de amor. En estas el sufrimiento a veces es llevado al paroxismo de la muerte, frente a la no correspondencia

amorosa de la Señor. En efecto, en “*De cómo el arcipreste fue enamorado*”, comienzo de sus aventuras, leemos: “*Assí fue que un tiempo una dueña me priso, / de su amor*” (LBA, 77a). Y más adelante: “*Era dueña en todo y de dueñas señora [...] Enbiéle esta cantiga*” (LBA, 78a-80a). Como dice Mercedes Brea: “*Senhor ten, pois, nas cantigas de amor o mesmo valor que o domna dos trovadores provenzáis. O sentido de dominio [...] O trovador entrégase completamente ó servicio da dama, reconecéndoa como dona e señora da sua persona*” (Brea, 1989: 170).³ Es decir que “la” Señor ejerce su señorío sobre el trovador. El servicio que éste le brinda es amar y este amor-servicio equivale a trovar: “*si servir non las pude, nunca las deserví: / de dueña mesurada siempre bien escribí*” (LBA, 107 c-d). Pero aquí podemos notar el agotamiento de esta tradición y su consiguiente parodia.

Así, en la aventura de la primera dueña se narra el primer fracaso del Arcipreste en su tentativa de seducir a una mujer. Cuando le envía la cantiga por medio de su mensajera, la *dueña* le responde con el *enxemplo* del león doliente, cuya moraleja es “*el cuerdo e la cuerda en mal ageno castiga*” (LBA, 89d). A la vez, no habría que quedarse únicamente con la respuesta de la raposa —“*En la cabeça del lobo tomé liçión*” (LBA, 88c)—, y perder de vista la actitud del león, que dijo: “*Comadre, ¿quién vos mostró a fazer partición / tan buena, tan aguisada, tan derecha con raçón?*” (LBA, 88a-b). Esta última nos permite ver que cada uno considera correcto y justo aquello que le conviene y, más particularmente, a la hora de satisfacer su apetito de carne —en el doble sentido de gula y lujuria—. ⁴ Al parecer, hasta aquí el hilo

3 El subrayado en todas las citas es propio.

4 Vuelve a hacerse referencia a la cuestión de la carne, señalada al hablar del personaje del león en el *enxiemplo*, una vez que se rompe el sigilo: “*mescláronme con ella e dixiéronle de plan/que me loava d’ella como de buena caça/ e profaçava della como si fuese çaraça*” (LBA, 93d-94a). Este doble aspecto de la carne —gula y lujuria—, ha sido señalado por Beltrán, y luego por Janin, a propósito de la batalla de Carnal y Cuaresma: “El hombre trabaja [por aver mantencia] y [por aver juntamiento]. Así, es claro que la carne [...] tiene que ver con la necesidad de comer y copular” (Janin, 2009: 79).

concuenda con lo que dice en el “Prólogo en prosa”: “*ca leyendo e coidando el mal que fazen o tienen en la voluntad de fazer [...] e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras, que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e non despreziarán su fama*” (LBA, p.8). Sin embargo, no se queda en eso. El Arcipreste rompe el sigilo, exigencia rigurosa para un trovador, y es traicionado por un amigo: “*fue la mi poridad luego a la plaza salida*” (LBA, 90c). Como consecuencia, la “*dueña muy guardada*” (LBA, 90d) se distanció de él. No obstante, cuando era de esperar que el Arcipreste manifestara su *coita* por este hecho, es la mujer la que llora: “*enbióme mandar que punase en fazer/ algún triste ditado que podiese ella saber, [...] cantávalo la dueña, creo que con dolor: / más que yo, podría ser d’ello trovador*” (LBA, 91b-92d). Con lo que el clérigo trovador es ante todo compositor del “*triste ditado*” (LBA, 91c), pero no autor de las lágrimas.

Asimismo, en la fábula de Esopo que la dueña le envía *sañuda*, el *enxiemplo* de cuando la tierra estaba *finchada*, la burla se despliega en varios niveles de sentido. Primero, se burla de los hombres que prometen mucho, pero que dan poco, tal como lo explicita el texto: “*omne que mucho fabla faze menos a vezes*” (LBA, 102a). Pero en un segundo nivel, es una clara burla a la práctica trovadoresca de las cantigas de amor, pues la tierra “*començose de coitar*” (LBA, 98d). Esta *coita* se relaciona con la *fabla* de los hombres y alude al Arcipreste, quien envió sus cantigas por medio de una intermediaria. Es más, el *enxiemplo* se torna risueño con respecto a los gritos y las expresiones de dolor: “*Quando ella bramava, pensavan de foír, ... parió un mur topo: escarnio fue de reír*” (LBA, 100a-c). El blanco es el sufrimiento hiperbólico, el paroxismo: la tierra brama como los trovadores braman. Aún más, la referencia a la práctica trovadoresca se acentúa al utilizar la palabra *escarnio*, un género de cantiga.⁵

5 En el *Arte de trovar* gallego-portugués se definen las cantigas de escarnio: “*som aquelas que os trovadores fazen querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajan*”

Sin embargo, la burla no queda ahí. En un tercer nivel, vemos que la tierra, sujeto femenino, es quien comenzó a burlar “*como dueña en parto*” (LBA, 98d). Teniendo en cuenta, que era la *dueña* mejor trovador del “*triste ditado*” (LBA, 91c) que hizo el Arcipreste, el chiste se reenvía hacia ella que lloró mucho, pero dio poco porque fue partida *sañuda*; agravado, desde luego, porque esto se dice en la fábula que ella misma le envió a Juan Ruíz como contestación. En resumidas cuentas, nos encontramos frente a una parodia de doble filo que se dirige tanto a la práctica trovadoresca como al discurso ejemplar utilizado para la burla.⁶

La coita, el coidado y la cobdiçia

Como hemos dicho, la burla en el *enxiemplo* de la tierra que estaba *finchada* se dirigía a la *coita* de las cantigas de amor, pues tanto las quejas como las promesas son mentirosas por su exageración. Así lo dicta la sentencia final de esta aventura: “*aquel es engañado quien coida que engaña, / d’esto fize troba de tristeza tan maña*” (LBA, 103c-d). Paráfrasis de: “Los pecadores y los impostores, en cambio, irán de mal en peor, y engañando a los demás, se engañarán a sí mismos” (2 *Ti*. [*Timoteo*] [3.13]). Como dice el Arcipreste: la dueña “*tomó por chica cosa aborrençia e grand saña, / arredróse de mí, fizome el juegomaña*” (LBA, 103a-b).

dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen ligeiramente: e estas palavras chamara os clerigos 'hequivocatio' [...] E pero que alguns dizem que há i algumas cantigas de "joguete d'arteiro", estas no son mais ca d'escarnho, nem ham outro entendimento. Pero er dizem que outras há i "de risabelha": estas ou serám d' escarnho ou de maldizer e chamam-lhes assi porque riim ende a vezes os homens, mais nom som cousas em que sabedoria nem outro bem haja" (Tavani, 2002: 42).

- 6 Como dice Eloísa Palafox, habría una “puesta en cuestión de los mecanismos inherentes al discurso ejemplar [los relatos] no solo funcionan como *exempla* desde el momento en que entran a formar parte del texto del arcipreste, sino que también sirven de instrumento de crítica al uso 'ejemplar' que se hacía en general de esos relatos” (Palafox, 1998: 100).

Sin embargo, cuando creyó engañar al Arcipreste, era engañada por los *mescladores*: “*mescláronme con ella e dixiéronle de plan/que me loava d’ella como de buena caça/ e profaçava della como si fuese çaraça*” (LBA, 93d-94a). No obstante, Juan Ruíz, en tanto seductor, es el primer engañador que recibe el *juegomaña* de la dueña. De esta manera, finalmente, en el marco se invertirían los roles atributivos del apólogo. La dueña se convertiría en el león que le da al lobo deseoso de “la canal” (LBA, 84c), el Arcipreste, su lección: “*Por ende yo te digo [...] / que jamás a mí non vengas nin me digas tal nemiga, / si non yo te mostraré cómo el león santigua*” (LBA, 89a-c). Jocosos remate, ya que una *dueña* le enseñaría a un clérigo como “santiguar”.

A partir de esto, nos enfocaremos en la relación entre los campos semánticos de la *coita* y el *coidado*. En “*aquel es engañado quien coida que engaña*” (LBA, 103c), *coidar* es “pensar, creer o esperar que algo sucede o sucederá”. Esta acepción se repite en otras situaciones: “*Coidando que la avría/ díxelo a Ferrand Garçía/ que toxiés la pleitesía/ e fuese pleités e duz*” (LBA, 117a-d); “*Coidando la yo aver entre las benditas, / dávale de mis donas, non paños e non çintas*” (LBA, 171a-b); “*do coida tener algo, en ella no tiene nada*” (LBA, 394d), etcétera. En estos ejemplos vinculados a la seducción o la conquista, quien *coida* cae en el (auto)engaño. Es por causa del *coidar* y de la *coita* que el Arcipreste acusa al Amor de engañador.⁷ Asimismo, será por eso que el *coidado* se vincula a un estado de advertencia o preocupación. Son “*los coidados*” una *cuita* y, al fin y al cabo, la tristeza que “*mucho pecado pon*” (LBA, 44d).⁸ Por eso mismo, *coidar* es también *cuitar* o *andar cuitado* (Serradilla Castaño, 1996, 61).

7 En “Amor loco, Amor lobo”, Jacques Joset (1991) analiza el motivo folklórico del lobo utilizado para aludir al carácter engañoso del Amor. El lobo también aparece ligado a la seducción, como señalamos en el *enxiemplo*.

8 “*Palabras son del sabio e díxolo Catón, / que omne a sus coidados que tiene en coraçón, / entreponga plazer e alegre razón, / ca la mucha tristeza mucho pecado pon*” (LBA, 44a-d).

En síntesis, quien muestra su *coita*, engaña. Quien *coida* es engañado y *anda coitado*. Y añadimos: termina *escarnido*.⁹

Cabe agregar que la idea de engaño se articula con la noción de codicia, tal como lo dice Juan Ruíz en la Digresión de los pecados capitales: “*Non te quiero, Amor, nin Cobdiçio, tu fijo*” (LBA, 390a). A propósito, en “Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media”, Ian Macpherson cita al obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal (c. 1400-1455), que escribe: “*E aun desta enfermedad algunas vezes se sigue muerte, como dize Ipoçrás: ‘El amor es cobdiçia que se faze en el coraçón’ por cabsa de la qual intervienen algunos açidentes de que por ventura muere el enamorado*” (Macpherson, 2001: 540). O sea, una pincelada de “clerecía” la encontraremos en pensar que la *coita* es producto de la codicia que, junto con el mal físico, acarrea otros males espirituales como: la *Açidia*, la *Lujuria*, la *Gula*, la *Soberbia* y la *Envidia*.¹⁰ De todas ellas, recordemos la *Açidia*, pues en el LBA aparece como la hipocresía o “*hablar entre dientes*”.¹¹ Se ejemplifica, de hecho, con una parodia de las horas canónicas donde las oraciones latinas de la liturgia aluden —y encubren— el amancebamiento de un clérigo, irónicamente, muy similar al Arcipreste de Hita.

9 Como una sentencia que pesa doblemente sobre el Arcipreste, en la aventura inmediata es engañado por Cruz y Ferrand Garçia, pero en lugar de decir: “*aquel es engañado quien coida que engaña, / d’ esto fize troba de tristeza tan mañd*” (LBA, 103c-d). No es una cantiga de *change* (llanto), sino una “*troba caçurra*” el resultado. Como veremos, en el texto hay una relación permanente entre *coita* y *escarnio*, debido a las ironías que atraviesa el protagonista. También hay una suerte de justificación de la burla, ya que dice previamente “*de dueña mesurada siempre bien escrib*” (LBA, 107d). Por ende, Cruz es *escarnida* por ser “*mujer loca*” y el Arcipreste no es un “*mal trovador*”.

10 Solo tenemos en cuenta los pecados capitales que realmente hacen referencia al Amor en su desarrollo.

11 “*A obra de piedad tú nunca paras mientes, / nin visitas los presos nin quieres ver dolientes, / sinon solteros sanos, mançebos e valientes; / si lozanas encuentras, fáblasles entre dientes*” (LBA, 373a-d). Apreciemos en este pasaje: Tú = clérigo amancebado = Don Amor.

“Que sobre cada fabla se entiende otra cosa” (LBA, 163c)

En cuanto a la *coita*, el *coidado*, la *cobdiçia* y la *açidia*, encontramos una vuelta de tuerca en el Episodio de Don Melón y Doña Endrina. En un comienzo, similar a la primera aventura, Don Melón se acercó a la *dueña* para expresarle su *coita*: “*Con la grant pena que paso vengo a vos a dezir mi quexa: / vuestro amor e deseo, que me afinca e me aquexa [...] / tanto más me da la muerte quanto más se me alexa*” (LBA, 662a-d). A lo cual Doña Endrina respondió con rechazo: “*Bien así engañan muchos a otras Endrinas: / el omne tan engañoso, así engaña a sus vezinas; / non cuidedes que só loca por oír vuestras parlinas;/ buscat a quien engañedes con vuestras falsas espinas*” (LBA, 665a-d). Frente al problema de la *coita* y del *coidado*, obstáculo de los amantes, Trotaconventos tendría la solución: “*Loco, ¿qué avedes que tanto vos quexades? Por ese quexo vano nada non ganades; temprad con el buen seso el pesar que ayades, alinpiat vuestras lágrimas, pensad qué fagades*” (LBA, 792a-d). Con esto, la vieja alcahueta abre varios puntos importantes a considerar.

En primer lugar, cuestionaría el lugar de la maestría a la hora de trovar. Aquí, la cantiga de amor y sus tópicos no serían válidos como estrategia, en el doble sentido de composición y seducción. Más bien, se revelaría como práctica inútil e infructuosa. En segundo lugar, en paralelo a la figura del Arcipreste de Hita, que leemos en el “Prólogo en Prosa” o en *Aquí dize de cómo el Açipreste rogó a Dios que le diese la graçia que podiese fazer este libro*, ella también constituye una figura que combina clerecía y saber trovadoresco. Si el Arcipreste compone el libro para que “*los que lo oyeren puedan solaz tomar*” (LBA, 12d). Trotaconventos, compone su *fabla* para *entrepone* placer a los *coidados* de los amantes y, con ello, combatir el pecado de la tristeza. Por eso es que la llaman “buen amor” (LBA, 932b). Asimismo, su *fabla* hibrida aspectos del *joguete d’arteiro* de los trovadores gallego-portugueses, como dice

Gimena del Río (2012), así como aquellos del saber ejemplar, tan utilizado en los sermones.¹² De hecho, “¿dexídesme juguetes o fabládesme en cordura?” (LBA, 800d), le pregunta Don Melón a Trotaconventos. Asimismo, es la única mensajera que propone *enxiemplos* a las *dueñas* para persuadir-las. Paralelamente, el “entender otra cosa” tan característico del *juguete* se aplica también al tipo de ejemplaridad propuesto en LBA. En tercer lugar, un paso más para pensar la figura de Trotaconventos sería considerar su carácter de confesora: “*Quiero yo hablar convusco bien en como en penitencia*” (LBA, 703a).

El sacramento de la confesión amorosa, de máxima *poridat*, la vuelve una suerte de sacerdotisa del Amor. Con esto, aleja a los enamorados de la plaza y de las murmuraciones que afectan la fama. Efectivamente, así limpia el pecado o la mancilla de la honra, vinculada con el *escarnio*. A su vez, su figura conlleva atributos que correspondían a la Virgen en la CSM 316. A ella los enamorados le suplican que se apiade de su *coita*, y la buscan cual peregrinos por su fama de “madre” que realiza obras de misericordia (LBA, 702), por no decir “milagros”: “*el que ‘amén’ dixiere, lo que cobdiçia lo vea*” (LBA, 694d). Por este oficio, con aura de sacralidad, Trotaconventos conoce bien la *coita* y la *codicia*, tanto en el varón como en la mujer y, por eso, en las escenas de diálogos con los enamorados nos permite ver el reverso de la situación de seducción. Don Melón, bastante distanciado del risueño personaje del Arcipreste, expresa en privado numerosas veces su *coita*: “*Coraçón que quisiste ser preso e tomado / de dueña que te tiene por demás olvidado, / posístete en prisión e sospiros e cuidado: / penarás, iay!, coraçón tan olvidado, penado*” (LBA, 787a-d). Por ende, se constata que el *coidado* de Doña Endrina es errado y vano. Por su parte, la mujer *sañuda* se revela frágil

12 Río Riande (2012: 151) escribió con respecto al juego en el episodio de Don Melón y Doña Endrina que “apunta al valor polisémico del lenguaje dentro de una situación amorosa”.

y engañosa, al esconder sus sentimientos. En definitiva, el amor en ambos sexos tiene un lenguaje común del que hay que aprender su *fabla*.

