

Héroes antiguos en espejo

Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media



[2019] LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes antiguos en espejo

Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media

Lidia Raquel MIRANDA
(Editora)

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes antiguos en espejo. Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media

Lidia Raquel Miranda (Editora)

Septiembre de 2019, Santa Rosa, La Pampa

Edición: Esp. Melina Caraballo (Dpto. de Edición-EdUNLPam)

Diseño y Maquetado: DCV Gabriela Hernández (Jefa Dpto. Diseño-UNLPam)

© Cumplido con lo que marca la ley 11.723

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola los derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente autorizada.

EdUNLPam - Año 2019

Cnel. Gil 353 PB - CP L6300DUG

SANTA ROSA - La Pampa - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

Rector: Oscar Daniel Alpa

Vicerrectora: Nilda Verónica Moreno

EdUNLPam

Presidente: María Claudia Trotta

Director: Rodolfo Rodríguez

Consejo Editor

María Marcela Domínguez

Victoria Aguirre

Gustavo Walter Bertotto

María Estela Torroba / Liliana Campagno

Celia Rabortnikof

Yamila Magiorano / Edit Alvarellos

Paula Laguarda / Marisa Elizalde

Graciela Visconti

Mónica Boeris / Ricardo Tosso

Griselda Cistac / Raúl Álvarez

Introducción

Lidia Raquel Miranda 9
 Referencias bibliográficas 13

Capítulo 1. De tal palo, tal astilla: las fuentes antiguas y la cultura medieval 15

Lidia Raquel Miranda 15
 1. Inicio 17
 2. El mundo clásico y el pensamiento medieval 18
 3. Presencia e influencia de la Biblia en la cultura medieval 24
 4. Cierre 30
 5. Referencias bibliográficas 31
 6. Propuestas de trabajo 33

Capítulo 2. San Brandán, el *homo viator* irlandés

David Rodríguez Chaves 35
 1. Coordenadas en el mapa 37
 2. La literatura de viajes en la Edad Media 38
 3. La representación medieval del mundo 41
 4. La *peregrinatio* en el monaquismo celta 43
 5. Brandán de Conflert 46
 6. La leyenda de Brandán y su viaje marítimo 47
 7. El *Viaje de San Brandán* de Benedeit (siglo XII) 50
 8. Punto de llegada 52
 9. Referencias bibliográficas 53
 10. Propuestas de trabajo 55

Capítulo 3. Alejandro Magno, la soberbia de un grande

Lidia Raquel Miranda 57
 1. Justificación 59
 2. Alejandro Magno (356-323 a. C.) 60

3. La cristianización de los temas y personajes paganos	62
4. Alejandro en el <i>Libro de Alexandre</i>	66
5. Sentido moral del <i>Libro de Alexandre</i>	71
6. Alejandro y Apolonio.....	72
7. Conclusión.....	74
8. Referencias bibliográficas	75
9. Propuestas de trabajo.....	77

Capítulo 4. La Virgen María, gloriosa madre y mediadora

<i>Lidia Raquel Miranda</i>	79
1. Anunciación	81
2. De los Evangelios a los altares	82
3. María en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i>	88
4. Asunción	94
5. Referencias bibliográficas	95
6. Propuestas de trabajo	98

Capítulo 5. Los caminos de Santiago, el santo de España

<i>Lidia Raquel Miranda</i>	99
1. Interrogantes.....	101
2. Santiago, apóstol en las fuentes antiguas.....	102
3. Santiago, patrono de Hispania.....	103
4. Santiago, santo guerrero.....	105
5. Santiago, el peregrino que une Europa	107
6. Caminante, todavía hay camino.....	109
7. Santiago en la literatura española medieval	111
8. Comentario final	117
9. Referencias bibliográficas.....	118
10. Propuestas de trabajo.....	120

Capítulo 6. Los héroes clásicos y Ulises: reminiscencia e invención trágica en *La Divina Comedia* de Dante

<i>Paola Druille</i>	123
1. Introducción	125
2. Los héroes clásicos en el “Infierno” de <i>La Divina Comedia</i>	127
3. Ulises en <i>La Divina Comedia</i> de Dante	135
3.1. Ulises clásico	135
3.2. Ulises de Dante	143
4. Conclusión.....	151
5. Referencias bibliográficas	152
6. Propuestas de trabajo	155

Introducción

Lidia Raquel Miranda

Con gran acierto afirma Eco (1999) que apelar a un “lugar literario” es un recurso habitual en la literatura porque está al alcance de cualquier lector, incluso de aquel apenas dotado de sentido crítico, aunque la decodificación de algunos de ellos pueda exigir una sensibilidad más formada e informada:

La referencia al “lugar” o al personaje literario aparece en la conversación corriente, la mayoría de las veces un poco a la ligera, pero otras como una referencia feliz y exacta (y, en estos casos, con un subrayado casi epigráfico, con una cuota de penetración y de sabor que permite obtener, recurriendo al “lugar”, una agudeza de juicio imposible de alcanzar por medio de cualquier otra expresión más compleja). Recurrir al “lugar” literario significa alcanzar, por medio de la memoria, el repertorio del arte, para extraer de él figuras y situaciones, introduciéndolo en el contexto de un discurso crítico, perorativo, emotivo. (Eco, 1999: 191)

No escapará a nuestros lectores que cuando Eco habla del “lugar literario” se refiere a los distintos *loci* provistos por la *memoria* (una de las cinco operaciones de la retórica), que permiten al enunciador organizar mentalmente las ideas y las expresiones del discurso y a las que recurre fácilmente en el momento de proferir su mensaje. Así concebidos, los lugares de la memoria son una suerte de depósito en los que se ubican los elementos discursivos elaborados mediante los pasos previos de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, para que sean recuperados durante la actualización del discurso. Junto a los *loci*, funcionan las *images*, es decir las formas, rasgos o representaciones de esos elementos que se desea recordar, reelaborados, intensificados y colocados en los lugares de la memoria en base a las semejanzas entre un objeto o un hecho y la figuración que de ellos construye el propio orador o escritor (Albaladejo, 1993).

Aunque no nos explayaremos aquí sobre el arte retórica¹, la breve explicación de los párrafos anteriores nos da pie para justificar el tema y los motivos que ofrecemos en este volumen a nuestros alumnos. En efecto, la cuestión de las imágenes y los lugares de la memoria —o la enciclopedia, como dice el mismo Eco en otro texto (2011)—, la relación entre el sentido crítico del discurso y la capacidad hermenéutica de un destinatario no siempre culto, los valores emotivos y conativos puestos al servicio de la captación de la voluntad e interés del receptor, entre otros que se desprenden de la cita inicial, nos conducen nuevamente al análisis de los personajes referenciales en el discurso literario de la Edad Media.

Ya en *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media* (2018) nos hemos ocupado del proceso estético e ideológico que entraña la representación de ciertas figuras históricas en la literatura medieval, ya sea como modelos de comportamiento o como fórmulas cognoscitivas, en tanto la evocación del héroe ofrecida por el texto literario lo convierte en ejemplar, característica esencial de la literatura medieval, y favorece los efectos perlocutivos (o perorativos, si preferimos el término retórico que emplea Eco)². El sentido de ‘lo ejemplar’ se vincula estrechamente con el objetivo didáctico de la literatura en la Edad Media, que supone un sistema de primer nivel en el que se ubica la autoridad de la palabra de ‘otros’. En dicha condición didáctica se asienta la compleja relación entre la realidad y la literatura o, por decirlo en otros términos, entre el discurso referencial y el discurso ficcional. Este problema es, ciertamente, sustancial para el tema al que nos dedicamos en *Héroes antiguos en espejo. Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media*, pero como lo hemos desarrollado en profundidad en el primer capítulo de nuestro libro anterior, con el cual el presente volumen establece una suerte de continuidad temática y lógica, remitimos a él para retomar y revisar sus consideraciones.

En nuestro manual previo, ante la imposibilidad de considerar la totalidad o, al menos, gran parte de los personajes célebres de la Edad Media, examinamos solo algunas figuras históricas de la Edad Media que son, a la vez, héroes literarios de obras de ese mismo período. Así, discurren en sus páginas el Rey Arturo, el Cid Campeador, Carlomagno, Santa Oria, Francesa de Rímini,

1 Remitimos para ello a Miranda (2015b), capítulo de un libro de texto de esta misma colección que presenta con detalle las características de la retórica y el modelo comunicativo de la Antigüedad a la Edad Media.

2 Estos dos conceptos no son equivalentes porque corresponden a escuelas de pensamiento diferentes; sin embargo, revelan aspectos cercanos o semejantes. Según la teoría de los actos de habla, el efecto perlocutivo o perlocucionario de un enunciado es su acción sobre las creencias, actitudes o conducta del receptor del mensaje, de quien lo emite o de terceras personas. Por su parte, en el sistema retórico, la peroratio es la sección final del discurso con la que el enunciador insiste en su posición argumentativa para tratar de influir en los afectos del destinatario y hacer que su disposición y su comportamiento sean favorables a su discurso y no a otro contrario.

Ricardo Corazón de León, Saladino y Federico Barbarroja, como signos referenciales de alto contenido simbólico en su representación literaria. En ese libro de texto nos comprometimos a ocuparnos, cuando fuera posible, de otros personajes, igualmente relevantes para la literatura medieval, que por razones de factibilidad quedaban fuera de escrutinio en esa oportunidad, principalmente los héroes de la Antigüedad clásica y del primer cristianismo y los personajes imaginarios. Como lo prometido es deuda, en esta entrega nos disponemos precisamente a estudiar algunos –todos sería imposible– personajes grecolatinos y cristianos que aparecen en las obras de nuestras asignaturas.

Héroes antiguos en espejo. Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media, al igual que el libro que lo precede, está destinado, fundamentalmente, a los estudiantes de Literatura Española I de la Facultad de Ciencias Humanas, pero también a los de Literatura en Lenguas Romances, Literatura en Lenguas Anglosajonas y Germánicas y Literatura Medieval y del Renacimiento de la misma Facultad. Aunque, bueno es aclararlo, habida cuenta de los héroes elegidos, también podrán aprovechar su lectura los alumnos de Lengua y Literatura Griega y de Lengua y Literatura Latina. Asimismo, los temas y problemas abordados pueden resultar motivadores para otros lectores interesados en el campo de la cultura antigua y medieval.

En relación con esos posibles destinatarios, el libro está redactado en torno de un foco central que es la figura del héroe o los héroes elegidos en cada capítulo. Así, cada sección presenta el personaje antiguo³ para luego concentrarse en su representación literaria, tomando en consideración la obra, el género literario, sus alcances estéticos e ideológicos en la Edad Media y sus proyecciones a otras artes y épocas, si esto es posible o pertinente. Finalmente, cada capítulo se cierra con un apartado de actividades previstas para el trabajo en el aula, con el propósito de que los aspectos relativos al período medieval y su literatura se afiancen a través de experiencias de transferencia concretas. Sin embargo, a pesar de adoptar este esquema general y articularse en el conjunto de la obra, cada capítulo constituye un todo en sí mismo, trabajado de manera original ya que ha sido compuesto de acuerdo con las particularidades de tratamiento que impone cada obra literaria y cada personaje en particular, con los intereses de las cátedras puntuales en el estudio de los temas y con el estilo y la singularidad asumidas en las propias investigaciones sobre dichos textos. Pero en todos los casos se ha privilegiado la claridad, la seriedad y la adecuación del contenido al objetivo didáctico que da origen al libro.

La estructura descrita responde al propósito de que el libro no resulte una mera galería de grandes o conocidos personajes, en la cual aparezcan

3 Hablamos de héroes ‘antiguos’ en el sentido en que la Edad Media comprendía el término (*veteres*), es decir englobando en el concepto tanto a los cristianos como a los paganos del pasado. Para profundizar en este tema, puede consultarse el clásico texto de Curtius (1995).

escindidos de las sociedades y los procesos históricos que los tuvo como protagonistas. Por el contrario, hemos intentado rescatar la figura de esos héroes como elementos significativos de una memoria histórica que se fue construyendo desde la Antigüedad hasta la Edad Media y en cuyas faces no estuvo ajena la literatura.

Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico “cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos (...)” [pero también] incluso allí donde dicho personaje no manifiesta su conexión con el mundo, su modo de actuar sobre las cosas y su personalidad, sino precisamente su impersonalidad, su ausencia de conceptos, su modo de sufrir las cosas sin rebelarse. (Eco, 1999: 201)

Asimismo, la representación de esos personajes, forjada en los siglos pasados, ha llegado hasta nuestros días y su validez es debatida en la cultura contemporánea⁴, por lo que procuramos aportar claves de lectura relevantes para nuestro momento y la formación intelectual de nuestros estudiantes. Este esfuerzo es una constante en la actividad docente que da impulso a estas páginas, así como a las de los libros de texto anteriores y a otros materiales didácticos que utilizamos habitualmente.

Vale la pena también mencionar que el itinerario desde la Antigüedad hasta el Medievo de los personajes, tópicos y materias en los que nos hemos concentrado revela no solo una conexión temática y prototípica sino también conceptual y retórica que tiene su fundamento en la idea misma de cultura occidental. Y precisamente las nociones de camino, de viaje y de peregrinación son el hilo conductor que enlaza todos los capítulos redactados, base que hemos tratado de recuperar aun a sabiendas de que la muestra resulta irremediablemente imperfecta habida cuenta de los muchos textos y personajes que hemos condenado al silencio. Sin embargo, como estos problemas son motivo también de nuestras investigaciones, confiamos en hallar la oportunidad de darles voz en otras instancias de comunicación y reflexión.

Hemos completado los capítulos con ilustraciones varias, especialmente fotos de nuestra autoría, digitalizadas ad hoc o aportadas por allegados que han colaborado con nuestra labor, contribución que valoramos enormemente. En cada ocasión, indicamos el nombre del autor y la fecha del registro, así como cuando hemos acudido a fuentes de Internet, las que hemos tratado de

4 Los modos de apropiación de la cultura medieval en la actualidad, tanto por parte del campo letrado como del popular, ha sido objeto de reflexiones destinadas también a nuestros estudiantes en Miranda (2015a), texto cuya lectura sugerimos para relacionar todas las problemáticas aludidas.

limitar lo más posible. Agradecemos, además, a Jorge Ferrari su revisión de los aspectos históricos del análisis, inapreciable apoyo para quienes estamos formados en el campo de los estudios literarios.

Por último o, mejor dicho, para finalmente empezar a recorrer el camino de reflexión y estudio que propone *Héroes antiguos en espejo. Personajes clásicos y cristianos en la literatura de la Edad Media*, los animamos a comenzar con la lectura del capítulo primero, en el que examinamos el influjo de los elementos de la cultura antigua, tanto clásica como cristiana, en la literatura medieval.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, Tomás (1993). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Curtius, Ernst Robert (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1999). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Buenos Aires: Lumen.
- Miranda, Lidia Raquel (2015a). “El Medioevo en metáforas y apreciaciones: la cultura popular y la cultura académica en la encrucijada”. En Miranda, L. R. (Ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 17-49.
- Miranda, Lidia Raquel (2015b). “La retórica y el modelo comunicativo de la Antigüedad a la Edad Media”. En Miranda, L. R. (Ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 175-206.
- Miranda, Lidia Raquel (Ed.) (2018). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam.

Capítulo **1**

De tal palo, tal astilla: las fuentes antiguas y la cultura medieval

Lidia Raquel Miranda

1. Inicio

Este primer capítulo de nuestro libro es una presentación general de los alcances y la influencia de la tradición clásica y la cristiana en la literatura medieval, a partir del hecho de que, según López Estrada (1974), los principales campos temáticos de la producción literaria de los siglos medios son, justamente, el mundo antiguo grecolatino y la Biblia, a los cuales se suman el mundo heroico, el amor y lo cotidiano.

Aunque el Medioevo es principalmente heredero de la Antigüedad tardía y cristiana, también lo es de las demás fases de la era antigua, de las cuales tomó la filosofía griega, el sentido romano de la política y del derecho y la perspectiva escatológica de la cultura judeocristiana.

La mayor parte del “progreso de la Edad Media fue educativo; y una de sus principales notas fue que el conocimiento del pensamiento clásico, la lengua [mucho más el latín que el griego] y la literatura se expandió y profundizó” durante el largo período medieval (Highet, 1976: 11, mi traducción), por lo tanto resulta muy conveniente su indagación para comprender su representación y funcionalidad en la cultura del Medioevo. En cuanto a la herencia judeocristiana, el conocimiento de su impronta es relevante pues de ella deriva la concepción medieval del mundo y la ciencia, representada en una pirámide en cuya cúspide jerárquica se ubican Dios y la Teología, lo que confiere a la literatura medieval un acentuado carácter religioso:

De esta universal condición religiosa de la literatura medieval procede una de sus más importantes características: su sentido moralizador. En efecto, suele ser una obra destinada al *aviso*, para aconsejar al hombre que busque el Bien y huya del Mal (*castigo* según la palabra medieval). El hombre que estaba dentro de la Iglesia sabía que su vida era más segura (según expresión de Santa Teresa), en lo que tocaba al negocio de la salvación eterna que la del que vivía en el mundo, expuesto a sus peligros y sobre todo olvidado de su condición de cristiano. Por eso la función de la literatura había de

ser en todo momento avisar al hombre del mundo, en cualquier ocasión, aprovechándola en donde se presentase. Para esto, los predicadores dijeron los sermones, y también otras obras, que cuentan mejor en el campo de la literatura, aun coincidiendo con dicho fin. (López Estrada, 1974: 121-122)

Para “la literatura, todo pasado es presente o puede hacerse presente” (Curtius, 1995: 33), rasgo que se constata claramente en el caso de la literatura medieval, pues en ella los textos del pasado perviven como en un presente intemporal y los distintos héroes literarios comparten un “mismo estatuto radical: la condición humana” (Crosas López, 2010: 19).

2. El mundo clásico y el pensamiento medieval

Como aclaramos en la Introducción, el mundo antiguo para el hombre medieval era la Antigüedad toda, desde Homero hasta la invasión de los bárbaros, es decir, que la Antigüedad en el pensamiento del Medioevo no se limita a la época clásica. Pero, en atención a los temas de este libro y su objetivo didáctico, primeramente nos dedicaremos a la huella grecolatina en la literatura medieval y, posteriormente, a la bíblica y cristiana de los primeros tiempos.

Como afirma Curtius, la presencia de la Antigüedad en la Edad Media puede significar

empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido, pero puede ser también un erudito afán de allegar materiales (la enciclopedia de San Isidoro y la de Rabano Mauro), un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental. Se dan ahí todas las etapas y todas las formas de la adopción, que hacia fines del siglo XII culminan en una libre competencia con los modelos venerados: se ha alcanzado la mayoría de edad. (Curtius, 1995: 39)

El trabajo del insigne filólogo alemán representa, sin duda, el primer gran impulso para el estudio de la tradición clásica en la literatura europea, aunque su labor fuera luego profundizada por las aportaciones de Lida de Malkiel (1975), de Highet (1976) y, más recientemente, de Crosas López (2010), entre otros. Este último autor ofrece un panorama más amplio y completo de los procedimientos hermenéuticos y retóricos del Medioevo que evidencian la persistencia de la cultura antigua en la literatura que nos ocupa. Entre ellos, destaca el anacronismo:

En el Cod. Monac. lat. 10268, uno de los treinta que recogen el mismo texto, podemos contemplar a Júpiter caracterizado más como un caballero o un jurista que como un dios o un planeta; a Venus, como una jovencita hermosa ataviada según el gusto coetáneo; a Saturno, como un guerrero;

a Mercurio, como obispo, con un libro como atributo. Son las ilustraciones del tratado astronómico-astrológico de Miguel Escoto, astrólogo de Federico II de Sicilia, compuesto entre 1243 y 1250. En otros códices Júpiter parece un profeta, Cupido un monarca en su trono, Vulcano un simple herrero y los dioses del Olimpo, en definitiva, gentileshombres y damas a la última moda. A principios del siglo XIV, el *Ovide moralisé* anónimo –al margen de la *actualización moral* a que somete el texto ovidiano por vía de la alegoría– nos presenta a unos dioses no ya muy humanos, lo cual pudiera deberse al evermerismo de fondo, sino perfectamente asimilables a cualquier monarca de los últimos siglos. (Crosas López, 2010: 15)

El anacronismo consiste en la alteración (“transmutación”, en términos de Curtius) de determinados componentes de un motivo antiguo y su remplazo por otros que no son propios del contexto cultural antiguo sino del medieval, lo cual tiene como resultado la descontextualización temporal del motivo en cuestión. En la cita anterior, los cambios que descontextualizan se advierten especialmente en la indumentaria y los atributos de los héroes representados. Tales cambios se aprecian muy claramente en las bellas artes, incluidas muchas obras del Renacimiento¹.



Venus y Marte (ca. 1485), de Sandro Botticelli, que se exhibe en la Galería Nacional de Londres (Inglaterra). Esta pintura corresponde probablemente al espaldar del mueble de un dormitorio florentino. Marte, el dios de la guerra, es vencido por Venus, diosa del amor y la belleza, ataviada según los usos de la época de composición. El caracol que usa el sátiro para soplar en la oreja de Marte alude al nacimiento de Venus en el mar.

Foto: L. R. Miranda, 2018

¹ La alegoría y el evermerismo, nombrados en la cita transcrita, son también fenómenos de la tradición antigua, tanto clásica como hebrea, sobrevivientes en el Medioevo. La alegoría consiste en la correspondencia, en el discurso, entre un plano literal y otro figurado, de manera tal que el texto tiene un sentido inmediato y otro profundo cuya interpretación requiere de una praxis hermenéutica. Por su parte, el evermerismo indica la corriente que da sentido histórico a la significación de los mitos, método que fue realmente idóneo para construir el saber propio de la cultura medieval ya que, por su naturaleza integradora, permitió “situar elementos discordantes, por su carácter inverosímil no menos que por su paganismo, en la concepción ordenada y armónica del hombre, del mundo y de la Historia” (Crosas López, 2010: 22).

Sin embargo, no solo en la vestimenta se produce la actualización de los motivos antiguos. Para citar otro ejemplo recordemos que un elenco de personajes históricos y ficcionales de distintas tradiciones –Héctor, César, Alejandro, Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon– representa a las nueve famas, epítome del caballero ideal, que es figura esencial en la cosmovisión medieval. En efecto, como explica Crosas López (2010), en el ámbito de la organización social es muy productivo el tratamiento anacrónico de motivos clásicos, lo que explica los solapamientos temporales en lo atinente a las instituciones, especialmente de la religión ya que, a pesar de que no exista confusión real entre paganismo y cristianismo, la vida religiosa de los antiguos es representada según el modelo institucional de la Iglesia.

Un caso interesante de este tipo de anacronismo lo encontramos en la memorable contienda entre los griegos y los romanos del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (cc. 44-70). Dicho episodio se vincula con la disputa académica, el lenguaje de señas utilizado por varias órdenes monásticas, la *translatio studii* y la exégesis bíblica: el complicado juego paródico del mundo de la educación y el conocimiento que desarrolla el *exemplum* propone que ninguna lectura del libro será segura o exacta². La anacronía puede notarse en la metamorfosis corporal de los personajes a través de los atuendos –pues el rústico romano es vestido con “muy rricos paños de grand valía / como si fuese dotor en la filosofía” (53 a-b) y el griego es un “dotor muy esmerado” (54 a)³–, pero también en el plano institucional, debido a que los romanos piden a los griegos las leyes, que no son otras que las de la Iglesia cristiana. Así, según el texto, la sabiduría de los griegos es el conocimiento de Dios y su conducta se rige por los preceptos de la Iglesia.

Asimismo, el episodio de los griegos y los romanos del *Libro de Buen Amor* es sumamente rico para analizar otros procedimientos hermenéuticos medievales heredados del mundo antiguo. Entre ellos, hemos nombrado en el párrafo anterior la exégesis bíblica, o sea el trabajo hermenéutico aplicado al texto de la Biblia, que tuvo en la Antigüedad una vertiente rabínica y otra judeohelenista. Como puntualiza Curtius, la Biblia brinda al pensamiento histórico medieval una razón teológica para fundamentar la idea de la sucesión de un reino por otro: de Grecia a Roma y de Roma a Europa. Justamente del término latino *transfere* (trasladar) se tomó el concepto de la *translatio*, que es esencial en la teoría medieval de la historia. Así, por ejemplo, el intento de restauración del Imperio realizada por Carlomagno, que puede concebirse

2 Nos hemos ocupado de esta anécdota del *Libro de Buen Amor* en otro lugar (Miranda, 2004), específicamente en relación con el problema de la lectura y la interpretación del libro y el simbolismo del cuerpo humano que trasuntan los personajes del episodio.

3 Las citas del *Libro de Buen Amor* corresponden a la edición citada en las Referencias bibliográficas.

como un traslado del Imperio romano a otro pueblo (Miranda, 2018b), se explica a través de la fórmula *translatio imperii*, a la que más tarde se asocia la *translatio studii*, que es el paso de la ciencia de Atenas o de Roma a París, es decir de la Antigüedad al Medioevo (Curtius, 1995)⁴, y que se constata en el episodio señalado⁵.

También sirve al anacronismo de la literatura medieval el uso del *exemplum* (ejemplo), figura de la retórica clásica, a partir de Aristóteles, que se afianza en la Antigüedad tardía⁶. Se trata de una historia que se inserta en el texto a manera de testimonio. Al *exemplum* se suma otra figura hacia el año 100 a. C. que tendrá gran relevancia más tarde: el personaje ejemplar (*imago*), es decir, la “encarnación de cierta cualidad en una figura” (Curtius, 1995: 94). Tanto Cicerón como Quintiliano recomiendan insistentemente al orador recurrir al uso de este tipo de *exempla*, ya sea tomándolos de la historia, de la mitología o de la leyenda heroica.

Es, sin embargo, típicamente medieval la convivencia amistosa de *exempla* históricos o míticos procedentes de la Antigüedad pagana con otros bíblicos y de la tradición cristiana, lo cual condiciona también el uso de los *auctores*, intemporales y ahistóricos, representantes del saber único y universal. Así se atribuye semejante autoridad a Aristóteles y a Homero, a Dante y a los Padres [de la Iglesia]. (Crosas López, 2010: 19)

De este modo, junto a las sentencias, los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas (es decir, los *exempla*) que se encontraban en los autores antiguos sirvieron como modelos edificantes a la Edad Media. Los escritores medievales aprovechaban esa materia porque consideraban a los autores antiguos como fuente de conocimiento, o sea autoridades científicas, y como fuente de sabiduría para el aprovechamiento moral, ya que en ellos hallaban

4 Roma consideraba su existencia política como una misión universal, loada ya por Virgilio en ciertos versos célebres de la *Eneida*. A partir del *Ars amatoria* de Ovidio se crea la identificación de *orbis* (mundo) y *urbs* (Roma): para una profundización de este tema en la representación literaria, puede consultarse Miranda (2003). Con el cristianismo como religión oficial, al Estado se agregó la pretensión de soberanía de la Iglesia. “La filosofía de la historia de San Agustín contribuyó a crear la conciencia de que la Edad Media era continuación de Roma. En esa filosofía concurren tres ideas distintas: San Agustín relaciona el curso de la historia de la humanidad con los seis días de la Creación y con las edades de la vida (...). A esto se añade la división de la historia de acuerdo con los cuatro reinos del mundo, interpretación alegórica tomada de las profecías del Libro de Daniel (...). El último de esos reinos es el romano, que corresponde a la edad de la *senectus* y dura hasta el fin del mundo temporal, el cual ha de terminar con el descanso celestial” (Curtius, 1995: 51).

5 En efecto, esta teoría de la transferencia presenta como providencial “el deslizamiento histórico irresistible de Este a Oeste de los centros de poder, del saber, e incluso de lo sagrado” (Zumthor, 1994: 227).

6 Para una revisión detallada del concepto de *exemplum*, recomendamos la lectura de Palafox (1998).

“cientos y miles de versos que condensan una experiencia psicológica o una norma de vida” (Curtius, 1995: 92).

Los valores primordiales para el hombre medieval se organizan en un sistema jerárquico que comprende la santidad, la espiritualidad, la nobleza, la utilidad y la complacencia, en ese orden. A ellos corresponden los cinco “tipos axiológicos de personas” o “modelos ejemplares” que son “el santo, el genio, el héroe, el espíritu dirigente de la civilización, el artista del placer” (Curtius, 1995: 242). El más acabado ideal humano en el Medioevo lo representan el héroe, el santo y el sabio.

La idea de héroe corresponde al valor vital de lo noble. El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales “puros”, no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o, en épocas más remotas, un guerrero. (Curtius, 1995: 242)

La combinación de valor y sabiduría, en el ideal homérico, toma dos formas fundamentales: en el plano menos elevado se aprecia como una “virtud marcial” y en el superior, como una “virtud heroica”. La virtud marcial se manifiesta en: 1) el conocimiento del arte militar; 2) la destreza en el combate y en el consejo de guerra; y 3) la maestría en el uso de un arma en particular. En la virtud heroica, el componente espiritual aparece: 1) como sabiduría experimentada de los ancianos (Néstor); 2) como sabiduría (a veces astuta) del hombre maduro (Odiseo); 3) como elocuencia (Néstor y Odiseo); y 4) la capacidad de ser “elocuente en los dichos y pronto en los hechos” (Curtius, 1995: 249)⁷.

Pero, ¿cómo consideraron las épocas posteriores el ideal humano propuesto por Homero? Curtius se explaya con claros ejemplos sobre ello en el capítulo IX de su obra, “Héroes y soberanos” (1995: 242-262), algunos de los cuales comentamos brevemente a continuación. Virgilio, si bien depende en muchos sentidos de Homero, refleja en su epopeya los ideales de la *pax Augusta*, cuyo clima cultural propició un nuevo ideal heroico, fundado sobre todo en la virtud moral (*iustitia, pietas*) aunque, por supuesto, Eneas no carece de las condiciones de un buen guerrero.

7 En el ideal heroico griego, la elocuencia y la sabiduría están íntimamente asociadas, son dos aspectos de una misma cosa.

Para Quintiliano, el gran aedo griego constituye el origen de todos los aspectos de la retórica, ya que, en los parlamentos de Néstor, de Odiseo y de Menelao, Homero creó, según el maestro de la oratoria, los modelos de los estilos discursivos.

Desde la época helenística, el género demostrativo o epidíctico había establecido ciertos esquemas fijos para el elogio de los soberanos, en los que se enumeraban ciertos “bienes” o dones morales como la hermosura (*forma*), la nobleza (*genus*) y la virtud viril (*virtus*). Otro paradigma más completo armonizaba cuatro “cualidades naturales” (nobleza, vigor, hermosura, riqueza) con determinadas virtudes. La Edad Media tomó todos estos elementos de la Antigüedad, aunque a veces sustituyó las figuras ejemplares antiguas por personajes bíblicos: David para el vigor, José para la belleza, Salomón para la sabiduría, y muchos más, lo que explica que las fuentes históricas medievales hayan aludido con tanta frecuencia a la hermosura del soberano.

Otro tema central de la cultura clásica, del que se vale también el pensamiento medieval, es el de los nombres propios y su significado en las obras literarias. Las diversas maneras de relacionar las etimologías de los nombres propios de los personajes con las funciones desempeñadas por ellos en la historia o en la escena han sido muy estudiadas en tanto portadoras de “un mensaje concreto acerca de aquello que repele la colectividad, aquello con lo que se congratula, o lo que admira o detesta” (Calero Fernández, 2007: 908)⁸.

Por otro lado, conviene tener en cuenta que las modalidades de aceptación, validez y circulación de lo clásico durante la Edad Media no fueron homogéneas, no solo porque el período al que nos referimos abarca diez siglos, sino también por las diferencias existentes entre los géneros literarios, los autores y los modos de apropiación de la producción literaria en tan dilatada época.

Asimismo, las intermediaciones son sumamente relevantes para comprender el fenómeno de recurso a la tradición clásica, pues en el Medioevo fue más común el acceso indirecto que el directo a las fuentes clásicas, como lo demuestra el conocido caso del *Pamphilus de amore*, intermediario entre Ovidio y el Arcipreste de Hita (Miranda, 2004).

Finalmente, si bien es indudable que la habitual concepción del gran conjunto de lo clásico se ajusta a una sucesión que va desde lo griego a lo romano

8 Entre esas investigaciones, destaca el estudio de los “nombres parlantes”, principalmente, en la comedia latina de Plauto y Terencio. Se trata de los nombres de pila y/o apellidos que proporcionan información específica sobre las personas o personajes que designan. Vale aclarar que la cultura bíblica también se apoya en el significado de los nombres para atribuir características a los héroes de sus historias. Por nuestra parte, hemos examinado la relación entre el nombre propio, su significado y sentido en las obras literarias en Miranda (2018a), capítulo al que remitimos por su validez también para el análisis de los personajes que ofrecemos en los capítulos siguientes de este volumen.

y de este a lo occidental, como hemos afirmado antes, que pone de manifiesto el fundamento que significa Grecia para el mundo romano y el sentido precursor de Roma respecto de la civilización occidental, no es menos cierto que

esa fuente que llamamos Grecia se alimentó a su vez de los veneros de Oriente y de Egipto. Independientemente del sello peculiar, del genio particular y del reconocido “milagro” que se opera en la cultura griega respecto a todos esos elementos adventicios de culturas previas y colindantes. De modo que la tradición clásica se alarga también hacia atrás, en un árbol genealógico que tiene raíces anteriores a Grecia; y el estudio de esa tradición puede remontarse a la caza y dilucidación de tales orígenes. (Cristóbal López, 2013: 20)

Sin duda, entre dichos vínculos con la cultura oriental ocupa un lugar central el hecho de que la Biblia hebrea haya podido difundirse y afianzarse como texto de cultura en el mundo occidental cristiano gracias a su traducción a la lengua griega. En efecto, aun cuando la fuente hebrea de la Biblia de los Setenta (o *Septuaginta*, en griego) haya sido la misma que la del texto hebreo y las divergencias entre ambos textos sean atribuibles a la traducción, la versión griega comporta desarrollos teológicos propios acerca de la escatología, el mesianismo, las profecías y la santidad de Dios, entre otros, que la separan de la Biblia hebrea. Sin ahondar en este tema, podemos concluir que gracias a las escrituras judías redactadas en griego los primeros cristianos pudieron reclamar como propio un patrimonio histórico⁹. Veamos a continuación la impronta de la herencia judeocristiana en el Medioevo.

3. Presencia e influencia de la Biblia en la cultura medieval

Como es sabido, el Occidente medieval resultó de la combinación de tres legados culturales básicos: el romano, el germánico y el cristiano. La índole de estos elementos culturales no es homogénea, pues

mientras que los legados romano y germánico estaban representados por estructuras económicas, sociales y políticas existentes y de larga data, el cristianismo era esencialmente una idea religiosa que se centraba en el problema de la trascendencia y condicionaba los modos de vida, aunque en el largo plazo estas concepciones serían, precisamente, el vehículo que

9 Para comprender las relaciones y las diferencias entre la Biblia hebrea y la griega y la relevancia de esta última en la construcción ideológica del cristianismo, remitimos a Trebolle Barrera (1993) y Law (2013).

permitiría concentrar las tres tradiciones en una única cultura. (Ferrari, 2015: 54)¹⁰

Al margen de toda consideración doctrinal acerca del judeocristianismo y del contenido y valor religioso de su libro sagrado, tema que excedería los alcances y objetivos de este capítulo, sí es importante aquí resaltar que la Biblia¹¹ se hizo presente desde el primer momento en distintas esferas de la creatividad cultural de los grupos que lo usaban, principalmente en el arte y la literatura. Es así como, tanto el arte religioso cristiano como la literatura secular, judía y cristiana, de la Edad Media, y también la de períodos posteriores, se encuentran atravesados por textos, temas y motivos bíblicos (del Olmo Lete, 2008).