Aquí entra en juego la dimensión del *entendimiento*. “Pensar la *fabla*” implica dejar de lado la desesperación y la queja. Como dice Trotaconventos: “*Mejor cosa es al omne, al cuerdo e al entendudo, callar do non le enpeçe e tiénenle por sesudo, que hablar lo que no l cumple porque sea arrepentudo: o piensa bien lo que fablas, o calla, fazte mudo*” (LBA, 722a-d).¹³ Es por eso que el Arcipreste de las aventuras también se contrapone al Arcipreste del sistema prologal. La *coita* tradicionalmente se expresa en la lírica, pero la queja y la exposición pública son dos aspectos que son contrarios al “*amor engeñoso*” (LBA, 846a). En efecto, el ingenio del ardid vale más que las letras, como lo vemos en la disputa entre griegos y romanos. Este amor, lleno de *arte*, es el que “*quiebra caustras e puertas*” (LBA, 846a) y llega al centro de la piedra, hogar y corazón de la *dueña*. Como en el caso del *axenuz*, gracias al juego se llega a un fruto con la cáscara “negra” que esconde la pulpa del amor “blanca” y, como bien se dice en la *Digresión de los pecados capitales*, la esencia de la moraleja que brinda el episodio “ejemplar” de Don Melón y Doña Endrina se encuentra en la relación entre el Amor y la *Açidia*. El *quid* de la cuestión está en la hipocresía, pues, al fin y al cabo, el secreto amoroso siempre exige una *cobertera*. Y quien seduce siempre *cobdiçia* un objetivo: el juego erótico entre los amantes, aunque no se exprese abiertamente en estos términos.

13 También en el siguiente fragmento se realiza la sabiduría de la vieja alchahueta: “*Está en los antiguos seso e sabiència, / es en el mucho tiempo el saber y la çiençia; / la mi vieja maestra ovo ya conçiencia / e dio en este pleito una buena sentencia; / El cuerdo gravemente non se debe quexar, / quando el quexamiento non le puede pro tornar; / lo que nunca se puede reparar nin emendar, / dévelo cuerdamente sofrir e endurar / [...] el sabidor se prueba en coitas e en presuras*” (LBA, 886a-888d).

Conclusión

De lo expuesto, extraemos que la figura del clérigo trovador no solo se actualiza de diversas maneras en el Arcipreste de la primera aventura y en Don Melón, sino que abarca además a la alcahueta Trotaconventos. Esto último, gracias a que la macrofigura de Juan Ruíz trazada en el sistema prologal proyecta sus características sobre el accionar de este personaje y, a su vez, se retroalimenta con él, permitiendo una mejor interpretación de los pasajes, en prosa y en verso. Como hemos dicho, la vieja “trotera” es partidaria y maestra del “amor engeñoso”, conocedora de la buena *fabla*. De la misma manera que en el “Prólogo en Prosa”, en el que se nos dice “*Intellectum tibi dabo*” (LBA, p.5), es ella quien tiene suficiente intelecto para aplicar y enseñar el *joguete d’arteiro* a la situación amorosa de Melón y Endrina. Con eso, consigue “desbloquear” el proceso de seducción casi frustrado por la tradicional práctica de la cantiga de amor. En esta línea de sentido, es el otro clérigo trovador, el Arcipreste, quien se frustra una y otra vez en sus aventuras. Pero la *coita* ya no aparece en el fragmento analizado como el dolor producto del amor no correspondido ni tampoco conduce a un sentimiento cercano a la muerte.

Como hemos dicho, el autor del “*triste ditado*”, el trovador, no es autor de las lágrimas, sino que la queja amorosa es representada y tratada desde la distancia de la burla, poniendo en jaque la práctica trovadoresca de la cantiga de amor. Quien “brama” es insincero, miente, engaña, pero, además, el “bramido” es desagradable de escuchar y un tanto ridículo. Por ende, la maestría, el solaz y el placer ya no provienen de esta tradición lírica. Paradójicamente, esto sucede a pesar de que en el “Prólogo en Prosa” se dice: “*E compóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar*” (LBA, p. 9). No se conservan, pues, sea por descuido en su

transmisión o por voluntad autoral, las cantigas que el protagonista dice enviarle a las *dueñas*. Frente a esta ausencia, solo recibimos el efecto nefasto de su uso.

A su vez, a través de los *enxemplos* intercalados en la narración, no solo se escarne al trovador que “sufre” sino a la misma dama cruel, desarticulando la canónica escena de seducción cortés. Junto a esto, la misma literatura ejemplar es utilizada ya de manera jocosa en este pasaje del texto, pues su clave de lectura es ahora la misma que la del *joguete* y, se utiliza para la burla o para persuadir; es el caso de Trotaconventos a las damas. Es decir que la intención moralizante “hace agua” y el sentido se reencausa.

En definitiva, los desplazamientos en el significado de la coita son evidentes. Ahora, es lujuria o sufrimiento por el deseo insatisfecho; también, dolor por la afrenta producto del engaño, del cual se sigue el escarnio o el perjuicio de la propia fama. De esto proviene el *coidado*, tanto ilusión como temor frente a la seducción. Asimismo, como consecuencia, una variedad de conceptos teológicos como los pecados capitales, mencionados en la *Digresión*, o la parodia de la liturgia de las horas se resignifican en contacto con esta materia trovadoresca transformada. Es en este proceso que los distintos “clérigos trovadores” mencionados actúan desencasillando los lugares estancos y comunes de las tradiciones. Nos queda para un próximo trabajo explorar en profundidad esta función de la figura del clérigo trovador en el texto y su relación con las apariciones menores, pero producidas al fin, de clérigos, frailes, trovadores y juglares.

Capítulo 17

Amigas ficcionales y legitimación de la palabra

El caso de los juglares Joan Baveca y Lourenço

María Guadalupe Campos

Este trabajo presenta una lectura sobre dos cantigas gallego-portuguesas: “Amigo, sei que á mui gram sazon” de Joan Baveca (B1225, V830), y “Assaz é meu amigo trobador” de Lourenço (B1263, V868). Estas composiciones presentan algunos rasgos distintivos comunes. Se trata de dos cantigas de amigo que se encuentran, en la tradición manuscrita, dentro del “cancionero de juglares gallegos” (Resende de Oliveira, 1995: 25). Las dos corresponden a autores cuyo origen se supone humilde quienes intervinieron activamente en debates metaliterarios con otros trovadores.¹ Los períodos de actividad de dichos juglares han sido datados en el segundo y tercer tercio del siglo XIII, respectivamente (*ibid.*, 1994: 357-358, 379-380).

Como veremos más adelante, se trata de dos cantigas que podemos llamar metalíricas, es decir, que tematizan

1 Resende de Oliveira (1994 y 1995) señala el hecho de que la documentación respecto de los “juglares” cuyas piezas son reproducidas en este segmento es escasa y no concluyente. Mucho en la datación y ubicación de estos autores lo constituyen, entonces, conjeturas a partir de los testimonios: la inclusión en el cancionero de juglares gallegos haría suponer que ambos lo son, y sus años de actividad lírica pueden desprenderse de los debates en los que participan, dado que en ellos intervienen otros personajes mejor documentados.

explícitamente el trovar y se pliegan sobre sí mismas en un comentario sobre su propio contexto (textual y social) de producción. Este tipo de composición usa la cantiga como herramienta de análisis contextual y de legitimación de la propia palabra, y por lo tanto constituye una puerta de entrada hacia los parámetros ideológicos y estéticos vigentes (y en constante negociación) de la comunidad trovadoresca en y para la cual fueron escritos.

Cabe realizar algunas aclaraciones preliminares. Este trabajo tratará especialmente sobre la configuración y los usos de una voz enunciativa que no está configurada del modo más habitual en el corpus al que pertenece. En la lírica profana gallego-portuguesa encontramos que dos opciones son ampliamente mayoritarias para el yo-lírico: o bien esa primera persona representa al trovador o juglar, o bien representa a una “amiga”, una voz de muchacha (típicamente enamorada) que imagina un punto de vista femenino sobre el amor y la canción. Estos dos posicionamientos constituyen el marco enunciativo de la inmensa mayoría de las composiciones: todo el corpus de cantigas de amor se enmarca en la primera situación, y el corpus completo de amigo en la segunda.

Para el caso de la cantiga de escarnio y de la tensó, el yo suele ser también una representación del trovador o del juglar,² pero el posicionamiento (y, por ende, la construcción del sujeto enunciativo) es distinto, y esa diferencia se observa claramente en lo que refiere a la construcción del resto de la situación enunciativa: se trata, podría decirse,

2 En la cantiga de escarnio está atestiguada, también, la posibilidad, menos explorada pero existente, de tomar el punto de vista del escarnecido (hay incluso quien propone esa interpretación para la conocida “Non me posso pagar tanto de Alfonso X”) o la de un alter-ego lúdico-paródico ad hoc, aunque se trata de casos, en términos porcentuales, muy infrecuentes. Por una cuestión de espacio y pertinencia, no trataremos aquí sobre esa porción del corpus.

de un registro complementario, la otra cara de la construcción de un mundo enunciativo.³

Es tentador, por supuesto, identificar al yo-lírico masculino (el de la cantiga de amor, o su complementario contratextual de la de escarnio) con la figura del compositor, y al femenino con las mujeres reales del contexto en que esta lírica fue compuesta. Así, entonces, el primer impulso es siempre el de leer una relación lineal entre la posición del trovador, su biografía y su discurso lírico, o entre la voz medieval ibérica femenina real y la de las muchachas de las cantigas de amigo. Es innegable que algún tipo de diálogo efectivamente existe entre lo representado y su contexto de producción. Este trabajo, sin embargo, parte de la premisa de que es preciso considerar el yo-lírico como una instancia fundamentalmente ficcional. No solo para casos como el de las *Cantigas de Santa María*, en las que hay evidencia suficiente de que la construcción de un enunciador relativamente uniforme no refleja el proceso de producción, eminentemente colectivo,⁴ sino también para el corpus profano, en el cual el yo-lírico se configura en un entramado preexistente de convenciones.⁵ De todos modos, sí se trata de una ficción que supone una relación de intercambio e injerencia sobre lo real, es decir, que ficcionalizar un “yo” implica un recurso para la validación de una práctica discursiva y de su circu-

3 Cfr. Bec (1982) para el problema del registro, la configuración genérica y el contratexto, y Osório (1983) para la noción del texto satírico y burlesco como contratexto complementario de los registros trovadorescos “serios”.

4 Cfr. Montoya (1995), Snow (2009) y Paredes (2010) para un pequeño panorama de los estudios hechos sobre la forma de composición de las CSM, y los disensos respecto de cuál habrá sido específicamente el papel de Alfonso X en ella. La evidencia parece suficiente para afirmar que se trató de un trabajo hecho colectivamente o al menos en colaboración, pero los pormenores de este problema son complejos y exceden los límites de esta breve exposición.

5 Así, Juan Paredes matiza el “carácter subjetivo” de la voz alfonsí en el corpus profano, señalando que se trata de un “yo’ poético condicionado por las convenciones literarias y sociales” (2010: 12).

lación —en otras palabras, una ficcionalización orientada a generar un valor simbólico para el propio discurso en la creación de un personaje que funciona como representante ficticio del compositor para los discursos producidos en el marco de la comunidad trovadoresca—.

La cantiga de amigo: ficcionalidad y metalírica

Cabe aclarar aquí desde qué definición de lo ficcional se parte. En principio, entenderemos la ficción desde su definición pragmática, según la cual el valor fictivo aparece dado en primera instancia por las cargas de intencionalidad en el marco enunciativo.⁶

Podríamos citar abundantes casos en los que queda muy claro que el yo-lírico debe entenderse como un juego por el cual el trovador “hace como si” estuviera en una posición que evidentemente no es real.⁷ En primer lugar, claro, tenemos todo el corpus de cantigas de amigo: sabemos que se trata de un trovador que simula la voz de una muchacha en la enunciación,⁸ y como tal la mera relación entre

6 Cfr. Searle (1975).

7 Una derivación de este enfoque pragmático la constituye la propuesta de Walton (1990), en la que se estipula que la aseveración ficcional podría pasar a ser un elemento de “utilería” en la representación de un “hacer como si (*make-believe*)”. A esta misma posición refiere con reservas Thomas Pavel (1986) con su postulación de la ficción como estructura saliente, en donde no necesariamente las implicaciones del discurso ficcional se corresponden tan directamente con la literalidad de dicho discurso, y por ende la analogía con la utilería dejaría de ser tan lineal. Estas páginas han de leerse sobre todo a la luz del modo en que entiende Pavel estos conceptos.

8 Queda la pregunta, no claramente respondida, de si estas canciones eran compuestas para intérpretes femeninas, o si también en la representación cantada esa voz se vería mediada por la de un intérprete masculino. Rip Cohen (2003) observa la ficcionalización frecuente en la cantiga de amigo de una amiga que canta en un contexto relativamente público (frente a otras amigas, por ejemplo), con lo que supone que la noción al menos no era impensable para este público. Pero es cierto que cantigas como *Fez meu amigo, amigas, seu cantar*, de Joan Garcia de Guilhade, también presentan el caso de amigas cantando cantigas de amor del amado como cosa perfectamente

el género del compositor y el del yo-lírico nos pone sobre aviso del carácter ficcional de la situación que se enuncia.⁹ La existencia misma de una posible referente real para la jovencita queda completamente en entredicho, dado su carácter fuertemente dependiente del género lírico que la configura: la cantiga de amigo supone entender desde el primer momento que nos encontramos frente a una enunciación que se da sin lugar a dudas en un plano completa, estrictamente ficcional.¹⁰

Además de esto, la cantiga de amigo implica, para la constitución de su espacio ficcional, un trabajo con materiales bastante restringidos: las locaciones, de haberlas, provienen de un repertorio preestablecido y limitado: el mar, la fuente, la ermita y las referencias al mundo vegetal y animal se reiteran (Asensio, 1957; Tavani, 1969), y están fuertemente cargadas de simbolismo (Macedo y Reckert, 1976), de forma que siempre remiten a un marco genérico convencional con el que necesariamente dialogan.

El caso de las cantigas de amigo que se vuelven sobre su misma condición lírica para, de alguna manera, más o menos directamente, comentar sobre fenómenos de composición, interpretación y recepción, no representa,

natural, con lo que es evidente desde el mismo corpus que la relación género del intérprete-género del yo-lírico no es, de nuevo, en absoluto lineal.

- 9 En el caso más habitual para la cantiga de escarnio o para la tensó, sin embargo, el trovador mantiene su nombre y su posición real en una corte muy concreta como lugar de enunciación. Sin embargo, basta ver una pieza como *Pero da Ponte á feito gran pecado*, del corpus de Alfonso X, para problematizar cualquier lectura estrictamente referencial: si tuviéramos que leer tal composición literalmente, y no como el juego de corte que evidentemente es, el rey debería apresar al segrel, a quien acusa de asesinar a un colega para robarle sus composiciones.
- 10 Esto representa una diferencia respecto de la identificación de la dama que funciona como objeto en otros géneros (en especial en la cantiga de amor), en donde la selección de a quién cantar resulta, en efecto, muy a menudo significativa. *Cfr.* por ejemplo el debate crítico en torno a la identificación histórica del "ama" amada en la difícilmente clasificable Atal vej'eu aquí ama chamada de Joan Soarez Coelho (Frateschi Vieira, 1983; Beltrán, 1998; Correia, 1996 y 2012).

sin embargo, uno de los fenómenos más extendidos. Rip Cohen, atendiendo a la presencia de al menos un elemento léxico que refiera a la composición o a la interpretación, identifica un total de veinticinco cantigas de amigo metalíricas. Esto es, todas las cantigas de amigo con elementos muy laxamente metalíricos de las que disponemos, en su conjunto, representan apenas alrededor de un 5% del corpus conservado de piezas del género (Cohen, 2003: 34).

En una búsqueda semejante pero más restringida, que nos acerca a las dos composiciones que aquí trabajamos, Mercedes Brea rastrea específicamente aquellas cantigas en las que se busca hacer un panegírico del trovador mediante el recurso a la cantiga de amigo, y llega, en una línea semejante a la de Cohen, al hecho de que

son relativamente pocas las composiciones en las que se explicita esa adecuación amigo = trovador, es decir, en las que la voz femenina se refiere de modo directo a la actividad poética de su enamorado. (Brea, 2000: 400)

En este punto coincide con Giuseppe Tavani, quien también identificó esta serie lexical-temática como un subgénero restringido, posiblemente un intento de traer aire nuevo a la cantiga de amigo combinándola con elementos propios del *gab*, táctica llevada adelante por juglares y trovadores de baja condición que precisaban de esta estrategia de autopromoción como compositores.¹¹

11 *"L'altra serie lessicale che contribuisce a definire il campo semico del 'panegirico' (e che la cantiga d'amigo condivide con qualche canzone satirica e con un certo numero di tenzoni) è quella dell'elogio che il poeta fa della propria abilità artistica, attribuendolo alla donna ma dando ovviamente corso ad un vero e proprio 'vanto' giullaresco. Sono relativamente in pochi ad attingere a questa serie lessicale, e si tratta per lo più di autori la cui condizione di giullari è sicuramente documentata o almeno assai probabile, come Lourenço, Juião Bolseiro o Joan Baveca, o comunque appartenenti ai ceti subalterni della società cortigiana, come il borghese Joan Airas, il chierico Pedr' Amigo e il cavaliere Joham Garcia de Guilhade. E tutti o quasi tutti, contaminando elementi topici del gab con quelli della canzone di*

En términos estrictos, contando las dos cantigas que nos ocupan y que pasaremos a analizar en breve, las cantigas que identifican “amigo” con “trovador” son 16. De ellas, contando nuevamente las dos ya mentadas, solo ocho de un total de seis autores constituyen específicamente panegíricos del amigo como trovador:¹²

Fez meu amigo, amigas, seu cantar, de Joan Garcia de Guilhade, elogio del trovador frente a otras amigas.¹³

Fez ùa cantiga d' amor, de Juião Bolseiro, que se enfoca en el efecto en la amiga de la cantiga, y como tal representa un panegírico indirecto.

Un cantar novo d' amigo, donde la amiga se reconoce (orgullosa) en una composición del amigo-trovador; *Par Deus, amiga, podedes saber*, que presenta este mismo tema pero en diálogo con otra muchacha; y *Dizede, madre, por que me metestes*, que completa el ciclo defendiendo al amigo-trovador de las críticas de la madre, las tres de Pedro Amigo de Sevilha.

donna, prolungano in quest'ultima le polemiche instaurate nelle tenzoni con trovatori di estrazione aristocratica, o rispondon indirettamente alle critiche con cui costoro li bersagliavano nelle canzoni satiriche” (Tavani, 1980: 94-95).

- 12 Tangencialmente sería posible incluir en esta cuenta una novena composición: Tres moças cantavan d' amor, de Lourenço, que escenifica a una muchacha que pide a otras cantar una cantiga de su amigo.
- 13 Cabe recordar el hecho no menor de que resulta bastante seguro afirmar que Garcia de Guilhade y Lourenço han trabajado en conjunto, posiblemente el segundo al servicio del primero, a juzgar por la evidencia que nos deja el corpus lírico de escarnio, en el que los colegas a menudo identificaban la cierta confusión en torno a la autoría entre trovador y juglar, y las tensós que involucran a ambos. Tavani (1980), sin embargo, señala que su condición social no habría de haber estado tan lejos, basándose en parte en una lectura de esta misma cantiga, que le parece más atribuible a alguien proveniente de un origen humilde. Los datos documentales relevados por Resende de Oliveira (1994: 362-363) parecen desmentir esta lectura.

O meu amigo novas sabe ja, de Joan Airas de Santiago, panegírico del trovador, en el que se expresa confianza sobre su buen desempeño en una corte para enaltecerla como objeto de canción.

La configuración de la voz del juglar

Conviene, para reponer el contexto lírico en el que las composiciones que nos ocupan fueron compuestas, que nos detengamos brevemente en la representación del juglar que se da en otras composiciones metalíricas gallego-portuguesas fuera del ámbito genérico estrecho de la cantiga de amigo. Nos referiremos brevemente a “tensós” y cantigas de escarnio, géneros que discurren mucho más abundantemente que la cantiga de amigo sobre el buen trovar y la pericia de los intérpretes.¹⁴

Si atendemos al corpus profano,¹⁵ se puede observar que el juglar aparece allí retratado sistemáticamente como compositor deficiente por el mero hecho de serlo, sin necesidad de más prueba. Así, por ejemplo, en una cantiga de Gil Perez Conde, en la que se aconseja a un juglar sobre las pautas a las que debería, por su condición, atenerse para ser virtuoso y tener éxito, surge el siguiente retrato:

*Jograr, tres cousas avedes mester
pera cantar, de que se paguen en:
é doair' e voz e aprenderdes ben,*

14 El número exacto depende de los parámetros que se tomen como criterio para considerarlas dentro del corpus metalírico. Siguiendo líneas algo más estrictas que las de Cohen y, limitándose apenas a las cantigas que de un modo u otro tematizan el “buen trovar”, pueden contarse 57 escarnios y 32 tensós, contra las 16 cantigas de amigo que, como se expuso más arriba, cumplen con este parámetro.

15 Otra es la cuestión si observamos las *Cantigas de Santa Maria*, pero ese contraste merece un extenso trabajo independiente.

*que de voss' o non podeades aver
nen emprestado, nen end' o poder
non á de dar-vo-l' ome nen molher.*

*Sen ùa destas nunca bon segrel
vimos en Espanha, nen d' alhur non ven,
e sen outra, que a todos conven:
seer de bon sen; pois vos, jograr, trager
non vos vej' est', e comprar nen vender
nono pod' ome, pero xe quiser,*

*Buscade per u, como ou onde quer
ajades est'; e, jograr, se vos ten
prol de trobar, terria-vos por sen
furtarde-l' a queno sabe fazer;
desto podeades guaanhar ou perder,
tanto que x' ome a verdade souber.¹⁶ (Lapa, 1965: 239)*

Al consejo de cantar con donaire, voz y conocimiento de su mester del tercer verso se suma una larga advertencia: es falta de “*bon sen*” el juglar que intenta vender sus propias composiciones, porque por fuerza habrán de ser deficientes. Sugiere Pérez Conde, en la última estrofa, que el único modo de que un juglar con “*prol de trobar*” tenga un repertorio presentable es si hurta sus cantares a alguien que lo “*sabe fazer*”. Es decir, un trovador en regla, entiéndase, noble.

En las tensós, en las que el juglar tiene derecho a réplica por pauta genérica, la descalificación es la misma: o bien el trovador noble denigra la forma de componer del juglar, o bien directamente ni siquiera se digna a discutir su arte y se dedica lisa y llanamente a amenazarlo e insultarlo. Así, como ejemplo

¹⁶ Se cita, para este y todos los textos, desde la base de datos MedDb en cotejo con los testimonios manuscritos. Las normas de presentación gráfica son propias.

del primer caso, una tensó entre Pero Garcia d'Ambroa, trovador noble, y Joan Baveca, juglar, discurre del siguiente modo:

—*Joan Baveca, fe que vós deveades
que me digades ora ùa ren
que eu non sei e, segundo meu sen,
tenh' eu de pran de vós que o sabedes;
e por aquesto vos vin preguntar:
cantar d' amor de quen non sab' amar
que me digades porqué lho dizedes.*

—*Pero d' Ambroa, vós non m'oiredes
dizer cantar, esto creede ben,
se non ben feit' e igual; e poren
non digu' estes bõos, que vós fazedes;
ante digo dos que faz trobador
que troba ben et á coita d' amor;
e vós por esto non me vos queixedes.*

—*Joan Baveca, se vós non queredes
os meus cantares dizer ant' alguen,
darei vos ora como vos aven:
nunca porén contra mim perdizedes
mais lo que sabe molher ben querer,
ben quanto sab' o asno de leer,
por namorado porque o metedes.*

—*Pero d' Ambroa, vós mais non podedes
saber de min do que vos já dix' én:
os cantares que eu digo fez quen
á grand' amor; mais, pois sanha prendedes
aqui ante todos, leix' eu a tençon
ca se quisessedes saber razon,
digu' eu verdad' en esto, non duvidedes.* (Lapa, 1965: 503)

Para el segundo caso podríamos tomar por ejemplo una tensó entre Juião Bolseiro y Men Rodriguez Tenoiro, en la que el juglar apenas atina a prometer una represalia lírica sobre una amenaza física, el ínfimo margen que le deja el esquema enunciativo que le deja la tensó planteada. El hecho de que todo parezca indicar que todas estas amenazas se dan en un marco lúdico no le resta violencia al gesto del trovador hacia el juglar: este tipo de tensó es impensable entre iguales. Bastan las dos primeras estrofas de la composición para darse una idea.

—*Juião, quero contigo fazer,
se tu quiseres, ãa entençon:
e querrei-te, na primeira razon,
ũa punhada mui grande poer
en' o rosto, e chamar-te rapaz
mui mao; e creo que assi faz
boa entençon quen a quer fazer.*

—*Meen Rodriguez, mui sen meu prazer
a farei vosc', assi Deus me perdon:
ca vos averei de chamar cochon,
pois que eu a punhada receber;
des i trobar-vos-ei mui mal assaz,
e atal entençon, se a vós praz,
a farei vosco mui sen meu prazer.* (Lapa, 1965: 447)

En todos los casos, en la tensó entre un juglar y un trovador, la imagen recurrente es que se otorga voz a la palabra de juglar para crear un espacio en el que resaltar al compositor de mayor estatus. Cuando el juglar toma la (discutible) libertad del marco lúdico para aventurar una crítica al trovador, rápidamente este tiene el derecho de reubicar al intérprete profesional, como personaje, en su lugar de

subalterno. Tómense como ejemplo la cuarta estrofa y las fiindas de la tensó *Lourenço jograr, ás mui gran sabor*, entre Johan Garcia de Guilhade y Lourenço.

—*Joan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger,
e leixade mi, que sei ben fazer
estes mesteres que fui começar,
ca no vosso trobar sei-m' eu com' é:
i á de correger, per bõa fe,
máis que nos meus, en que m' ides travar.*

—*Ves, Lourenço, ora m' assanharei,
pois m'ali entenças, e tod'o farei
o citolon na cabeza quebrar.*

—*Joan Garcia, se Deus mi pardon,
mui gran verdade digu' eu na tençon,
e vós fazed' o que vos semelhar.* (Lapa, 1965: 331)

Para el juglar, sin embargo, intervenir en tensós parece haber sido una estrategia útil a la hora de dar a conocer sus propios servicios. Un caso muy claro de cómo podría llegar a funcionar esto puede verse en *Vedes, Picandon, soo maravilhado*, donde el juglar aprovecha la ocasión para enumerar sus servicios y requerir don.

*Joan Soarez, por me doestardes,
non perç' eu por esso mia jograria
e a vós, senhor, melhor estaria
d' a tod' ome de segre ben buscardes,
ca eu sei canções muitas e canto ben
e guardo-me de todo falimen
e cantarei cada que me mandardes. [...]*

*Joan Soares, mui de coraçõn
vos perdoarei, que mi dedes don
e mi busquedes prol per u andardes. (Lapa, 1965: 364)*

Es posible entender, entonces, la autoficcionalización del juglar, que crea un personaje lírico de sí mismo para circular discursivamente en el ámbito trovadoresco y percibir algún rédito de ello. Por lo tanto, interesa en ese caso observar el modo en que dos juglares, cuya intervención en tensós con trovadores nobles está atestiguada, utilizan hábilmente los recursos provistos por un género muy rígidamente codificado como lo es el de la cantiga de amigo, y ficcionalizan allí instancias de recepción para sus propias composiciones.

Se ven a sí mismos (o, si se quiere, a su proyección en la ficción lírica) a través de la voz de una amiga, para neutralizar posibles críticas al hecho de que son intérpretes profesionales, de origen humilde, que tienen composiciones propias dentro de su repertorio, y a la vez publicitar estas mismas canciones.

Amigo, sei que á mui gram sazon

Establecido brevemente este contexto, volveremos al corpus de cantigas de amigo y pasaremos entonces a ocuparnos de la primera de las piezas que nos incumben, de Joan Baveca. Se trata, como anticipamos, de una cantiga de amigo metalírica.

*Amigo, sei que á mui gram sazon
que trobastes sempre d' amor por mi
e ora vejo que vos travam i,
mais nunca Deus aja parte comigo,
se vos eu des aqui non dou rason
per que façades cantigas d' amigo.*

*E, pois vos eles teen por melhor
de vos enfengir de quen vos non fez
ben, pois naceu, nunca nenhũa vez,
e poren des aqui vos jur' e digo
que eu vos quero dar razon d' amor
per que façades cantigas d' amigo.*

*E sabe Deus que d' esto nulha ren
vos non cuidava eu ora fazer,
mais, pois vos cuidan o trobar tolher,
ora verei o poder que an sigo,
que de tal guisa vos farei eu ben
per que façades cantigas d' amigo.* (Cohen, 2003: 460)

Como puede verse, Baveca hace uso, además de la identificación amigo-trovador (*sei [...] que trobastes sempre*) y de su panegírico (encarnado en la defensa de sí misma como objeto digno de canción, y por ende de la canción, contra quienes *vos cuidan o trobar tolher*), también del tópico de la interpelación al amigo (baste observar el *incipit*), y del de la identificación problemática de la dama por parte del círculo en que se difunde la composición (vv. 7-9).

Se trata de tópicos atestiguados, claro, en el resto del corpus, pero en una combinatoria muy particular: nótese la inusual combinación del recurso de interpelación al amigo en segunda persona con el del panegírico. De hecho, según el rastreo e inventario de Cohen (2003),¹⁷ se trata del único caso en que estos dos elementos aparecen combinados en una misma cantiga sin un tercero, que es el reproche dirigido al amigo.

Ya Mercedes Brea (2000: 400) había reparado en lo habitual de que el tópico (según ella misma, infrecuente) del amigo-trovador apareciese ligado al del escarnio de amigo,

17 Tanto como indica mi corroboración.

subgénero con el que esta cantiga claramente dialoga, pero sin enmarcarse decididamente en él: el amigo y su honor quedan a salvo, y los elementos que podríamos atribuir a algo semejante a un escarnio quedan implícitos, y dirigidos hacia fuera de la situación enunciativa amiga-amigo: es la comunidad trovadoresca la que queda desautorizada (*mais, pois vos cuidan o trobar tolher, / ora verei o poder que an sigo, / que de tal guisa vos farei eu ben / per que façades cantigas d' amigo*). Es ella misma, la amiga ficcional, quien le pide composiciones nuevas y le otorga *razon d'amor* para componer. Desvía entonces hábilmente, desde el discurso, el blanco de injurias, y él pasa a ser, como personaje de juglar-trovador, solo un buen servidor de su dama.

Podría leerse que esto incluye, de paso, el recurso a una pequeña puesta en abismo: el pedido es *façades cantigas d'amigo*, dentro de una composición que pertenece al género. Es decir, se trata de una cantiga que pareciera justificarse ficcionalmente a sí misma. De ser así, pasaría a servir como justificativo de la obra lírica de Joan Baveca frente a aquellos que cuidan o *trobar tolher*, los trovadores que cuestionan su producción.

Assaz é meu amigo trovador

Un recurso muy parecido es el que parece usar el juglar Lourenço en otra cantiga de amigo.