El estudio de la “Biblia como literatura” ha dado paso en nuestros días a la visión pragmática del “influjo de la Biblia en la literatura”. En tal sentido ésta ofrece una serie de temas, figuras y escenas que han sido arquetipos muy productivos, no sólo en el ámbito de la creación literaria, sino de la artística en general. Hay que tener en cuenta que la Biblia modeló a través de ellos la tradición religiosa y cultural del grupo que la asumió como referente primario de su fe. Su imaginario creativo quedó así determinado por ella. Por otro lado, tal influjo se vio acentuado por el valor intrínseco de la Biblia como literatura, es decir, desde su propia validez como percepción y plasmación auténtica, “genial” podríamos decir, de momentos y elementos determinantes de la existencia humana. Dejando aparte su función de pauta de fe y costumbres, la narrativa y poética bíblicas fueron durante siglos la fuente primaria de “inspiración” creativa; para varios pueblos, incluso, el modelo normativo de su expresión lingüística a través de sus antiguas traducciones. (del Olmo Lete, 2008: 24)

La cita anterior pone de manifiesto el valor de la Biblia como obra literaria y como fuente literaria y autoritativa de distintos discursos de todos los tiempos. Al referirse a ello, se alude a que la Biblia fue no solo el instrumento de regulación y conformación religiosa del pueblo hebreo y, luego, del cristiano sino

10 Recomendamos la lectura del texto de Ferrari (2015) para comprender el proceso de articulación de estas tres herencias y su confluencia en el mundo occidental.

11 “La Biblia se presenta como el conjunto canónico de escritos judíos (Antiguo Testamento/Biblia hebrea) y cristianos (Antiguo y Nuevo Testamento/Biblia cristiana), y de alguna manera también los musulmanes, (...). Históricamente vista, resulta ser la textualización de la experiencia histórico-religiosa de esos grupos, desde la perspectiva de los personajes que la moldearon, llevada a cabo por los responsables religiosos de los mismos. Esto tuvo lugar en un momento preciso de su historia y durante un proceso más o menos largo. Resulta así un tipo específico de texto, tanto por su contenido, religioso, como, o precisamente en razón de ello, por su función reguladora” (del Olmo Lete, 2008: 11).

también un texto literario en sí mismo y la obra que configuró simbólicamente la producción discursiva y la actividad hermenéutica durante siglos.

No vamos a explayarnos aquí en lo relativo a la Biblia como literatura para no alejarnos de nuestro tema central y porque la obra ha sido estudiada como tal desde el siglo XVIII, a la luz de análisis y métodos diversos, lo cual ha dado lugar a una profusa bibliografía específica, entre la que vale la pena destacar la magna obra de Northrop Frye publicada en 1982, *El gran código*¹². Desde esa perspectiva, solo nos limitamos a decir que la Biblia constituye una “antología discontinua de textos de muy variado género literario: narrativo, poético, proverbial-parenético, oracular, apocalíptico... Textos anónimos en su mayoría que sólo al final de la época veterotestamentaria (*Libro del Eclesiástico*) y durante la neotestamentaria (Evangelios, Cartas) se relevan como obras de autor” (del Olmo Lete, 2008: 14). Precisamente dicha aparente falta de conexión del discurso bíblico es la que condiciona su lectura como libro, es decir como una obra dotada de una estructura compositiva clara y enmarcada en un contexto histórico determinado. En efecto, la Biblia es, por el contrario, el resultado de la sedimentación de una tradición oral, compuesta por sucesivas manos redactoras, anónimas y conocidas, individuales y colectivas, en un proceso de complementación de historias, temas y lenguas que duró mucho tiempo.

Según del Olmo Lete (2008), el influjo de los temas y los arquetipos bíblicos en la literatura se dispone de tres maneras básicas: a) la presentación o lectura plana; b) la interpretación o relectura profunda; y c) la relectura arquetípica o la estructura traducida. La segunda de estas formas de influencia se constata a partir del Barroco (siglo XVII y principios del XVIII) y consiste en asignar una nueva interpretación al sentido de los pasajes bíblicos. El último tipo de influencia mencionado implica la comprensión de situaciones contemporáneas presentadas como análogas a otras bíblicas, pero que se dan al margen e independientemente de la Biblia.

El modo de influjo que nos interesa aquí, porque prevaleció durante la Edad Media, es el primero de los nombrados antes, la representación o lectura plana. Esta influencia muestra a la Biblia como modelo literariamente dinámico, apto para motivar la capacidad recreadora del hombre cristiano que, al aceptar desde la fe la validez de su contenido, lo reproduce, completa y embellece de manera permanente. Tan es así que el Occidente medieval es pródigo en representaciones bíblicas que son reelaboraciones de temas o escenas de la

12 *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la biblia* es un completo volumen que, a través del estudio de los mitos, las metáforas, las tipologías y los géneros de la Biblia, postula que esta constituye un elemento muy relevante y significativo de la tradición imaginativa occidental, más allá de que se acepte creer o no en sus palabras. Por lo tanto, recomendamos su lectura para ampliar los esbozos que se presentan en este capítulo.

Biblia de acuerdo con su patrón representativo. Tal como vimos antes para el caso de la cultura clásica, también en el de la judeocristiana el anacronismo es “inevitablemente frecuente” (del Olmo Lete, 2008: 25) y la finalidad del empleo de los elementos bíblicos es destacar el sentido ejemplar de las figuras y escenas que operan como modelos de fe, de conductas y costumbres a imitar por los creyentes.

Al igual que los héroes clásicos, las figuras hebreas y cristianas no solo aparecen en el ámbito literario sino también en la representación plástica, como demuestra la plétora de manuscritos iluminados, vitrales, pinturas y esculturas del período medieval.



Los cuatro evangelistas, detalle de los vitrales superiores de la nave Este de la catedral de Southwell (Inglaterra). La basílica es del siglo XIII, pero la construcción original se remonta al siglo VII y se erigió en una villa romana cuyos vestigios todavía persisten.

Foto: L. R. Miranda, 2018

La recreación de escenas de la Biblia tuvo su momento de esplendor en la Edad Media a través de los misterios, moralidades y farsas, formas dramáticas que se hallan en el origen del teatro, y fue continuada luego por los *Meistersänger* del Renacimiento y los autos y comedias bíblicas del teatro barroco español. Si bien en la escenificación de temas bíblicos y evangélicos la vida cotidiana apenas aparecía como forma de interpretación secular de motivos religiosos, en los dramas cuyo argumento provenía de las vidas de santos –los milagros–, era justamente la vida diaria la que suministraba el

elemento esencial a la representación, ya que los santos llevaban a cabo sus milagros en un ambiente humano.

La productividad y perduración de este tipo de manifestaciones escénicas pone de relieve la relevancia que tuvo la materia bíblica y cristiana en los géneros dramáticos, como venero de creatividad literaria, al proporcionar un amplio abanico de símbolos y valores ya conocidos y aceptados por los destinatarios.

En efecto, como en todas las épocas de la literatura parece haber “una especie de forma central enciclopédica que es normalmente una escritura o un libro sagrado” (Frye, 1991: 417), no hay dudas de que la Biblia lo fue para la cultura medieval y que no pudo haber ejercido tamaña influencia en la literatura si hubiese carecido ella misma de cualidades literarias.

Frye (1991) afirma que solo es posible considerar a la Biblia como la principal influencia configuradora del simbolismo literario si se la comprende como una única estructura arquetípica que abarca desde el Génesis hasta el Apocalipsis.

Una vez que nuestra visión de la Biblia se enfoque de manera adecuada, comienzan a cobrar sentido una gran cantidad de símbolos literarios (...). Nos interesa en este momento la búsqueda heroica de la figura central llamada el Mesías, quien se relaciona con varias figuras de la realeza en el Antiguo Testamento y se identifica con Cristo en el Nuevo. (Frye, 1991: 418)

Esta explicación nos remite nuevamente a la cita que venimos comentando. Ciertamente, los “arquetipos muy productivos” (del Olmo Lete, 2008: 24), tanto en la literatura como en las artes, son los analizados por Frye en su texto: la búsqueda, el retorno y el renacimiento, componentes también de la epopeya clásica, aparecen también en la epopeya cristiana pero en un contexto arquetípico más amplio.

La acción de la Biblia, desde el punto de vista poético, incluye los temas de las tres grandes epopeyas: el tema de la destrucción y captura de la ciudad en la *Iliada*, el tema del *nostos* o retorno al suelo natal en la *Odisea* y el tema de la fundación de la ciudad nueva en la *Eneida*. Adán es, como Odiseo, un hombre de la ira, exiliado del propio suelo por haber provocado la cólera de Dios, al irse *hyper moron*, más allá de su límite como hombre. En ambas historias el acto de provocación se simboliza por el hecho de comer alimentos reservados para la divinidad. Igual que ocurre con Odiseo, el retorno de Adán al propio suelo depende del apaciguamiento de la cólera divina por la divina sabiduría (Poseidón y Atenea reconciliados por voluntad de Zeus en Homero; el Padre reconciliado con el hombre por la expiación cristiana). Israel transporta su arca desde Egipto a la Tierra Prometida,

al igual que Eneas transporta sus lares desde Troya caída a la que se funda para la eternidad [Roma]. (Frye, 1991: 423)

Así, el tema del heroísmo que impregna la producción literaria del Medioevo también proviene de la épica cristiana que agrega, a los valores clásicos del héroe, sus propios términos: la obediencia, la fidelidad y la perseverancia.

La cita de del Olmo Lete también hace alusión a las texturas predominantes en la Biblia, “la narrativa y poética bíblicas” (2008: 24). A diferencia de los libros sagrados de otras religiones, se trata de una obra fundamentalmente narrativa, característica que deriva de la condición de religión histórica del judeocristianismo. La narrativa bíblica abarca desde el momento de la creación del mundo y del hombre hasta la fundación de la Iglesia cristiana, con lo cual la percepción arquetípica del texto, que subraya Frye (1991), se complementa con una perspectiva histórico-discursiva que aporta luz a la hora de analizar los alcances de su contenido textual. El extenso relato de la ‘historia de la salvación’ suele dividirse en las siguientes fases para su mejor comprensión: a) ciclo prehistórico; b) ciclo protohistórico; c) ciclo épico normativo; d) ciclo heroico menor y ciclo heroico mayor; e) crónica regia o de corte; f) ciclo parahistórico o midrásico; y g) ciclo de los Evangelios. De todos ellos la Edad Media ha tomado los distintos modelos imaginísticos aprovechados en su producción artística. Los textos bíblicos no narrativos incluyen la poética bíblica (el Libro de los Salmos, el Libro de Job y el Cantar de los cantares), la literatura de revelación (profecía y apocalipsis) y la literatura entimemática y parenética¹³.

Por último, la referencia que ha dado lugar a nuestras reflexiones toma en cuenta el problema lingüístico que entraña toda consideración de la Biblia. En efecto, ya en la Antigüedad el texto veterotestamentario fue traducido del hebreo al griego, con el cambio de cosmovisión que ello implica, y el neotestamentario fue compuesto en la *koiné* helénica. Durante la tardía Antigüedad se produjo el complejo trasvase del texto al latín, en el que destaca la *Vulgata* de Jerónimo de Estridón. A todo esto es necesario agregar los romanceamientos de los textos sagrados y litúrgicos, que se hallan en la génesis de la tradición escrita en las lenguas vernáculas europeas. En tal sentido, si reparamos en el caso de Castilla, se advierte que el proceso de adopción del texto bíblico durante la primera parte del siglo XIII tuvo un gran impacto en el desarrollo de la lengua escrita debido a que los traductores tuvieron que trabajar con textos de formidable extensión y transponer una tradición ya consolidada en hebreo,

13 Para un conocimiento más completo y a la vez didáctico de los textos y géneros de la Biblia pueden consultarse Charpentier (2000) y Sicre (2002).

griego y latín a una lengua con incipiente desarrollo escrito (Enrique-Arias, 2008).

Para concluir este acápite, recurrimos a las palabras de Toro Pascua (2008), quien afirma que la manifestación y el influjo de la Biblia en la literatura medieval, principalmente la castellana, se sintetizan en dos vertientes principales:

En un caso se trata de la Biblia como fuente de arquetipos y modelos, de temas e imágenes que nutrieron el imaginario de todo el mundo cristiano, que los convirtió en literatura. Desde esa perspectiva la Biblia resulta el catalizador de su creatividad, no sólo literaria, sino también artística en general. En el otro caso, la Biblia se presenta como fuente de autoridad, como un texto que hace fe en sí y por sí mismo. Y eso tanto en el aspecto filológico como en el histórico y doctrinal. Ahora no se trata propiamente del “influjo de la Biblia”, sino de la Biblia en sí misma que se afirma y difunde (traducción) como fuente del saber y conciencia del pasado (historia) y de la creencia y conducta del presente (homilética). Con todo, lo primigenio de esta doble presencia en el ámbito de una cultura y de una lengua, la castellana, que se afirma al socaire de tal presencia, hace que todo el cúmulo de testimonios escritos sea “literatura”. (Toro Pascua, 2008: 31)

4. Cierre

Damos fin a esta sección que ha pretendido ser apenas un breve panorama sobre las huellas de la cultura antigua en las manifestaciones de la Edad Media, especialmente en la literatura. Partimos en el título de un conocido refrán, “de tal palo tal astilla”, con la idea de mostrar que existe una relación casi genética entre el mundo grecolatino y el judeocristiano y el Medioevo, una herencia de la que son muestra diversas piezas culturales.

A pesar de las dos secciones principales en que hemos dividido el capítulo, hemos podido comprobar que los elementos clásicos y bíblicos no solo se hallan presentes sino que conviven en extraña armonía en las producciones medievales. Dicha evidencia permitirá comprender más profundamente los estudios que siguen en este manual.

Asimismo, el sentido de la metáfora del título se irá precisando mejor con el discurrir de los capítulos, ya que nos mostrarán la similitud y/o la proyección de los modelos antiguos en el ámbito medieval en la figura de determinados personajes literarios, verdaderos emblemas de la cultura occidental. Pero antes de pasar a ellos, completemos la presente lectura con las actividades que se proponen al final.

5. Referencias bibliográficas

- Calero Fernández, María de los Ángeles (2007). “Nombres parlantes femeninos en la onomástica paremiológica española”. En Ariza, M. (1992). *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II*, Madrid, Pabellón de España (1990): 907-917. Edición digital disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/calero-fernandez-m-angeles-12188>. Rescatado el 30/08/18.
- Cejador y Frauca, Julio (Ed.) (1967). *Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. 10ª ed. Madrid: Clásicos Castellanos, Espasa Calpe.
- Charpentier, Étienne (2000). *Para leer el Nuevo Testamento*. Estella: Verbo Divino.
- Cristóbal López, Vicente (2013). “La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica”. *Minerva*, 26: 17-51.
- Curtius, Ernst Robert (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. 5ª reimpr. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- del Olmo Lete, Gregorio (2008). “Introducción general. Biblia y literatura”. En Toro Pascua, M. I. (Coord.). *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros*. Madrid: Trotta: 11-28.
- Ferrari, Jorge Luis (2015). “Recorrido histórico por el Occidente medieval: economía, instituciones y marco social”. En Miranda, L. R. (Ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 51-82.
- Enrique-Arias, Andrés (2008). “Apuntes para una caracterización de la morfosintaxis de los textos bíblicos medievales en castellano”. En Kabatek, J. (Ed.). *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: Nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert: 109-125.
- Frye, Northrop (1988). *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa.
- Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hight, Gilbert (1976). *The Classical Tradition. Greek and Roman Influence on Western Literature*. New York Oxford: Oxford University Press.
- Law, Timothy Michael (2013). *When God Spoke Greek. The Septuagint and the Making of the Christian Bible*. New York: Oxford University Press.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.
- López Estrada, Francisco (1974). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.

- Miranda, Lidia Raquel (2003). “El espectáculo del amor en los teatros de Roma: *ingens orbis in Vrbe fuit*”. *Circe, de clásicos y modernos*, N° 8. Santa Rosa: EdUNLPam: 203-215.
- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Miranda, Lidia Raquel (2018a). “Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 17-32.
- Miranda, Lidia Raquel (2018b). “Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 61-78.
- Palafox, Eloísa (1998). *Las éticas del “exemplum”*. Los “Castigos del rey don Sancho IV”, “El conde Lucanor” y el “Libro de buen amor”. México: UNAM.
- Sicre, José Luis (2002). *Introducción al Antiguo Testamento*. Estella: Verbo Divino.
- Toro Pascua, María Isabel (2008). “La Biblia en la literatura Española. I. Edad Media. 1. El imaginario y sus géneros”. En Toro Pascua, M. I. (Coord.). *La Biblia en la literatura española. 1. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros*. Madrid: Trotta: 29-34.
- Trebolle Barrera, Julio (1993). *La Biblia judía y la Biblia cristiana. Introducción a la historia de la Biblia*. Madrid: Trotta.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

6. Propuestas de trabajo

- 6.1. Seleccione algún texto literario del programa de Literatura Española I que no haya sido objeto de estudio en los capítulos de este libro y registre las menciones o intervenciones de personajes paganos y cristianos en él.
- 6.2. Seleccione uno de los personajes que haya encontrado e identifique los procedimientos mediante los cuales se lo representa: alegoría, tipología, anacronismo, evemerismo, ejemplificación, etimología, etc. Explique su elección.
- 6.3. Busque y analice los elementos clásicos y bíblicos en obras artísticas del Medioevo (pinturas, esculturas, iluminaciones, miniaturas, etc.). Elabore una muestra que será proyectada en el aula multimedial para propiciar un intercambio con sus compañeros.

Capítulo **2**

San Brandán, el *homo viator* irlandés

David Rodríguez Chaves

1. Coordenadas en el mapa

Para la Europa medieval, el viaje oceánico era una metáfora del peligroso itinerario del alma cristiana en busca de la tierra prometida, y pocas odiseas espirituales atrajeron tanto el interés general como la historia del periplo del santo irlandés del siglo VI Brandán el Navegante. Esta leyenda puede leerse como un relato de los viajes y descubrimientos a la manera del *immrama* irlandés o como una historia alegórica del viaje del hombre a través de la vida, en coincidencia con las *bethada* o vida de los santos (hagiografía). En cualquier caso, la *navigatio* (viaje marítimo) es una variante de la *peregrinatio* (peregrinación) del cristianismo celta¹ y el héroe de la narración, una manifestación del *homo viator* (hombre del camino), uno de los temas espirituales y literarios más constantes de la tradición medieval, frecuentemente asociado al del *contemptus mundi* (desprecio del mundo) (Zumthor, 1994).

Los *topoi* (lugares) de la *peregrinatio* más privilegiados en la cultura de la Irlanda medieval son, junto con los lugares sagrados, el otro mundo pagano y el cielo cristiano. Este último, es decir el que implica la búsqueda del paraíso, invita al hombre medieval a huir de la impureza del mundo y, por lo tanto, el viaje se convierte en el movimiento necesario para lograr la salvación.

En el caso de la *Navigatio Sancti Brendani*, el monje irlandés y sus compañeros zarparon en dirección oeste² en una frágil nave denominada *curragh*, construida con el armazón de madera recubierto de finas capas de piel, y llegaron, según cuenta la tradición, hasta América y descubrieron la Atlántida:

1 Ridoux aclara que, en latín clásico, la noción de *peregrinatio* no tiene una connotación religiosa particular, sino que designa un viaje a través del campo (*per ager*) y, por extensión, un viaje en el extranjero (Ridoux, 2010).

2 En general, los textos que tratan sobre el paraíso terrenal lo ubican hacia el Este, porque simbólicamente se asocia ese punto cardinal con la figura de Jesús. Brandán, sin embargo, viaja hacia Occidente y hacia el Norte como una forma de purgación y purificación que necesariamente debe darse antes de llegar al paraíso. Sobre las descripciones y tradiciones acerca del paraíso en la literatura cristiana, puede consultarse Miranda (2016).

San Brandán, junto con sus místicos compañeros, visita muchas islas: la de los pájaros, la isla del infierno, la que se reduce a un escollo aislado en el mar sobre el que se halla encadenado Judas, y la isla ficticia que ya había engañado a Simbad, sobre la que se posa la nave de Brandán. Pero cuando al día siguiente los tripulantes encienden el fuego y ven que la isla se irrita, descubren que no es una isla sino un terrible monstruo marino llamado Jasconius. (Eco, 2013: 155)

Esta mítica isla de San Brandán ha excitado la fantasía de la posteridad hasta tal punto que, aunque el monje habla de ella y las demás islas visitadas apenas como de “la tierra de promisión de los santos”, muchas vulgarizaciones medievales las consideraron el paraíso terrenal. Además, la leyenda de esta ínsula, cercana a la zona de las Canarias y conocida como Samborombón (o sea de San Brandán), motivó muchas expediciones entre los siglos XV y XVIII para localizarla y conquistarla y el imaginario sobre ella ha sido tan persistente que la bahía argentina de Samborombón, ubicada en la provincia de Buenos Aires, fue bautizada con ese nombre, durante la expedición de Hernando de Magallanes en 1520, en la convicción de que se había formado en el continente americano gracias a un desprendimiento de la isla de San Borondón (otro de los nombres con los que se la conoce).

En este capítulo, en atención a los objetivos de nuestro libro, nos ocuparemos del texto de la *Navigatio Sancti Brendani*. Primeramente, nos referiremos a la literatura de viajes y a las concepciones del mundo en la Edad Media, específicamente en el ámbito británico; luego, presentaremos los pocos datos históricos que se conocen de San Brandán para, finalmente, concentrarnos en el héroe cristiano en dicha obra literaria y en el *Viaje de San Brandán* del siglo XII. Conocidas nuestras coordenadas, los invitamos a echarnos a la mar.

2. La literatura de viajes en la Edad Media

Viajar implica salir del territorio que nos resulta conocido y adentrarnos en lugares y culturas que no nos son familiares. Se puede decir que todos los viajes son un encuentro y una negociación de la alteridad. Esto lleva a un conflicto entre similitud y diferencia, identidad y alteridad y uno-mismo y otro. Por lo tanto, la narrativa de viajes se manifiesta como una narración de espacio y diferencia y, en consecuencia, la escritura de viaje como formato refleja un aumento incesante de nuevos conceptos, nuevas formas de ver y de ser. Si bien los viajes pueden estar directamente asociados con el viaje físico, las proyecciones del autor o del narrador hacen que la narrativa de viaje también

sea un viaje psicológico³. El escritor es un observador y, al mismo tiempo, también es un participante. A propósito de esto Dyas (1998) sugiere que:

La idea del viaje fue aprovechada por muchos escritores medievales, ofreciendo un marco dentro del cual los personajes podían encontrar nuevas personas y lugares, y explorar no solo nuevos entornos sino también nuevos niveles de comprensión y autoconocimiento. Por lo tanto, se entendía con frecuencia que un viaje geográfico representaba, o al menos corría en paralelo, con el progreso moral o espiritual. (Dyas, 1998: viii, mi traducción)

Dicho de manera sencilla, la literatura de viajes es escritura sobre lugares, personas y cosas en esos otros lugares, sobre cómo viajar y cuándo viajar, siempre teniendo al lector en mente. Se trata de transmitir experiencias de viaje para que puedan ser, de alguna manera, emuladas.

En toda literatura de viajes, las perspectivas ideológicas y contextuales atraviesan la representación por lo que no hay homogeneidad en la construcción de los textos. Sin embargo, determinadas características identifican a los libros de viajes y los diferencian de otros tipos de narraciones. Primeramente, destaca la relación que entabla este género literario con la experiencia y con el “efecto de realidad”⁴ indispensable para sostener la verosimilitud del relato que, con frecuencia, se halla estructurado en torno de un itinerario que vertebraba la acción. Por otra parte, resaltan el particular vínculo entre las categorías literarias (autor, narrador y personaje) y la centralidad que ocupa el espacio en estos relatos.

Podríamos afirmar que la escritura de viajes surge de una motivación subjetiva: una exploración del impulso personal del autor en busca del autoconocimiento. Es interesante observar que, desde la *Odisea* de Homero, pasando por los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer (siglo XIV), hasta el *Ulises* de Tennyson (1833), por mencionar solo algunos, todos los viajes literarios parecen perseguir una búsqueda que va más allá de los reinos geográficos y espaciales⁵. Es por ello que una consideración general de la literatura de viajes revela las implicancias culturales que este tipo de narración ha tenido

3 “El lector de un buen libro de viajes tiene derecho no solo a un viaje exterior, a descripciones de paisajes y demás, sino también a un interior, sentimental o temperamental viaje, que tiene lugar al lado del otro” (Thompson, 2011: 97, mi traducción).

4 El “efecto de realidad” es una especie de argumento de autoridad que fija de algún modo la ficción en el mundo externo y garantiza un vínculo con la realidad. Para comprender mejor este tema caro a la representación literaria, remitimos a Barthes (1970).

5 Un excelente recorrido por lugares reales y ficticios de todo tipo (continentes, islas, pueblos, castillos, etc.) que han originado grandes flujos imaginativos, desde la Antigüedad hasta nuestros días, se encuentra en Eco (2013). Para aplicar al caso del texto que nos ocupa en este capítulo, Eco sostiene que la insularidad, como espacio representado, permite componer una visión heterogénea de diversas sociedades y exige el empleo de formas expresivas originales para construir múltiples realidades.

en Occidente: 1) propició un conocimiento más amplio de la geografía; 2) se convirtió en una forma relevante de crónica histórica; 3) se volvió una forma de comprensión del ‘yo’; y 4) ayudó a conocer la propia identidad.

En la actualidad, la investigación sobre las narrativas de viajes medievales experimenta una modificación en sus perspectivas de estudio, que sitúan estos textos en contextos y problemas renovados. El límite entre historia de viaje y tratado de geografía no está claro y las definiciones de estos dos dominios fueron porosas a lo largo de la Edad Media. De la misma manera, el lugar de la escritura de viajes en el nacimiento de la autobiografía⁶ es significativo y la historia de estos dos géneros literarios con frecuencia se entrecruza. Estos dos aspectos, a menudo opuestos, raramente reunidos, no son antinómicos, por eso merecen ser examinados conjuntamente. De hecho, el viajero, confrontado con nuevos lugares y experiencias, que enriquecen el conocimiento geográfico, también es llevado a un retorno sobre sí mismo y a un cuestionamiento sobre su identidad.

En la Edad Media es sobre todo la fe la que impulsa a las personas al camino. En primer lugar, la peregrinación se desarrolla en este período como práctica de una vivencia espiritual. Los peregrinos iban a Roma, luego a Santiago de Compostela desde el año 1000, pero también, más allá, a Tierra Santa⁷. Para llegar allí, los peregrinos viajaban miles de kilómetros, la mayoría a pie o en barco. Para facilitar su “camino de la cruz”, los antiguos peregrinos publicaban guías de viaje para orientar a los nuevos romeros. Incluso se hacían “viajes organizados”, que reunían a varios miles de personas en un principio. Lejos de la imagen del humilde caminante que cruza el mundo con su bastón, con los ojos maravillados por la belleza del mundo, la peregrinación en la Edad Media fue también armada y violenta, como las Cruzadas, guerras religiosas en las que cientos de miles de católicos europeos fueron a disputar ‘su’ Tierra Santa con los musulmanes, y que representan más de trescientos años de ocupación y numerosos viajes por Europa, Anatolia y los territorios francos de Oriente.

En efecto, el viaje en la literatura medieval se manifiesta de varias maneras pero siempre responde a un itinerario y a las nociones de caminar y de espacio que resta por recorrer. En tal sentido, más allá del traslado físico, los relatos de viaje dan cuenta de un deseo de conocimiento, una aspiración a la sabiduría. Esa es la razón de que el viaje medieval representado en la literatura tenga un carácter maravilloso: derrotero “de signo en signo, cuyo esquema

6 La autobiografía es una subclase de las memorias, en la que la narración surge del encuentro del hablante con datos distantes o desconocidos y, a diferencia de lo que ocurre en una novela o un romance, reivindica la validez literal por referencia constante a la realidad (Thompson, 2011).

7 Para profundizar sobre la peregrinación como una de las formas de la experiencia religiosa en el Occidente medieval puede consultarse Vauchez (1985).

ternario [desplazamiento espacial, agotamiento del tiempo e iniciación a los mitos fundadores] está inscrito en la estructura de los cuentos repetidos de generación en generación: partida, pruebas, reestablecimiento en su ser de un hombre que ha sufrido un cambio” (Zumthor, 1994: 165).

3. La representación medieval del mundo

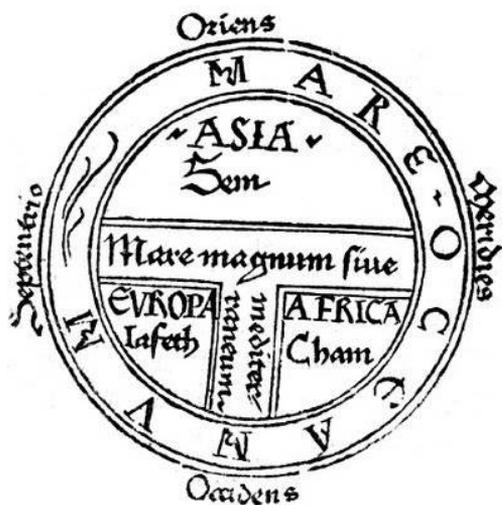
En el ámbito del mundo romanizado⁸, la cultura medieval no significó un corte tajante y definitivo con la cultura antigua sino más bien una continuidad. En la época tardoantigua tuvo lugar la amalgama de variados elementos clásicos, cristianos y bárbaros que dieron su forma a Europa. El hombre medieval cargó con la tarea de recuperar y asimilar el vasto legado cultural de la Antigüedad pagana y reconciliarlo con la revelación y el modo de vida cristiano. Los europeos medievales heredaron sus ideas sobre la geografía de la Antigüedad clásica, mediada por los escritores patrísticos que leían el mundo físico como un libro que contiene la historia de la salvación. Al ser el cristianismo un fenómeno relativamente reciente, su geografía moralizó la conquista cristiana de un pasado pagano mientras apuntaba, hacia adelante, a la promesa de la Jerusalén celeste⁹.

La mayoría de las representaciones medievales del mundo (*mappa mundi*) consideran solo la Tierra habitada. Heredados de las representaciones antiguas parcialmente conservadas, estos mapas reflejan la forma en que la cristiandad concibe la evolución histórica y la localización de la humanidad. Su división tripartita –Asia, África, Europa– resulta del intercambio que se hizo después del diluvio entre los hijos de Noé (Gn 9, 20-27): el Asia, de hombres libres o sacerdotes, para Sem; África, de esclavos o trabajadores, para Ham; y Europa, de guerreros, para Japhet. Esta referencia bíblica hace posible abarcar a toda la humanidad en divisiones étnicas y sociales. Ya en el siglo VIII, las representaciones esquemáticas de la Tierra habitada adoptan la forma conocida como “T en O”: los tres continentes, inscritos en la O del anillo oceánico, están separados por la T cuyo tallo representa el Mediterráneo y las ramas representan dos ríos: uno es Tanais (el *Tanais fluvius* es el río Don),

8 El adjetivo ‘romanizado’ que empleamos aquí refiere al resultado exitoso del proceso de aculturación (romanización) que experimentaron las diversas regiones conquistadas por Roma, por el que muchos territorios incorporaron los modos de organización político-sociales, las costumbres y las formas culturales emanadas de Roma o adoptadas por ella.

9 Las obras que tratan la historia del pensamiento geográfico generalmente ignoran el período medieval. Pasan sin transición de los tratados de la geografía antigua, de Eratóstenes a Estrabón o Ptolomeo, a la resurrección de la disciplina durante el Renacimiento, dando un salto de casi trece siglos. El humanismo, al reenfocar el pensamiento en el hombre y en el espacio en el que evoluciona, estaría así en el origen de la renovación de la antigua ciencia de la descripción del mundo. En esa perspectiva, a la Edad Media, considerada oscurantista y clerical, se le acreditan solo unos pocos diarios de viaje y la realización de cartas portulanas, destinados a guiar a los marineros.

el límite tradicional entre Europa y Asia; el otro, el Nilo, la división ordinaria de Asia y África. Este mundo está terminado, cerrado por el círculo oceánico infranqueable. La orientación es parte de una perspectiva teológica basada en la historia de Adán y Eva y en la Pasión de Cristo¹⁰.

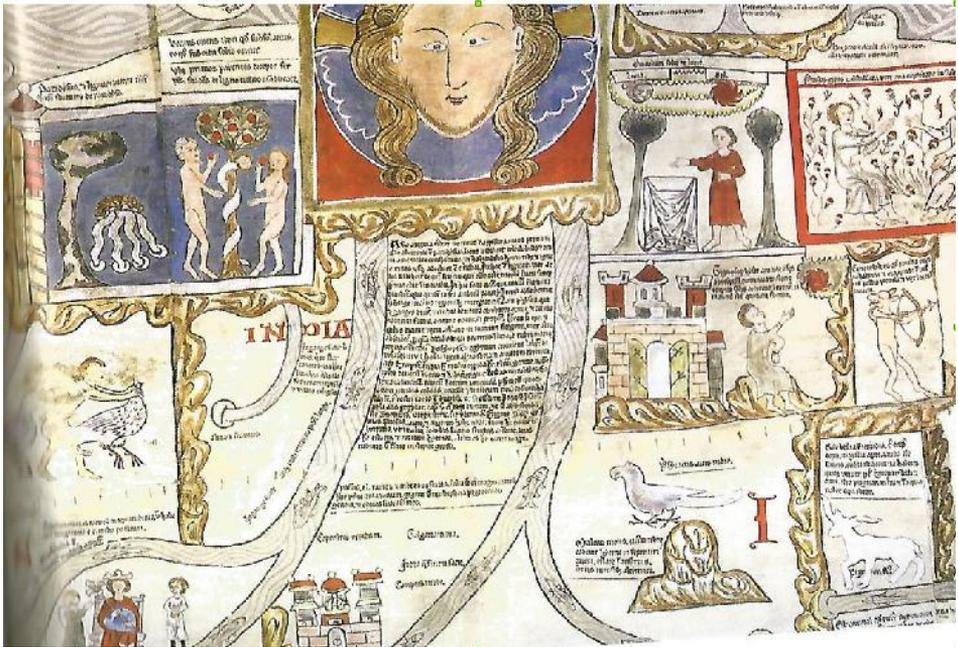


Mapa de T en O realizado por Günther Zainer (1472), edición impresa de la obra *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla.

Imagen extraída de <http://queaprendemoshoy.com/que-son-los-mapas-de-t-en-o/isidoro-mapa-to2/>. Recuperada el 21/10/18

Los mapas del mundo están orientados hacia el Este, es decir, hacia el sol naciente, por analogía con Cristo, el verdadero sol y la verdadera luz. El Este y el paraíso terrenal se colocan en la parte superior, a veces completado por un Cristo en la cruz, la cabeza hacia el Este, los pies hacia el Oeste y las armas hacia el Norte y el Sur. Desde el siglo XII, el significado espiritual de estas representaciones se verá reforzado por la posición central de Jerusalén, *umbilicus mundi* (ombligo del mundo). Dentro de estas tres partes del mundo se inserta más tarde la representación de las montañas, los huesos de la Tierra, y los ríos, que corren como las venas de un gran cuerpo. Luego aparecen viñetas urbanas que evocan las ciudades, embellecidas con torres, murallas o iglesias. La forma tradicional del TO tiende a desaparecer detrás de la complejidad del diseño, mientras que las leyendas y las viñetas ocupan un lugar cada vez más importante. Espejo de la creación, un *mappa mundi* de los más complejos es el de Ebstorf, que se presenta como una verdadera enciclopedia del mundo medieval y es elocuente ejemplo del carácter narrativo, más que cartográfico, que tenían los mapas medievales.

¹⁰ El contenido religioso se ve más enfatizado por el hecho de que la T deriva de la letra griega τ (tau), la cual fue utilizada a menudo como una antigua representación del símbolo cristiano de la cruz. Una cuarta parte del círculo la constituía Europa, otra África y en la restante mitad figuraba Asia. Este tipo de mapas se conocen como “discarios”, “Orbis terrarum” o, más frecuentemente, “mapas de T en O”.



El mapa del monasterio de Erbstorf data aproximadamente del año 1235. Es una monumental obra pintada en 16 colores diferentes sobre 30 hojas de pergamino que componen un conjunto circular de unos 3,5 m de diámetro. Por sus medidas, contiene una serie de detalles que no tiene parangón dentro del legado cartográfico de la Edad Media. Se atribuye su autoría al clérigo Gervasio de Tilburg. Detalle del paraíso terrenal (a la izquierda). Imagen tomada de Eco (2013: 149), digitalizada por L. R. Miranda, 2018.