*Assaz é meu amigo trovador
ca nunca s'ome defendeu melhor,
quando se torna en trobar,
do que s'el defende por meu amor
dus que van con el entençar.*

*Pero o muitus v̄ēn cometer
tan ben se sab' a todus defender
en seu trobar, per bõa fe,
que nunca o trobadores vencer
poderon, tan trobador é.*

*Muitus cantares á feitus por mi
mais o que lh' eu sempre máis gradeci
de como se ben defendeu;
nas entenções que eu d' el oi
sempre por meu amor venceu.*

*E a questo non o sei eu per mi
se non porque o diz quen-quer assi
que o en trobar cometeu. (Cohen, 2003: 497)*

Los tópicos, en este caso, son el del amigo-trovador (*cf. incipit*), y el panegírico (*tan trobador é*). Lourenço va, de hecho, un poco más lejos de lo que había ido Baveca, y definiendo explícitamente la calidad lírica de su “amigo trovador” frente a la de aquellos que entraron en tensó con él (*mais o que lh' eu sempre máis gradeci / de como se ben defendeu; / nas entenções que eu d' el oi / sempre por meu amor venceu*). En este caso, entonces, la identificación del “*meu amigo trovador*” con una presentación ficcionalizada del propio juglar que resalta sus méritos frente a la comunidad trovadoresca resulta mucho más clara que en el caso anterior.

Poco se sabe de concreto acerca de Lourenço, si exceptuamos su condición de juglar atestiguada en los escarnios a él dirigidos y en las rúbricas de B y V, y su relación con otros trovadores nobles mejor documentados (como el antes mencionado Joan Garcia de Guilhade),¹⁸ que permiten datar su

18 El corpus atestigua su relación con Joan Garcia de Guilhade, Joan Perez d'Aboim, Joan Soarez Coelho, Joan Vasquiz de Talaveira, Pero Garcia d' Ambroa, Rodrigo Eanes Redondo, Martin Moxa, y Pedro Amigo de Sevilha.

período de actividad en el tercer cuarto del siglo XIII, y que parecen sugerir que se habría tratado de un intérprete que se desplazó, al menos, entre las cortes de Castilla y Portugal (Resende de Oliveira, 1994: 379-380).

Para hacer una lectura de esta cantiga, conviene recordar que se conservan cinco tensós que tienen a Lourenço como contendiente, y varios escarnios que lo tienen como objetivo,¹⁹ lo que da la pauta de que se trató de un juglar que se prestó especialmente a ese tipo de intercambios. Su estrategia, entonces, es referir en la cantiga de amigo a la práctica específica de la tensó (ya desde la primera copla, vv. 4-5).

Como Joan Baveca, Lourenço también hace que la amiga ficcional se atribuya el ser objeto y la justificación de la propia práctica lírica.²⁰ Es posible entender, entonces, la autoficcionalización del juglar, que crea un personaje lírico de sí mismo para circular discursivamente en el ámbito trovadoresco y percibir algún rédito de ello, en el marco de estas mismas estrategias de autolegitimación y promoción del propio *mester*. O, en palabras de Pichel Lorenzo:

Hai tamén alusións as tensóns que o trobador sostén con outros [...] nas que se percibe unha certa compracencia na autoestimación pola calidade do labor artístico, aínda que no fondo existe unha promoción propia basada nas habilidades artísticas para cantar e espalla-lo coñecemento das incomparables cualidades da dona. (Pichel Lorenzo, 1987: 229)

La ficcionalización de la amiga, en este caso, parece entonces hecha como un modo de responder desde otro género a las

19 Cinco cantigas de escarnio y una tensó que lo mencionan, más Joan Soarez comecei, una tensó entre Joan Pérez d'Aboim y Joan Soarez Coelho que pareciera también hacer referencia al mismo personaje. En total, una docena de composiciones, lo que representa un número muy significativo en este corpus.

20 Rip Cohen (2003), en su relevamiento de cantigas de amigo con elementos metalíricos, encuentra justamente que este rasgo (la amiga que se reconoce en las composiciones de su amigo) es justamente una regularidad del corpus.

injurias recibidas en escarnios y tensós por la difícil condición de ser juglar y trovador. Nótese, de hecho, la insistencia de la amiga ficcional en usar el término “*trovador*”, que en efecto los compositores nobles reclamaron para sí e intentaron negar al juglar y al segrel en escarnios y tensós.

Comentario final a modo de conclusión

Para cerrar, notemos una particularidad de las cantigas de Joan Baveca y Lourenço aquí trabajadas: entre las ocho composiciones del corpus de amigo que presentan panegíricos a un amigo-trovador en boca de una muchacha ficcional, estas dos interpelan directamente al juicio de los colegas trovadores, que censuran las composiciones de Baveca y le “*cuidan o trobar tolher*” y que “*entençan*” con Lourenço. En los dos casos, dicha interpelación se realiza mediante una muy hábil manipulación de las tópicas de la cantiga de amigo de parte de dos compositores que pueden ser identificados como juglares o, al menos, personajes que no provienen, como sus colegas, de la nobleza. Estos juglares ficcionalizan instancias de recepción para sus propias composiciones a través de la voz de una amiga con el objetivo de neutralizar las críticas que podrían pronunciarse respecto de su condición de intérpretes profesionales, de origen humilde, que tienen composiciones propias dentro de su repertorio. Dicho de otro modo, podemos atestiguar aquí un elaborado uso de los recursos que provee la ficción de la cantiga de amigo, no solo para dialogar con el contexto (textual y social) de producción en el que estos juglares se desarrollaron, sino también con el objeto de accionar sobre él para justificar un lugar de enunciación que, a juzgar por la frecuencia de los escarnios a juglares que incursionaron en el *trovar*, no estuvo en absoluto exento de tensiones.

Capítulo 18

Concepciones heroicas en *Parzival* y *La Queste del Saint Graal*

Lucas Outeda

Sobre la caballería cortesana y terrenal

Las historias de caballería surgidas hacia el siglo XII en Europa, que conforman la serie de *roman*, presentan una construcción de ser ejemplar, de modelo a seguir para cierto grupo social que es el público consumidor de este tipo de narrativas. Como señala Jaeger (1991):

... the romance had a pedagogic function to fulfill. It put forward an ideal model of the civilized warrior. The courtly romance was the single most powerful factor in transmitting ideals of courtesy from the courtier class in which they originated to the lay nobility. (1991: 14)

Este “guerrero civilizado” al que se refiere Jaeger y que sigue los valores de la vida cortesana es un modelo de caballero al que, en concordancia con la terminología utilizada en *La Queste del Saint Graal* (en adelante, *Queste*),¹ puede denominarse como “caballero terrenal”, en contraposición al

1 Traducción de *Parzival* consultada: Alvar (2006).

“caballero celestial”. Este tipo de noble guerrero se caracteriza por colocar sus actitudes de combate bajo el marco de una formación de modales educados, de mesura, de (auto)represión de la ira y el espíritu de lucha descontrolado.

En *Parzival* el educador es Gurnemanz de Graharz y lo primero que hace es vestir al joven Parzival con finas prendas.² La apariencia física es una muestra del estatus de los personajes nobles y, en el caso de los caballeros, es también un sistema de identificación que funciona casi por sinécdoque. Parzival es conocido como “el caballero rojo” por los colores que porta. Los emblemas en los escudos y estandartes representan al caballero y su linaje y hasta tienen un carácter simbólico, como es el caso de las anclas de Gahmuret o de las armaduras blancas y negras en la *Queste*, que indican el nivel de “pureza” o pertenencia a cierto orden. Igualmente, las prendas femeninas otorgadas por las damas a los caballeros que juran servirles se transforman en una extensión de ese lazo de reciprocidad de amor por el servicio en las armas y de las mujeres mismas; funciona como una especie de tótem y recordatorio *in absentia*. A pesar de la relevancia que tiene la vestimenta en este mundo, vale aún más la apariencia física natural. Se trata de una concepción que identifica la belleza con un alto linaje. Los nobles, y su nivel de nobleza, son reconocibles a simple vista. Como dice Bowra sobre los héroes: “Cuando ellos aparecen, los otros hombres los reconocen como superiores y se preguntan quiénes son” (Bowra, 1961: 13). Esta idea se repite numerosas veces como tópico. En el discurso de Gurnemanz: “Tenéis la apariencia y la belleza para poder ser un soberano” (*Parzival*: 98); ante el rey Arturo, para quien la belleza de Parzival es suficiente para nombrarlo caballero: “‘Lo haré gustoso’, dijo el rey, ‘si soy digno de ello. Eres tan hermoso que muy rico será el obsequio que

2 Traducción consultada: Eschenbach (1999).

te ofreceré” (*Parzival*: 89); en las palabras de Ither: “Honrada sea tu belleza. Te traje al mundo una mujer noble” (*Parzival*: 88); también en la *Queste*, cuando se refiriere a Galaz:

Él mira al niño y lo ve adornado tan maravillosamente con todas las bellezas, que piensa no haber visto jamás a nadie de su edad con una figura tan perfecta de hombre. Por la sencillez que se ve en él, espera que haga tantos bienes, que le agrada prepararle para caballero. (*Queste*: 17)

La belleza y la fuerza física son herencia del linaje, así como la predestinación para grandes hazañas, una noción que claramente es favorable para una casta de guerreros y gobernantes que poseen su poder gracias a una pretendida pureza de la sangre. En el caso de Parzival se encuentra también la conjunción de la herencia mágica del mundo *feérico* con el linaje del mismísimo Rey Arturo y los custodios del Grial, y este entrecruzamiento se repite luego en el matrimonio del mismo Parzival y también en el de su hermano. La conservación de la sangre familiar se postula como una problemática de suma importancia para este tipo de héroe, así como lo era el carácter de semidioses de muchos de los guerreros de la épica. En este sentido, es destacable que las principales fallas de Parzival a lo largo de la obra sean, de una forma u otra, contra miembros de su familia: el asesinato de Ither, la muerte de Herzeloide y la falta en preguntar ante Anfortas. En el caso de la *Queste*, a pesar de que se traslada el protagonismo que tenía en esta misión Perceval hacia Galaz, su familia sigue teniendo fuertes lazos con la búsqueda. La Mesa Redonda misma es, como señala Régnier-Bohler, además de un punto de inicio y fin de las aventuras y un elemento unificador dentro de la mitología artúrica, un símbolo de la fraternidad que une a los mejores

caballeros del mundo. Al dar una explicación sobre la mesa se dice en la *Queste*:

... Podéis ver que de todas las tierras en las que hay caballería, sea en tierra de cristianos o de paganos, vienen los caballeros a la Mesa Redonda, y cuando Dios les da tal gloria que los hace compañeros, se consideran más felices que si hubieran ganado todo el mundo; y bien se ve que por ser miembro de ella dejan a sus padres y a sus madres, a sus mujeres y a sus hijos. (*Queste*: 100)

Este extracto resulta quizás contradictorio con lo expresado anteriormente sobre la importancia del linaje y la familia y, sin embargo, esto es válido para las dos versiones de *Parzival / Perceval*, dado que abandonan a su madre y en ambos casos ella muere sin que lo sepa siquiera su hijo. Aquí se ve que predomina la ambición y el afán heroico, el abandono del hogar para cruzar el umbral hacia la aventura (Campbell, 2014) y poder transformarse en un héroe superior, en miembro de la familia por excelencia, ya que está compuesta por representantes de las mejores familias de todos los rincones del planeta: la Mesa Redonda. Como refuerzo de la superioridad nobiliaria se encuentra la forma en la que Wolfram se refiere a uno de los pocos personajes que no pertenecen a esta casta en su obra. Se trata de un pescador de quien escribe que era “... un hombre avaricioso, de los que suele haber entre la gente de baja condición” (*Parzival*: 86), un ser marginado de este mundo de hazañas caballerescas y damas hermosas, y consciente de ello, capaz de reconocer su lugar dentro del orden social establecido: “La sociedad cortesana es de tal manera [dice el pescador] que, si se les acercara un aldeano, lo tomarán como un gran delito” (*Parzival*: 87).

El héroe caballeresco tiene un deber hacia su pueblo, pero nunca puede olvidar su condición de clase dominante.

Como soberano, el buen noble debe ser generoso con sus bienes y repartirlos, ya se trate de riquezas o de su capacidad para las armas. Sin embargo, Gurnemanz dice también que “El noble que padece penurias tiene que luchar con la vergüenza, lo que es un duro trabajo: está dispuesto a ayudarlo. Lo pasa peor que los que piden pan delante de las ventanas” (*Parzival*: 98). Hay una escala de prioridades en la que resulta más importante la entereza emocional y moral de la clase gobernante, su buena educación según los valores cortesanos, que la estabilidad económica y la supervivencia del mero campesinado. Estos héroes, al fin y al cabo, no pelean más que para ellos mismos. Son generosos, compasivos y arrojados para ayudar a otros en un mundo compuesto exclusivamente por sus iguales: miembros de la corte. Se apea a la compasión, ya que el conflicto intra-clase se presenta como problemático cuando se trata de un perjuicio permanente, ya sea la muerte o la destrucción del honor, y se intenta limitarla a una actividad lúdica o de resolución de afrentas de forma no letal. Íntimamente relacionada con esto se encuentra la culpa por el asesinato de Ither, la cual se ve redoblada por el deshonor que le causó el matarlo con un “venablo, pues está prohibido en la caballería” (*Parzival*: 92) y luego proceder a robarle su armadura. El perjuicio, así, es doble.

En la *Queste* se da la misma consideración sobre la misericordia hacia el enemigo vencido. En el episodio del Castillo de las Doncellas, Galaz lucha en soledad contra siete hermanos a los cuales vence sin que muera ninguno, logrando así llevar a buen término la aventura y liberar a las mujeres del castillo (una hazaña que recuerda a la de Gawan en *Parzival*). Sin embargo, rápidamente se entera de que Galván, Gueheriet e Yvain pelearon contra los mismos hermanos y “Los dejan sobre el lugar muertos y se van allí donde la fortuna los guía” (*Queste*: 74). Se marca así la diferencia entre “el mejor caballero” y aquellos que son indignos en

su voluntad de asesinar a otros nobles, por más que hayan realizado afrentas. La misma noción se repite luego cuando, peculiarmente, Galaz, Boores y Perceval desatan una masacre en un castillo, incluso contra enemigos desarmados. Entonces, “Cuando los tres compañeros ven liberado el palacio, miran los cuerpos que estaban muertos y se tienen por pecadores por esta obra y dicen que han actuado mal por haber matado a tanta gente” (*Queste*: 273).

El sentimiento de compasión se apodera de ellos luego de haber luchado en una especie de trance salvaje y sediento de sangre, atípico para el resto del tono de la obra. Olvidaron uno de los principios rectores de la caballería y la vida cortés: “Conceded su importancia a la justa medida” (*Parzival*: 98). Este nivel de desmesura en los héroes solamente puede significar una necesidad de resarcir una extrema deshonra, la cual ignoran hasta que les cuentan la historia del lugar. De esta forma llegan a la conclusión de que “... las gentes de dentro que habían sido matadas eran las gentes más desleales del mundo [...] y que...” si a Nuestro Señor no le hubiera agradado, no habríamos matado a tantos hombres entre nosotros tres en tan poco tiempo” (*Queste*: 276). El código de caballería se ciñe de tal forma al balance que en este caso ya no es siquiera necesaria la conciencia de sus propios actos por parte de los caballeros justos, sino que sus instintos se ocupan de llevar a buen término la repartija, guiados por una mano invisible divina que regula la situación.

El último consejo que da el viejo Gurnemanz es sobre la forma en la que hay que comportarse con las mujeres en relación con el tópico del *fin'amor*, elemento central de los *roman* artúricos. Como señala Lidia Amor: “El rasgo temático que distingue al *roman* desde su origen es la imbricación de las armas y el amor [...]” (Amor, 2007: 6). Para el caballero el amor es tanto una fuente de inspiración como un

trofeo, es así como se da una relación dialéctica entre ambos elementos: las armas llevan al amor y el amor, a las armas. Los héroes entregan sus servicios tanto a sus soberanos como a las damas que pretenden. Se establecen también con ellas relaciones de vasallaje. La dama pretendida se transforma incluso en grito de guerra, en bandera y en una forma de acceder a un trono y tierras propios, en los que inmediatamente manda el caballero extranjero y sin riquezas por la naturaleza patriarcal del sistema. La fidelidad amorosa se coloca en ocasiones aún por encima de la lealtad debida al señor feudal. Es el caso paradigmático del amorío adúltero entre Lanzarote y Ginebra. Esta infidelidad hacia Arturo es castigada con la pérdida de rango del héroe, lo que lo lleva a ser indigno de la aventura más grande del reino de Logres, la búsqueda del Santo Grial, y finalmente lleva a la destrucción total del mundo artúrico, que colapsa sobre sí mismo en un juicio final en el que se enfrentan entre sí los hermanos de la Mesa Redonda en *La muerte del Rey Arturo*, aunque también en la *Queste* (Frappier, 1978).