4. La *peregrinatio* en el monaquismo celta

El hombre medieval consideraba el peregrinaje como una forma de penitencia por los pecados cometidos. La penitencia era entendida como una acción externa marcada por una reconciliación interna. En algunos casos, la penitencia era autoimpuesta y en otros, decretada por alguna figura religiosa. La mayoría de los relatos coinciden en que la principal razón para emprender la *peregrinatio* es la penitencia, aunque cuando se trata de personajes santos su objetivo es también el de cristianizar a los paganos de tierras lejanas. Ridoux (2010) afirma que:

El exilio espiritual es más que una renuncia a las cosas materiales; es una actualización, un esfuerzo para hacer que este destacamento sea más concreto. No es paradójico que el deseo de irse se apodere tanto de hombres y mujeres que, al ingresar en la religión, ya abandonaron los asuntos del siglo. (Ridoux, 2010: 150, mi traducción)

En los peregrinajes de la vida, el lugar de llegada se relaciona con búsquedas filosóficas y espirituales, encubiertas en tramas ficcionales. La experiencia espiritual tiene lugar a través de la partida, el desplazamiento y el movimiento. La partida parece ser un requisito fundamental para lograr la iluminación, y es en el lugar de llegada donde la historia de vida cobra un nuevo significado. La dinámica que entrecruza las dimensiones de tiempo y espacio se aplica a los peregrinajes tanto en un sentido topológico como metafórico. Como constante en la literatura medieval, se advierte que los lugares de mucha significación o sacralidad son ‘convertidos’ en textos.

Durante la temprana Edad Media, la Iglesia asumió la tarea de convertir a los bárbaros; así, desde el siglo IV al VII, los campesinos de Europa fueron cristianizados por los monjes, muchos de ellos itinerantes. En las Islas Británicas, especialmente en Irlanda, el cristianismo se arraigó de manera sólida y produjo destacados monjes que luego llevarían el cristianismo a regiones bárbaras como Alemania.

Para mediados del siglo IV en Egipto había eremitas que vivían solos o en comunidades laxas practicando el monaquismo eremítico. Este monaquismo oriental del desierto pasó a Francia en el siglo IV y, a través del contacto con Francia, a mediados del siglo V, el monaquismo apareció en Irlanda¹¹. El cristianismo celta y su versión del monacato son diferentes de la norma continental durante la Edad Media. Según Lawyer, “el cristianismo celta desde el siglo VI al X se caracterizó por su extremo ascetismo, su amor por el aprendizaje y su distintivo monaquismo” (Lawyer, 2009: 320, mi traducción).

En el ámbito irlandés son los monjes y no los obispos las figuras centrales de la esfera religiosa. El tipo de monacato que desarrollaron está íntimamente ligado al eremitismo, a la fuga autoimpuesta del mundo en busca de la vastedad del espacio natural y la soledad de parajes inhóspitos. Esta práctica, según Ridoux (2010), a veces empuja a los peregrinos a buscar un exilio más distante cuando ya no están satisfechos con ese en el que están.

Vocacional, el viaje es una oportunidad para inaugurar una relación directa entre los fieles y Dios. El campo léxico del deseo (*optare, desiderare, cupere, amor peregrinationis, ardor...*) se moviliza abundantemente en los pasajes dedicados a la partida de los santos. Esto se combina a menudo con alusiones a la juventud de los peregrinos. El ardor que siente el candidato a peregrino debe permitirle superar los obstáculos a su partida

11 Los padres del desierto y los autores patrísticos, siguiendo ejemplos bíblicos y creyendo que el desierto era un lugar más adecuado para la interacción divina, buscaban desertar para prepararse para el juicio venidero. Su motivación, arraigada en una mentalidad enfocada en lo escatológico, los impulsaba a pensar constantemente en el final de sus vidas y el fin del mundo. Estos primeros ascetas cristianos prueban ser muy influyentes para sus homólogos irlandeses (Rodríguez Chaves, 2015).

y, en particular, obtener el consentimiento de sus parientes y superiores.
(Ridou, 2010: 149, mi traducción)

Los monasterios ibéricos, generalmente, no fueron fundados como en el continente sino que surgieron a través del asentamiento de varios eremitas en un mismo paraje: casi siempre un eremita se asentaba en un lugar y, cuando su fama crecía, otros se unían a él en la misma locación. El monacato celta era muy diferente de su contraparte latina ya que el cristianismo celta se vio fuertemente influido por los Padres del desierto¹² y por Juan Casiano, lo que determinó que asumiera un carácter más bizantino¹³. Una expresión particular del monaquismo celta, y en especial del irlandés, está representada en el autoexilio y la *peregrinatio* que son una *fuga mundi* (huida del mundo): “El cristiano es un extraño, un viajero (*peregrinus* o *viator*), porque el mundo es extraño para él, es exterior (*alienus*)” (Ridou, 2010: 153, mi traducción).

Asimismo, en el ámbito de las Islas Británicas, para los reclusos religiosos el Océano Atlántico se convirtió en un sustituto del desierto de la tradición cristiana primitiva. En su intento de imitar la experiencia del monaquismo cristiano, los monjes irlandeses buscaron lo que llamaron “el desierto en el océano”¹⁴. Algunas de las narraciones compartieron ancestros comunes con relatos precristianos acerca de haber sido puestos a la deriva en el Atlántico, con el resultado de descubrir nuevas islas.

A menudo se ha afirmado que en la Alta Edad Media el cristianismo se convirtió por primera vez en una religión verdaderamente del otro mundo y que en la espiritualidad monástica esta perspectiva de otro mundo ganó un papel especialmente destacado. Ritari (2016) explora el papel de esta expectativa escatológica¹⁵ en diversas fuentes, incluida la hagiografía producida por

12 Se conoce como Padres del desierto, Padres del yermo o Padres de la Tebaida a los monjes, eremitas y anacoretas que, en el siglo IV, luego de la paz constantiniana, abandonaron las ciudades del Imperio romano (y otras regiones vecinas) para ir a vivir en soledad en los desiertos de Siria y Egipto.

13 El monasterio celta, de modo similar a los orientales, estaba compuesto por un grupo de cabañas ubicadas dentro de un terreno grande; a su vez, cada cabaña estaba dotada de un lecho, un taburete y una cruz de madera. El monacato celta se inspira en el monacato egipcio conocido por su gran rigorismo. Ambas corrientes practicaban la abstinencia perpetua de carnes rojas y también de las bebidas fermentadas. Los ayunos eran muy frecuentes y las horas de sueño escasas, porque al igual que en el monacato bizantino, el oficio divino ocupaba gran parte de la noche. La oración monástica celta se caracterizaba por una gran cantidad de reverencias y postraciones, lo que también recuerda a los oficios orientales.

14 Para el viajero medieval el mar representaba el mayor peligro de todos: la ausencia total de camino, la imposibilidad de poner los pies sobre la huella. Ese terror universal no impidió, sin embargo, el crecimiento considerable durante la Edad Media del volumen de la navegación (Zumthor, 1994).

15 Escatología es el estudio de las últimas cosas, comprende tanto el destino post-mortem de los individuos como los eventos del fin del mundo, incluido el Día del Juicio, la resurrección de los

la familia monástica de San Columba, los sermones de San Columbano y la *Navigatio Sancti Brendani* retratando los viajes por mar de San Brandán y la visión del cielo y el infierno atribuida a San Adomnán. Registra, justamente, que una imagen recurrente utilizada por los autores irlandeses para retratar el camino cristiano al cielo es la de la *peregrinatio*¹⁶, una peregrinación de toda la vida. Ver la vida humana en esta perspectiva inevitablemente influyó en la relación humana con el mundo, convirtiendo al monástico en un peregrino que no debe apegarse a nada que se encuentre en el camino, sino que tenga siempre presente el final del viaje.

5. Brandán de Conflert

El Brandán histórico, señalado por varios nombres a lo largo de los tiempos (entre ellos Borondón, Brandan, Brendain McFinlugh y Brendan el Navegante¹⁷), nació durante la Edad Media en el año 484, en Ciarraight Luachra, cerca de Tralee, en el condado de Kerry (Irlanda): el acontecimiento supuestamente fue marcado por ángeles que se cernieron en una luz brillante sobre la casa donde fue dado a luz. Su padre es nombrado en las biografías como Findlugh, descendiente de una línea antigua y noble. Brandán fue bautizado en Tubrid, cerca de Ardfert, por el obispo Erc. De acuerdo con la costumbre, cuando tenía un año fue enviado a Killeedy y puesto al cuidado de Santa Ita, la mística, quien se ocupó de su subsistencia e instrucción durante un lustro. Cuando cumplió seis años fue enviado a la escuela del monasterio de San Jarlath en Tuam, donde recibió una educación teológica que lo condujo, a la edad de 28 años, a su ordenación en 512, por parte del obispo Erc.

San Brandán pertenecía a lo que se llamó la Segunda Orden de los santos irlandeses, también conocidos como los Doce Apóstoles de Irlanda. Estos

muertos, la condena al infierno o la aceptación al cielo (Desmond, Rosner, Carson y Golsworthy, 2000).

16 La comprensión irlandesa de *peregrinatio*, una disciplina ascética de por vida para la santificación, resulta distinta de la de los exiliados punitivos y penitenciales que son de carácter temporal y propiciatorio, un hecho que a menudo se pasa por alto al considerar la *peregrinatio* irlandesa. Sin embargo, tanto el exilio temporal como la *peregrinatio* permanente encuentran su origen en una perspectiva escatológica orientada a prepararse para el fin inminente.

17 “El nombre irlandés primitivo del santo que dio origen a la leyenda puede ser *Brénainn* o *Brénaid*. Las antiguas fuentes irlandesas nos transmiten ya las formas latinizadas *Brendanus* y *Brendinus*, que suponen un antiguo irlandés *Brendéne* y *Brendíne*. Según C. Selmer, se escribió *Brendanus* hasta el año 950, y *Brandanus* sería más tardío. Lógicamente estos nombres latinos evolucionados correctamente tendrían que dar en español ‘Brendano’ o ‘Brandano’, pero nos encontramos con muchísimas variantes, entre las que, sin ánimos de agotarlas todas, destacan *Brandán*, *Brandán*, *Brandón*, *Brandaón*, *Balandrón*, *Borondón*. Incluso dentro del propio latín comenzaron ya las alteraciones, apareciendo la forma *Brindanus*, *Blandanus*, *Gradanus*, *Braccdanus*, por lo que no deben extrañarnos variantes españolas como *Blandón*, *Blondón*, *Blandano*, *Blandín*, *Blandino*, *Brandenes*, *Brandamis*, e incluso las simbiosis *Samborondon* o *Zamborondon*, *Samborombón*, etcétera” (Hernández González, 2006: 7).

apóstoles dieron al cristianismo irlandés su carácter monástico distintivo durante los seis siglos posteriores al VI, de tal modo que por sí solo conservó las artes y el clima intelectual de Europa, de tan difícil recuperación después del colapso del Imperio romano.

El santo fue un evangelista persuasivo y misionero, que fundó una serie de monasterios a lo largo de su vida. Además del monasterio de Clonfert, donde fue enterrado, fundó otros en la misma Irlanda, en Escocia, en el país de Gales y en otras islas occidentales. Según la leyenda, también redactó una regla monástica, actualmente perdida, que duró hasta la invasión anglonormanda. Su fama se difundió por todas las Islas Británicas, especialmente por la costa sudoeste de Irlanda, donde diversos topónimos son evidencia actual de la devoción que generó¹⁸.

Sin embargo, su reputación se debe a su imagen como viajero, representada en la *Navigatio Sancti Brendani Abbatis (El viaje de San Brandán el Abad)*, un relato posiblemente compilado por un monje irlandés en el siglo IX a partir de las diversas tradiciones orales que estaban en circulación. Aún hoy existen más de 100 manuscritos latinos medievales de la *Navigatio*, y también se conservan versiones en inglés medio, francés, alemán, italiano, flamenco y otros idiomas.

La Irlanda antigua había cultivado el género poético del *imram*, relato de navegación mítica hacia las islas de los dioses y de los muertos. Varios de estos textos, cristianizados desde la Alta Edad Media y traducidos al latín, como la *Visio Tundali* y la *Navigatio sancti Brendani* se adaptaron a diferentes lenguas vulgares. El texto anglonormando del *San Brandán* compuesto hacia 1120 por un tal Beneeit para la reina Aelis de Inglaterra, es uno de los monumentos escritos en lengua francesa más antiguos. Este relato, que se ha creído basado en los recuerdos de algún viaje real (¡se ha convertido a Brandán en precursor de Cristóbal Colón!), pero tachado desde el siglo XIII por Vincent de Beauvais de montón de mentiras, fue en el siglo XV conocido en toda Europa, si juzgamos por la difusión de sus manuscritos. (Zumthor, 1994: 276)

6. La leyenda de Brandán y su viaje marítimo

La *Navigatio* de San Brandán está respaldada por una tradición de literatura monástica que abarca unos trescientos años. Es muy posible que en la creación

18 Por ejemplo, Brandon Hill es el nombre con que se conoce, desde el siglo XVII, a una montaña donde se supone que Brandán fundó un monasterio y que todavía hoy es uno de los lugares sagrados de Irlanda, al que se peregrina todos los 16 de mayo, día en el que la Iglesia católica conmemora la muerte del santo. Bahía Brandon, Punta Brandon, Cabo Brandon, Arroyo Brandon y Pozo Brandon son otros de los topónimos que persisten en la zona de Tralee (Hernández González, 2006).

de esta leyenda haya elementos orales, pero no propiamente folklóricos, sino más bien ideas y anécdotas que circulaban de boca en boca en los monasterios. No obstante, en algún momento, alguien tuvo que haberlos puesto por escrito en los manuscritos aunque, de momento, es imposible conocer el nombre del autor de la obra. De los numerosos manuscritos en que la leyenda ha llegado hasta nuestros días muy pocos podrían aportar alguna luz en ese sentido.

La primera redacción de la leyenda se sitúa en un amplísimo período que se extiende desde mediados del siglo VII hasta mediados del XI. Para datarla se han empleado distintos criterios, tales como el estudio comparativo de las posibles fuentes literarias, el cotejo de los diversos manuscritos y las vinculaciones con obras de la literatura vernácula de Irlanda. Entre las posibles fechas de composición —o traducción, según algunos estudiosos— se ha sostenido el año 1050; aunque luego de encontrado el manuscrito Addit 36.736 del Museo Británico de Londres se ha retrotraído la escritura del texto hasta el siglo IX. Para Selmer (1959), se compuso, o mejor dicho se compiló, en la primera mitad del siglo X, aunque hay autores que lo sitúan hacia el año 800 o en torno a medio siglo más tarde (Hernández González, 2006).

Como la tradición manuscrita más antigua de la *Navigatio* con que se cuenta es continental, se ha tendido a creer que la obra fue compuesta fuera de Irlanda. Sin embargo, hoy se acepta que la leyenda habría sido importada al continente por la ruta de Gran Bretaña y Bretaña, posibilidad que tiene mucho asidero dado que son conocidos los contactos medievales entre Irlanda y el continente y su relevante impacto en la formación de la literatura y, más aún, del pensamiento del mundo occidental. La hipótesis del origen irlandés de la *Navigatio* se sostiene por muchos indicios, como los datos de un ambiente irlandés —en el que el mar desempeña un rol fundamental—, el tema y los personajes y una serie de referencias que solo podrían haber sido conocidas por los irlandeses nacidos en Irlanda.

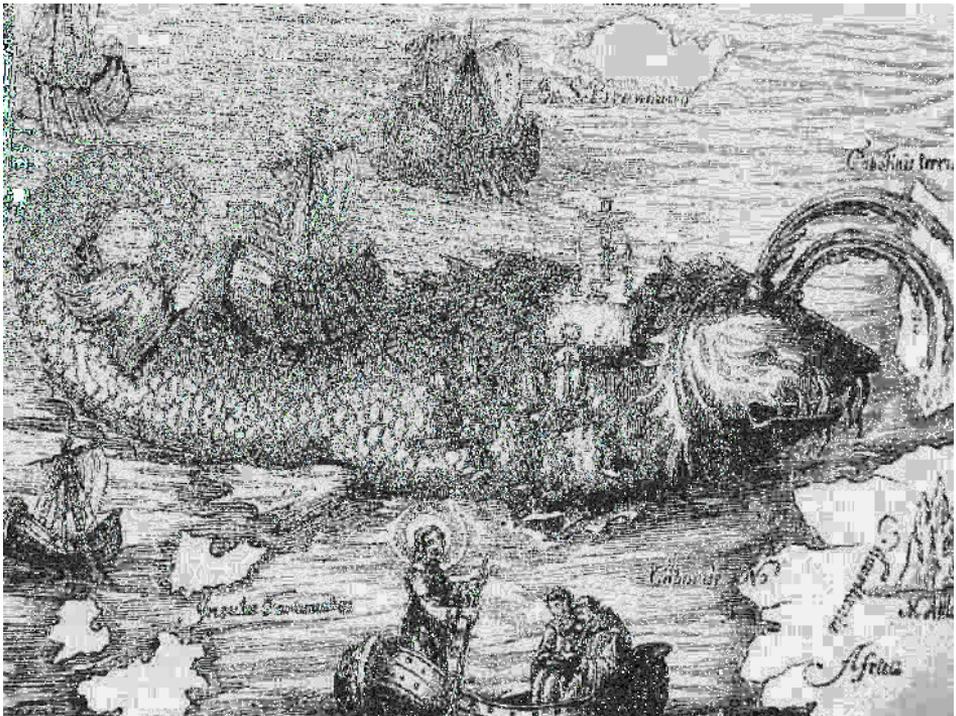
Para los cristianos celtas, el mar a menudo era una oportunidad para mostrar su completa confianza en Dios y, al mismo tiempo, para manifestar su compromiso total con Dios. Uno de los ejemplos medievales más conocidos de personas que viajan con un propósito espiritual es justamente San Brandán. En efecto, varios monjes bajo la guía directa de San Brandán iniciaron un viaje de siete años con el propósito declarado de encontrar la Isla de los Santos, que es relatado en la famosa *Navigatio*¹⁹. San Brandán y sus hombres vagaron obedeciendo la voluntad de Dios, porque, aunque tenían un destino definido para su viaje, la *Terra Repromissionis Sanctorum* (la Isla de los Santos), no sabían cómo alcanzarla y, por eso, con serenidad, dejaron que Dios los guiara.

19 Ha habido comparaciones entre la *Navigatio* y la antigua tradición irlandesa de historias de navegación, *immrana* (sg. *Immrán*), desarrollada alrededor del siglo séptimo, que registró varias aventuras en su mayoría en el mar, pero se trata de géneros diferentes.

Este viaje, como movimiento físico, es una metáfora para señalar el avance espiritual de San Brandán y sus compañeros, ya que se hace evidente que cuanto más viajan, más espiritualmente elevados se sienten.

San Brandán y sus monjes, durante su viaje legendario, llegaron a diferentes islas que son concebidas como lugares milagrosos, con un intenso resplandor místico. En su caso, el mar proporciona el medio para su progreso y las personas con las que se encuentran en cada nuevo lugar ofrecen una visión más detallada del significado de su periplo y fortalecen su determinación de seguir su búsqueda de la Isla de los Santos, que finalmente encuentran. En este sentido, Duché-Gavet (2008) afirma que:

El paraíso terrestre, que las leyendas celtas ubican en los océanos occidentales, se convierte en el “objeto de una búsqueda realizada como parte de un viaje y articulada a través de la forma literaria llamada *immram* por los irlandeses”, próximo a la odisea griega. El testimonio de varios *Immrama* se ha conservado, pero ninguna leyenda ha conocido el éxito del *Viaje de San Brendan*. (Duché-Gavet, 2008: 22)



Grabado de la misa de Resurrección sobre la ballena en aguas de las Islas Canarias.

Imagen extraída de <https://www.fabulantes.com/2016/05/el-viaje-de-san-brandan-bene-deit/>. Rescatado el 22/10/18.

7. El Viaje de San Brandán de Benedeit (siglo XII)

El *Viaje de San Brandán*, texto escrito por el monje anglonormando Benedeit aproximadamente en el siglo XII, es una de las versiones del mítico viaje del santo irlandés más conocidas y difundidas que retoma esta leyenda de la búsqueda del más allá. El tema tratado resulta un claro ejemplo de la pervivencia en la Edad Media, en clave cristiana, de un pensamiento mítico, cuyo esquema general subyace en la obra a través de la metáfora del viaje: el iniciado, a través de su odisea, llega a conocer el paraíso, no sin antes haber superado una serie de obstáculos que confirman su fe:

Las representaciones simbólicas del más allá, que encontramos en las cosmogonías de las antiguas culturas y de los pueblos primitivos, se reproducen, con sus rasgos distintivos, en este texto. En la obra se unen mitos clásicos y celtas con tradiciones cristianas, fábulas orientales y creencias medievales. Se repiten ciertos elementos significativos: el agua, la nave, el viento; el viaje a las islas; el empleo del cristal (común en las descripciones del Otro Mundo en todas las culturas); las aves que cantan las horas, etc. Se vuelven cíclicas ciertas estructuras; la concepción de los espacios, los colores, las cifras responden a modelos establecidos y, pasando de lo real a lo sublime, la narración se convierte en un laberinto jalonado de pruebas que los iniciados deben superar. (Corbella, 1991: 133)

Todos estos elementos, incluso el solapamiento del mundo real con el ambiente sobrenatural, pertenecen a ciertos códigos histórico-culturales que adquieren un importante valor semántico en esta obra, al mismo tiempo que una proyección pragmática, ya que, además de cristianizar toda una experiencia, el autor construye y transmite una “verdadera enciclopedia simbólica del más allá” (Corbella, 1991: 134), lo que revela, asimismo, la identificación entre la narrativa ficcional y no ficcional, propia del pensamiento medieval²⁰.

El esquema básico de la obra se organiza en torno al viaje, al que los demás símbolos, el tiempo y el espacio se subordinan. El héroe, despojado de sus atributos temporales y después de haber consultado una autoridad, emprende un viaje en el que sorteará una serie de pruebas, obstáculos cuyo encuentro irá señalando el verdadero camino y la evolución interior del personaje así como su renovación espiritual. De igual forma, los distintos lugares

20 Ciertamente, el viaje de San Brandán y sus compañeros se corresponde exclusivamente con un “módulo enciclopédico” (Corbella, 1991: 134), que posee estructura espacial y temporal circular: tal como en el siglo XIV hará Dante en *La Divina Comedia*, Benedeit estructura su *Viaje* en círculos concéntricos, cuyo centro significativo es el encuentro con la divinidad y el volver a nacer. Para un análisis del tema en la obra dantesta, remitimos a Miranda (2018) y al capítulo 6 de este mismo volumen. Respecto del sentido enciclopédico del viaje, se puede ver el capítulo 3 del presente libro.

visitados²¹ adoptarán una dimensión sagrada y se convertirán en símbolos del más allá y signos de un tiempo universal y perenne:

El camino y la marcha son susceptibles de transfigurarse en valores religiosos, pues cualquier camino puede simbolizar el “camino de la vida”, y toda “marcha” una “peregrinación” hacia el Centro del Mundo. Si la posesión de una “casa” implica que se ha aceptado una posición estable en el Mundo, los que han renunciado a sus casas, los peregrinos y los ascetas, proclaman con su “marcha”, con su movimiento continuo, su deseo de salir del Mundo, su renuncia a toda situación mundana. (Eliade, 1985: 154)

Podemos concebir a San Brandán, entonces, como un aventurero heroico, un héroe andante sin miedo a lo desconocido, que sobresale por su origen noble, su sabiduría y su integridad, como corresponde al modelo heroico medieval. Es el héroe de una “epopeya naval místico-caballeresca”, de “una odisea céltico-cristiana”, en palabras de Ruano (1951: 37).

En términos alegóricos, el itinerario del monje actúa como marco referencial del viaje trascendental y ejemplar que realiza el ser humano, basado en la cultura textual del Medioevo. El objetivo inicial de narrar una historia de vida santa se cambia en la obra de Benedeit por una alegoría geográfico-mítica de un peregrinaje ficcional, con un elemento muy original aportado por la tradición irlandesa: el peregrinaje no se realiza hacia un lugar localizado puntualmente, como podría ser Jerusalén, Roma o Santiago de Compostela, sino que se efectúa en el mar, símbolo de la dinámica de la vida. Corbella (1991) considera que el mar es un elemento primordial, especialmente en la cultura hibernica, y es lugar privilegiado de la muerte y también del renacimiento, lo que hace de él un símbolo en apariencia ambiguo. Pero, según Mateos y Camacho (1999), el mar también hace alusión a la salida de una tierra o situación de esclavitud o de opresión. Con este sentido, podemos concebir el viaje marítimo de Brandán como el escape de la sujeción a los bienes terrenales y la búsqueda de la vida de gracia espiritual.

Asimismo, el agua, como elemento indispensable para la vida, constituye un don de Dios y fue tenido como medio de purificación por todo el mundo antiguo: es así como lo utiliza Benedeit en el *Viaje de San Brandán*, como purificación que limpia y elimina el mal.

Otro símbolo relevante que se asocia con el viaje marítimo es la idea del camino o travesía que, tanto en un sentido espacial como temporal, es el que permite el desarrollo de la narración. Para las culturas célticas, el camino representa el estado transitorio de la vida, el lugar que marca el acceso hacia los

21 La enumeración y explicación del sentido simbólico de los lugares recorridos por los navegantes de la historia han sido expuestos en Rodríguez Chaves (2015), por lo cual esa información no se ofrece aquí.

dioses, la vía que conduce al otro mundo. Junto con el sentido acuático antes mencionado, el texto invita a sus receptores a un rito purificadorio.

En semejante viaje es, sin duda, fundamental el símbolo de la nave que conduce a los peregrinos navegantes, signo de gran significación cultural para Occidente. Muchos son los textos en los que aparece la barca, ya sean clásicos, judeocristianos o medievales. No se nos escapa la idea de medio de transporte que lleva las almas de los muertos y, tampoco, la de receptáculo cerrado que ofrece seguridad en una travesía difícil como es la marítima²². Además, la nave en la tradición cristiana es signo de la Iglesia y de un espacio alimenticio y, por lo tanto, remite a la vida espiritual.

En nuestro caso, la nave de San Brandán está construida de madera, símbolo de la materia prima, la materia por excelencia y, en la liturgia católica, el material con el que está hecho el símbolo de la cruz. Y, además, está elaborada con tiras de cuero de buey, el animal prototipo de la bondad, pero también de la fuerza, la calma, pero también el poder para el trabajo y el sacrificio. Curiosamente, no está amarrada con clavos de hierro, que añadirían un elemento profano, impuro que nada tiene que ver con la espiritualidad. (...) La nave no es, por lo tanto, signo de sacrificio, sino un signo positivo, cualidad de la que participan la mayoría de los símbolos de la obra. (Corbella, 1991: 138)

En pocas palabras, el *Viaje de San Brandán* sintetiza una corriente sobre el viaje al más allá, cuyas raíces se hunden en la mitología oriental y en la clásica. Aunque en un principio la travesía del monje pudo haber sido auténtica, los tópicos y las descripciones indican la utilización de modelos ya fijados por textos anteriores. Benedeit no crea un texto nuevo sino que vuelve a poner en valor los materiales de la cultura textual de la Edad Media referidos a la alegoría del viaje al más allá.

8. Punto de llegada

Interpretada y reinterpretada, la ampliamente adaptada leyenda de San Brandán y sus monjes navegando desde la costa familiar de Irlanda hacia lo desconocido proporcionó significado a generaciones de lectores desde la Edad Media hasta principios del siglo XV y XVI. Los textos sobre la *navigatio* participan en una constelación de palabras, ideas y adaptaciones que son en sí mismas un mar, conectadas a través del tiempo a pesar de que existen como una colección de nodos distintos. El relato de la *Navigatio* se tradujo al anglonormando por Benedeit, probablemente poco después de la conquista

22 Este tema es el núcleo de la historia de Noé y el arca en el Génesis. Para las implicancias de la representación del arca en la cultura cristiana, puede leerse Miranda (2017).

normanda, por lo que se convirtió en parte de la tradición literaria y cultural celta, anglonormanda y francesa. Todo el imaginario de esta navegación se construyó a partir de fuentes clásicas y cristianas, reconfiguradas con una perspectiva pastoral cristiana que convierte el lugar mítico de la literatura griega y latina antigua en la *Terra Repromissionis Sanctorum*, un lugar destinado a aquellos que siguen las enseñanzas cristianas y el estilo de vida promovido por ellas. Dentro de una ósmosis de símbolos, motivos literarios y temas filosóficos crea una marea cultural repleta de maravillas familiares pero extrañas.

9. Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1970). “El efecto de realidad”. En VVAA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 95-101.
- Benito Ruano, Eloy (1951). “La leyenda de San Brandán”. En *Revista de Historia*, XVII: 35-50.
- Corbella, Dolores (1991). “*El Viaje de San Brandán: una aventura de iniciación*”. *Filología Románica*, 8. Madrid: Editorial Universidad Complutense: 133-147.
- Desmond, Alexander T., Brian S. Rosner, Donald A. Carson and Graeme Goldsworthy (Eds.) (2000). “Eschatology”. En *New Dictionary of Biblical Theology*. Downers Grove IL: Inter-Varsity Press.
- Duché-Gavet, Véronique (2008). “Topographia Hibernica: l’Autre Monde irlandais en Geographiae Imaginariae. Dresser le cadastre des mondes inconnus dans la fiction narrative de l’ancien régime”. *Actes du XXIIe colloque de la société d’Analyse de la topique romanesque tenu à l’Université York du 2 au 4 octobre 2008*. Laval: Les Presses de l’Université Laval.
- Dyas, Dee (1998). *Pilgrims were they all?: Aspects of Pilgrimage and their Influence on Old and Middle English Literature*. PhD thesis. University of Nottingham. Disponible en <http://eprints.nottingham.ac.uk/12618/1/285746.pdf>. Rescatado el 20/09/18.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Labor
- Hernández González, Fremiot (Ed.) (2006). *La Navegación de San Brendan*. Madrid: Akal.
- Lawyer, John E. (2009) “Three Celtic Voyages: Brendan, Lewis, and Buechner”. *Anglican Theological Review*: 319-343. Disponible en http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3818/is_200204/ai_n9069694/. Rescatado el 21/06/09.

- Lemarchand, María José (Trad.) (1983). *Benedeit. El Viaje de San Brandán*. Madrid: Siruela.
- Mateos, Juan y Fernando Camacho (1999). *Evangelio, figuras y símbolos*. Córdoba: Ediciones El Almendro.
- Miranda, Lidia Raquel (2016). “La naturaleza en *El paraíso* de Ambrosio de Milán: antecedentes antiguos y proyecciones en el ámbito hispánico”. En Disalvo, S. (Ed.). *Natura litterata. La naturaleza en la poesía hispánica medieval y su contexto latino y románico*. *Olivar*, 17 (26), e014. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OL1e014>. Rescatado el 27/09/18.
- Miranda, Lidia Raquel (2017). “La metáfora del cuerpo humano en la representación del arca en la obra *Noé* de Ambrosio de Milán”. En *XVI Congreso Latinoamericano de Filosofía Medieval. Corporalidad, política y espiritualidad: pervivencia y actualidad del medioevo*. Santiago de Chile: Universidad Gabriela Mistral: 173-182.
- Miranda, Lidia Raquel (2018). “El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 135-155.
- Ridoux, Guénolé (2010). “Vivre une métaphore: écritures anglo-saxonnes du voyage en mer au VIII^e siècle”. *Médiévales* [En ligne], 59 | automne 2010, mis en ligne le 01 juin 2012. Disponible en: <http://medievales.revues.org/6140>. Rescatado el 30/09/16.
- Ritari, Katja (2016). *Pilgrimage to Heaven: Eschatology and Monastic Spirituality in Early Medieval Ireland*. (*Studia Traditionis Theologiae* 23.). Turnhout: Brepols.
- Rodríguez Chaves, David (2015). “Sincretismo entre lo pagano y lo cristiano en la literatura medieval de Irlanda e Inglaterra a través del uso de la alegoría y la metáfora”. En Miranda, L. R. (Ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 119-141.
- Selmer, Carl (Ed.) (1959). *Navigatio Sancti Brendani Abbatis from Early Latin Manuscripts*. South Bend (Ind.): University of Nôtre Dame Press.
- Vauchez, André (1985). *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra.

10. Propuestas de trabajo

- 10.1. Busque posibles intertextos bíblicos y clásicos del episodio de la ballena de la *Navigatio Santi Brendani*. Explique sus significados alegóricos.
- 10.2. Analice el valor semántico de la insularidad en la historia de la *Navigatio* de San Brandán. ¿Cómo se relaciona eso con el saber geográfico y cartográfico de la Edad Media?
- 10.3. ¿Conoce otros textos de la literatura medieval que refieran viajes marítimos alegóricos? ¿Cuáles? Comente sus características y sentidos.

Capítulo **3**

Alejandro Magno, la soberbia de un grande

Lidia Raquel Miranda

1. Justificación

Pocos personajes históricos han dejado tantas y tan profundas huellas en la literatura y en el arte de todos los tiempos y culturas como Alejandro Magno, paradigma del conquistador por excelencia ya que dominó, partiendo desde su Macedonia natal, las principales ciudades-estado griegas y gran parte del mundo antiguo conocido (el imperio persa, Egipto y la India). Falleció tempranamente a los treinta y tres años en Babilonia, en extrañas circunstancias, cuando se encontraba en la cima de la fortuna. No es de extrañar, entonces, que la historia de sus hazañas y su precoz muerte hayan motivado el imaginario colectivo y que su leyenda se haya difundido con gran popularidad durante la Edad Media, tanto en el mundo occidental como en el oriental, a través de innumerables redacciones, traducciones y adaptaciones de la *Novela de Alejandro*, obra en prosa adjudicada infundadamente a Calístenes, uno de los generales de su ejército¹ (Lacarra y Blecua, 2012).

Cuando los escritores cristianos se pusieron a describir al hombre nuevo y a ilustrar los valores del mundo cristiano contrapuesto al pagano, se arremetió particularmente contra Alejandro por ser el símbolo de una era dominada por el maligno. Orosio, en su *Historiae Adversus paganos*, hace de él un retrato escalofriante y totalmente negativo de un ser violento y sanguinario, insaciable de guerra y de poder, subversor del orden establecido, destructor implacable. Y, sin embargo, esto no sirvió para desvirtuar la figura. La posteridad ha continuado viendo en él al héroe, al antiguo guerrero que todos llevamos inconscientemente en la memoria, pero también al que supo inaugurar mundos nuevos y saberes desconocidos. (Manfredi, 2015: 10-11)

¹ La *Novela de Alejandro* circuló en distintas versiones latinas a partir del siglo IV, pero nació en el siglo III de fuentes griegas que se remontan al Pseudo-Calístenes.

La literatura hispánica registra varios textos sobre el emperador macedonio, algunos de origen oriental, desde manuscritos árabes hasta el aljamiado² *Rekontamiento del rey Alisandre*, y otros de procedencia occidental, entre los que se destaca el *Libro de Alexandre*, obra del siglo XIII de la que nos ocuparemos en el presente capítulo³.

2. Alejandro Magno (356-323 a. C.)

Pretender narrar la historia de Alejandro Magno en pocas líneas es, sin duda, una empresa imposible, más en un libro como este, cuyo objetivo radica en estudiar la representación que del héroe antiguo ha hecho la literatura medieval. Pero, obviamente, un breve panorama de su vida y sus hazañas resulta necesario para poder comprender, justamente, los alcances que tienen en las producciones medievales.

Alejandro, hijo de Filipo II de Macedonia y de Olimpia de Epiro, nació en Pela en el año 356. Su padre lo preparó para reinar mediante una experiencia militar y una gran formación intelectual que estuvo a cargo, nada menos, que del filósofo Aristóteles.



Aristóteles (384 a. C.-322 a.C.), filósofo griego cuyas ideas han ejercido una influencia fundamental en la cultura occidental de todos los tiempos.

Estatua que se encuentra en la Avenida de las Humanidades, Ciudad Universitaria de Córdoba (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2018

2 Se conoce como aljamiada a la lengua de los moros de Castilla y Aragón, que hablaban en romance, pero lo escribían en caracteres árabes.