Hay una relación estrecha, entonces, entre las armas y el amor, y esto se da claramente en *Parzival*. Para el protagonista de la obra de Wolfram su esposa, Condwiramurs, es una de las principales motivaciones para seguir luchando e incluso, una fuente de poder. Tómese por ejemplo el combate contra su medio hermano Feirefiz. Cuando las fuerzas de Parzival flaquean, el autor lo incita a recordar a su amada. Escribe luego:

Las fuerzas del cristiano aumentaron. Pensó –y no demasiado pronto– en su esposa, la reina, en su noble amor, que había conseguido luchando con la espada contra Clámide ante Pelrapeire [...] En el momento oportuno Condwiramurs lo tomó bajo su protección con la fuerza del amor, aunque estaba a cuatro reinos de distancia. (*Parzival*, 1999: 349)

El amor es la inspiración, es el *por qué luchar* para estos caballeros, así como para otros puede ser la religión o la patria. El honor y el buen nombre se ven supeditados a poder ganar el favor de las damas que desean. Las aventuras que se dan en estas historias son un camino hacia ese objeto de deseo femenino o la forma de mantenerlo, porque, como es el caso de Parzival, él logra tempranamente en la obra ganar el corazón de Condwiramurs; sin embargo, la necesidad de luchar es más fuerte que él y la abandona al poco tiempo en busca de aventuras. El mismo defecto puede encontrarse en Gahmuret, su padre, con la diferencia de que Parzival se mantiene fiel a su esposa. Al abandonar a Belakane, Gahmuret simplemente la reemplaza con otro objetivo romántico, amparándose en la excusa de que no era cristiana. Su hijo, en cambio, utiliza otro mecanismo para lidiar con la realidad de que se alejó físicamente de Condwiramurs: la transforma en fuente de inspiración. Él pelea *por* ella y para aumentar su honor al incrementar el propio.

En el momento del primer retorno de Parzival a la Mesa Redonda, tres gotas de sangre sobre la nieve capturan su atención y piensa: “¿Quién aplicó su arte a este hermoso color? Condwiramurs, en verdad este color se puede comparar a ti. Dios quiere acrecentar mi felicidad, pues he encontrado aquí algo que se te asemeja” (*Parzival*: 148). Inmediatamente, esta supuesta imagen de su esposa cautiva al caballero, que queda absorto en su contemplación, en una especie de trance de amor. En este estado participa y vence en dos duelos sin siquiera notarlo, solo para volver a abstraerse en su angustia hasta que es liberado de ella por Gawan, quien comprende lo que le pasa y tapa la sangre que es el origen del encanto. El amor aquí se ubica como opuesto a la razón, pero al mismo tiempo como una sorprendente energía que permite alcanzar una victoria en las armas aún sin ser consciente de ello. Es tal la fuerza del amor fiel que se apodera del cuerpo

y la mente, y transforma a Parzival en una máquina de guerra imparable, pero sin respeto alguno por sus oponentes, a quienes ni siquiera reconoce como tales, una grave falta en las reglas de cortesía. Es un amor desmesurado, de la misma forma que la salida de Gahmuret en busca de aventuras inclinaba la balanza hacia el lado de las armas. La justa medida entre la caballería errante y el deber conyugal no es un tópico ajeno a otras obras. Por el contrario, se trata del tema central de *Erec y Enide* e *Yvain*, de Chrétien de Troyes.

Con todas estas normas de conducta para el buen caballero cortés lo único que resta por hacer es destacar en el combate, pero esto es siempre una habilidad natural.

El héroe bate récords desde el primer momento y es un hombre maduro cuando otros son todavía muchachos. [...] Un héroe se diferencia de otros hombres por su fuerza peculiar y energía. [...] es quien es dueño de una fuerza copiosa, desbordante y segura, que se expresa en la acción, especialmente en la acción violenta, y le permite hacer lo que está más allá de los mortales ordinarios. (Bowra, 1961: 11)

Aún sin saber montar correctamente o usar una lanza o espada, Parzival es capaz de derrotar a Ither, reconocido como uno de los mejores caballeros. Con unas simples lecciones de forma ya se transforma en invencible, solo igualado por Feirefiz, quien le dice tras su combate: “Has luchado aquí contra ti mismo” (*Parzival*: 353), reconociéndolo como su contrapartida cristiana. Al igual que con las enseñanzas de cortesía, el aprendizaje es inmediato en todo lo que hace a la vida terrenal del caballero. Vuelve a figurar así la idea de la fuerza del linaje. Tanto la capacidad para los modales correctos como la belleza, la fortaleza y la destreza para las armas son una cuestión hereditaria, por eso su medio hermano también

las posee en igual medida, a pesar de ser pagano. Para los valores aristocráticos seculares la cuestión de la religión es dejada de lado en *Parzival*, como destaca Groos, lo que permite que Gahmuret pelee para un califa contra europeos y se case con una impía a la que reconoce como valiosa dentro del marco de ese plano secular. Feirefiz posee la misma sangre por parte paterna y, por lo tanto, la misma capacidad heroica para la caballería terrenal que Parzival. La diferencia entre ambos estriba en el linaje materno, relacionado con la familia del Grial en un caso y con el paganismo en el otro, aunque esta cuestión se revierte en los hijos de Feirefiz una vez que se convierte (por amor, no por creencia) y se casa con Repanse de Schoye. Por su parte, en la *Queste* el caso de Galaz es aún más notorio en relación con esta disputa entre *natura* y *nurtura*, ya que él es un caballero perfecto en todo sentido desde el primer momento y reconocido como tal por todos los miembros de la Mesa Redonda a pesar de ser un mero novato. Está predestinado a ser siempre el mejor y el más puro. En ningún momento duda ni debe superar obstáculos verdaderos, sino que sus aventuras son simplemente una serie de sencillas victorias. En él no pesa solo la fuerza de su linaje, sino también la mano del Señor, que lo adopta como un sucesor simbólico de su propio hijo Jesús.

Sobre la caballería celestial y la búsqueda del Santo Grial

Tanto *Parzival* como *La Queste del Saint Graal* se desarrollan alrededor de la obtención del Santo Grial. La búsqueda del Grial plantea un paradigma heroico que se complementa o contrapone con las normas de la aristocracia secular. “... nadie puede conseguir nunca luchando el Grial, sólo quien es designado por Dios puede alcanzarlo.” (*Parzival*: 367) es lo que expresa Trevizent, el guía espiritual de Parzival hacia el

final de la búsqueda, cuando el caballero se encuentra contrariado por no haber logrado nada en tantos años. En el caso de la *Queste*, sin embargo, la advertencia sobre el carácter distinto de esta aventura se plantea desde un principio. El amor cortés queda completamente vedado en esta historia si se pretende tener éxito. Incluso el uso de las armas es limitado. Se trata de un trabajo de auto comprensión y superación personal de carácter introspectivo y espiritual, en el que los principales aliados son hombres del clero y ermitaños que ayudan en la interpretación simbólica y como guías. Ese es el rol de Trevizent en *Parzival*, y el de la numerosa cantidad de personajes anónimos que abundan en la *Queste*. El eje cambia hacia otro plano de caballería, la “caballería celestial”, y esto trastoca varios elementos del *roman* tradicional, ya sea adaptándolos o negándolos completamente. El gran motivador del caballero andante pasa a ser el fervor religioso, alcanzar el amor ya no de una dama, sino de Dios. Es ante él que hay que demostrar el valor del buen nombre. En la *Queste* las mujeres son, en muchos casos, una fuente de tentación, de incentivación a la lujuria y al pecado. Sin embargo, también pueden ser ejemplos de religiosidad y castidad. Este es el caso de la hermana de Perceval. No se trata de una simple construcción de la mujer como la causante de todos los males, sino que posee la misma capacidad que el hombre para ser pura en el sentido religioso enaltecido en esta historia.

El espacio que se le asigna, incluso dentro de un marco religioso, a la relación matrimonial guarda una gran diferencia entre las dos obras. Como ya se dijo, el valor de la familia como institución se debe a la importancia de la concepción del linaje nobiliario y su carácter hereditario. Esto figura en ambos casos como relevante, pero la familia y el amor en la *Queste* se ven supeditados a la castidad como una cualidad que se ubica por encima de todas las demás en el modelo de

caballero celestial pregonado. Galaz y Perceval son los caballeros más perfectos ya que son vírgenes, puros. El tercero es Boores por su castidad autoimpuesta, a pesar de haber pecado previamente. Este último en un pasaje debe elegir entre salvar a su propio hermano o preservar la virginidad de una doncella y opta por lo segundo. La castidad por encima de la familia. Para él la relación establecida con Jesucristo es de vasallaje y ese lazo se presenta como el más importante. Esto es notable, ya que surge una vez más esta figura, aplicada ahora a la religión así como en otros casos se hacía con el servicio amoroso. Los pactos de carácter legal arraigados en tradiciones de la nobleza feudal son la forma en la que plantean las lealtades.

Es Lanzarote también un punto de contraste en este sentido, no solo con su hijo, quien logra ser lo que él no pudo, sino también con su primo. Él es el ejemplo de un caballero que elige mal. Primero opta por el amor antes que por la castidad y luego a su hermano Héctor por encima de la comunidad del Grial. Para que pueda finalmente redimirse será necesaria la afrenta y posterior muerte de Ginebra y la destrucción de todo el universo artúrico, lo que lo enviará a una vida de ermitaño por consejo o mandato de la propia reina. De esta forma la reina termina conjugando ambos papeles: la fuente de tentación con la que cayó uno de los mejores caballeros, reemplazando el servicio al Señor por el servicio a una dama, y el de la guía que empuja hacia la religión.

En *Parzival*, en cambio, la castidad no es un problema para el protagonista. Su lealtad hacia su esposa es absoluta, por lo que las mujeres no son un objeto de deseo para él como si lo son para Gawan y Feirefiz, dos personajes marcados hasta la parodia por una sexualidad mucho mayor. Se trata de dos caballeros que, al igual que Gahmuret, se dejan llevar fácilmente por las pasiones. En contraposición, Orgeluse, la mujer que captura el desenfrenado y cegador amor de Gawan,

así como de varios otros grandes caballeros, proclama “Nadie me vio que no deseara servirme, excepto uno que llevaba la armadura roja” (*Parzival*, 1999: 293), refiriéndose a Parzival. La tentación no es un problema para él porque su lealtad a otra mujer es total, así como lo es el voto de castidad de Galaz. El que debe lidiar con los problemas de la sexualidad y el amor cortés en *Parzival* es Gawan. Mientras que el protagonista se ocupa de alcanzar el Grial a través del reencuentro con Dios y la redención de sus pecados, él tiene otra misión: “to extend a courtly, Arthurian regulation to human and sexual relationships blighted by their subjection to coercion”.³ A diferencia de lo que ocurre en la *Queste*, en la que se condena el amor cortés, aquí este se convierte en un complemento de la religión, tanto en un nivel estructural, al repartirse los dos aspectos entre los dos personajes principales, como desde el lado conceptual. Esto no quiere decir que la castidad no figure en la obra, pero se encuentra reservada como exigencia a la comunidad del Grial y al clero. Es, de hecho, la infracción de este mandato lo que le cuesta su herida y constante dolor a Anfortas, en forma de castigo irónico.

El hermoso y noble caballero conquistó en sus aventuras la mayor gloria en todos los países en que hay caballeros. ‘¡Amor!’ era su grito de guerra, un grito que no era la mejor prueba de su humildad. [...] Su ansia de amor lo obligó a buscar la victoria y la recompensa amorosa. Tu buen tío fue herido en un duelo por una lanza envenenada que le atravesó los testículos y nunca más sanó. (*Parzival*: 234)

Los caballeros del Grial se ven obligados a conservar su virginidad y expiar sus pecados en servicio del Señor, a menos que este les pida que tomen una esposa para multiplicar

3 Thomas (1981: 851).

la comunidad. Las relaciones carnales son de tipo funcional. Además, como destaca Johnson (1999), el rey del Grial, Parzival, sí puede casarse. Esta es una diferencia notable con la *Queste*, en la que el final de la aventura es marcado por el abandono del Grial del reino de Logres llevándolo desde el oeste hacia el este, las direcciones asociadas con la tierra y el cielo respectivamente (Kennedy, 2009), debido a lo fallido de su nobleza, y la posterior muerte de los dos caballeros más dignos para el servicio celestial, Galaz y Perceval, quienes mueren sin descendencia alguna mientras que la familia del Grial sigue extendiéndose en *Parzival*.

Hay un punto en común en el ataque al orgullo y la envidia como pecados y la falta de compasión. Este segundo asunto ya se mencionó en relación con la postura que debe tomarse

Bibliografía

Fuentes utilizadas

- Agricola, R.-Datus, A.-Petit, J.-Ascensius, J. B. (eds.), Ficinus, M. (trad.). 1518. *Platonis opera a Marsilio Ficino traducta: adiectis ad eius vitae & operum enarrationem Axiocho ab Rodolpho Vaenundantur ab Joanne Parvo & Jodoco Badio.*
- Alvar, C. (ed.) 2006. *La búsqueda del Santo Grial.* Madrid, Alianza Editorial.
- Andrade, N. 2008. *Eurípides, Bacantes.* Buenos Aires, Biblos.
- Bekes, A. 2014. *Fedro: Fábulas. Edición bilingüe.* Buenos Aires, Losada.
- Blecu, Alberto (ed.). 2003. *Libro de Buen Amor.* Madrid, Cátedra.
- Brenot, A. 1961. *Phèdre, Fables.* Paris, Les Belles Lettres.
- Burchardus Wormatiensis Episcopus. 1880. *Epistola ad Alpertum*, en Migne, J., *Patrologiae Latinae*, Tomus CXL. Petit-Montrouge, Migne Editorem.
- Calvo Martínez, J. L. 1985. *Eurípides, Tragedias*, t. II y III. Madrid, Gredos.
- Chaucer, G. 2005. *La casa de la fama*, en Serrano Reyes, J. (ed.), *El Parlamento de las aves y otras visiones del sueño.* Madrid, Siruela.
- Cascón Dorado, A. 2005. *Fedro: Fábulas. Aviano: Fábulas. Fábulas de Rómulo.* Madrid, Gredos.
- Diggle, J. 1989 y 1994. *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford, University Press.
- Dodds, E. R. (ed.) 1960 (1944). *Euripides' Bacchae.* Oxford, Clarendon Press.
- Eschenbach, W. von. 1999. *Parzival.* Madrid, Siruela.
- Ficino, M. 2000. *The Philebus Commentary.* (M. Allen, ed.). Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Finsen, V. (ed.) (1852)1970. *Grágás – Konungsbók*, Odense, Odense Universitetsforlag.
- García Gual, C. 1982. *Esopo. Fábulas.* Madrid, Gredos.
- González de Clavijo, R. 1782. *Vida y Hazañas del Gran Tamorlán.* Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha.