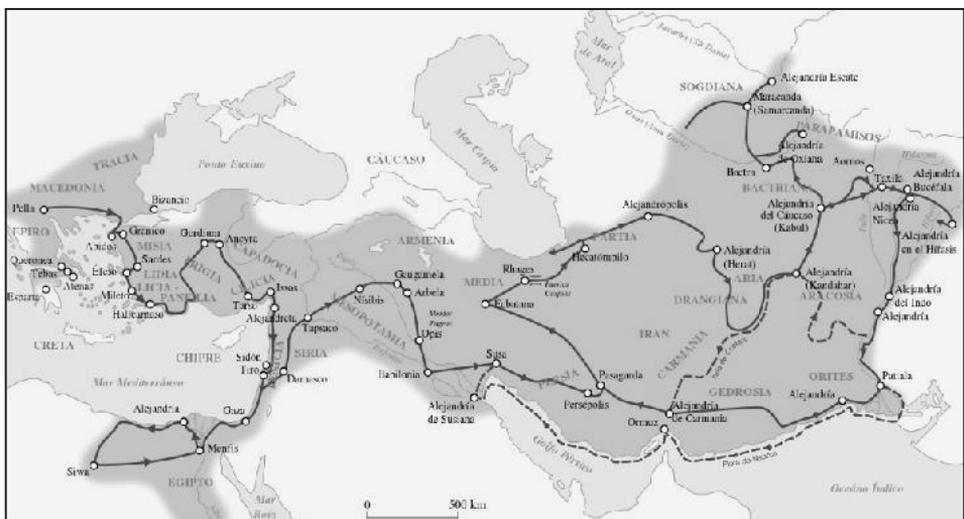
3 Para un estudio de la tradición sobre Alejandro en España puede consultarse Zuwiyya (2011).

El sucesor de Filipo no fue un gobernante común sino, por el contrario, uno de los hombres más asombrosos que la historia haya conocido:

Era un joven de 20 años y ya se movía con la rapidez del relámpago. En quince meses sofocó una insurrección en Tesalia, marchó a Grecia y asustó a las ciudades que habían enviado sus plácemes a los asesinos de Filipo y pensaban rebelarse; realizó una rápida campaña hasta el Danubio para asegurarse la retaguardia y, como el oro persa persuadió a Tebas de levantarse contra su guarnición macedonia, fue por segunda vez a Grecia; se apoderó de Tebas y la destruyó (...). Tanto los griegos como los vecinos septentrionales de Macedonia habían aprendido su lección. Durante la primavera siguiente (334 a. C.) Alejandro pasó a Asia. Once años después murió, a la edad de 33 años; pero todo el Imperio persa era ahora macedonio. (Kitto, 1997: 215-216)

Alejandro no se dejó simplemente llevar por el ímpetu de la guerra: un repaso de sus acciones demuestra que sus conquistas fueron el resultado de meditados planes político-militares y que logró consolidarlas gracias a la fundación deliberada de ciudades griegas, algunas de las cuales, especialmente Alejandría, en Egipto, conservan hasta la actualidad el nombre que él les dio.

A su muerte, en el año 323 a. C., el imperio que Alejandro había construido se extendía desde el mar Adriático hasta el río Indo y desde el mar Caspio hasta el alto Egipto. En escasos trece años el macedonio había cambiado la faz de la tierra: la Grecia clásica había llegado a su fin y la vida tenía ahora una forma y un significado totalmente diferentes.



Mapa del imperio de Alejandro, con hoja de ruta. Tomado de: file:///C:/Users/IAMERICA/Downloads/Imperio_de_Alejandro_Magno_con_ruta%20(1).svg. Fecha de captura: 22/10/18.

Manfredi (2015) considera que la extraordinaria fama que alcanzó Alejandro se debe, principalmente, a esa muerte precoz. Pero también señala como causas de su notoriedad póstuma la calidad de sus proezas, que llegó hasta los poemas medievales; su deslumbrante retrato que, a través de mosaicos, mármoles y frescos, invadió el orbe entero; la bravura y la valentía que le permitieron vencer en los campos de batalla a imponentes adversarios; y la resistencia heroica que lo hizo sobrevivir a terribles heridas que habrían acabado con la vida de cualquier otro. A esos datos, el escritor añade la promoción que del emperador hizo la hagiografía, al describir el perfume natural de su piel que, al parecer, era perceptible aun cuando su cuerpo llevaba días sin vida en su féretro; la armonía de su voz; y la existencia de un ojo negro y otro azul en su rostro:

Por estas razones y también por la imagen que Alejandro supo forjar y difundir de sí mismo en vida, la preocupación meticulosa que sintió por su propia apariencia física, confiada a genios como el pintor Apeles y al escultor Lisipo, su persona tomó al poco de su muerte el carácter de una reliquia melancólica, símbolo de la añoranza por un mundo nunca construido y solo soñado, de un imperio desmembrado y destruido antes de nacer. (Manfredi, 2015: 16-17)

3. La cristianización de los temas y personajes paganos

En los albores del siglo XIII, una nueva tendencia literaria, distinta de la actividad juglaresca, se anunciaba en el *Libro de Alexandre*: el autor anónimo describía en la segunda y tercera coplas de su composición la novedad de su obra y la técnica que emplearía, breve y “temprano manifiesto poético en el que (...) ensalza su tarea, define con brevedad y exactitud lo que se propone hacer y las dificultades que entraña, unida a la ambivalencia de sus múltiples e irónicos significados” (Lacarra y Blecua, 2012: 341):

Mester traigo fermoso, non es de joglaría;
 mester es sen pecado, ca es de clerecía:
 fablar curso rimado por la cuaderna vía
 a síllavas cuntadas, ca es grant maestría. (2 a-d)⁴

Como leemos en el texto, el autor se mostraba orgulloso de la regularidad del verso y la estrofa del innovador mester, que será considerado “nueva maestría” incluso por autores posteriores, como el del *Libro de*

⁴ Las citas del *Libro de Alexandre* corresponden a la edición citada en las Referencias bibliográficas.

*Apolonio*⁵. El significado de la estrofa ha sido hartamente debatido y los resultados no siempre han sido los mismos:

Frente a la tesis tradicional, es inadecuado considerar este fragmento como un “manifiesto del mester de clerecía”. El autor, que probablemente es el primero en aplicar estas técnicas y convenciones a nuestra poesía vernácula, define, en todo caso, su mester, un modo de afrontar la creación literaria. Pese a su posible carácter de pionero en nuestras letras, es dudoso que el poeta se considere un radical innovador; antes bien, su mester es el propio de la literatura culta representada por sus modelos formales –los antecedentes del verso y la estrofa del *Alexandre*– y sus fuentes, desde la *Ilias Latina* hasta la *Alexandreis*, pasando por las *Etimologías*, la *Historia de preliis* o el *Roman d’Alexandre*, cadena tradicional en la que nuestro autor es un eslabón más, que, sí, se distingue por el uso del romance ibérico. Incluso la propia segunda estrofa del *Alexandre*, como declaración prologal, muestra evidentes paralelismos con otros textos mediolatinos, franceses e italianos anteriores, coetáneos y posteriores. (Casas Rigall, 2014: 591)

Conocido como mester de clerecía, este arte está formado por un acotado número de obras compuestas en coplas de cuatro versos alejandrinos de rima consonante con cesura⁶, dialefa⁷ e hiato⁸ y, a pesar de las reservas con que queramos definirlo, el panorama poético que ofrece es muestra de la aparición de nuevos modelos educativos en el contexto intelectual castellano del siglo XIII, en el que destacan el auge de las escuelas catedralicias y las primeras universidades, como la de Palencia a la que se ha vinculado a Gonzalo de Berceo y a los ignotos autores de otras obras. En efecto, en tales instituciones se formaban los profesionales que se incorporaban en las cortes de los reyes y los grandes señores, en calidad de asesores, instructores y secretarios, y en los centros monásticos, cuya creciente complejidad requería de juristas y administradores.

Los cambios sociales, políticos y económicos dan cuenta de la aparición de estos clérigos letrados que hacen necesaria la explicación del valor semántico que los términos ‘clérigo’ y ‘clerecía’ tenían en la época: en un sentido amplio, refieren al erudito y su cultura y, en uno restringido, al hombre de

5 Vale la pena aclarar, empero, que el presente de ‘traer’ (traigo) no siempre tiene en la lengua medieval el sentido de ‘aportar, contribuir, añadir’ sino que con frecuencia significa ‘tener’: “el poeta no se presenta necesariamente como innovador, sino como partícipe de un modo de concebir la literatura” (Casas Rigall, 2014: 589).

6 Es decir, la pausa que se establece en el verso para separar los acentos que regulan su armonía y lo dividen en dos hemistiquios.

7 Es la secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas; vale decir, la separación del diptongo para obtener dos sílabas métricas.

8 Se trata de la disolución de una sinalefa, por licencia poética, para alargar un verso.

Iglesia y su formación eclesiástica. “No siempre es fácil distinguir cuando tiene una acepción u otra, pero el calificativo aplicado a personajes como Alejandro, Aristóteles o Apolonio no resulta un anacronismo de los poetas sino un síntoma de la nueva laicidad del saber” (Lacarra y Blecua, 2012: 344)⁹.

Los géneros literarios que se desarrollan en el marco intelectual del siglo XIII son varios, pero tienen en común, además de la rigurosidad compositiva, la misma intención didáctica, ya sea religiosa o moral. Los modelos ejemplares que protagonizan los episodios de los textos provienen de dos mundos diferentes: el eclesial, donde abreva Berceo, y el cortesano-académico, en el que se ubican el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*. Sin embargo, tanto las historias de santos como las de héroes se proyectan como paradigmas, cuyas acciones deben ser imitadas o rechazadas por los destinatarios. En atención a ese objetivo, los autores se valen constantemente de la cristianización de los temas y personajes paganos.

La copla del mester de clerecía es un tetrásforo monorrímo surgido de la manipulación métrica de las coplas neolatinas usadas en la última parte del siglo XII. Como documenta García López (2008), existen evidencias de que en ese siglo dicha estrofa ya era cultivada por escritores que empleaban la lengua romance, como es el caso del *Roman de Rou* (ca. 1160), del poeta normando Robert Wace, y los *Proverbia super natura feminarum* (ca. 1160-1170), textos que manifiestan en sus cuartetas una finalidad didáctica y moralizante con profusión de ejemplos bíblicos. Sin embargo, el texto que fijó el modelo del género es el *Poème moral*, obra escrita en valón¹⁰ hacia el año 1200, a partir de varios ciclos de tema bíblico y hagiográfico acompañados por debates eclesiásticos, que constituye una clara reprobación del *roman* de tema clásico y de los cantares de gesta.

Entre varios poetas y obras, el autor menciona también *Lo novel confort* y *L'Evangelí de le quatre semenz*, este último compuesto en torno de la metáfora bíblica de la siembra (Mt 13, 1-9), como hace Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* (coplas 1-44). Se trata, en síntesis, de “una forma poética de origen escolar, identificada con un uso didáctico y parenético muy arrimado a la cita de la Escritura y de los Padres [de la Iglesia] y donde ejemplos y parábolas extraídas de la Biblia dictan la estructura de las obras” (García López, 2008: 35).

En el caso del siglo XIII castellano, el mester de clerecía está representado por obras de dos géneros distintos o de origen diverso. Por un lado, se reconoce el *roman* escolar pleno de autores bajolatinos y otrora clásicos, como

9 El tema puntual de la clerecía como modelo comunicativo e intelectual y su influencia en la producción literaria de la Edad Media ha sido tratado en Miranda (2015), capítulo al que remitimos para conocer sus características y sus alcances.

10 Dialecto del francés antiguo, hablado en el territorio belga.

el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*; y, por otro, el género parenético exhortativo, didáctico y homilético –en suma, teológico–, que Berceo hará descollar en esas latitudes. El poema más antiguo y que sirve de modelo a los demás es el *Libro de Alexandre* (ca. 1220-1225), seguido por la obra de Berceo (que escribe entre 1230-1260); de la segunda mitad del siglo son el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González* y de los primeros años del siglo XIV (ca. 1304) la *Vida de san Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda. Los autores evidencian muchas afinidades y se sitúan en los grandes monasterios del norte y este de Castilla (como San Millán de la Cogolla y San Pedro de Arlanza) o en centros educativos como el Estudio General de Palencia. El arte de la cuaderna vía es el que permite desarrollar los intereses e inquietudes de estos *clerici* tan cercanos a los ambientes intelectuales, lo que se aprecia muy netamente en el tratamiento que hacen de los materiales bíblicos (García López, 2008).

Como sabemos, el *Libro de Alexandre* narra el itinerario de Alejandro Magno, cuyo avance hacia el Este representa un encuentro con las maravillas de Oriente¹¹ y los límites del conocimiento humano¹². La construcción de la obra, tanto en su expresión literaria como en su contenido ejemplar, se realiza a partir de conceptos bíblicos y de la tradición y doctrina cristianas. El uso proverbial, moralizante y agonístico de la Biblia se conjuga con otro que García López (2008: 39) denomina “eclesiástico y teológico” y ambos, en conjunto, permiten mostrar las costumbres del antiguo Israel, el problema de los no bautizados, las lecturas patrísticas y el empleo de la prefiguración bíblica¹³. Además de esos usos, aparecen también en el poema secciones con extensas referencias a historias bíblicas.

-
- 11 Según Eco (2013), Oriente siempre fascinó al mundo griego. Ya en tiempos de Heródoto (ca. 475 a. C.), Persia estaba unida por rutas comerciales con la India y Asia central, y con las conquistas de Alejandro se abrieron nuevos caminos hasta el valle del río Indo, más allá del actual Afganistán. Nearco, almirante de Alejandro, inauguró una vía desde el delta del Indo hasta el golfo Pérsico, que permitió que la influencia helenística se extendiera todavía más allá de ese lugar. Pero las exploraciones de todas esas tierras estuvieron precedidas por numerosas leyendas que sobrevivieron durante centurias y los relatos sobre las maravillas (*mirabilia*) de Oriente se transformaron, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, en un género literario que se mantuvo incólume pese a los descubrimientos geográficos. “Sea lo que fuere que vio Alejandro Magno, los relatos fantásticos de sus viajes siguieron fascinando a los medievalistas, y en la *Novela de Alejandro* (...) el conquistador macedonio visitaba tierras asombrosas y tenía que enfrentarse a gentes espantosas” (Eco, 2013: 99).
- 12 Como sostiene Fernández Izaguirre (2015), las coplas dedicadas a los recorridos de Alejandro permiten a los destinatarios del texto integrarse al mundo de lo maravilloso medieval, pero también constituyen una acabada muestra de la sapiencia enciclopédica en el campo de la geografía en aquel período. Recomendamos la lectura del artículo de la autora para comprender los alcances que tienen en el *Alexandre* la descripción general del mundo, el elogio de Asia, la división de la tierra, los continentes y su forma y el mapamundi de la tienda de campaña del macedonio.
- 13 La prefiguración o tipología bíblica consiste, concretamente, en la asociación figurativa entre unidades (personajes o situaciones) del Antiguo y del Nuevo Testamento. En rigor, esta técnica

No nos debería extrañar que un *clericus* de principios del siglo XIII *hablara* Biblia. Constituye probablemente el libro más citado en el *Alexandre* e informa las maneras de un autor que cristianiza ese mundo de Châtillon y del *roman* francés del siglo XII, tan prendado de la antigüedad y del despliegue mitológico. El uso de la Biblia, sin embargo, se diversifica a lo largo del libro. En primer lugar, vale destacar que tiene más relieve la letra veterotestamentaria que la nueva ley. *Job* y *Qohelet* parecen más usados que el Salmista y otros libros sapienciales, y en esa línea, aunque sin destacar, estarían los profetas. (García López, 2008: 43)

Todo ello, incluso los anacronismos y errores, revelan el considerable esfuerzo didáctico y poético del autor para volcar en versos romances las crónicas de las Antigüedad, las máximas bíblicas y algunos materiales neotestamentarios. Con idéntico objetivo, posiblemente, interpretó la apreciación negativa de Alejandro que aparece en Mac 1, 1-5¹⁴ para sostener la condena final del héroe, un rey que no logra conciliar el saber con la fe y peca por soberbia.

4. Alejandro en el *Libro de Alexandre*

La datación del *Libro de Alexandre* es difícil, pero actualmente no hay dudas de que se trata del primer texto del mester de clerecía, con 2.675 coplas y conservado en dos manuscritos, uno leonés y otro aragonés. El desconocido autor no siguió un único modelo latino, sino que armonizó libremente varias tradiciones; sin embargo, el poema titulado *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, redactado entre 1178 y 1182, es la fuente principal sobre la que se compuso el texto castellano, con algunas omisiones y cambios que responden a la *Historia de preliis*, adaptación medieval en prosa de la *Novela de Alejandro*, obra del siglo III que mencionamos al inicio del capítulo, o el *Roman d'Alexandre*, poema épico francés del siglo XII, sin considerar otros muchos modelos evidentes en las digresiones, como la *Ilias latina* y otras

conecta anacrónicamente elementos de distintos tiempos para promover una interpretación alegórica. Un ejemplo, curioso por cierto, del empleo de la prefiguración bíblica en el *Alexandre* es el miedo que tiene el Demonio de que Alejandro sea el Mesías anunciado por Is 4, 14 en la c. 2441 a-b (“cantan las Escrituras un desabrido canto, / que parrá una virgen un Fijo muy santo”), que supone un uso narrativo de la tipología bíblica y la necesidad de un lector culto capaz de detectar la ironía del texto (García López, 2008).

- 14 “Alejandro de Macedonia, hijo de Filipo, partió del país de Kittim [Chipre], derrotó a Darío, rey de los persas y los medos, y reinó en su lugar, empezando por la Hélada. Suscitó muchas guerras, se apoderó de plazas fuertes y dio muerte a reyes de la tierra. Avanzó hasta los confines del mundo y se hizo con el botín de multitud de pueblos. La tierra enmudeció en su presencia y su corazón se ensoberbeció y se llenó de orgullo. Junió un ejército potentísimo y ejerció el mando sobre tierras, pueblos y príncipes, que le pagaban tributo. Después, cayó enfermo y conoció que se moría”. Las citas de la Biblia corresponden a la edición citada en las Referencias bibliográficas.

obras de menor importancia (Lacarra y Blecua, 2012)¹⁵. Sus principales fuentes y su estilo literario descubren un poema en cuaderna vía que amalgama de manera original el tema clásico y el contexto urbano-cortesano del *roman* con el modelo del *Poème moral*.

El argumento del *Alexandre* –la vida del magno rey macedonio–, tal como sucede también con el del *Libro de Apolonio*, responde a la práctica nacida en Francia a mediados del siglo XII de narrar en lengua vernácula historias ambientadas en la Antigüedad, recreando los grandes textos épicos de Virgilio o de Homero.

La biografía de Alejandro, auténtico relato de aventuras, saciaría el afán de un lector medieval por conocer las gestas de un conquistador invencible, cuyo itinerario le lleva a recorrer unos territorios lejanos, inalcanzables y de gran atractivo, Grecia, Egipto, Persia o la India, donde protagoniza sorprendentes episodios y tiene encuentros con extraños seres, tanto naturales como sobrenaturales¹⁶, más parcos en el texto hispano. Esta variedad de materiales y temas se unifica gracias a la figura de Alejandro, cuya vida se narra siguiendo la pauta de los héroes tradicionales, desde su concepción hasta su muerte. Como anuncio de su futura grandeza los cuatro elementos de la naturaleza se alteran en su nacimiento (8-11), lo que se amplía con otros fenómenos prodigiosos. (Lacarra y Blecua, 2012: 353)

Antes de enfocarse en el reconocimiento de Alejandro como legítimo monarca macedonio, luego de la muerte de su padre Filipo (cc. 188-195), y en sus memorables aventuras, el texto se explaya en dos episodios esenciales que definen la trayectoria posterior del héroe: su formación intelectual y su iniciación caballeresca.

La educación del protagonista abarca desde los siete a los doce años y está a cargo de Aristóteles, pedagogo excepcional, gracias a quien aprende las artes liberales¹⁷ (cc. 16-47) y las artes de gobierno (cc. 48-85). Tal como

15 El texto tiene, en efecto, muchas digresiones; sin embargo, no son inútiles ni desconectadas, sino que sirven para que el poema tenga un sentido moral y cristiano y, al mismo tiempo, una dimensión didáctica muy relevante, pues la mayor parte de esas digresiones aportan diversos saberes que interesaban a la sociedad medieval. “Con esas informaciones se busca ensanchar la cultura y los conocimientos de su público, formado, principalmente, por escolares, clérigos y laicos. En ese sentido, el *Libro* tiene un valor enciclopédico, de compendio del saber de su tiempo” (Uría, 2000: 209).

16 Mediante las distintas historias de Alejandro se desarrolló un subgénero de *mirabilia* orientales, que consistía en la enumeración o descripción de los monstruos que podían encontrarse en Oriente (Eco, 2013).

17 La noción de ‘artes liberales’ supone la oposición con las ‘artes serviles’, distinción que ya aparece en la *Política* de Aristóteles. En la Edad Media, la idea de un sistema de las artes fue propuesta por Galeno y revisada por varios autores luego de él. Las artes liberales son superiores y ordenan el material racional sin sujeción al cuerpo; se engloban en el concepto de ‘elocuencia’ e incluyen la poética, la gramática y la retórica. “La división entre artes liberales y serviles es típica de una

explican Lacarra y Blecua (2012), los saberes sobre las artes se reflejan en las aventuras de Alejandro: un ejemplo es el uso de la retórica en su primer discurso ante la corte, una vez coronado rey (c. 206), o las muchas alocuciones que profiere, entre las que destaca su recitación de memoria de la guerra de Troya (cc. 335-772) y su descripción de la naturaleza de las serpientes (cc. 2161-2162) y de las avispas (c. 2173).

Desde su mismo comienzo, tiene los aires de un regimiento de príncipes tachonado de numerosas muestras de la cultura de la época. Nos detalla, por ejemplo, un cuadro de los conocimientos que adquiere el joven rey resaltando la importancia de la lógica y citando obras de Aristóteles (coplas 41 ss.) y nos habla de la medicina como una parte de la física (v. 43a) citando manuales de práctica médica (v. 43b), mientras que el eclipse de luna denota que debe mucho a la astronomía de Beda el Venerable o al *De imagine mundi* de Honorio de Autun. El *quadrivium* constituye, pues, una filosofía natural que engloba a la medicina, lo que apunta a la abadía de Chartes y tiene su expresión literaria en la metáfora del microcosmos (*el pequeño mundo del hombre*; coplas 1508-1514). (López García, 2008: 37)

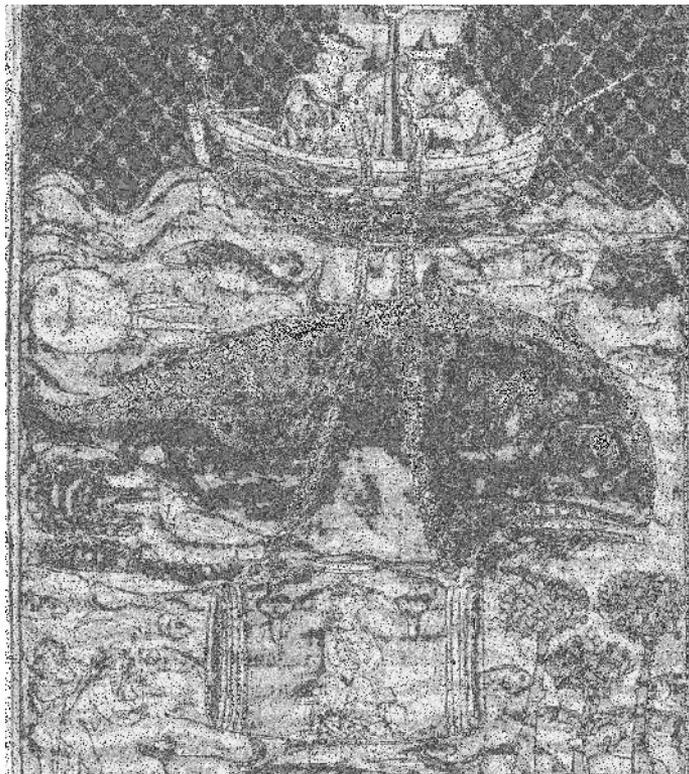
Por su parte, las instrucciones acerca de cómo debe comportarse un rey incluyen comportamientos individuales y sociales –como abstenerse del trato con las mujeres y con los hombres viles y la moderación en la comida y en la bebida–, principios fundamentales de la conducta regia –como la lealtad, la justicia y el rechazo de la ira– y, principalmente, los preceptos útiles para un príncipe guerrero –la generosidad, la valentía, la estrategia, la capacidad de convicción y la conducción de las tropas–. La preparación caballeresca del macedonio abarca un extenso episodio (cc. 89-123) centrado en la descripción de sus vestidos, la espada, el escudo y el caballo. “Pese a que en el ceremonial propiamente dicho no falta el componente religioso (210 y ss.), Alejandro practica una costumbre novedosa de los reyes hispanos: la autoinvestidura sin intervención de terceros” (Lacarra y Blecua, 2012: 355).

En síntesis, es posible afirmar que la sabiduría que adquiere Alejandro implica no solo un elemento primordial de su personalidad sino también un factor estructural del relato, ya que unifica la historia en torno de la figura del héroe y contribuye a anticipar su futuro. Las distintas aventuras del héroe, que abarcan el grueso del poema, sirven para confirmar su dominio sobre el mundo conocido y, también, el desconocido, ya que el relato le atribuye un descenso al fondo del mar y un vuelo en un extraño artefacto. En efecto, luego de derrotar a Darío y a Poro, el propósito de Alejandro es adentrarse en los

mentalidad intelectualista que pone en el conocer y en el contemplar el máximo bien, y expresa la ideología de una sociedad feudal (como para los griegos expresaba una ideología oligárquica) para la cual el trabajo manual resultaba inevitablemente inferior” (Eco, 1997: 134).

lugares ignotos, el mar y el cielo. La contemplación del mundo desde lo alto denota su curiosidad geográfica y su sentido de la estrategia para traspasar nuevos límites. Por otra parte, desde las alturas el héroe ve la tierra con la forma del cuerpo humano “Solémoslo leer, dizlo la escriptura, / que es llamado mundo del omne por figura” (vv. 2508 a-b), lo cual pone en evidencia la concepción medieval del orbe por analogía con el ser humano, central en la escala de los seres vivos, es decir la correspondencia entre macrocosmos y microcosmos (Fernández Izaguirre, 2015).

Estos episodios “anuncian su final y pueden conectarse con la empresa definitiva de todo héroe: el viaje al más allá, siempre negado a los mortales de condición efímera, pero que todo héroe debe arrostrar” (Lacarra y Bleuca, 2012: 356). Tras la glorificación del héroe, solo resta su muerte, precedida por la de su caballo (cc. 2093-2094) y otras distintas señales.



“Alejandro sumergido en el mar dentro de un barril de vidrio” (ilustración medieval).
 Imagen tomada de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45800754>, fecha de captura:
 18/10/18.



“Alejandro Magno sobre su máquina voladora”, del *Roman d'Alexandre*, 1486, ms. 651, Chantilly, Musée Condé, reproducida en Eco (2013: 99). Digitalizada por L. R. Miranda, 2018.

Uría (2000) explica que la estructura del *Libro de Alexandre* se compone de una breve introducción (cc. 1-6), un cuerpo central (vida, proezas y muerte de Alejandro, cc.7-2669) y una conclusión o cierre (cc. 2670-2675). A su vez, la parte central se segmenta también en tres partes, subdivididas en tres núcleos narrativos que se vuelven a subdividir en otros tres elementos. Cada una de estas divisiones y subdivisiones tiene su propia unidad, determinada por su función en el sentido global del poema. Como se ve, el número tres rige la estructura de la obra que, en consecuencia, sigue un ritmo ternario¹⁸.

Sin contemplar la introducción y la conclusión, el *Libro de Alexandre* se divide en tres grandes partes, cada una concentrada en un aspecto fundamental de la vida de Alejandro. De este modo, la primera parte (cc. 7-198) se aplica a la juventud y educación del héroe. La formación del príncipe macedonio es completa, como vimos antes, ya que comprende los aspectos de clérigo, guerrero y gobernante de su identidad. Siendo todavía muy joven es armado caballero y, posteriormente, a la muerte de su padre, es coronado rey. “La división de esta parte en tres núcleos viene, pues, propiciada por la triple faceta de la personalidad de Alejandro, y su unidad reside en que toda ella está dedicada a la educación del príncipe y a darnos a conocer su carácter ambicioso” (Uría, 2000: 202).

La segunda parte (cc. 199-2265) narra los éxitos marciales de Alejandro, su conquista y dominio del mundo: en esta sección se ponen de manifiesto sus

18 El simbólico número tres ha sido factor estructurante en muchas obras literarias, “ya que la ‘trilogía’ es una forma narrativa que propicia la unidad” (Uría, 2000: 200). En realidad, como explica la autora, el empleo de números simbólicos o filosóficos en la composición de relatos, tanto en prosa como en verso, era habitual en el Medioevo para suplir la falta de técnicas compositivas, ya que las Retóricas apenas señalaban que las obras debían tener una introducción, prólogo o proemio, una *narratio* (parte principal) y una conclusión.

sobresalientes cualidades bélicas y también sus virtudes humanas. Al igual que en la primera parte, se subdivide en tres núcleos: la afirmación hegemónica de Alejandro sobre Grecia, la conquista de Persia y la conquista de la India. En la última parte (cc. 2266-2669) se relata lo ocurrido luego de la conquista del mundo y se ponen de relieve la curiosidad científica del héroe y su afán de conocer todo, incluso los secretos de la naturaleza. “Esa desmesurada ambición científica condiciona el desarrollo de la tercera parte, y es la que lleva al protagonista a caer en el pecado de soberbia y a la derrota final” (Uría, 2000: 202).

5. Sentido moral del *Libro de Alexandre*

El *Libro de Alexandre*, como podemos notar, tiene una estructura cerrada y cíclica, pues la historia comienza antes del nacimiento de Alejandro y culmina después de su muerte, con lo cual todo vuelve a estar como al principio. Tal unidad de sentido y coherencia interna hacen suponer que el autor debió delinear un plan de composición a partir de las fuentes con que trabajó y de la cronología de las acciones narrativas¹⁹.

Pero, llegados a este punto de nuestro capítulo, es lícito preguntarnos cuál es ese sentido y cuál es la intención del autor del *Alexandre*. Para Lida (1983), el propósito de la obra es la exaltación de la fama; sin embargo, la mayoría de los autores que se han ocupado del tema piensa que la intención es advertir a los hombres, alertarlos acerca del peligro que entraña la vanagloria puesto que puede llevar a la soberbia y esta, a la caída final, como le ocurrió al emperador macedonio. Este objetivo, según Uría (2000), explica la actitud ambivalente del poeta, quien manifiesta gran admiración por las cualidades humanas del héroe y por los triunfos militares que lo vuelven famoso, pero juzga negativamente su conducta moral.

La celebración de la fama de Alejandro no es original del texto hispánico, sino que proviene de la fuente latina. Además, los elogios aparecen en boca de los personajes, lo cual significa que no están dirigidos directamente a los lectores. Contrariamente, las coplas moralizantes referidas a la soberbia, a la vanidad de las cosas y a la muerte corresponden al poeta, muchas de las cuales no proceden del *Alexandreis* sino que fueron incorporadas por el autor castellano (Uría, 2000). La advertencia del poeta es bien clara en la copla 2671:

La gloria desti mundo quien bien quiere asmar,
 más que la flor del campo non la debe preciar,
 ca quando omne cuida más seguro estar,
 échalo de cabeça en el peor lugar. (a-d)

¹⁹ Puede consultarse Casas Rigall (2014) para comprender los pasos y elecciones temático-estructurales que debió realizar el autor en las instancias de composición del *Libro de Alexandre*.

En efecto, la lección moral se puede sintetizar en pocas palabras: Alejandro había conquistado la fama y la gloria, tenía el mundo a sus pies, pero cayó en el pecado de soberbia y pereció envenenado por sus propios hombres. En este sentido, las secuencias biográficas, ya sean las estrictamente históricas como las legendarias, se disponen de manera tal que los hechos narrados vayan engrandeciendo paulatinamente la figura del héroe griego para que, finalmente, el contraste con su declive final resulte más evidente y más convincente desde el punto de vista moral.

6. Alejandro y Apolonio

Resulta útil considerar la figura literaria de Alejandro que ofrece el *Libro de Alexandre* en relación con la del protagonista del *Libro de Apolonio*. No pocos estudiosos estiman que, dado que ambos poemas pertenecen al mester de clerecía y son cercanos en el tiempo, es posible que, en su planteamiento de la vida del rey de Tiro, el anónimo autor del *Libro de Apolonio* haya tenido presente el ejemplo negativo de la vida de Alejandro para tratar sobre la oposición entre el saber científico y el espiritual. La afinidad y, a la vez, la oposición entre las vidas de ambos personajes antiguos resultan sugestivas: “una, todo éxitos y triunfos, pero con un final desastroso, debido a la soberbia; la otra, llena de infortunios y desventuras, pero que, al final, es colmada de bienes y felicidad, en premio a la paciencia, humildad y resignación” (Uría, 2000: 262).

El *Libro de Apolonio* recrea un texto latino en prosa, la *Historia Apollonii Regis Tyri*, redactado hacia el siglo III por algún imitador latino de las novelas griegas a las que agregó motivos de la tradición oral. La leyenda de Apolonio transitó por diferentes culturas y se fue adaptando a los gustos de los distintos públicos. Su éxito durante la Edad Media se debe a que incluye inteligentemente el amor y las aventuras, la cristianización del argumento y los nombres de Tiro y Antioquía, lugares famosos gracias a las cruzadas, que conferían historicidad al relato²⁰.

Nada tiene de extraño que esta leyenda pagana, cristianizada, fuera incluida en algunas escuelas, junto con los relatos de la guerra de Troya o los de Alejandro, en las listas de *auctores* para las clases de gramática, y llamara la atención de un “clérigo entendido”, dispuesto a mediados del siglo XIII (¿1240-1260?) a contarla con la “nueva maestría” inaugurada por el *Alexandre*. Pese a los guiños del autor hacia su ilustre predecesor, que

20 Además, como la peripecia se desarrolla por lugares que remiten al origen del cristianismo (Antioquía) y a la misión del apóstol Pablo (Tarso, por ejemplo), el sentido histórico y cristiano de la trama resultaría evidente para los lectores.

van más allá del prólogo (1c) y se prolongan en el “mester sin pecado” de Tarsiana (422c), ambas obras transmiten ideales muy distintos: Apolonio no es un guerrero ni un conquistador, sino un rey que busca la vida familiar tranquila, aunque para alcanzarla deba sortear innumerables aventuras y peligros impuestos por la fortuna. (Lacarra y Blecua, 2012: 364-365)

El *Libro de Apolonio* trata de las aventuras marítimas, llenas de naufragios y reencuentros, que pueden ser interpretadas como un camino de peregrinación²¹ y perfección cristiana que recorre el rey Apolonio hasta el reencuentro con su mujer y su hija, la joven Tarsiana. La estructura del texto se desarrolla siguiendo la cronología de esas acciones y aventuras, que abarcan catorce secuencias y le confieren a la trama un desarrollo rectilíneo que, no obstante, se quiebra tres veces para dar lugar a la narración de tres episodios secundarios pero relacionados con la acción principal y su protagonista (Uría, 2000).

La acción principal se puede definir como el acoso de Apolonio por la adversidad y el triunfo final del héroe, por haber soportado con humildad y paciencia sus infortunios y desgracias familiares. Por ello, es premiado con la recuperación de todo. Sin embargo, esta definición resulta excesivamente simple, pues sólo tiene en cuenta la peripecia, lo más externo y superficial del relato. De hecho, la estructura interna del Apolonio es (...) muy rica en significados. (Uría, 2000: 233-234)

Todos los rasgos del protagonista son cortesanos y caballerescos. Sin embargo, la cortesía medieval no se refiere solamente a los buenos modales en el ámbito social, sino que también implica la nobleza interior, la posesión de grandes virtudes como la justicia, la bondad, la medida y la humildad. Precisamente, en la humildad se asienta el autor para dar al *Libro de Apolonio* un sentido ejemplar y cristiano (Uría, 2000) y en la medida para presentar el comportamiento modélico de un héroe que reúne en su figura las vertientes de la literatura caballeresca y la amatoria (Lacarra y Blecua, 2012).

También ocupan espacio en la representación de Apolonio los conocimientos de las letras, la música, la historia, la filosofía, el derecho y la aritmética. Es, sin dudas, un personaje cultivado que va adquiriendo a lo largo de la narración una clara impronta cristiano-medieval junto a la cristianización del ambiente y las costumbres paganas. Apolonio es, en síntesis, “una criatura

21 La idea de la peregrinación, gracias a su dimensión altamente alegórica, estructura la materia antigua del *Libro de Apolonio* y del *Libro de Alexandre*, así como también el espacio simbólico de la obra de Berceo, como veremos en los siguientes capítulos a propósito de los *Milagros de Nuestra Señora*. Asimismo, según Biaggini (2007), el análisis del motivo de la peregrinación permite profundizar el estudio del arte de la poética del mester de clerecía, ya que el “curso rimado” puede entenderse también como un viaje hacia un premio espiritual.

odiseica adaptada a una nueva realidad, convertida íntimamente en un ser religioso, al cumplirse en ella la evolución del héroe clásico hacia el bienaventurado cristiano, y al enmarcar todos estos procesos en un mundo real, inmediato, español” (Alvar, 1976: 145).