- . 1984. *Vida y hazañas del Gran Tamorlán, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de *Historia del Gran Tamorlán e itinerario y narración del viaje de la Embajada que Ruy González de Clavijo*. Alba, R. (ed.). Madrid, Miraguano, pp. 23-259, en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593175330140403087846/p0000001.htm#1>.
<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593175330140403087846/p0000001.htm#2>.
- Guaglianone, A. 1969. *Phaedri Augusti liberti libri fabularum*. Torino.
- Jónsson, F. (ed.) 1932. *De Gamle Eddadigte. Udgivne og tolkede*, Copenhagen, Gads Forlag.
- Kirk, G. S. 2010 (1970). *The Bacchae of Euripides*. Cambridge, University Press.
- Kovacs, D. 1998. *Euripides*, t. III. Cambridge, Harvard University Press.
- Lacroix, M. 1976. *Les Bacchantes d' Euripide*. Paris.
- Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*. 1807. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, Tomos I, II y III. Madrid, Imprenta Real.
- Le Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V*. 1836. Michaud, J.-F.&J.-J.-F. Poujoulat, J. (eds.), *Nouvelle collection des Mémoires pour servir à la histoire de France depuis le XIII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle; précédés de notices pour caractériser chaque auteur des mémoires et son époque; suivis de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent*, Paris, Éditeur du Commentaire analytique du code civil.
- Le Livre des faits et bonnes mœurs du roi Charles V le Sage*. 1997. Hicks, E.-Moreau, T. (trad.). Paris, Stock.
- Litré, E. 1861. *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*. Amsterdam, A. M. Hakkert.
- Montoya, J. (ed.) 1996. *Alfonso X. Cantigas*. Barcelona, Altaya.
- Murray, G. 1904. *The Bacchae of Euripides*. Londres, Allen.
- Neri, M. 2007. *Macrobio. Commento al Sogno di Scipione*. Milano, Bompiani.
- Paredes Núñez, J. 2010. *Alfonso X. Cantigas profanas*. Madrid, Editorial Castalia.
- Platnauer, M. (ed. y trad.). 1922. *Claudian*. 2 vols. London, The Loeb Classical Library.
- Postgate, J. P. 1919. *Phaedri Fabulae Aesopiae, cum N. Perotti Prologo et decem Novis Fabulis* Oxford, Scriptorum classicorum Oxoniensis.
- Rahlf's, A. (ed.) 1971 (1935). *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecae iuxta LXX interpretes* Vol. 1-2. Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt.
- Ramelli, I. (ed.) 2006. *Marziano Capella. Le nozze di Mercurio e Filologia*, Milano, Bompiani.
- Reckert, S.-Macedo, H. 1976. *Do cancionero de amigo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Rodríguez González, Á. 1984. *Las fortalezas de la Mitra Compostelana y los "Irmandiños": pleito Tabera-Fonseca*, dos volúmenes. La Coruña, Colección Galicia Histórica, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- Roux, J. 1970-1972. *Euripides, Les Bacchantes*, t. I y II. Paris, Les Belles Lettres.
- Seaford, R. 2010. *Euripides, Bacchae*. Warminster, Aris & Philips.
- Solimano, G. 2005. *Favole di Fedro e Aviano*. Torino, Unione-Editrice Torinese.
- Tavani, G. 2002. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa, Colibri.

Zubillaga, C. 2014. *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4 ("Libro de Apolonio", "Vida de Santa María Egipcíaca", "Libro de los tres reyes de Oriente")*. Buenos Aires, SECRIT.

Referencias bibliográficas

- Abulafia, A. S. 2007. "Creatividad intelectual y cultural", en Power, D. (ed.), *El cenit de la Edad Media: Europa 950-1320*. Barcelona. Crítica, pp. 165-193.
- Agamben, G. 2006. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los romanos*. Madrid, Trotta.
- . 2013. *El misterio del mal. Benedicto XVI y el fin de los tiempos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Albuquerque, L. 2006. "Los 'libros de viajes' como género literario", en Lucerna Giraldo, M.-Pimentel, J. (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, C.S.I.C., pp. 67-88.
- . 2011. "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista Literatura*, enero-junio, Vol. LXXXIII, n° 145, pp. 15-34.
- Alesso, M. (ed.) 2013. *Hermenéutica de los géneros literarios: De la Antigüedad al Cristianismo*. Buenos Aires, EFFyL.
- Allen, M. J. B. 1995. *Plato's third eye: studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources*. Aldershot, Variorum.
- . 2000. "Introduction", en M. Ficino, *The Philebus Commentary* (pp. 1-58). Tempe, Arizona Center for Medieval Studies, pp. 1-58.
- Althoff, G. 2013. *Die Ottonen. Königsherrschaft ohne Staat*. Stuttgart-Berlin-Köln, Verlag W. Kohlhammer.
- Antonetti, G.-Beaune, C.-Bercé, Y.-M. et alt. 1997. *Les monarchies, sous la dir. Bercé, Y.-M.* Presses Universitaires de France.
- Armstrong, A. H. 1977. *Introducción a la filosofía antigua*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Asensio, E. 1957. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*. Madrid, Gredos.
- Auerbach, E., (1942) 2014. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires, F.C.E.
- Aurell, J. et alt. 2013. *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid, Akal.
- Autrand, F. 2009. *Christine de Pizan: Une femme en politique*. Paris, Fayard.
- Bachrach, D. (trad.) 2012. *Warfare and Politics in Medieval Germany, ca. 1000. On the Variety of Our Times by Alpert of Metz*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Bajtín, M. 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, F.C.E.
- . 1995. "El problema de los generosos discursivos", en *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI editores, pp. 248-293.
- Bal, M. 1987. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- Balibar, É. 2003. "El Hobbes de Schmitt, el Schmitt de Hobbes", en Bergallí, R.- Martyniuk, C. (eds.), *Filosofía, política, derecho. Homenaje a Enrique Mari*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 119-148.

- Barbet-Massin, D. 2011. "Le rituel irlandais de consécration des églises au Moyen Âge: le témoignage des sources irlandaises et bretonnes", *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 118-2, pp.7-39.
- Barker, M. 2006. "The Archangel Raphael in the Book of Tobit", en Bredin, M. (ed.) *Studies in the Book of Tobit: A Multidisciplinary Approach*. London, T&T Clark, pp. 118-128.
- Barreiro, S. 2013. "Honor Y Prestigio: Una discusión en los estudios sobre la sociedad islandesa medieval", en *Actas de las XIV^a Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza, U.N.Cuyo.
- Barrett, J. 1998. "Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 119, pp. 337-360.
- . 2002. *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley, University of California Press.
- Barros, C. 1991. "Revolta de los irmandiños. Los gorriones corren tras los halcones", *Historia de Galicia*, nº 24, pp. 455-460.
- Barthes, R. 1987. "El discurso de la historia", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, pp. 163-177.
- .1970. "El efecto de realidad", *Lo verosímil. Comunicaciones* Nº 11. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- Bax, M.-Padmos, T. (1983) "Two Types of Verbal Duelling in Old Icelandic: The Interactional Structure of the *Senna* and the *Mannjafnaðr* in *Hárbarðsljóð*", *Scandinavian Studies*, Vol. 55, nº 2, Spring, pp. 149-174.
- Beaune, C. 1985. *Naissance de la nation France*. Paris, Gallimard.
- Bec, P. 1982. "Le problème des genres chez les premiers troubadours," *Cahiers de civilisation médiévale*, 97, pp. 31-47.
- Béguelin-Argimón, V. 2004. "Lo maravilloso en tres relatos de viajeros castellanos del siglo XV", en *Relato de viaje y Literaturas hispánicas*. Madrid, Visor (Biblioteca filológica hispana, 81), pp. 87-99, en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482179776029327421624/p0000001.htm#l_0_
- . 2011. "La geografía en los relatos de viajes castellanos del ocaso de la Edad Media", *Hispanica Helvetica* 22, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Pórtico, Lausanne, Zaragoza.
- Beltrán, V. 1998. "Tipos y temas trovadorescos, xv: Johan Soarez Coelho y el ama de Don Denis," *Bulletin of Hispanic Studies*, 75.1, pp. 13-43.
- Bevington, D. 1961. "The Obtuse Narrator in Chaucer's *House of Fame*" en *Speculum*, Vol. 36, No. 2, April, pp. 288-298.
- Bing, P.-Steffen Bruss, J. (eds.) 2007. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston, Brill.
- Bossi, B. 2008. *Saber gozar: estudios sobre el placer en Platón: Protágoras, Gorgias, Fedón, República, Filebo*. Madrid, Trotta.
- Bovey, M. 2003. *Disciplinae cyclicae. L'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*, Trieste, Edizioni Università di Trieste.
- Bowra, C. 1961. *Heroic Poetry*. Londres, The Mcmillan Press.
- Boyer, A. – Hayoun, M. R. 2008. *La historiografía judía*. México, FCE.
- Brea, M. 2000. "El panegírico del trovador en las cantigas de amigo", en Freixas, M.- Iriso, S. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AHLM*. Santander, AHLM, pp. 399-410.

- . 2008. "Dona e senhor nas cantigas de amor", en *Estudos sobre léxico dos trovadores (Anexo 63 de Verba)*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 29-53. <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79061/76321>
- Bredenkamp, H. 2003. *Thomas Hobbes: Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*. Berlin, Akademie Verlag.
- Breisach, E. 2002. "From ancient to medieval historical thinking", en Edward Wang, Q.- Iggers, G. (eds.), *Turning points in Historiography*. University of Rochester Press, pp. 45-58.
- Buxton, R. 1991. "News from Cithaeron: narrators and narratives in the *Bacchae*", *Pallas* 37, pp. 39-48.
- Cameron, Al. 2011. *The Last Pagans of Rome*. New York, Oxford University Press.
- . 1977. "Paganism and literature in late fourth century Rome", *Entretiens sur l'antiquité classique*, tome XXIII, Vandoeuvres-Genève, pp. 1-40.
- Cameron, Av. 1991. *Christianity and the Rhetoric of the Empire: the Development of Christian Discourse* Berkeley, University of California Press.
- Campbell, J. 2014. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, F.C.E.
- Carrigni, J. 2013. *El comentario como género taroantiguo: Commentarii in Somnium Scipionis de Macrobio*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2015a. "Hacia una anatomía de la parodia en *De nuptiis Mercurii et Philologiae* de Marciano Capela: *nugae* tardoantiguas", en *Actas del V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2015b. "Reading Classical Myths in Late Antiquity: Macrobius' Proposal of Literary Identity in *Commentarii in Somnium Scipionis*", en *Proceedings of the International Conference "Recycling Myths"*. Lisbon, Edições Húmus.
- Carozzi, C. 2000. *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid, Siglo XXI.
- Carrizo Rueda, S. 1992. "Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la emba-jada a Tamorlán", *Revista de Literatura Medieval*, IV, pp. 79-86.
- . 1996 "Morfología y variantes del Relato de viajes", en F. Carmona Fernández, F.- Martínez Pérez, A. (eds.), *Libros de Viaje: Actas de las Jornadas sobre libros de viaje en el mundo románico*, Murcia 27 al 30 de noviembre de 1995, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, pp. 119-126.
- . 1997. "Poética del relato de viajes", Kassel, Edition Reichenberger, XII, *Problemata literaria*.
- . 2008. "Estudio preliminar", *Escrituras de viaje: construcción y recepción de 'fragmentos de mundos'*. Buenos Aires, Biblos, pp. 9-34.
- Cassin, B. 2008. *El efecto sofisticado*. Buenos Aires, F.C.E.
- Castaldo, D. 2013. *"De flores despojando el verde llano". Claudiano nella poesia barocca da Faría a Góngora*. Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Cauci von Saucken, P. 1996. "Le distanze nei pellegrinaggi medievali", en *Atti del XXXII convegno del Centro italiano di studi sul Basso Medioevo (Todi, 8-11 ottobre 1995)*, *Spazi, tempi, misure e percorsi nell'Europa del Basso Medioevo*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo. Spoleto, pp. 297-315.

- Cavallero, P. 2013. "De los libros sapienciales a la hagiografía", en Alesso, M. (ed.), *Hermenéutica de los géneros literarios: De la Antigüedad al Cristianismo*. Buenos Aires, EFFyL, pp. 89-116.
- Champlin, E. 2005. "Phaedrus the Fabulous", *JRS*, Vol. 95, pp. 97-123.
- Charlet, J.-L. 2000. "Comment lire le *De raptu Proserpinae* de Claudien", *REL* 78, pp. 180-194.
- Chevalier, J.-Gheerbrant, A. 1999. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont/Jupiter.
- Chopin-Pagotto, M. 1999. "La prudence dans les Miroirs des princes", *Chroniques italiennes*, 60, pp.87-98
- Ciordia, M. 2004. *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Abravanel*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Cleasby, R.-Guðbrund, V. 1874 *Icelandic-English Dictionary*. Londres, Macmillan.
- Clover, C. 1979. "Hárbarðsljóð as Generic Farce", *Scandinavian Studies*, Vol. 51, n° 2 (SPRING 1979), pp. 124-145.
- Cohen, R. 2003. "A metapoetics of the Cantigas d' Amigo", en *Poetics of the Cantigas d' Amigo*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 1-57.
- Cohen, S. J. D. 2006. *From the Maccabees to the Mishnah*. London, Westminster John Knox Press.
- Cohn, N. 1997. *En pos del milenio. Revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Madrid, Alianza.
- Collins, J. J. 2005. *Jewish Cult and Hellenistic Culture*. Leiden-Boston, Brill.
- . 2000. *Between Athens and Jerusalem*. Cambridge, CUP.
- Correia, Â. 1996. "O outro nome da ama: Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soarez Coelho", *Colóquio, Letras*, 142, pp. 51-64.
- . 2012. "Ser letrado e trovador", *e-Humanista*, 22, pp. 27-48.
- Cortina, L. R. 1980. "The Aesthetics of Morality: Two Portraits of Mary of Egypt in the *Vida de Santa María Egipcíaca*", *Hispanic Journal*, 2.1, pp. 41-45.
- Coulter, J. A. 1976. *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*. Leiden, Brill.
- Crystal D. 2010. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Curtius, E. 2004 (1955, 1ª ed.). *Literatura europea y Edad media latina*, vol. 1. México, F.C.E.
- . 2013. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trask, W. (trad.). Bollingen Series XXXVI. Princeton University Press.
- Dagron, G.-Riche, P.-Vauchez, A. (dir.). 1993. *Évêques, moines et empereurs (610-1054): Histoire du christianisme*. Paris, Desclée.
- Daly, K. M. 2012. "Here there be no dragons: *maravilla* in two fifteenth-century spanish *libros de viajes*", *Notandum* 29, CEMOrOC, Feusp./Universidade do Porto, pp 25-34.
- De Jong, I. 1992. "Récit et drame: le deuxième récit de messenger dans *Les Bacchantes*", *REG* 105, pp. 572-583.
- Delcor, M. 1977. *Mito y tradición en la literatura apocalíptica*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Delcor M.-García Martínez, F. 1982. *Introducción a la literatura esenia de Qumrán*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- De Looze, L. N. 2014. "A Story of Interpretations: The *Queste Del Saint Graal* as Metaliterature", en Mahoney, D. (ed.), *The Graal: A Casebook*. New York, Routledge, pp. 237-259.