En el marco de la finalidad didáctica y moral propia de las obras de clerecía, el autor del *Libro de Apolonio* contrasta, tácitamente, la experiencia vital, concebida como sabiduría de naturaleza exclusivamente espiritual, al conocimiento científico, que puede arrastrar al hombre a la soberbia.

Apolonio (...) es un sabio, pero, a la vez, es víctima de toda clase de desventuras y desgracias, que sufre con paciencia, humildad y resignación, adquiriendo, así, la otra sabiduría, la de naturaleza espiritual y cristiana, por lo que, al final, es premiado con la recuperación de todo cuanto había perdido. El rey de Tiro ejemplifica, pues el contraste de las dos clases de sabiduría, de las que, obviamente, el poeta español exalta la segunda como muy superior a la primera. (Uría, 2000: 262)

7. Conclusión

Llegamos, finalmente, al cierre de este repaso de la figura de Alejandro en el *Libro de Alexandre*, obra compleja por la fusión de elementos históricos, novelescos y didácticos que, además de acercarla, con matices, a la epopeya y a la literatura caballeresca, la vincula con la épica culta de la Edad Media, género que se cultivó profusamente en los siglos IX, X y XI y que tuvo como modelos sistemáticos a la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida* (Uría, 2000). Sin embargo, el sentido ejemplar y moralizante del poema hispánico es la marca distintiva que, a la vez que lo distingue como obra de clerecía, lo distancia y diferencia de la épica latino-medieval que, como sabemos, carece de dicha dimensión pedagógica y moral.

Sin duda, la aproximación a los héroes presentados en el capítulo, Alejandro y Apolonio, resulta muy somera habida cuenta de la riqueza semántica y prototípica que tales personajes tienen en el marco de una producción literaria medieval tan singular como el mester de clerecía. No obstante, las líneas desarrolladas en nuestras páginas aportan algunas definiciones sobre el *Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, textos pocas veces examinados en nuestras aulas. En primer lugar, se destaca el juego constante entre los motivos de inspiración clásica y la originalidad propia, en formas y contenidos, de las composiciones hispánicas. Por otra parte, sobresale el retrato de los héroes, tema central de nuestro libro, como intelectuales y portadores de las virtudes estimadas en el contexto clerical del siglo XIII: en tal sentido, la cortesía, ese atributo que define al arte literario de la clerecía, se ve reflejada en la

representación de los personajes cuyas vidas dan cuenta de la “suma de todas las bondades”²² a las que debe aspirar todo cristiano.

8. Referencias bibliográficas

- Alvar, Manuel (Ed.) (1976). *Libro de Apolonio*. Estudios, ediciones y concordancias. Vol. I. Valencia: Castalia.
- Alvar, Manuel (Ed.) (1991). *Libro de Apolonio*. Introducción, edición y notas. Barcelona: Planeta.
- Biaggini, Olivier (2007). “‘Todos somos romeos que camino pasamos’: homo viator dans le mester de clerecía”. *CEHM*, N° 30: 25-54.
- Casas Rigall, Juan (2014). “Presentación” y “Estudio y Anexos”. En *Libro de Alexandre*. Edición, estudio y notas. Madrid: Real Academia Española: IX-XII; 541-723.
- Casas Rigall, Juan (Ed.) (2007). *Libro de Alexandre*. Madrid: Castalia.
- Eco, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Izaguirre, Penélope Marcela (2015). “El libro de Alexandre: un repositorio de saber geográfico” [en línea]. *Letras*, 72: 37-47. Disponible en <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/libro-alexandre-saber-geografico.pdf>. Fecha de captura: 18/10/18.
- García López, Jorge (2008). “La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII”. En del Olmo Lete (Dir). *La Biblia en la literatura española*. Toro Pascua, M. I. (Coord.). Vol. I: *Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros*. Madrid: Trotta: 35-68.
- Kitto, Humphrey D. F. (1997). *Los griegos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacarra, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (2012). *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Lida, María Rosa (1983). *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Manfredi, Valerio Massimo (2015). *La tumba de Alejandro. El enigma*. Buenos Aires. Debolsillo.
- Miranda, Lidia Raquel (2015). “La retórica y el modelo comunicativo de la Antigüedad a la Edad Media”. En Miranda, L. R. (Ed). *La Edad Media*

22 De esta manera es definida la clerecía en las *Flores de Filosofía* (ms. siglo XV): “cortesía es suma de todas las bondades, e suma de la cortesya es que haya omne vergüença a Dios e a los omnes e a sy mismo” (citado por Alvar, 1991: LXI).

en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales. Santa Rosa: EdUNLPam: 175-206.

Ubieta, José Ángel (1981). *Biblia de Jerusalén.* Bilbao: Desclee de Brouwer.

Uría, Isabel (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía.* Madrid: Castalia.

Zuwiyya, Z. David (2011). “The Alexander Tradition in Spain”. En Zuwiyya, Z. D. (Ed.). *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages.* Leiden: Brill: 231-253.

9. Propuestas de trabajo

- 9.1. Luego de leer el *Libro de Alexandre* registre los anacronismos referidos al héroe y su entorno.
- 9.2. ¿Cuáles pueden ser los antecedentes clásicos de la catábasis (descenso a los infiernos) que realiza Alejandro, en su caso como bajada al fondo del mar? Explique y compárelos.
- 9.3. Identifique los elementos que acercan y los que distinguen al *Libro de Alexandre* y al *Libro de Apolonio* de los géneros épico y caballeresco medievales.

Capítulo **4**

La Virgen María, gloriosa madre y mediadora

Lidia Raquel Miranda

1. Anunciación

La obra de Gonzalo de Berceo ha sido un objeto de estudio insoslayable en la historia y en la crítica de la literatura española y, por lo tanto, también ocupa un espacio relevante en los programas de nuestras asignaturas. Ya hemos reflexionado acerca de sus textos hagiográficos, especialmente el *Poema de Santa Oria*, en Miranda (2018)¹, por lo que en las páginas siguientes nos centraremos en Berceo como poeta mariano y, en atención a los objetivos de nuestro libro de texto, en la figura de la Virgen María en los *Milagros de Nuestra Señora*.

La obra de Berceo sobre María, que además de la mencionada incluye *Duelo de la Virgen* y *Loores de Nuestra Señora*, se enmarca en el culto a la Virgen de los siglos XII y XIII, que encontró gran promoción gracias a Bernardo de Claraval (m. 1153)² y se asoció con las temáticas del amor cortés, pero en clave religiosa, en coincidencia con la exaltación de la mujer propia del mundo trovadoresco feudal.

Gracias a esta devoción, ampliada en el siglo XIII, se dedican muchas iglesias a María, se le consagran capillas, se estimulan las peregrinaciones hacia sus santuarios, se le corona como reina desde finales del siglo XII (“Tenié rica corona, como rica Reina”, *Milagros*, 320), etc., sin olvidar que es el modelo de la vida espiritual cisterciense, comunidad a la que se vincularía Berceo. (Lacarra y Blecua, 2012: 358)

La producción literaria completa del notario riojano puede ser definida como un gran esfuerzo hermenéutico sobre la tradición católica y eclesiástica, lo cual se constata en el abundante uso de los materiales bíblicos. En los *Milagros de Nuestra Señora*, su texto más leído y difundido, la utilización de la

1 En ese mismo texto presentamos en forma didáctica la vida y obra del poeta, por ello omitimos esa información aquí. También puede consultarse Miranda (2004) para profundizar en dichos temas.
2 Bernardo fue un monje francés de la orden cisterciense y superior de la abadía de Claraval.

Biblia es distinta en cada sección: en la parte narrativa, las referencias bíblicas aparecen, con intensidad diversa, en las escenas y oraciones de los personajes de los milagros; mientras que en la Introducción se hace uso de la tipología bíblica³ para situar a María en la historia de la salvación (Miranda, 2011).

Ya sea que consideremos a la Virgen María como la más sublime y bella imagen de la lucha de la humanidad por el bien y lo puro, o el más lastimoso producto de la ignorancia y la superstición, ella representa una de las pocas figuras femeninas que ha llegado a adquirir un estatus de mito, un mito que por cerca de dos mil años ha atravesado nuestra cultura, como una corriente espiritual de fondo frecuentemente imperceptible. (Warner, 1991: 20)

Pero, antes de llegar al mito, empecemos por conocer la historia de María y el culto mariano.

2. De los Evangelios a los altares

La mención a la madre de Cristo más antigua que se conoce está en la Epístola a los Gálatas, carta en la que el apóstol Pablo explica la condición humana y, a la vez, divina de Jesús⁴. Para enfatizar su punto de vista sobre la humanidad de Jesús, indica a sus receptores que fue “nacido de mujer”: γενόμενον ἐκ γυναικός (Gal 4,4)⁵, escueta alusión que no genera dudas acerca de su validez histórica. Los Evangelios tampoco son generosos a la hora de referirse a María: en Marcos es mencionada una vez y en Juan, en dos oportunidades, en la fiesta de las bodas de Caná y a los pies de la cruz de Jesús. En los Hechos de los Apóstoles, aparece en oración con los discípulos de Jesús en Jerusalén luego de la Ascensión a los cielos. Como sintetiza Warner (1991), el conocimiento sobre María en los primeros escritos cristianos se concentra en los relatos de la infancia de Cristo que ofrecen Mateo y Lucas, sendas narraciones que posiblemente constituyan añadidos tardíos a los Evangelios, escritos más de ochenta años después de ocurridos los acontecimientos que describen⁶.

3 El tipológico o alegórico es uno de los cuatro sentidos posibles de las Sagradas Escrituras, mediante el cual el Antiguo Testamento anuncia en sus tipos y figuras las realidades del Nuevo. Los otros sentidos son el literal, el tropológico y el anagógico (De Lubac, 1959-1964).

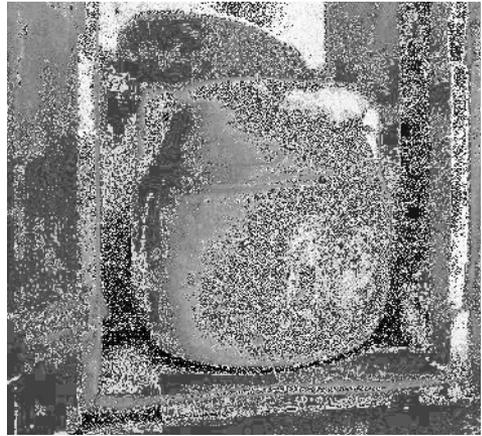
4 En este capítulo hablaremos indistintamente de Jesús, Cristo y Jesucristo, como si fueran nombres equivalentes, pero conviene aclarar que ‘Jesús’ remite al hombre histórico que nació y vivió en Palestina en el siglo I, mientras que ‘Cristo’ (Χριστός) tiene un sentido teológico pues significa, en griego, lo mismo que en hebreo ‘Mesías’, es decir ‘ungido’. ‘Jesucristo’, por su parte, significa ‘Jesús el Mesías’.

5 La cita en griego corresponde a la versión de Vidal (1996).

6 Ambos evangelistas concuerdan en que, cuando nació Jesús, el cielo se manifestó en la tierra con signos y prodigios. Asimismo, coinciden en que Jesús pertenecía la casa de David, el lugar de

Vasija o tinaja (*hidria*) que, según la tradición, Jesús mandó llenar con agua para convertirla en vino en las Bodas de Caná. La reliquia se conserva en la Catedral de Oviedo (España).

Foto: L. R. Miranda, 2014



El Evangelio de Lucas es la fuente escriturística de los grandes misterios de la Virgen, ya que este evangelista narra las historias de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Jesús y la Purificación o, como es más conocida, la Presentación de Cristo en el Templo. También describe el episodio en el que Cristo se pierde y es encontrado entre los doctores en el templo, única ocasión, exceptuando las bodas de Caná, en la que Jesús y su madre se hablan mutuamente. “En el Evangelio de Lucas María habla cuatro veces; en Mateo, calla” (Warner, 1991: 28).

En el Evangelio de Juan, María participa del primer acto de la misión de Jesús y lo sigue a Cafarnaún (Jn 2,12), pero luego desaparece de su vida pública hasta la Crucifixión, momento cuya descripción constituye un germen de la mariología. En efecto, cuando Jesús crucificado ve a su madre y al discípulo amado (Juan)⁷ le dice a ella: “Mujer, ahí tienes a tu hijo”; después se vuelve al discípulo y le señala: “Ahí tienes a tu madre”; finalmente informa el evangelista: “Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa” (Jn 19, 26-27)⁸. Si bien en el nivel histórico la interpretación más común de estos versículos identifica al discípulo Juan de este episodio con el evangelista Juan que lo narra⁹, en el plano teológico

proporciona el más rico filón para la eclesiología católica contemporánea, que afirma que la Virgen es el modelo y el tipo perfecto de la Iglesia, y de toda alma fiel dentro de la Iglesia, pues en su silencio vigilante junto a la

su nacimiento fue Belén, su padre se llamaba José y su madre, María. En los demás detalles sus relatos difieren.

7 Existen diversas hipótesis sobre la identidad de este discípulo, aunque la tradición lo ha identificado con el apóstol Juan, hermano de Santiago, ambos hijos de Zebedeo.

8 Las citas de la Biblia corresponden a la edición citada en las Referencias bibliográficas.

9 La confusión entre estas dos figuras de ‘Juan’ es tema de controversia en el ámbito académico. Pero, para el santoral cristiano, Juan evangelista es también el apóstol Juan y el discípulo amado de Jesús.

Cruz, María consiente con la Expiación como lo hizo con la Encarnación, adaptando perfectamente su voluntad para armonizarla con el plan divino. (Warner, 1991: 41)

En cuanto a la condición inmaculada de María, el *Libro de Santiago* (siglo I), un relato oriental del grupo de los escritos apócrifos¹⁰, realiza muchas afirmaciones acerca de la virginidad de María por lo que resulta una fuente “crucial para la auténtica idea de la Virgen María” (Warner, 1991: 60)¹¹.

Cuando, ya en el siglo IV, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín respaldaron la virginidad de la mujer por su especial santidad, eran los herederos y representantes de concepciones muy extendidas en el Imperio romano de sus días. La idea fundamental de que la Encarnación de Jesús había alterado el vínculo entre pecado y muerte halló una de sus principales imágenes en el concepto de la Virgen que da a luz al redentor. María se convirtió así en la segunda Eva, la madre de todos los vivientes en un sentido espiritual¹².

La economía y proporción de esta idea paulina le dio un gran poder y simpatía. Hasta hoy esta analogía es especialmente graciosa, arquitectónica en su armonía, una gran bóveda lanzada sobre la historia de las actitudes occidentales hacia la mujer, un conjunto de poderosa envergadura que descansa en Eva, la tentadora, en un extremo, y María, el dechado, en el otro. (...) La idea de una segunda Eva, a través de la cual el pecado de la primera es redimido, fue importante en Occidente, donde inspira la ingeniosa imaginación de los cristianos medievales a hacer juegos de palabras y adivinanzas con un característico sentido de gusto y amor por la simetría. El saludo del ángel –Ave– da la vuelta nítidamente a la maldición de Eva. (Warner, 1991: 95)

10 Los textos apócrifos son obras excluidas de los escritos canónicos del Nuevo Testamento, que fueron considerados ‘secretos’ u ‘ocultos’.

11 Como vemos, se habla poco de la Virgen en los Evangelios. En realidad, su culto se desarrolló después de la extensión del cristianismo. “Es seguro que quienes se convirtieron se hayan dado cuenta muy pronto de que la cima divina de esta religión sufría de una total ausencia de personajes femeninos” (Le Goff, 2013: 391). Por su parte, Malina (1996: 132) afirma que “casi nada de los que ha atribuido a María durante los últimos dos mil años se encuentra en el Nuevo Testamento. Aparte de guardar un ensordecedor silencio (...) [sobre] su inmaculada concepción, su virginidad perpetua o su ascensión, el Nuevo Testamento tampoco dice nada acerca de sus padres, nacimiento, infancia o matrimonio, ni de cómo era la vida en la sagrada familia, ni de cuál fue el papel que desempeñó –si acaso tuvo alguno– en la cristiandad primitiva, ni de su muerte”. Por ello, el autor se dedica a examinar las muy escasas referencias bíblicas a María y a elucidar las bases en que se apoya la información tradicional acerca de ella en un capítulo de lectura muy recomendable.

12 Ya en el siglo II, Ireneo y Justino Mártir, en medios diferentes y en forma aparentemente independiente, habían tomado la idea paulina, defendida en las epístolas a los Corintios y a los Romanos, de que Jesús es el segundo Adán y la habían extendido al incluir a la Virgen María como la segunda Eva.

Durante el siglo IV, por antagonismo a las ideas del arrianismo¹³, la virginidad de María se enfatizó. El ambiente de la polémica se extendió hasta comienzos del siglo V, en una dura lucha de poder entre los planteos opuestos de Constantinopla y Antioquía, cuando efectivamente se inauguró la veneración oficial de la Virgen María, sustentada en dos planos: por un lado, los Padres de la Iglesia sostenían que la vida virginal reduce la culpabilidad femenina en el pecado original y, por ello, es sagrada; por otra parte, la imagen del cuerpo virginal es el símbolo máximo de la integridad, y la integridad fue igualada con la santidad¹⁴.

El culto mariano se desarrolló primeramente en el mundo bizantino, desde el Concilio de Éfeso (año 431). En Occidente comenzó a consolidarse en la época carolingia (finales del siglo VIII e inicios del siglo IX), pero fundamentalmente durante el gran desarrollo de la cristiandad, del siglo XI al siglo XIII. La liturgia favoreció mucho la promoción de la Virgen María, especialmente en el ámbito musical y artístico (Le Goff, 2013).

La tradición de la Asunción de la Virgen, que la convierte en reina triunfante de los cielos, procede de varias leyendas orientales antiguas, de las cuales la primera es posiblemente una visión de la vida ultraterrena titulada *Exequias de la Santa Virgen*, compuesta en siríaco a principios del siglo III. Asimismo, desde el siglo VI en adelante, los papas de Roma se valieron de la imagen de la Virgen victoriosa, símbolo de la Iglesia triunfante, como argumento para luchar contra la influencia del emperador bizantino en Constantinopla y su representación en Italia y contra los reyes lombardos del norte de Italia (Warner, 1991).

El acontecimiento de la Asunción se convirtió en el objeto de un culto particular porque, al insistir en la presencia de María en el cielo, destacó el gran poder que ejerce y que puede aplicar sobre la tierra. El concepto que lo sustenta es que María, como reina, triunfa, mediante su virginidad y asunción a los cielos, sobre la debilidad humana y sobre el mal. La teología de María Reina se fundamenta en un poder de intercesión ante Cristo altamente eficiente y en la asociación con la figura de la Iglesia, ya que la autoridad regia de María implica una afirmación del poder de la institución católica.

Otra imagen mística cristiana de la Virgen es la que la asoció alegóricamente con la Sulamita del Cantar de los cantares. Metodio de Olimpo, Orígenes y Gregorio de Nisa en Oriente y Ambrosio en Occidente explicaron

13 El arrianismo proclamaba que Jesús era una criatura humana ordinaria, a la que Dios había solamente adoptado en el bautismo en el río Jordán.

14 Douglas (1966) sugiere que cuando los primeros cristianos prescindieron de las antiguas prohibiciones y proclamaron una sociedad igualitaria, con libertad e igualdad para sus miembros femeninos, la virginidad representaba un mundo nuevo y puro. La autora fundamenta sus argumentos en que la imagen del cuerpo reflejaba la imagen de la sociedad; así, un cuerpo inmaculado significaba la totalidad del cuerpo invulnerable de la Iglesia en el contexto hostil de sus inicios.

el cántico de Salomón como el amor de Cristo por su Iglesia. Ambrosio de Milán fue, en su obra sobre la virginidad y las vírgenes y en su análisis de los salmos, el primero que fusionó la Virgen, la Iglesia y cada alma cristiana con la imagen de la palpitante amada del Cantar.

En todo caso, aunque María, como modelo supremo de virginidad a los ojos de los Padres del siglo IV y posteriormente, y como figura de la Iglesia, fue asociada con la novia del Cantar de los Cantares, la flor del misticismo mariológico permaneció en capullo hasta el siglo XII, cuando se abrió en plenitud gloriosa en el amor y el lenguaje apasionado de San Bernardo. (Warner, 1991: 180)

En la misma época en que San Bernardo de Claraval predicaba sobre el Cantar de los Cantares y el culto a la Virgen María marchaba hacia su pináculo, el amor cortés aparecía con el peso de una revolución en el ámbito de la literatura secular. Se suele presentar la idealización de la mujer en el mundo laico como causa y/o efecto de la devoción a María durante el siglo XII; sin embargo, conviene recordar que son dos manifestaciones distintas del pensamiento medieval de esa centuria y que recién tendrán su conciliación en el siglo siguiente gracias a una “de las maniobras intelectuales de mayor éxito de la Iglesia, por la cual la alegría pagana de los trovadores y sus herederos fue transformada en la búsqueda típicamente cristiana del otro mundo a través de la negación de los placeres de éste” (Warner, 1991: 187)¹⁵.

Como puntualiza Le Goff (2013), a partir del siglo XII se difundió el *Ave María* con idéntica fuerza que el *Pater Noster* y el *Credo*; los lugares de peregrinación especialmente dedicados a María proliferaron; y las recopilaciones de *exempla*, breves narraciones de naturaleza ejemplar que se incluían en los sermones y en las hagiografías, se vieron colmadas por la figura de María.

Y fue también en el siglo XII cuando se nombró por primera vez a la Virgen con su título feudal de Nuestra Señora¹⁶, aunque fue en los siglos XIII y XIV cuando esta concisa denominación se popularizó con el sentido cristiano de veneración a María.

La adoración de María como una madre misericordiosa y amable dio sus primeros pasos en el siglo X. Pero ya en la Alta Edad Media, la Virgen era fundamentalmente la madre de Dios. Solo alcanzó una personalidad más cabal cuando la figura del Jesús resucitado y victorioso de la muerte se

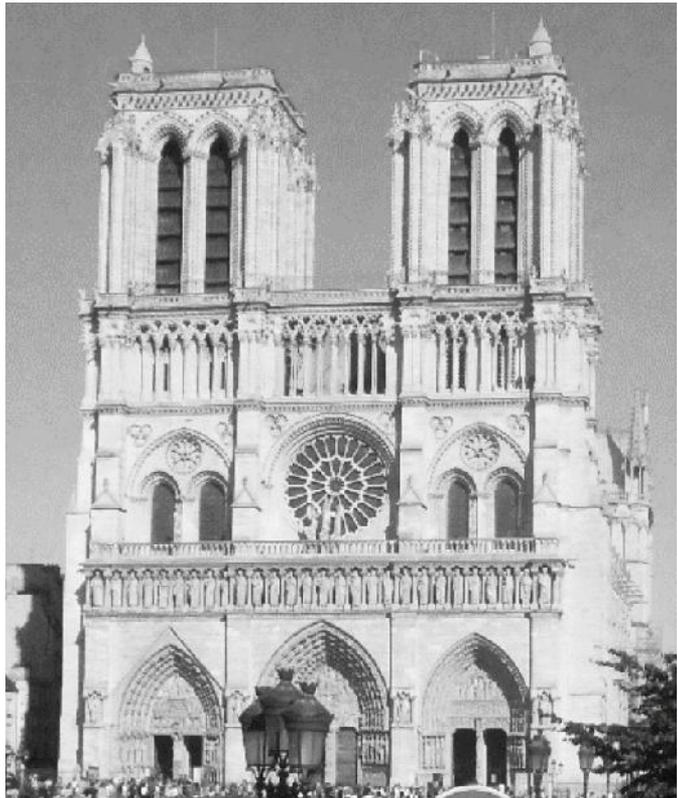
15 Las características del amor cortés y sus vínculos con la tradición antigua y el culto mariano han sido tratados en Miranda (2015).

16 “El nombre no era totalmente nuevo. Jerónimo había glosado el nombre semejante a señora en siríaco; el himno del siglo VI, *Akathistos*, se había dirigido a ella también como “Señora”, y el Papa Gregorio II (715-731) había hablado de su *omnium domina*, un título oficial adoptado en el segundo Concilio de Nicea en el 787” (Warner, 1991: 210).

humanizó en el Cristo sufriente: de esta suerte, la transformación de la imagen de Cristo le concedió a María una existencia humana más rica y completa, pues de la imagen nutricia, es decir la madre que amamanta, se pasa a la de la madre dolorosa que llora ante la pasión de su hijo, como describe Berceo en el *Duelo de la Virgen*.

El impulso del culto mariano fue incesante y creciente desde el siglo XI hasta el siglo XIII: la profusión de sermones, alabanzas, saluciones, cantos religiosos, oraciones y oficios dedicados a la Virgen son acabada muestra de ello. También la imagen de María conquistó los frescos de las iglesias, los oratorios y los altares y la composición que la mostraba sentada, generalmente con el Niño Jesús en su regazo, se convirtió en un tema destacado de la escultura.

Hasta las catedrales la glorificaron, y su nombre remplazó en muchas de ellas al del santo a quien habían estado consagradas antes: es el caso de la famosa catedral de París, que desde finales del siglo XII ya no es la catedral de San Esteban, primer mártir, sino Nuestra Señora de París.



Fachada de la
Catedral de Notre
Dame en París
(Francia).

Foto: M. E. García
Miranda, 2012

Desde principios del siglo XI, se compusieron el *Alma Redemptoris Mater*, la antífona final del oficio que le era consagrado, y sobre todo el *Salve Regina*, que se convertiría en un canto del cristianismo casi tan importante como el *Pater Noster*. Los monasterios dedicaron mucho tiempo a copiar y a difundir recopilaciones de oraciones dedicadas a María, en particular las *Orationes sive meditationes* de San Anselmo de Canterbury (muerto en 1109), que se difundieron ampliamente en los monasterios, incluso en aquellos que, como los cistercienses, practicaban nuevas reglas. La fiesta de la Concepción, que surgió en Inglaterra hacia 1060, se difundió en el continente desde principios del siglo XII. Un nuevo título le fue otorgado a la Virgen María, que le confirió un papel único y capital en el cristianismo: el de mediadora. Entre Dios y los hombres se acerca a la función salvadora de Jesús encarnado. El muy popular san Bernardo fue un gran propagador del culto mariano y destacó esta función de mediadora. (Le Goff, 2013: 392)

En efecto, la función de María como mediadora entre Jesús y los hombres será una de las más relevantes durante el Medioevo y una de las más destacadas de su retrato literario en los *Milagros de Nuestra Señora*.

Por último, María fue provista de una vida terrenal después de la muerte de Jesús y, pese a que para el judaísmo y el islamismo eso la rebaja al rango de simple mortal, el cristianismo le permite vivir y morir rodeada de los Apóstoles, los antiguos compañeros de Jesús. Más que una muerte, su paso a la inmortalidad es una Dormición –como se la denomina– natural y tranquila, que se convirtió en un tema pictórico frecuente para expresar su carácter al mismo tiempo humano y sobrenatural (Le Goff, 2013).

3. María en los *Milagros de Nuestra Señora*

Según García López (2008), los poetas del siglo XIII se valieron de las composiciones en cuaderna vía para acercar, en lengua vernácula, los temas de la cultura alta latina a los receptores legos. La cita de las fuentes bíblicas, recurso muy habitual en sus obras, contribuía a darles mayor autoridad y verosimilitud. De ese modo escribió Gonzalo de Berceo, como puede notarse en los *Milagros de Nuestra Señora*, texto realizado bajo la advocación de San Pedro (c. 17cd) y San Pablo (c. 905).

Los *Milagros* están constituidos por una Introducción de naturaleza doctrinal (cc. 1-46), en la que la alegoría unifica y permite comprender el repertorio de milagros de la Virgen que continúa (cc. 46-911), segunda parte esta de carácter narrativo en la que las alusiones a la Escritura aparecen en las historias y las plegarias de los personajes.

Desde la copla 35 a la 41 de la Introducción se despliega una especie de sumario de prefiguraciones bíblicas referidas a María:

Copla o verso de los Milagros de Nuestra Señora	Símbolo	Pasaje bíblico aludido
35a	fuelle	Is 58, 11; Eclo 24,30
36a	puerta del cielo	Ez 44, 1-2; Cant 4, 12
37a	Si6n	Is 62,11; Jr 4,31; Sof 3,14-17; Zac 2,14
37c	trono	Cant 3,8; 2 Cr 9,17-19 y Nm 17,23 (Aar6n)
39	uva, almendra, etc.	Cant 1,6; 2,5, etc.; Eclo 24,17-21
37d	vara (piértega)	Ex 4,2-5; Nm 21,8-9; Jn 3,14
40	vara (fust de Moisés)	Ex 14,16
41ab	bast6n de Aar6n	Nm 16,41 y 17,5-10

Cuadro tomado y adaptado de García L6pez (2008: 51)

De esta manera, la Introducci6n, “cierre estructural de la colecci6n entera”, une y refuerza el sentido trascendente de los relatos de los milagros gracias a la figura de María, su funci6n en la historia de la salvaci6n y las relaciones con las Sagradas Escrituras, lo que confiere a los *Milagros* el sentido de “evangelio mariano” (García L6pez, 2008: 51-52)¹⁷.

La Introducci6n de los *Milagros de Nuestra Señora* presenta un *locus amoenus*¹⁸, donde descansa el peregrino, que se identifica con el paraíso (c. 14 ab). La fuente de ese prado (c. 3) se divide en cuatro brazos (c. 21), que remiten a los cuatro ríos del Edén, y los árboles que producen frutos saludables y vistosos (c. 4) representan la abundancia y la felicidad anterior al pecado original. En ese contexto, la imagen de la Virgen María es la matriz de redenci6n del pecado de Adán y Eva mediante su intermediaci6n entre Cristo y los hombres (Miranda, 2011 y 2016).

17 De hecho, para Ruíz Domínguez (1990) los numerosos intertextos bíblicos y patrísticos y la relevancia de las consideraciones teológicas y morales en las obras de Berceo permite considerar al conjunto de su producci6n como una verdadera “historia de la salvaci6n”. En coincidencia, García de la Concha (1992) entiende que Berceo busca en su obra mariana tratar la historia de la salvaci6n resumida en la figura de María, entendida ella como la primera en quien el proceso entero de la redenci6n se había cumplido. Por su parte, González (2013) analiza e interpreta la alegoría y la alabanza en los *Milagros de Nuestra Señora* y concluye que el discurso poético de Berceo se revela prácticamente como una cosmogonía, en la que las acciones eficaces de Dios, mediante los actos de la Virgen María, recrean el mundo de los orígenes y anticipan gradualmente la gloria venidera.

18 El *locus amoenus* es un tema retórico-poético central de las descripciones de la naturaleza desde la época del Imperio romano hasta el siglo XVI. Se trata de un lugar hermoso y fresco, cuyos elementos principales son uno o varios árboles, un prado, una fuente de agua o arroyo, el canto de las aves, las flores y la brisa. La Antigüedad tardía y el Medioevo heredaron la descripci6n antigua del paisaje ideal en dos esquemas: la selva mixta y el *locus amoenus* (con prado de flores). Ambos procesos dieron al motivo un carácter técnico e intelectual que prosperó en una serie de t6picos de la naturaleza bien delimitados. A partir del siglo XII, la épica filos6fica adoptó el *locus amoenus* para describir el paraíso terrenal (Curtius, 1995).

Casi todas las alegorías de este prólogo aluden a María: el prado, a la Virgen; el verdor, a su virginidad; la sombra de los árboles, a las oraciones de la Virgen; los árboles mismos, a sus milagros; y las flores, a los nombres de María. Con estas relaciones, Berceo propone que la Virgen resulta indispensable en el camino de la salvación para llegar al paraíso: ella es la intermediaria materna para que los fieles devotos logren la gracia y puedan librarse de los diversos y delicados conflictos y problemas que sufren en los milagros narrados (Lacarra y Blecua, 2012).

Un examen cuidadoso de la Introducción a los *Milagros* a la luz de la tipología bíblica, como propone Gerli (1985), permite descubrir un complicado pero coherente sistema de asociaciones que consolida, estructura y presta sentido a toda la obra. En efecto, Berceo organiza el texto según el modelo de la caída y la redención del hombre, mediante las figuras (Adán y Eva; el romero y la Virgen) y las correspondencias que se crean entre la Introducción y los milagros subsiguientes.

En tal diseño, los milagros constituyen una sucesión de cuadros relacionados entre sí, con tres elementos esenciales: la tentación (el diablo), la caída (el pecador) y el milagro (la mediación de María). En pocas palabras, cada uno recrea el esquema de pecado y redención, que ha sido expuesto de forma alegórica en la Introducción. A partir de la premisa de que María puede transformar la condenación en salvación, el mensaje de la obra sostiene que lo que importa para ser salvado no es el pecado cometido sino el hecho de estar ‘en’ María.

Esa relevancia que Berceo da al perdón de los pecados es, por una parte, un rasgo que manifiesta el gran optimismo vital de su época, en la que se busca y destaca el valor de la salvación del hombre, mucho más que el peligro de la condena. Por otra parte, tiene su fundamento en las disposiciones del IV Concilio de Letrán (1215), en el que, como se sabe, la penitencia ocupó un lugar especial. (Uría, 2000: 302)

El amor a la Virgen se vuelve la imagen inversa a todos los pecados y, por lo tanto, prefigura a la Iglesia –espacio espiritual de todos los bautizados–, sin la cual no es posible la salvación¹⁹.

Asimismo, el paraíso cumple la función en el texto de representar un mundo de contraste respecto del mundo real, porque en él la esperanza de redención es posible dado que el prado o jardín²⁰, alegoría de la Virgen,

19 Esta es la idea, presentada aquí muy escuetamente, que surge del profundo análisis de la imagen mariana en la Introducción de los *Milagros* que hace Diz (1995), para quien los vínculos analógicos vuelven a la Virgen el símbolo ideal de la Iglesia propagadora de fe, fiel y activa contra los movimientos heréticos de la primera mitad del siglo XIII.

20 La Edad Media fue pródiga en la elaboración, en el arte y la literatura, de jardines alegóricos como analogía del destino humano, reminiscencias del paraíso anterior al primer pecado, al que se

funciona como una bisagra entre el tiempo de los orígenes y la historia de la humanidad. En ese contexto teológico, el narrador –función explícita que asume Gonzalo de Berceo desde la c. 2–, se presenta como romero (c. 2b), se dirige al resto de los hombres como compañeros de peregrinaje e introduce la significación alegórica del viaje, como exponen las cc. 17 y 18:

Todos quantos vevimos que en pïedes andamos,
Si quiere en preson, o en lecho iagamos.
Todos somos romeos que camino andamos:
San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos.

Quanto aquí vivimos, en ageno moramos;
La ficança durable suso la esperamos,
La nuestra romeria estonz la acabamos
Quanto a paraiso las almas enviamos²¹.

La alegoría y las imágenes de la Introducción de los *Milagros* ha recibido profusa atención por parte de la crítica²², por ello aquí nos detendremos solamente en la representación de María en relación con los árboles frutales, símbolo de los milagros por ella realizados²³.

La c. 4 enumera los árboles frutales que crecen en el jardín con sus dulces frutos –granados, higueras, perales y manzanos– y descarta la existencia en él de frutos podridos y frutos verdes. El granado fue consagrado por Alberto Magno, en *Alabanzas a María*, como una figura de Cristo y también de la Virgen (Delumeau, 2005); de esta manera se cristianizó el valor pagano del granado que remitía a la primavera, a la fecundidad y a la inmortalidad. La presencia del árbol de granadas en el prado de Berceo puede representar también a la Iglesia, ya que cada granada esconde innumerables granos, como sostenía San Jerónimo.

La higuera es reconocido como el más fértil de todos los árboles; por ello refiere a la Virgen, que es más fecunda en virtudes y buenas obras que el resto de los santos, y porque, aunque alumbró a un único hijo, en Él se convirtió en la madre de todo el linaje humano²⁴.

desea volver para recuperar la gracia perdida. Sobre este tema puede consultarse Zumthor (1994), Curtius (1995) y Ferrari y Miranda (2012), entre otros trabajos.