- De Silva, D. A. 2006. *4 Maccabees. Introduction and Commentary of the Greek text in Codex Sinaiticus*. Leiden-Boston, Brill.
- Dessau, A. 1960. "L' idée de trahison au moyen âge et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste", *Cahiers de Civilisation Médiévale* III, No. 9, pp. 23-26.
- Devia, C. 2009. *La violencia en la Edad Media: la rebelión irmandiña*. Vigo, Academia Editorial del Hispanismo.
- Díez Macho, A. 1984. *Introducción general a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, con la colaboración de M. A. Navarro y M. Pérez Fernández. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Dimler, R. 1970. "Parzival's Guilt: A Theological Interpretation", *Monatshefte*, Vol. 62, No. 2, Summer, en <http://www.jstor.org/stable/30156409>.
- Dí Salvo, S.-González Ferrín, E. 2014. "El Rey Sabio y sus Cantigas de Santa María": escritura, yo lírico y comunidad poética", en *Encrucijada de culturas: Alfonso X y su tiempo/ Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla, pp. 145-177.
- Domínguez, C. 1996. "Algunas notas acerca de la categoría medieval del relato de viajes: el problema de la definición y del corpus hispanomedieval", *Revista Monográfica*, vol. XII, pp. 30-45.
- Ducellier, A.-Kaplan, M.-Martin, B. 1988. *El cercano oriente medieval*. Madrid, Akal.
- Eco, U. 1997. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen.
- Esposito, R. 2009. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Even Shoshan, A. 1969. *Nuevo Diccionario Hebreo*. Jerusalem, Kyriat Sopher.
- Finkelstein, I.-Silberman, N. A. 2006. *Les rois sacrés de la Bible. A la recherche de David et Salomon*, Bayard.
- Fisher, R. 1992. "The "Palace Miracles" in Euripides' Bacchae: a Reconsideration", *AJPh* 113 2, pp. 179-188.
- Fitzsimons, M.A. 1986. *The past recaptured. Great historians and the history of history*. London, University of Notre Dame Press.
- Fleckenstein, J. 1959. *Die Hofkapelle der deutschen Könige. I. Teil, Grundlegung. Die karolingische Hofkapelle*, Schriften der Monumenta Germaniae Historica (Deutsches Institut für Erforschung des Mittelalters). Stuttgart, Anton Hiersemann, 16/I.
- . 1966. *Die Hofkapelle der deutschen Könige. II. Teil, Die Hofkapelle im Rahmen der ottonisch-salischen Reichskirche*, Schriften der Monumenta Germaniae Historica (Deutsches Institut für Erforschung des Mittelalters). Stuttgart, Anton Hiersemann, 16/II.
- Fleischmann, S. 1983. "On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages", *History and Theory*, Vol. 22, No. 3, Oct., pp. 278-310.
- Frappier, J. 1978. "La matière de Bretagne: ses origines et son développement", en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Heidelberg, v. IV/1.
- Frenkel, D. 2013. "La novela *José y Aseneth*: el pasaje de la idolatría al monoteísmo", *Circe* 17, pp. 45-60.
- Frenkel, D. 2013. "Diálogo entre el tirano y el mártir: Antioco IV y Eleazar en *IV Macabeos*", en *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del espíritu V*, 17-19 de septiembre 2013. Buenos Aires, UCA, en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dialogo-entre-tirano-martir.pdf>.
- . 2011a. "El martirio en la *Septuaginta: II y IV Macabeos*", *AFC* 24, pp. 59-91.
- . 2011b. "La institución de la monarquía en el relato bíblico", *Stylos* 20, pp. 7-34.

- . 2008. "Roma y Judea: De la admiración a la enemistad", en Buzón, R. et. al. (eds.), *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pages*. Buenos Aires, EFFyL, pp. 315-29.
- . 2003. "El léxico de los sacrificios en *II Macabeos*", en Cavallero, P. et. al., *Koronis. Homenaje a Carlos Ronchi March*. Buenos Aires, IFC-FFyL UBA, pp. 219-233.
- . 1996. "Ecos de la civilización griega en el mundo hebreo", *Argos* 20, pp. 39-47.
- Fontaine, J. 1977. "Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins du fin du IV siècle: Ausone, Ambroise, Ammien", *Entretiens sur l'antiquité classique*, tome XXIII, Vandoeuvres-Genève, pp. 425-482.
- Frateschi Vieira, Yara. 1983. "O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses", *Colóquio, Letras*, 73, en <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=76&o=s>.
- Funes, L.-Soler Bistué, M. 2005. "Erótica textual y perspectiva lúdica en el *Libro de buen amor*", en Heusch, C. (ed.), *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. Paris, Ellipses, pp. 81-96.
- García Gual, C. 1979. "Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina", *Faventia*, Número 1, Fasc. 2, pp. 135-154.
- Garrosa Resina, A. 1985. "La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española", *Castilla, Estudios de Literatura*, n°9-10, pp. 77-102.
- Genette, G. 1993. *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.
- Gierke, O. von 1995. *Las teorías políticas en la Edad Media*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Ginzburg, C. 2008. "Fear Reverence Terror. Reading Hobbes Today", *Max Weber Lecture Series*. Florence, European University Institute.
- Grabbe, L. L. 2010. *An Introduction to Second Temple Judaism*. London, T&T Clark.
- Gracia, P. 2001. "Simbología de las aguas en la *Vida de Santa María Egipcíaca*", en Alonso García, M. J.- Dañobeitia Fernández, M. L.- Rubio Flores, A. R. (eds.), *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*. Granada, Universidad de Granada, pp. 203-208.
- Grimal, P. 1984. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Gruen, E. S. 2009. "Judaísmo helenístico", en Assis, Y. T. et alii (eds.), *Encuentros culturales de judíos, paganos, cristianos y musulmanes* (vol. I). Buenos Aires, Ediciones Lilmod, pp. 159-227.
- Gruzelier, C. E. 1990. "Claudian: Court poet as artist", *The Imperial Muse*, pp. 299-318.
- Guenée, B. 1973. "Histories, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Age.", *Annales*, t. II, pp. 997-1016
- . 1977. «Y a-t-il une historiographie médiéval ? », *Revue Historique*, 524, pp. 261-275.
- Gurevich, E. 2009. "From Accusation to Narration: The transformation of the *senna* in Íslendingaþættir", en Sävborg, D., *Scripta Islandica*, n° 60, Uppsala, pp. 61-66.
- Habinek, T. 2005. *Ancient Rhetoric and Oratory*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Hahneman, G. M. 2002. "The Muratorian Fragments and the Origins of the New Testament Canon", en Mc Donald, L.-Sanders, J. M. (eds.), *The Canon Debate*. Peabody, Hendrickson, pp. 405-15.
- Halivni, D. 1986. *Midrash, Mishna, and Gemara. The Jewish predilection for Justified Law*. Cambridge, Harvard University Press.

- Hamilton, R. 1974. "Bacchae 47-52: Dionysus' Plan", *TAPhA* 104, pp. 139-149.
- Hamlin, A. 1985. "The Archaeology of the Irish Church in the Eight Century", *Peritia: Journal of the Medieval Academy of Ireland*, 4.
- Hankins, J. 1990. *Plato in the Italian Renaissance*. Leiden, Brill.
- Harris, J. 1979. "The *senna*: From Description to Literary Theory", *Michigan Germanic Studies*, Vol. 5, n° 1, Michigan, pp. 65-74.
- Harshaw, B. 1997. "Ficcionalidad y campos de referencia" en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, pp. 123-58.
- Hasty, W. 1999. "At the Limits of Chivalry in Wolfram's *Parzival*: An Arthurian Perspective", en Hasty, W. (ed.), *A Companion to Wolfram's Parzival*. Columbia, Camden House, pp. 223-241.
- Henderson, J. 2001. *Telling tales on Caesar. Roman stories from Phaedrus*. Oxford, OUP.
- Herity, M. 1993. "Les premiers ermitages et monastères en Irlande, 400-700 AD", *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, num. 143, pp. 219-261.
- Henry, F. 1930. "Les origines de l'iconographie irlandaise", *Revue archéologique*, 5e. série, XXXII, pp. 89-109.
- Hinds, S. 2013. "Claudianism in the *De Raptu Proserpinae*", en Papanghelis, T.- Harrison, S.-Frangoulidis, S. (eds.), *Generic Interfaces in Latin Literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Vol. 20. Berlín-Boston, W. de Gruyter.
- Hogg, J. E. 1927. "Belial in the *Old Testament*", *The Journal of Semitic Languages and Literatures* 44/1, pp. 56-8.
- Howell Toy, C. et al. 2002-2011. *Jewish Encyclopedia*, en www.jewishencyclopedia.com/articles/14344-testaments-of-twelve-patriarchs.
- Hubert, J.-Porcher, J.-Volbach, W. 1966. *La Europa de las invasiones*. Madrid, Aguilar.
- Iser, W. 1990. "Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias", *New Literary History*, Vol. 21, pp. 939-955.
- . 1997. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, pp. 43-68.
- Janin, É. 2009. "El juego como cifra de producción y clave de lectura en el *Libro de Buen Amor*", *e-Humanista*, vol. 12, pp. 65-86, en www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_12/articles/Janin.pdf.
- Jaeger, C. S. 1991. *The origins of courtliness*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.
- Jodelet, D. 2005. "Formes et figures de l'altérité", en Sánchez-Mazos, M.-Licata, L. (eds.), *L'autre: regards psychosociaux*. Grenoble, Collection, Vies sociales, pp. 23-47.
- Johnson, S. 1999. "Doing his own Thing: Wolfram's Grail", en Hasty, W. (ed.), *A Companion to Wolfram's Parzival*. Columbia, Camden House, pp. 77-93.
- Johnson, S. R. 2004. *Historical Fictions and Hellenistic Jewish Identities*. Berkeley, University of California Press.
- Joset, J. 1991. "Amor loco, amor lobo", en Rico, F. (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1, tomo 2, pp. 203-208.
- Kennedy, E. D. 2009. "The Grail and French Arthurian Romance", en Fulton, H. (ed.), *A Companion to Arthurian Literature*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, pp. 202-217.

- . 2014. "Failure in Arthurian Romance", en Mahoney, D. (ed.), *The Grail: A Casebook*. New York, Routledge, pp. 279-299.
- Kiel, M. D. 2012. *The "Whole Truth": Rethinking Retribution in the Book of Tobit*. London, T & T Clark International.
- Kindt, T.-Harald Müller, H. 2003. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Kirk, G. S. 1985. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós.
- Kirk, G. S.-Raven, J. E.-Schofield, M. 1983. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Parte I. Madrid, Gredos.
- Kodera, S. 2010. *Disreputable bodies: magic, medicine and gender in Renaissance natural philosophy*. Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- Körntgen, L.-Wabenhoven, D. (eds.). 2011. *Patterns of Episcopal Power. Bishops in Tenth and Eleventh Century Western Europe*, Prinz-Alabert-Forschungen 6. Berlin-Boston, Walter de Gruyter.
- Kristeva, J. 1988. *Historias de amor*. México, Siglo XXI editores.
- Kritzinger, P. 2009. *Bischöfliche Repräsentation: Ursprung und Entwicklung bis zum Niedergang des Weströmischen Reiches*. Jena, Jena Univ. diss.
- Kuhn, H. 1948. "The Angelology of the non Canonical Jewish Apocalypses", *JBL* 67/3, pp. 217-232.
- Lacan, J. 2002 (1962-1964). *El Seminario*, t. X. Buenos Aires, Paidós.
- Lavalle, R. 2001. *Referencias naturales en Claudiano*. UCA, Facultad de Filosofía y Letras, en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/referencias-naturales-en-claudiano.pdf>.
- . 2010. *San Patricio: Confesión*, en <http://es.scribd.com/doc/27447445/San-Patricio-Confesion>.
- Le Goff, J. 1993. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa.
- Le Ninan, C. 2013. *Le Sage Roi et la clergesse. L'Écriture du politique dans l'œuvre de Christine de Pizan*. Paris, Honoré Champion,
- Levoratti, A.-Trusso, A. (trads.). 2007. *El libro de la Nueva Alianza*. Buenos Aires, San Pablo.
- Libby, B. B. 2010. "The intersection of poetic and imperial authority in Phaedrus' Fables", *Classical Quarterly*, 60.2, pp. 545-558.
- López de Mariscal, B. 2007. "Para una tipología del relato de viaje". Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-tipologia-del-relato-de-viaje-0/html/015b5c40-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#l_0
- López Estrada, F. 2005. "Ruy González de Clavijo. La Embajada a Tamorlán. Relato de viaje hasta Samarcanda y regreso (1403-1406)", *Arbor*, CSIC, LXXX, 711-712, pp. 515-535.
- Losada, C. 2014. "Tiempo, historia y profecía: la teoría apocalíptica y la tensión del Final en los sermones de Vicente Ferrer", en Campagne, F. A. (ed.). *Poder y religión en el mundo moderno. La cultura como escenario del conflicto en la Europa de los siglos XV a XVIII*. Buenos Aires, Biblos, pp. 75-116.
- Ludueña Romandini, F. (2006). *Homo oeconomicus. Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- Macleod, L. 2006. "Marauding maenads: The first messenger speech in the *Bacchae*", *Mnemosyne*, 59, pp. 578-584.
- Macpherson, I. 2001. "Descripción y prescripción: el amor en la Baja Edad Media", en Funes, L.-Moure, J. L. (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 415-28.
- Malaspina, E. 1988. *Ars temperans. Itinerari verso la comunicazione polivalente nel mondo latino*. Roma, Università di Genova.
- Marsh, D. 2003. "Aesop and the humanist apologue", *Renaissance Studies*, 17, 1, pp. 9-26, en <http://doi.org/10.1111/1477-4658.00002>.
- Martínez Bonati, F. 2001. "El acto de escribir ficciones", en *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago, LOM Ediciones, pp. 67-76.
- Mateo, J.-Yus, F. 2000. "Insults: A Relevance-Theoretic Approach to their Translation", *International Journal of Translation*, Vol. 12, nº 1, pp. 97-130.
- Meulengracht Sørensen, P. 1983. *The Unmanly Man. Concepts of sexual defamation in early Northern society*. Odense, Odense Universitetsforlag.
- Michalak, A. 2012. *Angeles as Warriors in Late Second Temple Jewish Literature*, Tübingen, Mohr Siebeck.
- Millet, V. 2006. "El contexto literario alemán hacia 1200: el Cantar de los Nibelungos y las reacciones inmediatas", en *Héroes de libro. Poesía heroica en las culturas anglogermánicas medievales*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 163-216.
- Momigliano, A. 1990. *The classical foundations of Modern Historiography*. Berkeley, University of California Press.
- Montejo Jiménez, C. 2004. *La diplomacia castellana bajo Enrique III. Estudio preliminar de la Embajada de Ruy González de Clavijo a la corte de Tamorlán*. Madrid, Escuela Diplomática.
- Moreno Martín, F. J. 2006. "¿Insularidad o peregrinatio? La realidad material del primitivo monacato irlandés", en *Monasteria et Territoria: Elites, edificación y territorio en el Mediterráneo medieval (siglos V-XI)*, Actas del III Encuentro Internacional e Interdisciplinar sobre la Alta Edad Media en la Península Ibérica. Madrid, UAM, MAR, Museo de San Isidro, pp. 379-397.
- Müller, J. R. 2006. *Vir religiosus ac strenuus: Albero von Montreuil, Erzbischof von Trier (1132-1152)*. Trier, Kliemedien.
- Nanu, I. 2013. *La Segunda Partida de Alfonso X el Sabio y la tradición de los Specula Principum*. Valencia.
- Neyra, A. V. 2012. "Las epístolas de Burchard de Worms: texto y contexto", en Rodríguez, G. (dir.), *Saber, pensar, escribir: iniciativas en marcha en Historia Antigua y Medieval*. La Plata, UCALP.
- Neusner, J. 2000. "The Canon of Rabbinic Judaism", en Neusner, J.-Avery Peck, A. J. (ed.) *The Blackwell Companion to Judaism*. Malden-Oxford, Blackwell, pp. 93-111.
- Nieto Soria, J. M. 1996. *El Pontificado Medieval*. Madrid, Arco Libros.
- Ochoa, J. A. 1990. "El valor de los viajeros medievales como fuente histórica", *Revista de Literatura Medieval*, 2, Universidad de Alcalá, pp. 85-102.
- Orcástegui, C.-Sarasa, E. 1991. *La Historia en la Edad Media*. Madrid, Cátedra.
- Pagels, E. 1991. "The Social History of Satan, the "Intimate Enemy". A Preliminary Sketch", *HThR* 84, 2, pp. 105-128.