21 Las citas de los *Milagros de Nuestra Señora* están extraídas de la edición que figura en las Referencias bibliográficas.

22 Pueden leerse, entre otros, del Campo (1944), Foresti Serrano (1957), Orduna (1967), Rozas (1976), Ackerman (1983) y Gerli (1985).

23 Un estudio más profundo de los simbolismos de los árboles frutales en relación con la Virgen María, así como con otros elementos del prado berceano y el tópico del paraíso, se encuentra en Miranda (2011 y 2016).

24 La higuera también puede simbolizar a Cristo, dado que, al final de su vida terrenal, fue colocado negro y sin los colores de la vida –como los frutos de la higuera al madurar– en el sepulcro.



“La Virgen y el Niño rodeados de ángeles”, cuadro de Cimabue, 1280, que se exhibe en el Museo del Louvre, en París (Francia).

Foto: L. R. Miranda, 2012

Por su parte, el peral lleno de frutos encarna la abundancia material²⁵ y la madurez espiritual. Su flor blanca y de corta duración es emblema de la belleza, pero también de la condición mortal de la existencia humana, con lo cual su mención fortalece el sentido de tránsito que tiene la peregrinación descrita por Berceo en la Introducción de los *Milagros*.

El manzano y la manzana son manifestación del amor místico en el Cantar de los Cantares, ya que el esposo ofrece sombra y alimento a la esposa y de sus flores forma los sabrosos frutos. La imagen de María como esposa y a la vez madre de Jesucristo “subyace en la figura de este árbol que, además, representa la humildad de un Dios humanado porque la esposa lo prefiere a pesar de que hay muchos otros frutos que son más exquisitos que la manzana, que es simplemente bella y pura” (Miranda, 2011: 33).

Los árboles mencionados en la c. 4 se caracterizan por dar frutos dulces y comestibles y por suministrar sombra, es decir, protección. El vínculo de este lugar arbolado con María construye un intenso emblema femenino, pues la Virgen ha dado el mejor fruto (“El fructo de los arbores era dulz e sabrido,” 15a) y da seguridad a todo aquel que se coloca bajo su cuidado (“Si don Adam oviesse de tal fructo comido, / de tan mala manera no serie decibido, / nin tomarien tal danno Eva ni so marido.” 15b-d).

De la estrofa 7 a la 15 se revela el placer y la felicidad que genera el *hortus deliciarum* (jardín de las delicias), analogía del paraíso que alberga la alegría

25 La forma de la pera, que va ensanchándose hacia abajo, es análoga a la figura de una mujer de ancha pelvis y, por ende, fecunda.

cristiana y la belleza de la naturaleza. Esta perfección del prado de Berceo es un claro ejemplo de la evolución del simbolismo mariano y la evocación de la virginidad de María a través de las imágenes del jardín cerrado, que exaltan a la mujer, el amor y la maternidad (Zumthor, 1994). De hecho, el paraíso alegórico de Berceo significa un ámbito universal de salvación, amparo para los que, con arrepentimiento y devoción, identifican en la Virgen María a la gloriosa Señora que puede lograr para el cristiano el auxilio y la gracia de Jesús.

Y justamente de eso se tratan los milagros que se narran luego de la Introducción: del poder intercesor de la Virgen en los veinticinco casos concretos en que los pecadores acuden a su ayuda para lograr la salvación de sus almas.

La Madonna medieval es la íntima de pintores y escritores, apasionada en sus afectos y orgullosa en sus lealtades. Un gran corpus de milagros, a menudo dramatizados como piezas teatrales, la proclaman el campeón infalible de los pecadores ante el juicio de Dios y su lenguaje cuando ella vence el mal era tan directo y coloquial como una charla entre vecinos. El particular genio dramático de la Edad Media, que podía transformar árida teología en animadas pinturas y teatro viviente, creó a la Virgen una imagen humana de mujer accesible, supremamente adorable que está de parte de la humanidad como una madre pero que la ama como una querida. (Warner, 1991: 212)

Muchas son las clasificaciones que se han hecho de los milagros de la Virgen que narra Berceo, pero baste aquí con decir que, pese a la cantidad de historias y circunstancias de cada relato, la parte narrativa de los *Milagros* se despliega como un todo unitario en torno de la figura del personaje María, protagonista más del hecho milagroso que de la peripecia narrativa, aunque, obviamente, esta se vería interrumpida sin su intervención. Se trata de milagros románicos, es decir historias en las que el beneficiario del milagro es un simple pecador, pero pasivo respecto de la acción fundamental, dado que la verdadera protagonista es la Virgen²⁶.

Un análisis estructural de cada relato mariano nos indica la intencionalidad del autor: superar la aparente fragmentación de cada narración a sentidos temáticos y formales mayores; las introducciones, partes presentativas, agónicas, de consecuencia y glorificación –partes internas de cada milagro– tienen tantas coincidencias entre sí en todos los Milagros que se puede hablar, en rigor, aun prescindiendo de la teología mariana, de un solo milagro, o un milagro total o metatexto o de un paradigma que sustenta y supera la aparente diversidad de cada narración. (García Álvarez, 2016: 108)

26 Las perspectivas de clasificación de los milagros pueden verse en González (2011), artículo en el que también se discute acerca del género más apropiado para definir el relato del milagro.

Este autor, que analiza la organización retórica de los *Milagros de Nuestra Señora*, sostiene que el patrón compositivo de cada milagro y de la obra entera responde a las cinco divisiones del discurso clásico –exordio (introducción), presentación, elaboración (situación agonística), recapitulación (consecuencia) y peroración (glorificación de la Virgen)–. También se ocupa del género al que corresponden los milagros, que para él es la homilía demostrativa, en la que la doctrina de la salvación y la intercesión de María es central y vincula el tiempo humano con la salvación y la alabanza eterna expresada en el epílogo.

4. Asunción

El uso de materiales bíblicos que revela una cuidadosa lectura de la obra de Gonzalo de Berceo desmiente la idea ingenua de que haya sido un escritor inculto y pone de relieve no solo una formación jurídica y un exquisito interés literario sino también una maestría en teología:

No queremos denominar *teólogo* a Gonzalo porque no escribía en latín y no abordó la composición de una “suma teológica”, aunque el conjunto de su obra desvela la voluntad de recopilación, que en su caso nos parece más ajustado denominar “poema moral”. (...) En ella los elementos de la tradición cristiana no aparecen desligados unos de otros, sino conformados en la Iglesia como institución e historia y remozados con el cemento de la alegoría y la tipología. La Biblia sostiene un mundo moldeado por los Padres y (...) alimentado por la emoción personal y la vivencia mariana –ahí el protagonismo del *yo* y del giro riojano–, que transmutan las escenas evangélicas en una historia cuajada de sabor. María infunde calor a un curso rimado que repasa la arquitectura de la tradición. (García López, 2008: 60)

Las secciones de los *Milagros de Nuestra Señora* que hemos repasado focalizan su interés en la historia teológica de la humanidad de los últimos días entendida a partir de la comprensión de los tiempos originarios. En ese sentido, la descripción del prado connota el paraíso y el estado paradisiaco perdido pero cuya recuperación es una posibilidad cierta para los hombres que creen y aman a la Virgen María.

Los milagros desempeñan un rol fundamental en la vida espiritual del siglo XIII porque sostienen la idea de que Dios sigue revelándose ante los hombres a través de los prodigios de la Virgen María, cuya santidad resulta verificada por la eficacia de su poder extraordinario. La narración de esos milagros, en una obra como la de Berceo, contribuye a demostrar que quien es beneficiario de la intercesión de la Gloriosa pertenece a la Iglesia y, por tanto, será salvado.

5. Referencias bibliográficas

- Ackerman, Jane (1983). "The Theme of Mary's Power in the *Milagros de Nuestra Señora*". *JHP*, 8: 17-31.
- Bolaño e Isla, Amancio (Ed.) (1997). *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*. México: Porrúa.
- Curtius, Ernst Robert (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. 5ª reimpr. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- De Lubac, Henri (1959-1964). *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. Paris: Aubier-Montaigne.
- del Campo, Agustín (1944). "La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". *RFH*, XXXVIII: 15-57.
- Delumeau, Jean (2005). *Historia del paraíso. 3. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid: Taurus.
- Diz, Marta Ana (1995). *Historias de certidumbres: los "Milagros" de Berceo*. Newark, DE: Juan de la Cuesta.
- Douglas, Mary (1966). *Purity and Danger. An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge and Keegan Paul.
- Ferrari, Jorge Luis y Lidia Raquel Miranda (2012). *Europa, Europae. Textos y contextos para reflexionar sobre los temas de la tradición occidental*. Buenos Aires: Biebel.
- Foresti Serrano, Carlos (1957). "Sobre la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*". *Anales de la Universidad de Chile*, 107-108: 361-367.
- García Álvarez, César (2016). "Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y el Ms. Thott 128". *Revista Chilena de Estudios Medievales*. N° 10, julio-diciembre: 105-130.
- García de la Concha, Víctor (1992). "La mariología en Gonzalo de Berceo". En Uría, Isabel (Coord.). *Gonzalo de Berceo. Obra completa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García López, Jorge (2008). "La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII". En del Olmo Lete (Dir). *La Biblia en la literatura española*. Toro Pascua, M. I. (Coord.). Vol. I: *Edad Media. I/I. El imaginario y sus géneros*. Madrid: Trotta: 35-68.
- Gerli, E. Michael (1985). "La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*". *BHS*, LXII: 7-14.
- González, Javier Roberto (2011). "Los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, ¿*Laus* o *Exemplum*?". *Gamma*. Vol. 22, N° 48. Disponible en: https://p3.usal.edu.ar/index.php/gra_mma/article/view/796/928. Fecha de captura: 20/09/18.

- González, Javier Roberto (2013). *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Lacarra, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (2012). *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Le Goff, Jacques (2013). “La Virgen María”. En Le Goff, J. (Coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 391-394.
- Malina, Bruce J. (1996). “4. María y Jesús. Madre e hijos mediterráneos”. En Malina, B. J. *El mundo social de Jesús y los evangelios*. Santander: Sal Terrae: 131-157.
- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Miranda, Lidia Raquel (2011). “Sentido y alcances de la descripción del paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo”. *Mirabilia* 12: “Paraíso, Purgatorio e Infierno: a Religiosidade na Idade Média”. Barcelona: UAB: 20-37.
- Miranda, Lidia Raquel (2015). “De Francia con amor: la tradición del amor cortés y la cultura occidental”. En Miranda, L. R. (Ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 143-173.
- Miranda, Lidia Raquel (2016). “La naturaleza en *El paraíso* de Ambrosio de Milán: antecedentes antiguos y proyecciones en el ámbito hispánico”. En Disalvo, S. (Ed.). “*Natura litterata*. La naturaleza en la poesía hispánica medieval y su contexto latino y románico”. *Olivar*, 17 (26), e014. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIE014>.
- Miranda, Lidia Raquel (2018). “Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 111-134.
- Orduna, Germán (1967). “La Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*”. *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimège: 447-456.
- Rozas, Juan Manuel (1976). *Los “Milagros” de Berceo como libro y como género*. Cádiz: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Ruiz Domínguez, Juan Antonio (1990). *La historia de la Salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*. La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, Centro de Estudios de Gonzalo de Berceo.
- Ubieta, José Ángel (1981). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Uría, Isabel (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.

- Vidal, Senén (Ed. y trad.) (1996). *Las cartas originales de Pablo*. Edición bilingüe griego-español. Madrid: Trotta.
- Warner, Marina (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

6. Propuestas de trabajo

- 6.1. Compare el prado de la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* con la representación del paraíso en algún otro texto medieval y en alguna obra pictórica del período, como el “Paraíso” de *la Divina Comedia* de Dante o *El Jardín de las delicias* del Bosco.
- 6.2. Elija algún milagro de la obra de Berceo y analice la representación de la Virgen y su intervención milagrosa.
- 6.3. Investigue y comente los milagros de la Virgen María en alguna de sus advocaciones americanas, por ejemplo, la Virgen de Luján, patrona de la Argentina, o la Virgen de Guadalupe, patrona de México.

Capítulo **5**

Los caminos de Santiago, el santo de España

Lidia Raquel Miranda

1. Interrogantes

Según lo narrado en Hch 2, luego de la muerte y resurrección de Cristo, los apóstoles asumieron la conciencia y la convicción de la misión cristiana y con ellos comenzó, el 6 de junio del año 30 d. C., “el auténtico camino de la iglesia” (Segalla, 1994: 114): el grupo de los doce apóstoles, corazón y alma del movimiento evangelizador, fue el portador del mensaje de Jesús en Jerusalén, en Antioquía, en Corinto y también en Roma. Entre todos ellos, pronto destacaron Pedro, Santiago y Juan y, poco después de ese primer pentecostés cristiano, también Pablo, apóstol y misionero singular. Pedro fue la figura más notable en el círculo apostólico, caracterizado por una postura mediadora entre las costumbres rígidas de los cristianos judaizantes, liderados por Santiago, y las más moderadas y abiertas de los pagano-cristianos, encabezados por Pablo.

Santiago era un apelativo muy común en la zona del Mediterráneo en el siglo I. En el Nuevo Testamento cinco personajes responden a ese nombre¹: 1) Santiago el Mayor, hijo del Zebedeo² (Mt 4,21; Mc 1,19; 3,17; Hch 12,2); 2) Santiago, hijo de Alfeo (Mc 3,18); 3) Santiago, el hermano del Señor³ (Mc 6,3; 1 Cor 15,7; Gal 1,19; Hch 12,17; 15,13); 4) Santiago, el Menor (Mc 15,40, hijo de otra María, mujer de Cleofás, distinta de la madre de Jesús); y 5) Santiago, padre del apóstol Judas (Lc 6,16; Hch 1,13). De ellos, solo dos

-
- 1 Hebreo: Jacob; griego: Jákobos; latín: Jacobus; español, varios derivados: Jacobo; Yago; y (san) Yago suministra Santiago y Diego.
 - 2 Los hijos de Zebedeo eran dos, Santiago y Juan, pareja de hermanos que, según algunas interpretaciones, tiene cierta asociación con los gemelos Cástor y Pólux, hijos de Zeus, debido a su apodo *Boanergés*, término arameo que significa ‘hijos del trueno’ (Araya, 1978).
 - 3 También se lo conoce como Santiago el Justo, aunque en algunas fuentes se lo identifica con Santiago el Menor. En cualquier caso, resulta interesante traer a colación la frecuente confusión iconográfica entre Santiago el Mayor y Santiago el Menor, surgida por la equivocación en las fechas de sus respectivas muertes en los martirologios anteriores al año 1000. La representación de Santiago apóstol con el mismo rostro que Cristo es consecuencia, entonces, de identificarlo a partir de la hermandad y semejanza física de Santiago el Justo (confundido con el Menor) con Jesús.

resultan importantes para nuestro tema, el primero –porque se supone que, hacia el año 33, emprendió la predicación a Hispania, luego de haber cruzado el mar Mediterráneo– y el tercero –porque supuestamente es el autor de una epístola adjudicada a “Santiago” sin especificar más datos– (Piñeiro, 2010).

¿Cómo y con qué características simbólicas llegó el apóstol Santiago a convertirse en el santo de España? La respuesta no es sencilla, pero trataremos de encontrarla a través de un rastreo de las imágenes de Santiago y sus connotaciones en algunas obras medievales hispánicas, persuadidos de que, más allá de la trayectoria que haya podido tener en épocas posteriores, el proceso de construcción del símbolo religioso se codificó en la Edad Media como respuesta a la necesidad de resistencia cultural frente a la invasión musulmana y otras manifestaciones de la alteridad:

El estudio del símbolo de Santiago nos ayuda a entender la fusión entre etnia, religión y lengua dentro de una tradición protonacionalista que se profiere en la imposición hegemónica de lo castellano frente a la alteridad de lo no castellano, y en donde los sentimientos de pertenencia a una comunidad religiosa fueron una realidad palpable durante el Medioevo. (Domínguez García, 2008: 34)

En atención al papel primordial de los textos como agentes activos de la historia (Montrose, 1992) para la construcción y consolidación de símbolos llamados a ser hegemónicos, es posible estudiar en las obras del Medioevo español el carácter evolutivo de Santiago como emblema motor de la construcción de la idea de Hispania.

2. Santiago, apóstol en las fuentes antiguas

Santiago pertenecía al grupo de los apóstoles íntimos de Jesús. Eso se desprende de varios pasajes evangélicos, como el de Mc 5,37 donde se narra que Jesús no permitió que nadie lo siguiera salvo “Pedro, Santiago y Juan, el hermano de Santiago”⁴, en la escena de la resurrección de la hija de Jairo. Asimismo, durante el suceso de la transfiguración, Jesús tomó a Pedro, a Santiago y a Juan y los llevó aparte, a ellos solos, a un monte alto y se transfiguró delante de ellos, como narra Mc 9,2. Del mismo modo, en el episodio de la oración en Getsemaní, Santiago es de los pocos que acompañan a Jesús, quien comenzó a sentir temor y angustia (Mc 14,33). Y, también en compañía de Pedro, Juan y Andrés, Santiago escuchó los vaticinios sobre el fin del mundo que Jesús explicó en el Monte de los Olivos (Mc 13,3ss).

4 Todas las citas del Nuevo Testamento corresponden a la edición de la *Biblia de Jerusalén* que se indica en las Referencias bibliográficas.

Otro texto canónico fundamental para considerar el apostolado de Santiago son los Hechos de los Apóstoles, que narra su martirio bajo la espada de Herodes Agripa en el año 44 (Hch 12,2)⁵. El relato forma parte de los detalles de la persecución que sufrían los miembros de la Iglesia. Eusebio de Cesarea, en su *Historia de la Iglesia*, y los textos apócrifos coinciden en que murió decapitado. Es, precisamente, la muerte temprana de Santiago la principal causa de que existan tan escasas referencias documentales a su vida y su ministerio.

La tradición sobre la evangelización de Hispania por parte de Santiago el Mayor tiene su fuente en *Historia y hechos del apóstol Santiago el Mayor o libro cuarto de las historias apostólicas* del pseudo Abdías, texto apócrifo del siglo VI. Para Piñero (2010), la leyenda carece de toda probabilidad y verosimilitud histórica.

3. Santiago, patrono de Hispania

Según Domínguez García (2008), la tradición de la *translatio* de Santiago a Hispania durante el siglo I indica que, luego de su muerte en el año 44, sus seguidores colocaron su cuerpo en una embarcación en Palestina que llegó, con la ayuda de unos ángeles, hasta el puerto de Iria Flavia, en la Galicia romana. Una vez allí, una matrona pagana, conocida como reina Lupa, indicó a los discípulos el monte Ilicino como lugar para enterrar el cadáver. Luego de vencer grandes obstáculos, ellos trasladaron los restos de Santiago en un carro guiado por dos toros milagrosamente amansados por la presencia del cuerpo santo. Ante el asombro causado por aquella escena, Lupa se convirtió al cristianismo mientras los toros, por intervención divina, condujeron a los discípulos al límite de la región llamada Amaia, en el monte Liberum Donum, donde construyeron el cofre sepulcral y erigieron un sencillo altar.

Ya en siglo VIII, una vez consolidada la invasión de los árabes y bereberes en la península Ibérica, Beato de Liébana redactó los *Comentarios del Apocalipsis* (776-786), texto que asegura que Santiago predicó allí el evangelio, retomando una leyenda latina apócrifa que, en el siglo VII, aludía a dicha misión en la provincia romana de Hispania.

El himno de Beato de Liébana se aleja de una simple representación local del culto a Santiago y, por primera vez, se liga al liderazgo apostólico de Santiago con una idea mesiánica, de carácter político, unificadora de

5 La mayor parte de los estudiosos ubica la muerte de Santiago entre los años 42 y 46 d. C. La datación del año 44 surge de la correlación entre la historia narrada en los Hechos de los Apóstoles (capítulo XII) y la del libro XIX de las *Antigüedades de los Judíos* de Flavio Josefo (Domínguez García, 2008).

Hispania. La incipiente hierofanía jacobea sirve para ayudar a los cristianos a sobrellevar a (sic) la crisis de relatividad cultural en la que se encuentran después del arrollador avance de los musulmanes por toda la península en tan solo una década. (Domínguez García, 2008: 51)

Dicha obra ejerció una influencia notable en todos los textos que conforman el vasto corpus jacobeo por muchas razones, pero principalmente porque proclama a Santiago “cabeza refulgente y áurea de España”, “protector” y “patrono” de los cristianos.

En el siglo IX, la tradición se amplió al agregarse la leyenda de cómo el obispo Teodomiro, por solicitud de un ermitaño llamado Pelayo, examinó, en el lugar hoy venerado como Santiago de Compostela⁶, un sepulcro que, por varios vestigios, identificó como el del apóstol Santiago el Mayor. En el año 997, Almanzor irrumpió en el noroeste peninsular pero, aunque la ciudad de Compostela fue destruida, el santuario del apóstol nunca fue profanado.

Se cuenta que cuando el caudillo árabe Almanzor invadió la ciudad (...) y la condenó a ser destruida, entró en la catedral. Allí encontró a un monje solitario —el único habitante que quedaba—, que simplemente levantó la cabeza para decir: “Ésta es la tumba del Apóstol”. Acto seguido, Almanzor dio la orden de que nadie se acercara a la iglesia. La posesión de esta tumba confirió a la ciudad una importancia en ese remoto rincón del mundo comparable a la que disfrutó Roma durante la Edad Media gracias a la tumba de san Pedro y san Pablo. Y cuando con el paso del tiempo fue cobrando relevancia la creencia de que el Apóstol, montado en un caballo blanco y provisto de una reluciente armadura, había manifestado su interés por el bando cristiano en no menos de treinta y ocho campos de batalla, su tumba en Santiago se convirtió en el paladión nacional y su nombre en la consigna de la raza española. (Walsh, 2007: 110)

El descubrimiento del sepulcro de Santiago⁷ dio lugar a la creación de un símbolo que terminó con el desconcierto que había producido la invasión mora a partir del año 711. “La transformación apocalíptica de Santiago Apóstol en Santiago Matamoros estaba anunciada” (Domínguez García, 2008: 57).

6 Según comenta Walsh (2007), el hallazgo legendario, a principios del siglo IX, de la tumba de Santiago se debió a que una estrella indicó el lugar exacto de su ubicación, en las laderas del Monte Pedroso. Un completo detalle bibliográfico y arqueológico sobre los trabajos realizados en la cripta de la catedral compostelana se encuentra en Guerra Campos (1982), texto al que remitimos para contrastar los aspectos tradicionales con los histórico-arqueológicos referidos al sepulcro del apóstol.

7 En algunas fuentes de los siglos IX y X aparece el topónimo Arcis Marmoricis que identifica el nombre del lugar en el que estaba la sepultura misma y no se relaciona con la palabra *arcis* (arca o sepulcro), expresión literaria con la que se lo ha interpretado comúnmente.



Imágenes de la Catedral de Santiago de Compostela: fachada del Obradoiro (izq.) y Torre del Reloj (der.), en la ciudad homónima (España).

Fotos: C. S. Cantera, 2013

4. Santiago, santo guerrero

La invocación y petición a Santiago de que fuera la “salvación que viene del cielo” del himno de Beato de Liébano no tardaría en unirse con la representación marcial de Santiago Matamoros quien, a caballo por el espacio hispano-cristiano, se puso a la cabeza de la lucha contra el infiel.

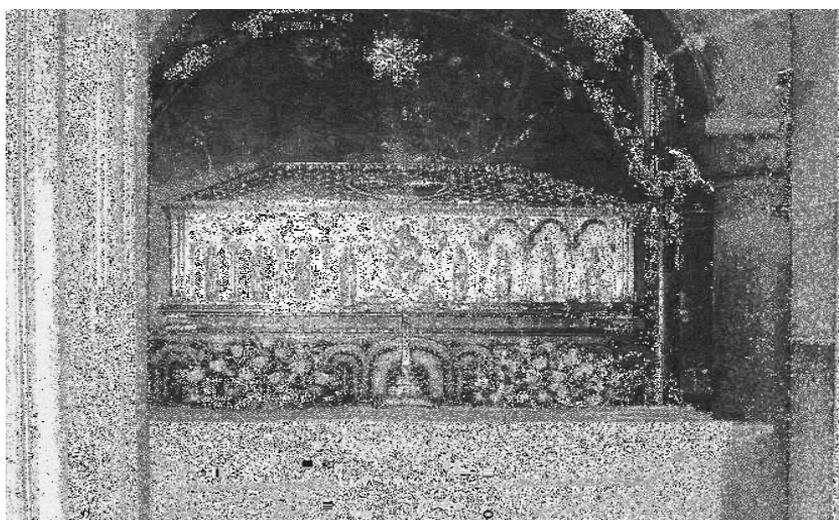
Con la creación del Voto de Santiago⁸ durante el siglo IX se institucionalizó por primera vez la intervención bélica de Santiago en la batalla de Clavijo, a lo que contribuyó también el desarrollo de la producción iconográfica y la reutilización de símbolos fundacionales que llegarían a formar parte esencial de la iconografía religiosa de Hispania. La idea de Santiago como ‘santo guerrero’ implica la construcción de su imagen como ‘santo de frontera’ puesto que la cruzada contra los musulmanes fue militar, espacial, religiosa e ideológica, es decir que se sustentó en el límite entre dos cosmovisiones opuestas.

Domínguez García (2008) considera que, en la base de la construcción de esta imagen jacobea, la invención y descubrimiento del sarcófago de Santiago

⁸ El Voto de Santiago es el compromiso adquirido por los cristianos de Asturias, Galicia, León y Castilla de pagar un impuesto al arzobispado de Santiago por la participación física del apóstol en la batalla de Clavijo (La Rioja), lo que les significó el triunfo sobre los musulmanes. A partir de ese momento, Santiago se convirtió en el patrón espiritual de España.

fue una manipulación política con el objetivo de “reprogramar” un culto que era anterior a la fecha del hallazgo de Teodomiro.

Las previsiones, evidentemente históricas, señalan a (sic) la existencia a priori de un programa independiente de las manifestaciones religiosas relacionadas con el culto jacobeo. Presuponiendo la causalidad y no casualidad del descubrimiento por parte del obispo Teodomiro, nos acercaremos al fenómeno jacobeo desde una nueva perspectiva crítica en la que las premisas hegemónicas que emanan de la creación del Camino de Santiago no responden a una apasionada mentalidad religiosa ni a la aceptación del milagro de la *translatio* a Iria Flavia, sino a unas metas y objetivos políticos muy concretos de subreconquista interior. (Domínguez García, 2008: 24)



Urna con los restos de Santiago Apóstol que se halla en la cripta de la catedral de Santiago de Compostela (España). Se trata de un cofre de plata cincelado de estilo románico.

Foto: C. S. Cantera, 2013

El primer texto medieval en el que aparece la figura castrense de Santiago Matamoros es la *Historia Silense*, aparentemente escrita en el monasterio de Santo Domingo de Silos entre 1109 y 1118 por el obispo don Pedro de León⁹.

⁹ La imagen militar de Santiago es un símbolo político de la expansión castellana que será importado al Nuevo Mundo, a partir del siglo XVI, para construir una proyección espacial y sagrada de España en América: Santiago Matamoros se convertirá en Santiago Mataindios. Asimismo, la simbología política de Santiago reaparecerá en el marco de la Guerra Civil Española (1936-1939) a través de la figura de Santiago Matarrojos.

5. Santiago, el peregrino que une Europa

En lo que respecta a la creación del camino de Santiago, fue determinante la participación de la orden de Cluny, que aportó el proyecto de europeizar España, al vincular la presencia del sepulcro de Santiago con la figura épica de Carlomagno. El emperador franco es el protagonista de uno de los libros del *Liber Sacti Jacobi* (compuesto hacia 1150) y del *Codex Calixtinus* (1160-1180), atribuido al papa Calixto II. Ambos textos buscan legitimar y preservar las tradiciones compostelanas iniciadas por Diego Galmírez en 1110 en su *Historia Compostelana* (Domínguez García, 2008). La historia cuenta que Carlomagno vio en sueños un camino de estrellas¹⁰ que se extendía por las tierras de Galicia y se le apareció un gentil caballero que le dijo:

Soy Santiago apóstol, discípulo de Cristo, hijo de Zebedeo, hermano de Juan el Evangelista, a quien con su inefable gracia se dignó elegir el Señor, junto al mar de Galilea, para predicar a los pueblos; al que mató con la espada el rey Herodes, y cuyo cuerpo descansa ignorado en Galicia, todavía vergonzosamente oprimida por los sarracenos. Por esto me asombro enormemente de que no hayas liberado de los sarracenos mi tierra, tú que tantas ciudades y tierras has conquistado. Por lo cual te hago saber que así como el Señor te hizo el más poderoso de los reyes de la Tierra, igualmente te ha elegido entre todos para preparar mi camino y liberar mi tierra de manos de los musulmanes y conseguirte por ello una corona de inmarcesible gloria. El camino de estrellas que viste en el cielo significa que desde estas tierras hasta Galicia has de ir con un gran ejército a combatir a las pérfidas gentes paganas, y a liberar mi camino y mi tierra, y a visitar mi basílica y sarcófago. Y después de ti irán allí peregrinando todos los pueblos, de mar a mar, pidiendo el perdón de sus pecados y pregonando las alabanzas del Señor, sus virtudes y las maravillas que obró. Y en verdad que irán desde tus tiempos hasta el fin de la presente edad. Ahora, pues, marcha cuanto antes puedas, que yo seré tu auxiliador en todo; y por tus trabajos te conseguiré del Señor en los cielos una corona y hasta el fin de los siglos será tu nombre alabado. (Versión gallega de la *Crónica de Turpín*¹¹, citada por Walsh, 2007: 108)

10 Los estudios filológicos más recientes debaten y cuestionan la asociación léxica entre Compostela y *campus stellae* (campo de estrellas): aparentemente se trata de una etimología popular. Algunas investigaciones hacen derivar el topónimo Compost(ela) de *compositum tellus* (pequeña urbe o ciudad hermosa), nombre usado hasta la mitad del siglo XI, época en que la ciudad de Santiago fue reconstruida y fortificada luego de su destrucción por parte de Almanzor. Vale la pena aclarar que Compostela no se refiere a la ciudad de Santiago, sino a un lugar ubicado en los suburbios fuera del casco urbano (Domínguez García, 2008).

11 El libro IV del *Codex Calixtinus* contiene la *Crónica Pseudo Turpin*, que narra la *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, una historia ficticia de las guerras que mantuvo Carlomagno en España contra los sarracenos.

La historia de la crónica *Pseudo Turpín* concede el crédito del hallazgo del sepulcro de Santiago a Carlomagno, lo que favorece una unión simbólica entre ambos para justificar la creación y el patronazgo del Camino de Santiago por parte de los monjes cluniacenses. “La aparición de Santiago a Carlomagno se presenta a través de una escenografía profética, en la cual el ícono operante de Santiago legitima la presencia militar del imperio carolingio y, por ende, la posterior colonización monástica de Cluny” (Domínguez García, 2008: 80).

La vasta concurrencia de peregrinos se inició en el siglo X y fue aumentando en número e importancia a lo largo de los siglos siguientes. Durante la Baja Edad Media, y en particular durante el siglo XIII, el culto a Santiago se consolidó. La ciudad de Compostela se transformó en un lugar central de peregrinación cristiana, lo que representó para Hispania la inclusión dentro de un marco más amplio de europeización pero, al mismo tiempo, la definición de sus diferencias con el resto de Europa. Llegaban a Santiago peregrinos de toda la cristiandad y también de Oriente. Según la costumbre, la hora de partida de los peregrinos era al caer la noche –*Circa noctis crepuscula, peregrinantium more*–, luego de haberse confesado y obtenido el permiso para viajar, haber hecho testamento y recibido del monasterio más cercano un bastón y un morral bendecidos. A veces se les donaba un caballo o un burro. Al llegar a Santiago se confesaban, comulgaban y recibían un certificado que confirmaba su visita. Normalmente, los peregrinos emprendían el camino durante la primavera.

La manifestación que ocupa el primer puesto en la piedad de los fieles [en el siglo XII] es sin ninguna duda la peregrinación. Tomar el bastón de peregrino significa, ante todo, ocupar un espacio sagrado donde la potencia divina ha escogido manifestarse mediante los milagros. (Vauchez, 1985: 122)

Pero con el tiempo el proyecto cluniacense empezó a disolverse y, desde principios del siglo XII y hasta mediados del XIII, se fue articulando una nueva idea de Hispania que se apropió del símbolo jacobeo y lo resemantizó para afirmar una identidad opuesta a la franca: Santiago había decidido ser español y no francés¹².

12 La orden monástica de Cluny se había fundado en el sur de Francia con la intención de romanizar las instituciones y poblaciones hispánicas. Sin embargo, la defensa de la liturgia mozárabe se convirtió en expresión de la identidad hispánica frente a las influencias de los franceses. “Esta afirmación del espíritu de unidad frente a los francos fue acompañada de una profunda xenofobia dirigida contra los cristianos de otros reinos europeos que llegaban a la península impulsados por el ideal de cruzada que lideraba Santiago frente al islam” (Domínguez García, 2008: 25).



Detalle del logo del Camino de Santiago, que alude sin duda a la supuesta travesía por mar, desde Palestina a Hispania, del cuerpo del apóstol.

Imagen extraída de https://www.ellahoy.es/ocio/fotos/camino-de-santiago-fotos-de-la-ruta-francesa_16955.html

La concha que ostenta el peregrino evoca sin duda el mar, pero más profundamente habla de un origen, de un renacimiento, de una mutación y, paradójicamente, de retorno y refugio. Santiago había vencido al Dragón. En la imaginación española, es el azote de los árabes. Cuando en el siglo XIII queda asegurado el éxito de la Reconquista¹³, se convierte en patrón de los peregrinos: bajo esta trivialización subsiste un recuerdo de los antiguos valores. (Zumthor, 1994: 185-186)

6. Caminante, todavía hay camino

La convergencia hacia Compostela de tantas multitudes durante tantos siglos hizo que esta peregrinación contribuyera más que ninguna otra a dar forma al espacio europeo. A lo largo de los numerosos itinerarios “se alzaron monasterios y hospicios, se desarrollaron ciudades, se extendieron formas de arte, e incluso se crearon asociaciones de malhechores o timadores que explotaban la credulidad o la mala suerte de los peregrinos” (Zumthor, 1994: 186). Como explica este autor, la espacialidad propia de la peregrinación sobreimpresionó en los espacios sociales, políticos y geográficos de los pueblos de Europa una serie de valores esenciales de la cristiandad que transformó la peregrinación en un paradigma de la espiritualidad en Occidente y un factor clave de unificación en torno de comportamientos y creencias comunes.

Como se manifiesta en el sitio oficial del Camino de Santiago (<http://www.caminosantiago.org>), desde la década de 1980 se asiste en España a una suerte de renacimiento jacobeo que ha tendido al aumento de la cantidad de

13 Aunque no profundicemos en el tema, sí es necesario señalar que el término ‘reconquista’ es un concepto creado en el siglo XIX que ha dado lugar a grandes controversias tanto en el campo de la historiografía como en el de la literatura. En pocas palabras, podemos decir que la reconquista es un marco conceptual historiográfico cuyo origen toma en cuenta la ideología hispano-cristiana dominante a partir del año 711, fecha de la invasión árabe: se trata más bien de una tradición historiográfica, que se ha transformado en un lugar retórico bastante común pero que, en realidad, no explica convenientemente el proceso histórico que vivieron los reinos cristianos de la península Ibérica en relación con el poder musulmán (Lomax, 1978, citado por Domínguez García, 2008).

peregrinos a Santiago, comparable a las mejores épocas del siglo XII. Esto ha motivado el proyecto de recuperar viejos caminos para que los caminantes actuales puedan iniciar el viaje casi desde la puerta misma de sus casas, como ocurría en la Edad Media.

Las rutas que emprendían los romeros, gran parte de ellas restauradas hoy para el uso peregrino, eran caminos ya existentes, no creados *ad hoc* para esa travesía: se los denomina ‘caminos de Santiago’, y se reserva el nombre ‘Camino de Santiago’ (en singular) solo para la ruta de Somport y Roncesvalles hacia Santiago que describe el *Codex Calixtinus* en su Libro V.

Si bien los caminos de Santiago fueron muchos, con el tiempo se fueron concretando en las rutas favorecidas por los reyes y las órdenes monásticas, por lo que las vías se fueron jalando de monasterios y hospitales que auxiliaban y protegían al peregrino¹⁴.