- . *The Origin of Satan*, New York, Vintage Books.
- Paglialunga, E. 1998. "Convención y originalidad en la novela de amor griega", *Synthesis* 5, pp. 11-28.
- Palafox, E. 1998. "Por muchos males e daños": "Coplas pintadas", saber y seducción en el *Libro de buen amor*", en *Las éticas del "exemplum". Los "Castigos del rey don Sancho IV", "El Conde Lucanor" y el "Libro de buen amor"*. México, UNAM, pp. 99-138.
- Palaver, W. 1995. "Hobbes and the *Katéchon*: The Secularization of Sacrificial Christianity", *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 2, pp. 57-74.
- Parkes, M. 2001. "La alta Edad Media", en Cavallo, G.-Chartier, R. (dir.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, pp. 135-156.
- Parroni, P. 1989. "Scienza e produzione letteraria", en Cavallo, G.-Fedeli, P.-Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Volume I, Roma, Salerno Editrice.
- Pavel, T. G. 1986. *Fictional worlds*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Pavlac, B. (trad.). 2008. *A Warrior Bishop of the 12th Century: The Deeds of Albero of Trier, by Balderich*. Medieval Sources in Translation 44. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Pelttari, A. 2014. *The Space that Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca- London, Cornell University Press.
- Perea Morales, B. 1993. "Ciertas connotaciones entre Yavé y Zeus", *E.Clás* 35, 103, pp. 7-26.
- Pérez Priego, M. Á. 1984. "Estudio Literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, Revista de Filología, 1, pp. 217-239.
- Perris, S. 2011. "Perspectives on Violence in Euripides' *Bacchae*", *Mnemosyne* 64, pp. 37-57.
- Pichel Lorenzo, A. 1987. *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*. La Coruña, Ed. Diputación Provincial.
- Piñero, A. 1982. "Testamentos o discursos del adiós", en Díez Macho, A. (ed.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo V. Madrid, Cristiandad.
- . 2007. *Literatura judía de época helenística en lengua griega*. Madrid, Síntesis.
- Plett, H. F. 2010. *Literary Rhetoric. Concepts-Structures -Analyses*. Leiden, Brill.
- Pohl, W. 2010. "Introduction: Ego trouble?", en Corradini, R.-Gili, M.- McKitterick, R.-van Renswoude, I. (eds.), *Ego-Trouble. Authors and Their Identities in the Early Middle Ages*. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters, Band 15, OAW, pp. 9-21.
- Poitrenaud, G. 2014. "Notes sur le "Cernunnos" de Clonmacnoise en Irlande", en http://www.academia.edu/7913146/Le_Cernunnos_de_Clonmacnoise_en_Irlande.
- Popkin, J. 1996. "Ego-Historie and Beyond: Contemporary French Historian-Autobiographers", *French Historical Studies*, vol. 19, No. 4, Duke University Press, pp. 1139-1167.
- Prince, G. 2003. "Surveying Narratology", en *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 1-16.
- Prinz, F. 1971. *Klerus und Krieg im früheren Mittelalter. Untersuchungen zur Rolle der Kirche beim Aufbau der Königsherrschaft*, Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Band 2. Stuttgart, Anton Hiersemann.
- Réau, L. 2000. *Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Régnier-Bohler, D. 1989. *La Légende Arthurienne-Le Graal et la Table Ronde*. Paris, Ediciones Robert Lafont.

- Relihan, J. 1993. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Renehan, R. 1972. "The greek philosophic background of Fourth Maccabees", *RhM* 115, 3, pp. 223-38.
- Resende de Oliveira, A. 1994. *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa, Colibri.
- . 1995. *Trovadores e xogras: contexto histórico*. Vigo, Xerais de Galicia.
- Reuter, T. (1991) 1998. *Germany in the Early Middle Ages 800-1056*, Longman History of Germany. London-New York, Routledge.
- Ricoeur, P. 2000. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, F.C.E.
- . 2000. *Del texto a la acción*. Buenos Aires, F.C.E.
- Riffaterre, M. 1983. "Modelos hermenéuticos", en *Poetics Today*, Vol. 4.1, pp. 7-16, en http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526SID%253D499,00.html.
- Rio Riande, Ma. G. del 2012. "¿Dezidesme juguetes o fabládesme en cordura?: huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el *Libro de Buen Amor*", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. II, Medieval. Roma, Bagatto Libri, pp. 126-137.
- Robertson, D. 1980. "Poem and Spirit. The Twelfth-Century French *Life of saint Mary the Egyptian*", *Medioevo Romanzo*, VII.3, pp. 305-327.
- Romero, J. L. 2009 (1952). *De Heródoto a Polibio. El pensamiento histórico en la cultura griega*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Roumier, J. 2014. "La apreciación de lo extranjero: comprensión, elogio y placer en los relatos de viajes medievales cristianos (siglos XIV-XV)", *Lemir*, 18, pp. 387-398.
- Ruiten, J. van 1995. "Angels and Demons in the *Book of Jubilees*", en Reiterer, F. et alii (eds.), *Angels. The Concept of Celestial Beings. Origins, Development and Reception. Deuterocanonical and Cognate Literature Yearbook 227*. Berlin and New York, W. de Gruyter, pp. 585-609.
- Saer, J. J. 1997. "El concepto de ficción", en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, pp. 9-17.
- Saulnier, C. 1983. *La crisis macabea*. Estella, Verbo Divino.
- Sayar, R. J. 2014. "Te voy a poner como una luz para el mundo (Is. 49.6.4). La figura de Eleazar como ejemplo y paradigma del *étnos* hebreo en *IV Macabeos*", *AFC* 27, pp. 99-114.
- . 2013. "'La palabra verdadera se instala para siempre' (Pro. 12.19). Identificaciones de léxico estoico en *IV Macabeos*", en Braicovich, R. S. et al. (comps.), *Actas del Primer Simposio Internacional de Filosofía Helenística. Rosario 2013. En Homenaje al Dr. Armando R. Poratti*. Rosario, UNR Editora, pp. 128-35.
- Schaeffer, J.-M. 1989. *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal.
- Schmidt, S. J. 1976. "Hacia una interpretación pragmática de la 'ficcionalidad'", en Dijk, T. Van (ed.), *Pragmatics of language and literature*, vol. 2, pp. 161-178. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, en http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14083%2526SID%253D499,00.html.
- Schmitt, C. 2005. *El nomos de la tierra. En el Derecho de Gentes del "Jus publicum europaeum"*. Buenos Aires, Struhart & Cia.

- Searle, J. R. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6(2), pp. 319-32.
- Segal, C. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, Princeton University Press.
- Segal, M. 2007. *The Book of Jubilees*. Leiden, Brill.
- Seidenspinner-Núñez, D. 1992. "The Poetics of (Non)Conversion: The *Vida de Santa María Egipcíaca* and *La Celestina*", *Medievalia et Humanistica*, 18, pp. 95-128.
- Serradilla Castaño, A. M. 1996. *Diccionario Sintáctico del Español Medieval. Verbos de entendimiento y lengua*. Madrid, Gredos.
- Schapiro, M. 1987. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Alianza Editorial.
- . 1998. *Palabras, escritose imágenes: Semiótica del lenguaje*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Silgado Durán, F. 2015. "Rebeliones en Galicia: la convulsión social en la *Historia Compostelana*", *Roda da Fortuna, Revista Eletrónica sobre Antigüidade e Medioevo*, vol. 4, n° 1-1, pp. 115-139.
- Simek, R. (1984) 2000. *Dictionary of Northern Mythology* (trad. de Angela Hall). Cambridge, D. S. Brewer.
- Snow, J. T. 1990. "Notes on the Fourteenth-Century Spanish Translation of Paul the Deacon's *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae, Meretricis*", en Connolly, J. E.-Deyermund, A. Dutton, B. (eds.), *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 83-96.
- . 2009. "El yo anónimo y las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Alcanate*, VI, pp. 309-322.
- Sodano, A. R. 1966. "Porfirio Commentatore di Platone" en *Entretiens sur l'antiquité classique*, tome X, Vandoeuvres-Genève, pp. 193-218.
- Solimano, G. 2005. *Favole di Fedro e Aviano*. Torino, Unione-Editrice Torinese.
- Solomon, M. 1995. "Catarsis sexual: la *Vida de Santa María Egipcíaca* y el texto higiénico", en Márquez Villanueva, F.-López-Balart, L. (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas*. México, El Colegio de México, pp. 425-437.
- Steinberg, G. 2000. "Chaucer in the Field of Cultural Production: Humanism, Dante, and the 'House of Fame'", *The Chaucer Review*, Vol. 35, No. 2, pp. 182-203.
- Suzuki, S. 2014. *The Meters of Old Norse Eddic Poetry: Common Germanic Inheritance and North Germanic Innovation*. Berlín, De Gruyter.
- Swenson, K. 1991. "Performing Definitions: Two Genres of Insult in Old Norse Literature", *Studies in Scandinavian Literature and Culture*, n° 3, pp. 13-149.
- Taubes, J. 2010. *Escatología occidental*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Tavani, G. 1969. *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- . 1980. *Les genres lyriques. T. 1, Fasc. 6*. Heidelberg, Winter.
- Thomas, C. 1971. *The Early Christian Archaeology of North Britain*. Oxford, Oxford University Press.
- Thomas, N. 1981. "Sense and Structure in the Gawan Adventures of Wolfram's 'Parzival'", en *The Modern Language Review*, Vol. 76, No. 4, October. <http://www.jstor.org/stable/3727193>.

- Thorvaldsen, B. Ø. 2010. "The Poetic Curse and Its Relatives", en Rankovic, S.-Melve, L.- Mundal, E., *Along the Oral-Written Continuum: Types of Texts, Relations and their Implications*. Utrecht, Brepols, pp. 253-267.
- Tolonen, A. L. 2011. *The reception of the Maccabean Martyrs. Their Historiographical and Paradigmatic Functions in Antique and Late-antique Jewish and Christian sources*. Thesis (Master in Religious roots of Europe), Helsinki.
- Troyans, S. D. 2004. *Medieval Rhetoric. A Casebook*. London, Routledge.
- Turner, M. 2006. "Politics and London Life", en Saunders, C. (ed.), *A Concise Companion to Chaucer*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Van Henten, J. W. 1997. *The Maccabean martyrs as Saviours of the Jewish People. A study of 2 and 4 Maccabees, JSJSup 57*. Leiden, Brill.
- Van Riel, G. 2000. *Pleasure and the Good Life. Plato, Aristotle, and the Neoplatonist*. Leiden, Brill.
- Vasiliev, A. A. 1980. *History of the Byzantine Empire (324-1453)*, Vol. II. The University of Wisconsin Press.
- Vega Montaner, L. 1982. *Testamento de Abraham*, en Díez Macho, A. (ed.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo V. Madrid, Ediciones Cristiandad, pp. 439-527.
- Vernant, J. P. 2002 (1972). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel.
- Walton, K. L. 1990. *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Weinfurter, S. 1999. *Heinrich II (1002-1024): Herrscher am Ende der Zeiten*. Regensburg, Friedrich Pustet Verlag.
- Weitzman, S. 2004. "Plotting Antiochus's persecution", *JBL* 123,2, pp. 219-34.
- White, H. 1978. "El texto histórico como artefacto literario", en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona, Paidós, pp. 107-139.
- . 1973. *Metahistory. The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Whitmarsh, T. 2005. *The Second Sophistic*, Oxford, Oxford University Press.
- Winnington-Ingram, R. P. 1997 (1948). *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*. Cambridge, University Press.
- Worstbrock, F. J. 1978. „Alpert von Metz“, en *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. 1-13, Berlin-New York, De Gruyter.
- Zoëga, G. (1910) 2011. *Dictionary of Old Icelandic*. New York, Dover Publications.
- Zumthor, P. 1978. "Genèse et évolution du genre": *Grundriss der Romanischen Literature des Mittelalters: Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. Heidelberg, C. Winter, Universitätsverlag.

Los autores

Mariana Barrios Mannara

Es estudiante avanzada de la Licenciatura y Profesorado Medio y Superior en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de las cátedras de Literatura Española I (Funes) y Literatura Española III (Topuzian) de dicha facultad.

María Guadalupe Campos

Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue adscripta y docente de la cátedra de Literatura Española I (Medieval), en cuyo UBACyT actualmente participa. Realiza sus estudios doctorales bajo la dirección de la Dra. Gimena del Río Riande y el Dr. Leonardo Funes.

Laura Carbó

Es Doctora en Historia por la Universidad del Salvador. Es docente en la Cátedra de Historia Medieval de la Universidad Nacional del Sur de Bahía Blanca, miembro de la Fundación para la Historia de España en la Argentina, investigadora formada, participante de proyectos de investigación en diversas universidades nacionales, autora y editora de publicaciones en el área.

Julieta Cardigni

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del CONICET. Actualmente se desempeña como docente auxiliar en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y cuenta con un número importante de publicaciones en su especialidad. Recibió becas en la Argentina y en el exterior para continuar con sus investigaciones.

Cecilia Devia

Es Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra realizando el Posdoctorado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2015-2017). Ha publicado libros y artículos en el ámbito nacional e internacional.

Diana Frenkel

Es Doctora en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Es Profesora adjunta regular de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), de la Universidad Católica Argentina y del I.E.S No. 1 "Dra. Alicia Moureau de Justo". Ha participado en calidad de investigadora, codirectora y directora en varios proyectos UBACyT referidos a Aristófanos.

Cecilia Lasa

Se desempeña como docente de Literatura Inglesa en la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el Profesorado en Inglés del ISP "Dr. Joaquín V. González" y en el Traductorado técnico, científico, literario de la ENS en Lenguas Vivas "S. E. B. de Spangenberg". Se encuentra redactando su tesis para la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas (UBA).

Adriana Martínez

Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, de la cual es doctoranda. Es Jefa de Trabajos Prácticos Interina de la Cátedra

Historia de las Artes Plásticas II (Medieval), Es integrante de Proyectos de Investigación dirigidos por la Dra. Claudia D'Amico. Ha participado en jornadas y congresos nacionales e internacionales. Publicó artículos en revistas y participó en obras colectivas.

Gustavo Montagna von Zeschau

Es estudiante avanzado de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde participa de un Proyecto de Reconocimiento Institucional y de un UBACyT. Ha participado en jornadas nacionales.

Andrea Vanina Neyra

Es Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Adjunta en el IMHICIHU-CONICET y Profesora Adjunta en Propedéutica I e Historia Medieval en la Universidad Nacional de San Martín. Ha recibido becas y premios del DAAD, "Herder Institut", COIMBRA Group, DHI-Warschau, MEYS. Ha participado en congresos y publicaciones nacionales e internacionales.

Lucas Outeda

Se graduó de Profesor y Licenciado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 2015. Realizó trabajos como periodista y editor en las revistas "Nos" y "ESTA!" y ponencias sobre temas relativos a mitología y cultura popular moderna transmediática.

Liliana Pégolo

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Profesora Regular del Área de Latín de la Facultad de Filosofía y Letras. Desde el año 2004 dirige proyectos UBACyT destinados al estudio de los comentaristas tardoantiguos y las transformaciones genéricas producidas en ese mismo período. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y cuenta con un importante número de publicaciones en su especialidad.

Cecilia J. Perczyk

Es Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Estudios Clásicos por la misma universidad. Actualmente es becaria de CONICET y doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras. Se desempeña como Jefa de trabajos prácticos en la Universidad Nacional de San Martín. Ha participado en varios proyectos de Investigación y publicado sobre temas de literatura griega capítulos de libros, artículos en revistas especializadas y en actas de congresos.

Juliana Rodríguez

Es Profesora de Historia graduada en la Universidad de Buenos Aires. Es miembro de la Comisión de Asuntos Administrativos de la Fundación para la Historia de España. Se encuentra desarrollando la Tesis de Licenciatura en Historia: "La pensée politique dans l'œuvre de Christine de Pizan".

Nicolás Russo

Es alumno de la carrera de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dicta clases de Lengua y Literatura y de Lengua Inglesa en colegios secundarios, y participa del grupo de traducción y edición de textos nórdicos medievales a cargo del Dr. Santiago Barreiro (IMHICIHU –CONICET).

Roberto Jesús Sayar

Es Profesor y Licenciado en Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios capítulos de libros, una traducción y dos artículos sobre temas de su especialidad, que giran en torno al eje de la exégesis bíblica en la serie de textos de los Macabeos.

Noel Usuca

Es Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es adscripto a la cátedra de Lengua y Cultura latinas I de la Dra. Alicia Schniebs, donde investiga sobre las

Representaciones del poder y programa literario en las *Fabulae* de Fedro bajo la dirección de la Dra. Jimena Palacios. Ha participado en encuentros académicos nacionales e internacionales.

María Victoria Valdata

Es Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recibió una beca del "Deutscher Akademischer Austauschdienst" y participa de un Proyecto de Reconocimiento Institucional en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en jornadas nacionales.

Mariano Vilar

Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se dedica a investigar la relación entre el modo filosófico y el retórico de pensar los afectos y su representación en la obra del humanista romano Lorenzo Valla. Además, es miembro de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales (<http://aahd.com.ar/>) y editor de la revista *LUTHOR* (<http://revistaluthor.com.ar/>).

Carina Zubillaga

Es Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra de Literatura Española I (Medieval). Además, es Investigadora Adjunta del CONICET en el SECRIT (Seminario de Edición y Crítica Textual).