El *Codex Calixtinus*, en el siglo XII, describe las cuatro vías principales en Francia: la Vía Turonense (salía de París), la Vía Lemovicense (partía de Vezelay) y la Vía Podense (se iniciaba en Le Puy) conflúan poco antes de entrar en España por Roncesvalles. Finalmente, estaba la Vía Tolosana que cruzaba el Pirineo por Somport, continuaba por Jaca y se juntaba en Puente la Reina con la que bajaba de Roncesvalles. El Camino desde ahí a Santiago se conoce como Camino Francés: se trata de la gran ruta de 750 Km que vincula Europa con el norte de España – Aragón, Navarra, La Rioja, Castilla y Galicia– y llega hasta el *finis Terrae* (fin de la Tierra) de los hombres medievales. Esta ruta es la que surgió poco después de la aparición del cuerpo de Santiago y se consolidó como eje comercial en el que se fundaron y crecieron importantes ciudades como Jaca, Pamplona, Logroño, Burgos, Carrión de los Condes, León y Astorga, entre otras.



Imagen tomada de https://www.ellahoy.es/ocio/fotos/camino-de-santiago-fotos-de-la-ruta-francesa_16955.html

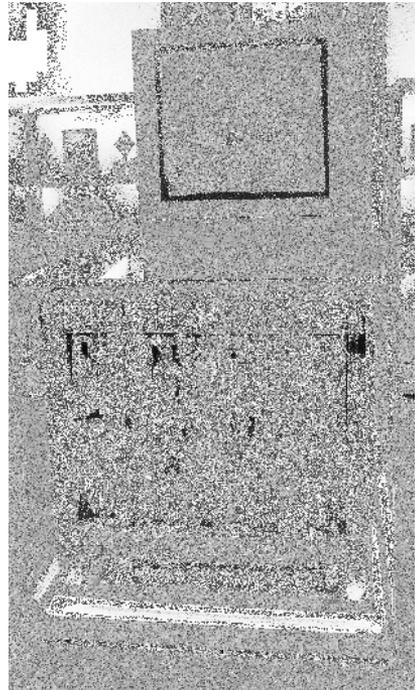
14 Antes del siglo XI las rutas no estaban bien fijadas, por lo cual no es evidente qué caminos seguían los primeros peregrinos. Alfonso VI, en Castilla y León, y Sancho Ramírez, en Navarra y Aragón, fueron los reyes que mayores esfuerzos hicieron en favor de los romeros para favorecer el recorrido.

Del año 1139 data la primera guía del peregrino, incluida en el Libro V del *Codex Calixtinus*. Se trata de un texto que enumera las rutas que seguían los caminantes en Francia y España, divide el trayecto en etapas y describe las tierras y pobladores por donde pasaban. En la actualidad, la Federación Española de Asociaciones de Amigos del Camino de Santiago pone a disposición de los peregrinos y los investigadores una completa colección cartográfica de caminos de Santiago, que incluye todas las vías que han sido recuperadas –y las que se espera recuperar– por parte de las distintas entidades jacobeanas españolas, conjunto que conforma una extensa red vial, ya que, además del famoso Camino Francés, existen otras muchas rutas de peregrinación, desde Madrid, desde Portugal, desde Andalucía, desde Inglaterra y desde muchos otros lugares de Europa¹⁵.

El Camino de El Salvador o San Salvador es la ruta que va de León a Oviedo. Debe su origen a los muchos peregrinos medievales que, desde el Camino Francés, se desviaban a Oviedo para visitar la Catedral de San Salvador y sus reliquias. “Quien va a Santiago y no al Salvador, visita al criado, pero no a su Señor”, reza un antiguo refrán.

Imagen del arca y del Santo Sudario de Cristo, conocido como “pañolón de Oviedo”, que se conservan en la Catedral de Oviedo (España).

Foto: L. R. Miranda, 2014



7. Santiago en la literatura española medieval

En esta sección de nuestro capítulo, ya enfocándonos en el objetivo más específico de nuestro libro, repasaremos la imagen o imágenes de Santiago que aparecen en algunas obras de la literatura española medieval, a sabiendas

15 El mapa interactivo, detalles de los caminos terrestres y marítimos y datos de albergues y señalizaciones se pueden consultar en <http://www.caminosantiago.org/cpperegrino/caminos/nuestros-caminos.asp>

de que el panorama resultará inevitablemente incompleto, dada la vastedad de menciones e intervenciones de la figura jacobea en el corpus hispánico de la Edad Media.

A partir del siglo XIII se asiste a una intensa política de castellanización en la península Ibérica, determinada por la expansión militar, la repoblación de algunas zonas, las reformas jurídicas y la activa vida intelectual de Toledo, emblema de la época alfonsí.

El reinado de Alfonso X, conocido como Alfonso el Sabio, se extendió entre 1252 y 1284 y se caracterizó por su afán de unir el poder político con las letras: en su propia persona logró encarnar el ideal del monarca ilustrado. En su *scriptorium*, la famosa Escuela de Traductores de Toledo, vieron la luz numerosas obras, tanto traducciones de manuscritos árabes como otras concebidas directamente por él, tal el caso de las jurídicas, las poéticas y sus dos grandes trabajos históricos: la *Estoria de España*, de alcance nacional, y la *General estoria*, de carácter universal. Estos textos representan una gran novedad frente a la historiografía precedente, ya que aventajan a las obras latinas escritas poco tiempo antes por el cambio lingüístico –Alfonso emplea la lengua vernácula– y por su enfoque más integrador. El interés de estos dos textos no radica tanto en la galería de reyes o príncipes que presentan sino en la configuración de una “poética del relato histórico” (Lacarra y Blecua, 2012: 393) que tendrá vigencia, con algunos cambios, durante toda la Edad Media y contribuirá, asimismo, a la producción de otras narraciones en prosa no historiográficas.

La *Estoria de España* –o *Primera crónica general de España*, según la edición de Menéndez Pidal de 1906– aporta muchos elementos para cimentar la hegemonía de Castilla “como sostén legítimo y mesiánico de la cruzada hispánica” (Domínguez García, 2008: 90), en el marco de una concepción historiográfica que contempla a los pueblos que dominaron la tierra y a sus señores, en un orden cronológico o en función de su importancia. La historia narrada comienza con Moisés y llega hasta los bárbaros y, en la óptica de Alfonso, la monarquía goda, legítima heredera de los derechos al señorío imperial, confluye en el linaje castellano-leonés, razón por la cual únicamente se refiere a las dinastías navarra, aragonesa y portuguesa si se relacionan con aquel.

La aparición del apóstol Santiago a Ramiro I en la *Primera crónica general* sirve para sostener la idea de que la historia de España solo puede ser verídica si se encuadra dentro de una narrativa bíblica:

Adurmiose el rey don Ramiro, et apareciol entonces en suennos el apostol sant Yague et dixol: sepas que Nuestro Sennor Jhesu Cristo partio a todos los otros apostoles mios hermanos et a mi todas las otras prouincias de la

tierra, et a mi solo dio a Espanna que la guardase et la amparase de manos de los enemigos de la fe (...) allegose mas a ell, et tomol a la mano et apreto-gela yaquanto et dixol de cabo: “rey Ramiro, esfuerça en tu coraçon, et sey bien firme et fuerte en tus fechos, ca yo so Yague, el apostol de Jhesu Cristo et vengo a ti por ayudarte contra estos tus enemigos. Et pues que esto ouieres fecho, non dubdedes nada de yr ferir en la hueste de los barbaros, llamando Dios, ayuda, et sant Yague!, ca ciertamientre sepas que todos los metredes a espada et los mataredes (...)”. Et desde aquel día adelante ouieron et tomaron los cristianos en uso de decir en las entradas de las fazien-das et en los alcanços de los moros sus enemigos mortales: Dios, ayuda, et sant Yague. (*Primera crónica general de España*, cap. 629: 360-1)¹⁶

Asimismo, como se desprende del fragmento anterior, la crónica aún en el espacio literario la reconstrucción histórica con la representación del poder político-militar, dos instancias en las que la figura de Santiago resulta clave: por un lado, Santiago Matamoros es el eslabón fundamental que une la historia castellana con la historia universal; y por el otro, el favor de Santiago a los españoles significa el triunfo de los cristianos sobre los infieles. Gracias a esa articulación, la figura del rey Ramiro, por su inclusión en un relato universal y sagrado y por representar la identidad castellana, concentra el efecto operante del ícono de Santiago Matamoros.

Aunque no hemos podido encontrar evidencias de que Alfonso X visitase personalmente la ciudad de Compostela, el dogma religioso que se instauró a través de su adhesión programática al símbolo de Santiago fue adquiriendo un valor más político que religioso durante su reinado. Este hecho empezó a reflejarse en las relaciones sociales que giraban en torno a la hegemonía alfonsina, muy dada ésta al patrocinio de Santiago. (Domínguez García, 2008: 92)

Pero el camino hacia la hegemonía castellana había empezado antes: en el siglo anterior tenemos el *Poema de Mio Cid* como texto clave de esta problemática. Como sabemos, la concepción de Castilla como cabeza de España se cristaliza en la imagen del rey Alfonso VI que, de altivo monarca leonés e influido por malos consejeros, pasa, en el desarrollo narrativo del cantar, a ser el rey justo y maduro que necesita el pueblo hispano: el “buen señor” que se construye gracias a los cambios que sufre la relación con su vasallo Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid¹⁷.

16 Las citas de la obra corresponden a la edición que se cita en las Referencias bibliográficas.

17 Hemos analizado las figuras históricas y literarias de Rodrigo y el rey Alfonso VI a partir del desplazamiento de la relación vasallo-señor en el *Poema de Mio Cid* y sus consecuencias en el plano individual y político-social en Miranda (2018a), capítulo al que remitimos. En dicho texto también

En lo que se refiere a nuestro tema, la mesnada del Cid busca en Santiago el apoyo espiritual y el ímpetu bélico esenciales para combatir contra los moros. En el texto, el apóstol es representado como el principio moral que alienta y sostiene a los castellanos en los momentos decisivos de la lucha contra los infieles.

Es por lo antedicho que también podemos advertir en el *Poema de Mio Cid*, como antes vimos en la *Estoria de España*, la articulación de los ámbitos local y universal, por un lado, y político-social y sagrado, por el otro. Según nuestra perspectiva, la figura del rey Alfonso opera como centro del espacio nacional y estatal¹⁸ mientras que Santiago encarna lo ecuménico y sagrado y, por lo tanto, constituye el vínculo de Castilla con el ámbito divino. La leyenda previa del santo como agente específico de la historia de la salvación en tierras hispanas garantiza la conexión de todas las representaciones nombradas.

Así, la mención de Santiago por parte del narrador, en el marco de las grandes batallas contra los sarracenos, puede entenderse como una suerte de aclamación deíctica¹⁹ —ya que es el santo de España y se opone, por lo tanto, al profeta Mahoma que invocan los infieles—, y como el protector legendario de las tropas peninsulares:

36 Veriedes tantas lanças premer e alçar,
 tanta adágara foradar e pasar,
 tanta loriga falsa[r] [e] desmanchar,
 tantos pendones blancos salir vermeios en sangre,
 tantos buenos caballos sin sos dueños andar. 730
 Los moros llaman Mafómat e los christianos Sancti Yagu[e];
 Cayén en un poco de logar moros muertos mil e [trezientos ya]²⁰.

Las relaciones entre los cristianos y los musulmanes en el cantar no se explican necesariamente por antagonismos religiosos, como se evidencia en la falta de hostilidad del Cid hacia los vencidos y en sus políticas de convivencia en los espacios conquistados. Pero, en ese contexto, “los ideales religiosos se acrecientan y se entremezclan con las motivaciones materiales, propias de

nos hemos ocupado de presentar el contexto de producción y circulación del poema, así como sus características literarias, lo cual nos exime de abundar en detalles sobre la obra en estas líneas.

18 Empleamos aquí los términos ‘nacional’ y ‘estatal’ conscientes de que las nociones de ‘nación’ y ‘estado’ resultan anacrónicas respecto del período histórico que estamos considerando. Sin embargo, resultan lo suficientemente claras como para abarcar los ámbitos institucionales a los que nos referimos.

19 Entendemos aquí lo deíctico como una afirmación de lo local a través de la figura del santo. Este tema ha sido tratado en Miranda (2018b).

20 Las citas del *Poema de Mio Cid* corresponden a la edición de Michael (1981) citada en las Referencias bibliográficas.

las sociedades de frontera: la divinidad, los santos y la salvación eterna también ayudan a defender el pan” (Lacarra y Blecua, 2012: 92).

El *Poema de Fernán González* (¿1250-1271?), perteneciente a la tradición clerical, narra las hazañas del héroe homónimo, adalid de la cruzada contra el infiel y victorioso en diversos conflictos internos. Según Uría (2000), aunque en el poema subyace un sustrato ideológico propio de la épica, el texto constituye un relato histórico-novelesco de Castilla, en el que se ensalza su origen, su insigne ascenso político, su supremacía sobre Navarra, su independencia de León y, principalmente, el rol que desempeñó en la reconquista de España, luego de la invasión de los árabes.

En este poema el símbolo de Santiago participa de un sentimiento de identidad colectiva que concibe a Castilla como una nación beneficiada por Dios, quien ha absuelto a los reyes hispánicos por los pecados de lujuria que hicieron que sus antepasados visigodos perdieran la península Ibérica a manos de los moros en el año 711²¹. La predilección de Dios por España se comprueba en que le envió a Santiago, hijo de Zebedeo, para honrarla más que a otras naciones y legitimar de esa manera su soberanía, tanto terrenal como divina:

Pero non oluidemos al apostol honrrado
fyjo de Zebedeo, Santyago llamado,
fuerte miente quiso Dios a Espanna honrrar,
quand al santo apostol quiso y enbyar,
d’Inglaterra e Françia quiso la mejorar,
sabet non yaz apostol en tod aquel logar.²²

Asimismo, el elogio de España acentúa el sentido patriótico al declarar que los habitantes del suelo hispánico poseen un pasado heroico, consagrado por la gloria que difunde la tumba del apóstol desde el norte peninsular:

Un análisis cuidadoso del elogio del *Poema de Fernán González* debe destacar una doble labor del poeta, quien intenta incluir la retórica de una tradición literaria clásica iniciada por san Isidoro en las *Laudes Hispaniae* y, a la misma vez, un nuevo programa ideológico, que señala a Castilla como el axioma central y paradisiaco sobre el cual se construyó la idea de una nación española. (Domínguez García, 2008: 93)

21 Según diversos relatos históricos y literarios, la invasión árabe en Al-Andalus se produjo porque el último rey visigodo, don Rodrigo, violó a la hija del conde don Julián, quien, resentido contra el monarca, facilitó el ingreso a los musulmanes en la península.

22 Las citas del *Poema de Fernán González* están extraídas de la edición que se indica en las Referencias bibliográficas.

El argumento político del poema es bastante sencillo pero muy eficaz para resaltar la centralidad de Castilla, ya que la protección de Santiago a sus vasallos acentúa la identidad castellana del ícono en el contexto europeo, su potencia para unificar el cuerpo social y la autoridad simbólica de su mortífera espada²³ (Domínguez García, 2008).

Para culminar este recorrido por las imágenes de Santiago en textos literarios medievales nos referiremos ahora al milagro VIII de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo²⁴, texto en el que el apóstol asume los valores simbólicos de la peregrinación.

La romería por el Camino de Santiago que presenta el relato implica, al igual que la guerra santa que hemos observado en las obras antes comentadas, un sentido de padecimiento y sacralización del espacio geopolítico. Sin embargo, la construcción de dicho ámbito político ya no se realiza mediante un suceso bélico sino a través de uno social: Santiago Matamoros cede paso al santo peregrino. Pero la función textual del apóstol sigue siendo la misma: proteger al cristiano, preservando al peregrino del mal y definiendo un dominio sagrado frente a uno profano. Como la peregrinación es un hecho espiritual y no mundano, la manifestación jacobea sirve para afianzar la identidad religiosa (Domínguez García, 2008).

En el milagro “El romero de Santiago”, un peregrino decide ir en penitencia a Santiago de Compostela²⁵. Se trata de un fraile llamado Guiralt que, como era muy propenso a los pecados carnales y a los desenfrenos terrenales, no respetó la santidad ritual de la peregrinación y la noche anterior a la partida, en lugar de ir a misa, se dedicó a fornicar sin tener en cuenta que debía confesar sus pecados antes de comenzar el peregrinaje. A poco de andar, se le presentó el diablo, haciéndose pasar por Santiago, y lo acusó de ser un mal cristiano. El peregrino reconoció su pecado y, muy arrepentido, suplicó al falso Santiago una penitencia para redimir su alma. El supuesto apóstol le pidió entonces que se cortara los testículos y el peregrino no hesitó un segundo en hacerlo, luego de lo cual murió excomulgado. El verdadero apóstol Santiago, perpetuo vigilante del Camino, encontró al peregrino muerto en la ruta y

23 Un fragmento muy elocuente de los sentidos antes aludidos es el que narra la aparición de Santiago en la batalla de Arlanza, ya que el santo abandona el nivel estrictamente simbólico de su representación para intervenir en favor de las huestes castellanas con el auxilio de su letal espada.

24 Hemos dedicado el capítulo anterior a la gran obra mariana del autor y nos hemos ocupado de su producción hagiográfica en Miranda (2018b), por lo tanto no nos detendremos aquí en una presentación del autor y su literatura.

25 Como hemos visto en el capítulo anterior, el sentido alegórico de la peregrinación en la Introducción de los *Milagros* representa el viaje espiritual del cristiano en busca de la salvación. En los casos concretos de los milagros, dicho sentido trascendente sigue siendo la aspiración central del mensaje del poeta ya que los personajes, devotos de María pero pecadores al fin, reflejan las ansiedades sociales y el caos espiritual que padecen los hombres de su época y, por lo tanto, el simbolismo sacro que ofrecen los relatos los interpela.

sintió misericordia por él. Discutió acaloradamente con el diablo por haber engañado al romero y apeló a la Virgen María para que zanjara la disputa. La Virgen intercedió y Dios aceptó resucitar al peregrino quien, una vez retornada su alma al cuerpo, “Rendió gracias a Dios e a Sancta Maria, / E al santo apostolo do va la romeria:” (214a-b)²⁶ y, finalmente, se convirtió en monje para colaborar en la atención del Camino de Santiago.

En este milagro narrado por Berceo, la ideología religiosa está representada por los tres personajes simbólicos –el diablo, Santiago y la Virgen María– y el espacio sagrado, por el Camino, que resulta profanado más por la acción del maligno que por los pecados del peregrino. El altercado entre el santo y el diablo no es una interacción bélica pero en ella subyace el antagonismo axiológico asentado en la alteridad que hemos visto antes: el ‘otro’, opuesto al cristiano, ya no es el musulmán –ni el judío que aparece en otros milagros– pero igualmente representa el mal, acecha al creyente y hace peligrar su vida, tanto espiritual como corporal. En ese contexto, la intervención de Santiago es la respuesta estratégica, hábilmente presentada por el poeta, que recicla la iconografía guerrera del apóstol y la transforma, en el marco de una práctica institucional diferente a la guerra santa como es la peregrinación, en un nuevo símbolo que, empero, conserva la memoria histórica de sus valores culturales y políticos previos. “El apóstol Santiago se convirtió así en un santo político, eterno guardián de los valores cristianos, idóneo para conceder atributos alegóricos al Camino y presentarlo como una extensión de la cruzada santa” (Domínguez García, 2008: 107).

8. Comentario final

Hemos llegado al final de este itinerario a través de las imágenes del apóstol Santiago. Los caminos que hemos recorrido significan una lectura diacrónica de la iconografía del santo desde sus orígenes hebreos hasta su representación literaria en el siglo XIII castellano. Hemos dado indicios de que la evolución del imaginario jacobeo no terminó en esa centuria pero, en atención a las obras estudiadas en los programas de nuestras asignaturas, el siglo XIII es un buen momento para culminar el imperfecto viaje de estas páginas.

Luego del análisis, resulta claro que las significaciones de Santiago han sido varias (apóstol, patrono, guerrero y peregrino), pero también que todas ellas han tenido una connotación política que rebasa las necesidades religiosas con el objetivo de consolidar la identidad hispánica en oposición a diferentes modelos de alteridad (los paganos, los musulmanes, los judíos y las otras naciones europeas). Solo nos resta ahora considerar los alcances de

²⁶ Las citas del texto están tomadas de la edición que figura en las Referencias bibliográficas.

esas tradiciones en algunas actividades como las que ofrecemos al final del capítulo.

9. Referencias bibliográficas

- Araya, Guillermo (1978). “El dioscurismo de Santiago de España según A. Castro”. *Bulletin Hispanique*, T. 80, N°3-4: 292-302.
- Bolaño e Isla, Amancio (Ed.) (1997). *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*. México: Porrúa.
- Domínguez García, Javier (2008). *Memorias del futuro. Ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Funes, Leonardo (Ed.) (2007). *Poema de Mio Cid*. Buenos Aires: Colihue.
- Guerra Campos, José (1982). *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Cabildo de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago.
- Lacarra, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (2012). *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Menéndez Pidal, Ramón (1977) (Ed.). *Alfonso el Sabio. Primera crónica general de España*. Madrid: Gredos.
- Michael, Ian (Ed.) (1981). *Poema de Mio Cid. Edición, introducción y notas*. 20ª ed. Madrid: Clásicos Castalia.
- Miranda, Lidia Raquel (2018a). “Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 79-108.
- Miranda, Lidia Raquel (2018b). “Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa”. En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 109-134.
- Montrose, Luis (1992). *New Historicism*. En Greenblatt, S. y G. Gunn (Eds.) *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Nueva York: MLA: 392-418.
- Piñero, Antonio (2010). “Hijo del Trueno. Santiago el Mayor”. *La aventura de la Historia*. N° 141 (Dossier: El mito de Santiago). Madrid: Art Duomo Global SL: 48-51.
- Segalla, Giuseppe (1994). *Panoramas del Nuevo Testamento*. Estella: Verbo Divino.
- Ubieta, José Ángel (1981). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Uría, Isabel (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.

- Vauchez, André (1985). *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*. Madrid: Cátedra.
- Walsh, Thomas (2007). “El camino de Santiago”. En VVAA. *La huella de los grandes. Premios Príncipe de Asturias 1981-2006*. Madrid/Barcelona: Lunwerg Editores: 118-111.
- Zamora Vicente, Alonso (Ed.) (1970). *Poema de Fernán González*. 4º ed. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos 128).

10. Propuestas de trabajo

- 10.1. Busque algún otro texto hispánico donde aparezca la figura de Santiago, fuera de los que han sido comentados en el capítulo, y analice su representación a partir de las líneas conceptuales presentadas.
- 10.2. En la ciudad española de Oviedo se ofrece a los turistas un “paseo medieval”, guiado por un guía caracterizado como un peregrino. El recorrido incluye los sitios históricos de mayor interés de la ciudad y una explicación de la ruta jacobea primitiva de esa zona, inaugurada en el siglo VIII por Alfonso II, el Casto. Investigue y comente la historia de dicho camino. También identifique en el peregrino de este tour los elementos tradicionales de su atavío.

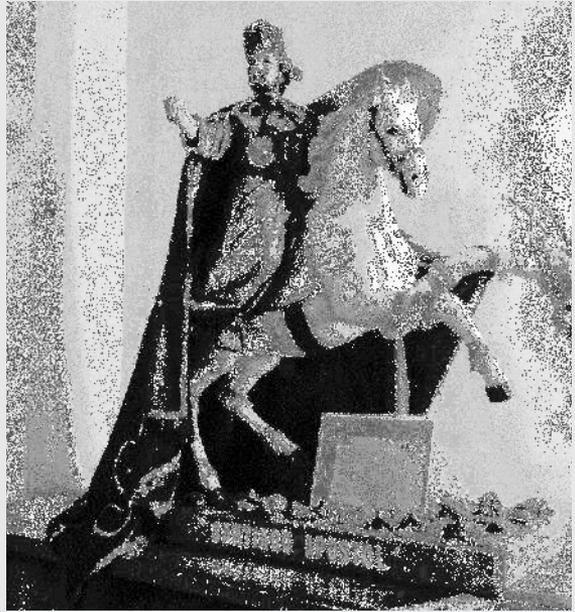


Peregrinos en
Oviedo (España).

Foto: L. R.
Miranda, 2014

- 10.3. El símbolo de Santiago Apóstol siguió un proceso de resemantización en épocas posteriores a la Edad Media. En América, por ejemplo, el santo adquirió su sentido como Mataindios, que es una proyección del Matamoros que hemos analizado en el capítulo. Investigue las características de esta representación y coméntelas

a partir de imágenes concretas. Puede considerar, si así lo desea, la imagen del santo que se encuentra en la iglesia colonial de Santiago Tlatelolco, erigida después de la conquista, en el lugar donde los mexicas habían resistido los ataques militares, que aquí se incluye.



Santiago Apóstol
en la iglesia de
Santiago Tlatelolco,
plaza de las tres
culturas, México D.
F. (México). Foto:
L. R. Miranda, 2017

Capítulo

Los héroes clásicos y Ulises: reminiscencia e invención trágica en *La Divina Comedia* de Dante

Paola Druille

1. Introducción

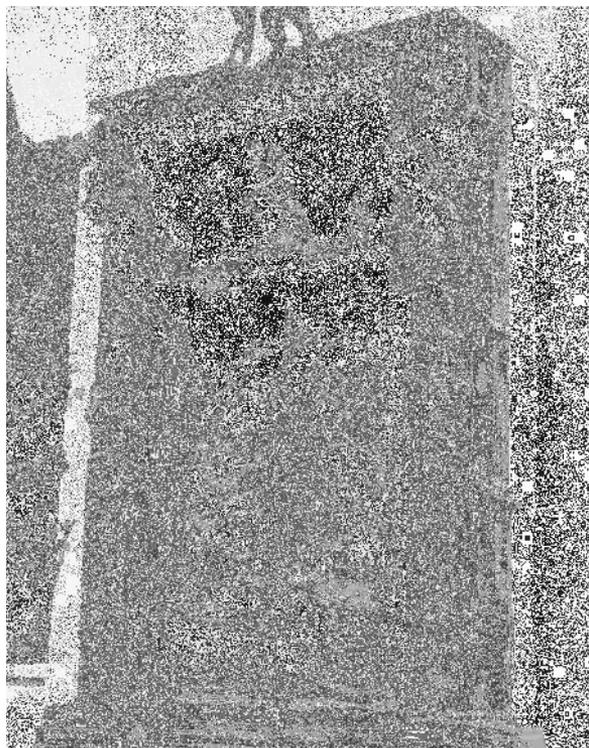
La tradición heroica de la Antigüedad grecolatina ocupa un lugar fundamental en el “Infierno” de *La Divina Comedia*¹. Los nombres de distintos héroes clásicos² surgen una y otra vez en el círculo infernal de Dante, quien acompaña cada figura con algún comentario acerca de su historia mítica y muestra no solo la pervivencia del conocimiento sobre los héroes clásicos en el pensamiento medieval de la época del florentino, sino también el motivo que determina su perpetua estancia en el “Infierno”. Sin embargo, no todos los héroes adquieren el mismo nivel de importancia.

De un repertorio mitológico común, Dante selecciona aquellos personajes míticos mejor recordados por los poetas latinos y sus obras, lo que otorga a las figuras heroicas de la guerra de Troya y sus memorables hazañas un espacio mayor que el destinado a otros héroes antiguos. Según Crosas López, esto se debe a que las grandes obras del género épico de la Grecia arcaica, como la *Iliada* y la *Odisea* atribuidas a Homero, que dieron a conocer “tanto el conjunto de leyendas en torno a la guerra de Troya y su destrucción por los griegos como su derivado, el ciclo de Eneas” (Crosas López, 2010: 53), sobrevivieron en la literatura latina de renombrados escritores, como Virgilio, Ovidio y Estacio, cuyas producciones fueron de lectura permanente entre los intelectuales medievales. “Homero forma parte del canon de autores y, envuelto en una aureola mítica, su figura está documentada a lo largo de toda la Edad Media” (Crosas López, 2010: 55). De hecho, la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Aquileida* de Estacio fueron las fuentes clásicas

-
- 1 Miranda (2018) explica de manera clara y específica los datos biográficos sobre Dante y aporta conceptos analíticos fundamentales para entender el “Infierno” y *La Divina Comedia* en general, texto al que remitimos para una presentación de la obra. Asimismo, la autora se ocupa de los personajes adúlteros conocidos como Francesca y Paolo, condenados al círculo infernal (canto V) por haber cedido a la pasión amorosa.
- 2 Sobre las características del héroe grecorromano, pueden consultarse Burket (2007), Pòrtulas (2009), Kerényi (2009), entre otros autores.

en las cuales habría bebido el genio de Dante para recrear las historias de los héroes más representativos de la “materia troyana” (Crosas López, 2010: 53). Entre estas, Dante recuerda los relatos sobre Aquiles y Eneas, cuyas historias cobran una entidad que supera a la de otras figuras clásicas. Sin embargo, materias míticas como el ciclo cretense reproducido por distintos autores de la Antigüedad grecolatina tuvieron igual fama. Este ciclo, que contiene los mitos de la cultura minoica y, en especial, el relato del Minotauro muerto en manos del héroe Teseo como emblema literario de su vigencia, consigue un lugar trascendente en el imaginario latino retomado más tarde por Dante.

No obstante, pese a que los héroes mencionados fueron objeto de una fascinación muy profunda por parte del florentino, ninguno alcanza la fuerza representativa que Dante concede a Ulises (Odiseo entre los griegos). El poeta dedica prácticamente todo el canto XXVI del “Infierno” a relatar la última aventura de este héroe clásico que tanto renombre había ganado a través de los poemas homéricos *Iliada* y *Odisea*. Pero no solo esto: Dante inventa un final trágico para Ulises. Su inclusión en *La Divina Comedia* como figura señera de la literatura no cristiana y la invención de su dramática muerte determinaron que el héroe homérico consiguiera una posición especial en el panteón heroico de Dante.



Vista parcial de “La puerta del Infierno”, grupo escultórico creado por el artista Auguste Rodin, con la colaboración de Camille Claudel, entre 1880 y 1917. La obra en bronce, de más de 6 m de altura, está inspirada por las figuras de *La Divina Comedia* de Dante, *Las flores del mal* de Baudelaire y *Metamorfosis* de Ovidio.

Existen varias versiones de la Puerta; la de la imagen corresponde a la emplazada en el Museo Rodin de París (Francia).

Foto: M. E. García Miranda, 2012

En los apartados siguientes, examinaremos las figuras de Aquiles, Teseo, Eneas y, principalmente, Ulises en *La Divina Comedia* de Dante. Con este propósito, rastreamos los nombres de los héroes clásicos y sus mitos recordados por el poeta en su obra, y luego nos centraremos en la figura de Ulises y su caracterización por parte de Dante. En este último caso, partiremos de indagar la representación mítica que los autores antiguos transmitieron sobre el héroe, para finalizar en la caracterización que logra su figura en *La Divina Comedia* junto con los mitos clásicos referidos por el florentino y el análisis de la invención de la muerte trágica del héroe dantesco.

2. Los héroes clásicos en el “Infierno” de *La Divina Comedia*

En el “Infierno” de *La Divina Comedia* Dante recuerda a los héroes clásicos más reconocidos del ciclo troyano. Entre ellos, surgen con gran fuerza y dinamismo los nombres de Aquiles, Teseo y Eneas, cuyas historias míticas son recuperadas a través de breves relatos que aluden a uno o más episodios de sus vidas incorporados en distintas instancias de la obra dantesca.

Aquiles³ es el hijo del mortal Peleo y de la diosa Tetis (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 13, 6), quien intentó sacar la naturaleza mortal de su hijo sumergiendo su cuerpo en el río Éstige (Estacio, *Aquileida* I, 269), cuya agua tenía el poder de tornar inmunes los miembros de quienes se bañaban en ella. Pero esta invulnerabilidad no fue completa: el talón de Aquiles, desde donde su madre lo sostenía para evitar que fuera arrastrado por la corriente, no fue tocado por el líquido y quedó mortal. Según cuenta Higino en *Fábula* 107, esa parte humana de Aquiles determina su final pues el héroe muere después de haber sido herido en el talón por Paris. En efecto, atraído al Templo de Apolo con la promesa de reunirse con Polixena, la hija de Príamo, el rey de Troya, Paris atravesó con una flecha la parte vulnerable del héroe y, aprovechando su debilidad, lo derribó y ejecutó sin compasión. Debido a que muere por el amor de Polixena (Treasure, 2010: 3), Aquiles es colocado en el segundo círculo del canto V del “Infierno”, donde Dante incluye a los lujuriosos. En ese contexto, el poeta dice:

Y a Helena⁴ vi, causa y fatal trofeo
de larga lucha; y víctima, de amores,
al grande Aquiles, hijo de Peleo. (V, 64-66)⁵

3 Para un análisis de la figura de Aquiles en la mitología antigua, cf. Homero, *Iliada*, *passim*; II, 681-694; XI, 625; 771-790; *Odisea* XI, 477 ss.; XXIV, 39 ss.; Píndaro, *Olimpicas* II, 147; Virgilio, *Eneida* VI, 56 ss.; Ovidio, *Metamorfosis* XII, 40-140; 597-609; Estacio, *Aquileida*, *passim*; entre otros.

4 Este nombre corresponde a Helena de Esparta, esposa de Menelao, culpada por Homero y Virgilio de provocar la guerra de Troya. Cf. *Iliada*, *passim*; *Eneida* II, 567-588.

5 “Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse, e vedi 'l grande Achille, / che con Amore al fine combatteo”. Para las citas en italiano de *La Divina Comedia*, seguimos la edición Durling

Como sostienen Martínez y Durling (1996: 96), Dante conserva el epíteto dado por los clásicos al héroe⁶ –“*l grande Achille*” (“Aquiles el grande”)– para referir a la figura seducida por la belleza de la hija de Príamo, que fue asesinada víctima de una emboscada troyana. Afirman igualmente que este mito era bien conocido en la Edad Media gracias a las versiones de las historias latinas (*Dictys Cretensis* 3, 2; 4, 11; *Dares Phrygius* 27 y 34) y vernáculos (*Le Roman de Troie*), como también otros relatos antiguos que tienen al héroe como protagonista.

Aquiles es recordado por Virgilio en el círculo séptimo del canto XII del “Infierno” de *La Divina Comedia*, cuando el poeta alude a la educación de Aquiles y dice: “Ese del medio, que su pecho mira, / es el grande Quirón, ayo de Aquiles”⁷ (XII, 70-71). Esta historia del centauro como pedagogo de Aquiles aparece por primera vez en *Iliada* XII, 832 de Homero; los autores posteriores reprodujeron el mismo relato y le agregaron distintas variantes al mito original. Así procede Pseudo-Apolodoro, quien en *Biblioteca mitológica* III, 13, 6 narra que, preocupado Peleo por el cuidado del héroe luego de ser abandonado por su madre Tetis, llevó el niño al centauro Quirón para que este lo criara. Por su parte, el mito que cuenta el abandono por parte de Aquiles de Deidamia y su único hijo Neoptólemo para participar en la guerra contra Troya es referido por Dante en el círculo octavo del canto XXVI del “Infierno”, según queda explícito en estas palabras: “Lloran el fraude, que Deidamia muerta, / aun deplora de Aquiles, su alma triste” (XXVI, 61-62)⁸.

En efecto, según el relato transmitido por Pseudo-Apolodoro en *Biblioteca mitológica* III, 13, 8, cuando Aquiles tuvo nueve años, el adivino Calcante declaró que Troya no podría ser vencida sin la participación del héroe. Su madre Tetis, conociendo la profecía que anunciaba que Aquiles moriría en Troya si intervenía en la guerra, lo vistió de mujer y se lo entregó a Licomedes, rey de Escira. Criado allí, Aquiles se acostó con Deidamia, hija de Licomedes, y engendró un hijo, llamado Neoptólemo. Odiseo conocía la ubicación exacta de Aquiles. Fue a buscarlo, pero como no podía distinguir quién era de entre ellos, colocó en el atrio del palacio unos regalos propios de mujeres, entre los que introdujo un escudo y una lanza, y ordenó que sonara una trompeta (Higino, *Fábulas* 96). Aquiles creyó que un enemigo estaba presente, se rasgó el vestido femenino y empuñó el escudo y la lanza. Fue reconocido por este detalle, y prometió a los argivos su colaboración (Pseudo-Apolodoro,

(1996-2003) que se indica en las Referencias bibliográficas. En cuanto a las traducciones al español, hemos consultado las de Mitre (1922), de Battistessa (1972) y de Crespo (1982), pero citamos según la del primero.

6 Cf. Estacio, *Aquileida* 1, 1, donde aparece el epíteto “*magnanimum*” (magnánimo) atribuido a Aquiles.

7 “*E quel di mezzo, ch'al petto si mira, / e il gran Chiron, il qual nodri Achilla*”.

8 “*(...) piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deidamia ancor si duol d'Achille*”.

Biblioteca mitológica III, 13, 8). El mismo relato de la historia del hijo de Peleo es referido por Ovidio en *Metamorfosis* XIII, 162-170, y por Estacio en *Aquileida* 1 *et passim*, donde también cuenta el sufrimiento de Deidamia por la partida de su amante, y agrega que, luego de su reclutamiento, Aquiles navegó junto a Odiseo y Diomedes y que nunca volvió a ver a Deidamia⁹.

Finalmente, el florentino menciona al héroe troyano dos veces más. La primera aparece en la puerta de la ante-purificación de las almas del canto IX del “Purgatorio”, donde el poeta rememora el relato del traslado de Aquiles, todavía adolescente, a la isla Escira por su madre Tetis, quien lo oculta en la corte de Licomedes, luego de notificarse sobre la intención de los griegos de reclutar a Aquiles antes de marchar hacia Troya para combatir contra el rey Príamo. Esto se deduce de las siguientes palabras:

No de otro modo, Aquiles despertado,
volvió sus ojos con inquieto giro
al verse a extraño sitio trasportado,
cuando (...) a Esciro
su madre lo llevó (...) (IX, 34-39)¹⁰

La segunda referencia al héroe se ubica en el aro quinto del canto XXI del “Purgatorio”, donde Dante se encuentra con el autor de *Aquileida*, quien le informa: “Estacio fue mi nombre, y al Tebano / mis cantos di; después, del grande Aquiles / con la segunda carga, pisé en vano” (XXI, 91-93)¹¹. En este lugar, el florentino pone en boca del poeta latino el resumen de su carrera literaria. Estacio afirma así que escribió dos obras, *Tebaida* y *Aquileida*, a la vez que confirma que la segunda de estas quedó inconclusa. Al parecer, Dante no conoce ninguna razón que justifique este hecho, solo considera que escribir sobre un héroe como Aquiles debió significar para Estacio una pesada “carga” difícil de sobrellevar.

Teseo¹², por su parte, es el rey de Atenas. Algunas versiones lo presentan como hijo de Egeo, rey de la misma ciudad ática, y Etra (Higino, *Fábulas* 14, 5)¹³, y el resto como hijo de Poseidón y Etra (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 15, 7; Higino, *Fábulas*, 37, 1). Pero, más allá de las particularidades de su gestación, lo cierto es que Teseo es el héroe ático que mayor

9 Cf. *Purgatorio* 22, 114, donde Dante coloca a la madre de Neoptólemo.

10 “Non altrimenti Achille si riscosse, / li occhi svegliati rivolgendo in giro / e non sappiendo la dove si fosse, / quando la madre (...) a Schiro”.

11 “Stazio la gente ancor di la mi noma; / cantai di Tebe e poi del grande Achille, / ma caddi in via con la seconda soma”.

12 Para un análisis de la figura de Teseo en la mitología antigua, cf. Homero, *Odisea* XI, 322 ss.; 631; Eurípides, *Suplicantes* 1 ss.; Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 27, 7; 44, 8; II, 33, 1; Ovidio, *Metamorfosis* VII, 404 ss.; *Ibis* 407 ss.; entre otros.

13 Cf. Plutarco, *Vidas paralelas* I, *Teseo* 3.

renombre alcanza en la mitología clásica por su descenso al inframundo y por haber asesinado a uno de los personajes más temidos por los griegos, el Minotauro. De hecho, el nombre del héroe aparece al menos tres veces en *La Divina Comedia*, siempre en confrontación con poderes monstruosos o demoníacos (Wetherbee, 2010). Así se observa en el círculo sexto del canto IX del “Infierno”, donde Teseo es recordado como héroe valiente y capaz de enfrentar a los monstruos que atemorizaban a los griegos de antaño:

“¡Venga Medusa!”, gritanos, mirando:
 “¡Será de dura piedra frío bulto, /
 de Teseo el asalto vindicando!” (IX, 52-54)¹⁴

Las Erinias se reprochan aquí por no haber matado a Teseo. Según el mito narrado por Pseudo-Apolodoro en *Epítome*, Teseo acompañó a su amigo Pirítoo al Hades para raptar a Perséfone, que era esposa de Hades e hija de Zeus y Deméter. Los dos amigos consiguieron penetrar en el inframundo, pero no pudieron salir. Quedaron prisioneros hasta la llegada de Heracles, quien logró rescatar a Teseo¹⁵ pero no a Pirítoo.

Sin embargo, Virgilio recuerda una versión diferente de esta historia. En *Eneida* VI, 395-396 alude al descenso de Teseo y Pirítoo, y en los vv. 617-618 afirma que Teseo permaneció eternamente encarcelado en el inframundo. El mismo poeta es quien refiere el famoso relato mítico de Teseo y el Minotauro en el círculo séptimo del canto XII del “Infierno” de Dante. En efecto, Virgilio grita:

“Engendro inmundo,
 ¿piensas mirar al príncipe de Atenas,
 que con su mano te mató en el mundo?
 ¡Anda bestia!, el que cruza tus arenas,
 no ha tomado lecciones de tu hermana:
 viene tan sólo a ver las justas penas.” (XII, 16-20)¹⁶

14 “‘Vegna Medusa: si ‘l farem di smalto’, / dicevan tutte riguardando in giuso; / ‘mal non vengiammo in Teseo Fassalto’”.

15 En “Infierno” XII, 98, Dante refiere al encadenamiento de Cerbero por Hércules (vv. 52-54). De acuerdo con Martínez y Durling (1996: 152), “debido a su preeminencia entre los héroes como benefactor de la humanidad, su descenso a Hades para rescatar a Teseo, y su apoteosis en la muerte, Hércules fue considerado en la Edad Media como el principal mítico paralelo de Cristo; así, en términos del sincretismo de Dante, siempre buscando establecer continuidades entre los mundos clásico y cristiano, esta referencia pagana parece mucho menos extravagante que para los modernos” (mi traducción). Para un estudio de las referencias cristológicas vinculadas a Hércules en el “Infierno” puede leerse Miller (1984).

16 “Lo savio mio duca inver’ lui grido: ‘Forse / tu credi che qui sia ‘l duca d’Atene, / che su nel mondo la morte ti porse? / Partiti, bestia, che questi non vene / ammaestrato da la tua sorella, / ma vassi per veder le vostre pene’”.

De acuerdo con estas palabras, el Minotauro está tendido al otro lado del camino referido por Virgilio.

El recuerdo de esta figura en la literatura clásica y medieval responde a la fama que consiguió el mito que reconoce a Teseo como el héroe más estimado por los atenienses. En efecto, el Minotauro, que tiene cuerpo de hombre y cabeza de toro (Higino, *Fábulas* 40, 2), es hijo de Pasífae, esposa del rey Minos de Creta, quien, enamorada de un toro enviado por Poseidón a su esposo, copuló con el animal y dio a luz al Minotauro (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 1, 3). Avergonzado por el nacimiento, Minos ordenó que el arquitecto Dédalo construyera un inmenso palacio, conocido como el Laberinto de Creta (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 1, 3; Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* IV, 77, 4), donde encarceló al hijo contranatura de su esposa Pasífae, y a Dédalo, que era el único que conocía el camino de salida del Laberinto. Mientras tanto, Minos no dejaba de atender la voracidad del bastardo. Cada uno, tres o nueve años –la ambivalencia en el número de años se debe a las distintas versiones transmitidas sobre el mito–, el rey de Creta saciaba el apetito del Minotauro con siete jóvenes y siete doncellas (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 15, 8; Higino, *Fábulas* 41, 1), “que, como tributo, pagaba la ciudad de Atenas” (Grimal, 2010: 361), luego de haber sido derrotada en la guerra contra los cretenses. Teseo, deseoso de terminar con estos sacrificios que diezmaban su ciudad y condenaba injustamente a sus habitantes, decidió mezclarse entre los jóvenes varones (Pseudo-Apolodoro, *Epítome* I, 1, 7-9). Con la ayuda del ovillo de hilo entregado al héroe por Ariadna, hermana del Minotauro, Teseo dio muerte a la bestia¹⁷ y logró salir del Laberinto gracias al hilo que había desovillado en su trayecto hasta el Minotauro (Higino, *Fábulas* 42)¹⁸. Al parecer, Dante conocía este mito ampliamente comentado sobre todo por Ovidio (*Metamorfosis* VIII, 152-82)¹⁹ y Virgilio (*Eneida* VI, 14-33), quienes agregaron mínimas variantes sin alterar los elementos míticos esenciales.

La última referencia a Teseo en *La Divina Comedia* surge en el aro sexto del canto XXIV del “Purgatorio”, donde Dante hace mención de la glotonería ejemplificada por los Centauros, cuya violencia ebria en la boda de Pirítoo, el amigo de Teseo, fue resistida por el héroe clásico:

17 Para otros mitos sobre Creta, cf. “Infierno” XIV, 94-120.

18 Sobre Dédalo, cf. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 15, 8 ss; *Epítome* I, 12 ss.; también Platón, *Menón* 97, 2; Higino, *Fábulas* 39; 244; 274; Virgilio, *Eneida* 6, 14 ss; Pausanias, *Descripción de Grecia* 1, 21, 4; 26, 4; 9, 4, 5; Diodoro Sículo 4, 76, 1 ss.; Ovidio, *Metamorfosis* 8, 244 ss.

19 Cf. Ovidio, *El arte de amar* II, 1-32.

“Recordad a los malditos
nacidos de las nubes, que, borrachos,
con dos pechos lucharon con Teseo.” (vv. 121-124)²⁰

Pirítoo era hijo de Ixión, quien también había engendrado a los Centauros copulando con una nube a la que Zeus había dado la forma de la diosa Juno. En la boda de Pirítoo, los Centauros se emborracharon e intentaron llevarse a las mujeres; Teseo, al mando de los lapitas, pueblo de Pirítoo, derrotó a los Centauros cuando estos intentaron violar a la novia de su amigo (Homero, *Odisea* XXI, 295-304; Pseudo-Apolodoro, *Epítome* I, 1, 21-22; Ovidio, *Metamorfosis* XII, 210-535). El mito, que recibió el nombre de Centauromaquia, fue un gran ejemplo para los griegos de la victoria de la razón sobre la furia bruta y la violencia desmedida (Martínez y Durling, 2003)²¹.

Eneas²², por último, es hijo del troyano Anquises y de la diosa Afrodita (Homero, *Iliada* II, 819 ss.; Higino, *Fábulas* 94; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 12, 2). En *La Divina Comedia* es un residente del Limbo en el “Infierno” y uno de los modelos de Dante para su viaje al otro mundo. La primera alusión al héroe surge en el proemio general del canto I del “Infierno”, donde Virgilio se presenta como el cantor de Eneas en el poema *Eneida*, según se aprecia en estos versos:

“Poeta fui; canté aquel héroe justo,
hijo de Anquises, que de Troya vino,
cuando el soberbio Ilion quedó combusto.” (vv. 73-75)²³

Según Martínez y Durling (1996), la justicia, que es la más noble de las virtudes morales, se atribuye a Eneas, venerado como el fundador de Roma después de la destrucción de Troya por los griegos²⁴. Es en este sentido de veneración hacia el poeta Virgilio y su creación, que en el proemio del canto II del “Infierno” Dante vuelve a evocar a Eneas de esta manera:

Si el gran padre de Silvio, en existencia

20 “‘Ricordivi’, dicea, ‘d’i maladetti / nei nuvoli formati, che, satolli, / Teseo combatter co’ doppi petti’”.

21 Este mito está representado en el frontón del templo de Zeus en Olimpia y en otros lugares que recuerdan su historia.

22 Para un análisis de la figura de Eneas en la mitología antigua, cf. Hesiodo, *Teogonía* 1008 ss.; Homero, *Iliada* II, 819 ss.; V, 166-275; 297-317; 431-470; 512-518; XII, 98; XIII, 458-505; XV, 332-338; XVI, 608-631; XX, 307 ss.; etc.; Virgilio, *Eneida*, *passim*.

23 “‘Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d’Anchise che venne di Troia / poi che ‘l superbo Ili’ on fu combusto’”.

24 Cf. Virgilio, *Eneida* I, 544-545. El mito de Eneas recreado por Virgilio en su *Eneida* es uno de los más significativos de la Edad Media. Genealógicamente, representa que los romanos son descendientes de Eneas y su progenie. Cf. *Eneida* VI.

de hombre carnal, bajo feliz auspicio,
de este siglo inmortal palpó la esencia. (vv. 13-15)²⁵

El florentino recuerda la figura de Eneas a través de Silvio, que fue el hijo póstumo que parió su esposa Lavinia (Virgilio, *Eneida* VI, 760-766). Sin embargo, no es la imagen paternal del héroe aquella que motiva su presencia en esos versos, sino la referencia a su viaje al inframundo como “hombre carnal” (v. 14) en lugar de onírico o espiritual. Esta referencia es tomada por Dante del mismo poema que canta las hazañas del héroe, la *Eneida*, donde Virgilio enfatiza repetidamente esta particularidad exclusiva de Eneas (VI, 290-294 y 413-414) cuando arriba a Cumas, visita a la Sibila y desciende al infierno. Este viaje es uno de los modelos principales que inspira el recorrido de Dante por el “Infierno” de *La Divina Comedia* (Martínez y Durling, 1996). El modelo virgiliano de la catábasis de Eneas se hace patente en vv. 31-33 del canto II del “Infierno”, cuando Dante reconoce:

No soy (...) Eneas. ¿Qué es lo que he hecho
para que pueda merecer tal gracia?
Menos que nadie tengo ese derecho.²⁶

Después de las perífrasis de los vv. 13-15, el uso del nombre propio es culminante. Además de desarrollar el tema del miedo del peregrino, el planteamiento de la pregunta de Dante sirve para destacar la importancia iconoclasta, y hasta histórica, de un viaje al otro mundo reivindicado por un profano y héroe del ciclo troyano (Martínez y Durling, 1996). Pero no solo esto: Dante descubre su propia relación con semejante figura mítica. Eneas ha descendido al inframundo y ha sido recompensado con conocimiento. Este héroe, por lo tanto, es un modelo importante para el viaje heroico del Dante peregrino a través del infierno.

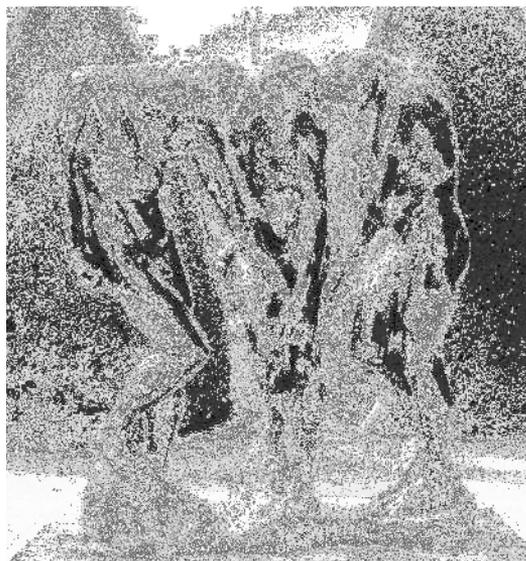
El Eneas de Virgilio, por otro lado, es mencionado a lo largo de toda *La Divina Comedia*. Aparece entre los paganos en el Limbo del círculo primero del canto IV del “Infierno”, cuando Dante menciona al héroe junto a otros personajes de la mitología clásica: “A Electra vi en un grupo soberano: / a Héctor reconocí, y al justo Eneas (...)” (vv. 121-122)²⁷. La figura de Electra referida por Dante no es la hija de Agamenón, cuyo nombre adquirió alta fama entre los trágicos del siglo V a.C., sino de Atlas. Era la madre de Dárdano, fundador de la dinastía real de Troya (Virgilio, *Eneida* VIII, 134-135); por esta

25 “Tu dici che di Silvio il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo ando, e fu sensibilmente”.

26 “Ma io, perehe venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enea, io non Paulo sono; / me degno a cio ne io ne altri 'l crede”.

27 “I' vidi Eletra con molti compagni, / tra ' quai conobbi Ettor ed Enea (...)”.

razón, Dante agrupa apropiadamente su nombre con el troyano Héctor, hijo de Príamo, y con el mismísimo Eneas, que en el canto XXVI del “Infierno” es calificado como “la semilla noble” (“*il gentil seme*”, v. 60) de los romanos, pues se le atribuye la paternidad de Rómulo, el reconocido fundador de Roma²⁸. En una línea etiológica similar, en el segundo cielo del canto VI del “Paraíso”, el héroe es mencionado perifrásticamente (“el antiguo que tomó a Lavinia²⁹”, “*l’antico che Lavina tolse*”, v. 3) al comienzo de la historia del Imperio de Justiniano (Martínez y Durling, 2011), donde el lector que conoce el poema de Virgilio puede descubrirlo detrás del texto, como sugiere acertadamente Kallendorf (2010). Según este autor, la relación entre Dante peregrino y Eneas está presente desde el inicio de *La Divina Comedia* porque el florentino sigue el camino trazado por Eneas en la búsqueda y obtención de ayuda divina para mover sus andanzas terrenas hacia su objetivo celestial.



“Las tres sombras”, inspiradas en *La Divina Comedia*, permanecen en la entrada del Infierno y su postura inequívoca remite a la frase que describe el inframundo de Dante: “Vosotros que entráis, abandonad toda esperanza”. Grupo escultórico de A. Rodin, ampliado del que corona “La puerta del Infierno”, que se encuentra en el Museo Rodin de París (Francia).

Foto: M. E. García Miranda, 2012

De acuerdo con lo analizado hasta aquí, cada uno de los tres héroes mencionados tiene un significado predominante en la historia mítica de la Antigüedad griega y latina, de ahí que Dante les conceda un espacio poético significativo. Otros personajes como Hércules (“Infierno” XXV, 29-33; XXVI, 108-109), Jason (“Infierno” XVIII, 83-99; “Paraíso” II, 16-18), Meleager (“Purgatorio” XXV, 22), Diomedes (“Infierno” XXVI, 52-63), Paris (“Infierno” V, 67), Héctor (“Infierno”, IV, 121-128), son todos héroes clásicos

28 En el mismo canto, Eneas es nombrado como el fundador de Gaeta (v. 93).

29 Lavinia era hija del rey Latino y de Amata. Su padre la entregó en matrimonio a Eneas, quien llamó Lavinia a la ciudad fundada por él (Grimal, 2010). Sobre Lavinia, cf. Tito Livio I, 1, 3; Virgilio, *Eneida* VI, 764; 7, 52 ss.; 12, 194; Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 449; 570; entre otros.

que reciben una mención pasajera en *La Divina Comedia*. Sus apariciones están en conexión con el resto de las figuras mitológicas que favorecen el entendimiento de su importancia en la obra de Dante.

Sin embargo, ninguno de esos héroes logra un tratamiento similar al recibido por los personajes comentados en este apartado y por una cuarta figura mítica que, de la misma manera que Eneas, adquiere gran predominio a lo largo de toda *La Divina Comedia*: Ulises. Dada su relevancia en la obra del florentino, en los siguientes apartados examinaremos, primero, los relatos clásicos que conforman la historia de este héroe griego y, luego, el tratamiento poético que hace Dante de Ulises y la innovación trágica que incorpora en el relato antiguo.

3. Ulises en *La Divina Comedia* de Dante

3.1. Ulises clásico

El nombre latino Ulises³⁰ es “un préstamo dialectal” (Grimal, 2010: 525) que designa el nombre griego *Odysseus* (Odiseo), uno de los personajes míticos más populares de la Antigüedad. Dos poemas de Grecia arcaica atribuidos a Homero cuentan sus hazañas: la *Iliada* y la *Odisea*. Si bien su pasado como héroe en la guerra de Troya es referido por la *Iliada*, y el regreso a su tierra Ítaca luego de dicha guerra y otros datos relacionados con su vida son el tema de la *Odisea*, su historia ha sido objeto de modificaciones y alteraciones durante toda la época antigua.

El héroe es hijo de Laertes³¹ y Anticlea³² (*Odisea* XI, 85; XV, 363 ss.; XVI, 119 ss.; XIX, 395 y 416; XXIV, 270 y 517). Como descendiente de Laertes, Odiseo es nieto del rey de Ítaca llamado Arcesio (*Odisea* XVI, 119; XXIV, 270), quien, según los *Escolios en Odisea* XVI, 118 y *Metamorfosis* XIII, 144 de Ovidio, habría descendido del dios Zeus y Euriodea³³. De la unión de Arcesio y Calcomedusa nace Laertes; como sucesor directo de Arcesio, Laertes hereda el reino de Ítaca que, ya avanzado en edad, deja en manos de Odiseo. Por su parte, como descendiente de Anticlea, el héroe es

30 Para un análisis completo de las referencias literarias grecorromanas relacionadas a Ulises, remitimos a Grimal (2010).

31 Según algunas tradiciones, Odiseo es fruto de la unión de Sísifo y Anticlea. Cf. Sófocles, *Áyax* 190; *Filoctetes* 417; 625; Eurípides, *Cíclope* 104; Higino, *Fábulas* 201.

32 La misma pareja también habría engendrado una hija mujer de nombre Ctímena, entregada en matrimonio a un hombre de Same. Cf. *Odisea*, XV, 362-367.

33 Una segunda tradición dice que Arcesio es hijo de Céfalo (cf. *Etymologicum Magnum* 144, 22-32, pp. 130-131), y una tercera que es hijo de Céfalo y Procris (cf. Higino, *Fábulas* 189). También existe una cuarta tradición que hace de Arcesio hijo de Cilo o Celeo (cf. Eustacio, *Commentarii ad Homeri Iliadem* I, 475, 22).

nieto de Autólico (*Odisea* XI, 85; XIX, 395)³⁴, hijo del dios Hermes (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* I, 9, 16)³⁵ y de Quíone³⁶. De la unión de Autólico y Anfitea nace Anticlea (*Odisea* XIX, 417; Eustacio, *Commentarii ad Homeri Odysseam* 2, 208, 10). Este recorrido genealógico muestra que, tanto del lado paterno como del materno, Odiseo tiene una ascendencia divina³⁷ que coincide con la atestiguada en la historia familiar de los héroes clásicos analizada más arriba.

En cuanto a los relatos sobre su infancia, adolescencia y juventud hasta su reclutamiento como consejero de Agamenón en la Guerra de Troya, existen distintas tradiciones míticas. Según la *Odisea* XIX, 399-466, el héroe nació en Ítaca, una isla griega ubicada en el mar Jónico, frente a la costa nores- te de Cefalonia y al oeste de Grecia continental. El poema épico relata que cuando Autólico fue a la opulenta población de Ítaca, se encontró a un niño recién nacido de Anticlea que estaba bajo el cuidado de su nodriza Euriclea. Luego de observarlo, dijo: “Yerno e hija mía, póngale el nombre que voy a decir. Ya que he llegado hasta aquí enfadado con muchos hombres y mujeres a través de la fértil tierra, que su nombre epónimo sea Odiseo (...)” (vv. 408-410)³⁸. Y agregó que una vez alcanzada la adolescencia viajara hacia su casa, el Parnaso, para que le fueran entregados los regalos correspondientes (vv. 410-412). Así procedió Odiseo. Una vez cumplida la edad suficiente, marchó hacia la casa de su abuelo materno para que le diera los regalos prometidos al nacer. Autólico, Anfitea y sus hijos lo recibieron amablemente y ordenaron un banquete para celebrar su llegada (vv. 413-427). Tan pronto como amaneció, salieron de cacería los hijos de Autólico y Odiseo, y ascendieron al monte Parnaso. Pero cuando llegaron a un valle, un enorme jabalí se detuvo ante ellos. Odiseo lo enfrentó, aunque no pudo detener la embestida. El animal se adelantó y con su blanco colmillo hirió al héroe por encima de la rodilla (vv. 448-450), quien aprovechó este ataque y dio muerte al jabalí (vv. 451-454). Llevado a la casa de Autólico, curaron su lesión y enviaron al héroe de vuelta a su hogar, colmado de majestuosos regalos (vv. 454-460). Otra tradición de época tardía recuperada por Pausanias, *Descripción de Grecia* X, 8, 8, asegura que Odiseo fue herido en el gimnasio de Delfos, donde en un tiempo

34 Cf. Platón, *República* 334a.

35 Sobre la relación entre Autólico y Hermes, cf. *Odisea* XIX, 397.

36 Cf. Higino, *Fábulas* 200; 201; 247. Según Higino, Autólico nace de la unión de Quíone y Mercurio (Higino, *Fábulas* 200; 201).

37 Kerényi (2009) resalta que Odiseo también contaba con la permanente protección de Atenea. Esto se aprecia especialmente en la *Odisea*, donde el héroe consigue salvar repetidamente su vida gracias a la intervención de la diosa. Cf. I, 46 ss. y V, 427 ss. entre otros.

38 “(...) γαμβρός ἐμός θύγατέρ τε, τίθεσθ' ὄνομ', ὅτι κεν εἶπω / πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσάμενος τὸδ' ἰκάνω, / ἀνδράσιν ἠδὲ γυναῖξιν ἀνά χθόνα βωτιάνειραν / τῷ δ' Ὀδυσσεὺς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον (...)”. De aquí surge la referencia que explica el origen mítico del nombre *Odyseús* (Ὀδυσσεύς) a partir de la derivación del verbo ‘estar enfadado’ que traduce la forma *odýssomai* (ὀδύσσομαι).

pasado habría existido un bosque silvestre en el que el héroe y los hijos de Autólico cazaban el jabalí que lastimó a Odiseo. Si bien la *Odisea* y Pausanias difieren en cuanto al lugar geográfico donde el héroe fue lastimado, la historia sobre la cacería del jabalí y la herida por este ocasionada permanece intacta y adquiere gran resonancia entre los griegos antiguos porque, como se explicará más adelante, la cicatriz que deja ese momento es un indicio fundamental que determinará el reconocimiento de la identidad del héroe, luego de su llegada a Ítaca tras los diez años de naufragio posteriores a la guerra de Troya.

Durante la etapa de juventud, por su parte, Odiseo recibió el trono de Ítaca cedido por Laertes; esta sucesión lo habilitó para salir en busca de una esposa digna de compartir su lecho real. Con este propósito, partió a Esparta para obtener la mano de la hija de Tindáreo, la famosa y hermosa Helena (Hesíodo, *Fragmento* 198, 2). Una vez en el lugar, se encontró con un cuantioso número de reyes de la Hélade que tenían la intención de casarse con Helena, entre los que figuraba Menelao³⁹. Al ver esta multitud, según relata un pasaje de la *Biblioteca mitológica* III, 10, 9 de Pseudo-Apolodoro, Tindáreo temió las discordias que la elección de un solo candidato provocara en los demás. Pero Odiseo encontró la solución, que comunicó a Tindáreo a cambio de la mano ya no de Helena, sino de Penélope, la hija de Icario. El rey espartano aceptó y el héroe le dijo que hiciera jurar a todos los pretendientes que defenderían al novio elegido si recibía de alguien ultraje a su matrimonio (Kerényi, 2009). Oído esto, Tindáreo tomó juramento a los pretendientes y él mismo eligió a Menelao para contraer nupcias con su hija, y de inmediato solicitó a su hermano Icario la mano de Penélope para Odiseo⁴⁰. Una segunda versión del mito transmitida por Pausanias en *Descripción de Grecia* III, 12, 1, dice que Icario propuso un concurso de carreras a los pretendientes de Penélope y que Odiseo fue el vencedor. Sin embargo, más allá de la manera por la que el héroe se une a Penélope, la mayoría de los relatos hacen de la hija de Icario y de la náyade Peribea la esposa de Odiseo.

Instalados en Ítaca, Penélope concibe un hijo de Odiseo llamado Telémaco⁴¹. Según el poema épico *Odisea*, Telémaco era un lactante cuando “se difundió la noticia de que Paris había raptado a Helena, y Menelao pedía ayuda contra el raptor” (Grimal, 2010: 528). El propio hijo del héroe lo explica con estas palabras: “Mi madre me dice que soy hijo de él; pero yo no lo sé,

39 Sobre la lista de pretendientes de Helena, cf. Hesíodo, *Fragmentos* 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204; Higino, *Fábulas* 81.

40 El nombre de Clitio, desconocido en otros catálogos, aparece por tres veces entre los pretendientes de Penélope. Cf. Apolodoro, *Epítome* VII 27, 28 y 29.

41 Sobre otros hijos de Odiseo dados a conocer por la tradición arcaica, cf. Hesíodo, *Teogonía* 1111-1015.

pues nunca conoció alguien por sí mismo su progeñe” (*Odisea* I, 215-216)⁴². A partir de este argumento podemos deducir que Telémaco apenas tenía unos meses de vida en el momento en que Odiseo decidió integrar la tropa del ejército griego capitaneada por Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, que tenía como objetivo recuperar a Helena (*Odisea*, II, 26 y 170).

Aunque distinta de la de otros héroes griegos que entablaron batalla contra los troyanos, su partida estuvo cargada de presagios que anunciaban su largo naufragio. De acuerdo al relato del adivino Haliterses Mastorida de la corte de Odiseo, el héroe decidió partir a Troya pese a su advertencia. Antes de embarcar, el adivino le había revelado que sufriría muchas calamidades, que perdería a todos sus compañeros y que volvería a casa después de transcurridos veinte años sufriendo el desconocimiento de los que antes habían sido sus allegados más queridos (*Odisea*, vv. 173-176; Higino, *Fábulas* 95). En *Metamorfosis* XIII, 36, cuenta Ovidio que, ante semejante advertencia, y luego de recibir la noticia que le notificaba que unos legados regenteados por Palamedes vendrían a buscarlo, Odiseo simuló locura, se cubrió con un púleo y unció al arado un caballo con un buey. Cuando Palamedes lo vio, percibió que estaba fingiendo, sacó a Telémaco de la cuna, lo puso delante de su arado y obligó a Odiseo a unirse al ejército a cambio de la vida de su hijo (cf. Pseudo-Apolodoro, *Epítome* 3, 7). Odiseo aceptó, no sin guardar un fuerte rencor contra quien lo había instado a dejar su patria (cf. Pseudo-Apolodoro, *Epítome* 3, 8; Higino, *Fábulas* 105; escolio a Eurípides, *Orestes* 432).

Sin embargo, su resentimiento no le impidió participar activamente de la empresa antes y después de embarcarse hacia Troya. Así lo demuestra cuando encabeza la misión destinada a buscar a Aquiles y enlistarlo en las tropas argivas, dando así cumplimiento al oráculo que vaticinaba la victoria sobre Troya con la participación del hijo de Peleo en la batalla, conforme a lo comentado más arriba (Pseudo-Apolodoro en *Biblioteca mitológica* III, 13, 8; Higino, *Fábulas* 96; Ovidio en *Metamorfosis* XIII, 162-170; Estacio, *Aquileida* 1).

Como parte de la expedición con dirección a Troya, protagoniza numerosas historias. El nombre del héroe surge más de veinte veces en el poema homérico que canta el último año de asedio a la ciudad amurallada, la *Iliada*. En la mayoría de sus apariciones, Odiseo es caracterizado a partir de sus habilidades como consejero y, especialmente, por su gran astucia o artimaña, por lo que repetidamente su nombre es acompañado con el epíteto “de muchos consejos” (πολύμητις, I, 311; 440; III, 200; X, 148; 382; entre otros), que surge con mayor asiduidad en la *Odisea* (V, 214; VII, 207; 240; VIII, 152; IX, 1; XII, 354; XIX, 70; entre otros). A lo largo del ataque a Troya, Odiseo

42 “(...) μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε / οὐκ οἶδ’ οὐ γὰρ πῶ τις ἐδὼν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω (...)”.

“aparece como combatiente de gran valor, a la vez que como consejero prudente y eficaz. Es empleado en todas las misiones que exigen un hábil orador” (Grimal, 2010: 529). En su función de mediador directo de Agamenón, Odiseo es quien interviene ante el jefe atrida para que devuelva a su padre a Criseida. Agamenón había tomado a la joven hija de Crises, el sacerdote de Apolo, como concubina luego de destruir la ciudad conocida como Crise. El sacerdote busca recuperar a su hija por todos los medios, y decide invocar a Apolo para que mande una peste mortal sobre el campamento aqueo. Este hecho es referido en *Iliada* I (esp. vv. 9-12), donde Odiseo y Aquiles convencen a Agamenón para que Criseida sea entregada a su padre y termine de esta manera la enfermedad que diezma las tropas aqueas⁴³.

Gran parte de las historias restantes hacen de Odiseo un artífice de engaños. Uno de los mitos que mejor refleja este ingenio es aquel que cuenta el reclutamiento de Odiseo por parte de Palamedes y el alistamiento de Aquiles; otros mitos convierten al héroe en un ladrón. Este carácter doloso de Odiseo aparece en el canto X de la *Iliada*, que narra la muerte de Reso y el robo de sus caballos (vv. 471-514), pero toma mayor fuerza a partir del mito post-homérico que narra el robo del Paladio, relatado en *Epítome* V por Pseudo-Apolodoro, junto con la historia de la estatua de Palas Atenea presente en *Biblioteca mitológica* III, 12, 3. En efecto, cuenta que Ilo, el hijo del rey de Dardania, fue a Frigia, donde se celebraban unos juegos organizados por el rey, y venció en la lucha; recibió como premio cincuenta jóvenes e igual número de muchachas, y una vaca moteada. El rey de Frigia, obedeciendo un oráculo, le dijo a Ilo que fundara una ciudad en el lugar donde aquella se tendiese. Cuando la vaca llegó a la colina llamada de Ate, ubicada también en la región de Frigia, se acostó e Ilo fundó allí una ciudad que llamó Ilión, conocida mejor con el nombre de Troya. Más tarde, Ilo suplicó a Zeus que le mostrara algún signo de su protección de la ciudad, y vio delante de su tienda, caído del cielo, una estatua semejante a la imagen de Palas Atenea⁴⁴. Tenía tres codos de alto y los pies unidos; en la mano derecha la lanza enhiesta y en la izquierda la rueca y el huso. Ilo construyó un templo y le dio culto, y veneró la imagen de la diosa como protectora de Ilión o Troya. Según otra tradición también transmitida por Pseudo-Apolodoro, mientras el Paladio o estatua de Atenea estuviera en Troya, la ciudad no podría ser conquistada. Así lo narra en *Epítome* V, 10 y 13, donde refiere a su vez el hurto de la estatua. Sostiene, en efecto, que Héleno, hijo de Príamo y Hécuba, había vaticinado que Troya caería cuando el

43 El atrida acepta, pero pide como reemplazo de su concubina a la protegida de Aquiles, Briseida (*Iliada*, I, 180 ss.). El hijo de Peleo comprende esta acción despótica de Agamenón como un ultraje y decide no combatir en la guerra hasta que su compañera sea devuelta. Odiseo es quien interviene en la reconciliación entre el jefe atrida y Aquiles (*Iliada* XIX, *passim*); Briseida es restituida a su protector y Aquiles retoma su lugar en el campo de batalla.

44 Sobre el mito de la estatua de Atenea, cf. *Biblioteca mitológica* III, 12, 3.

Paladio fuera robado (V, 10) (cf. Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 28, 9; II, 23, 5). Para cumplir con este oráculo, el héroe itacense y Diomedes fueron de noche hasta la ciudad amurallada y, dejando al hijo de Tideo para que vigilara la zona, Odiseo entró inadvertidamente en la ciudad disfrazado de mendigo; allí fue reconocido por Helena, y con su ayuda, tras dar muerte a los guardias del Paladio, Odiseo robó la estatua y, junto con Diomedes, la llevó a una nave argiva (V, 13)⁴⁵. Esta historia del robo del Paladio también es transmitida por Virgilio en *Eneida* II, 162 ss., y por Ovidio en *Metamorfosis* XIII, 337-349. Ambos autores no escatiman palabras ofensivas contra el héroe homérico. Refieren la historia del hurto como una profanación de la imagen sagrada (*Eneida* II, 165-170; *Metamorfosis* XIII, 337-338).

Pseudo-Apolodoro, por su parte, atribuye al mismo Odiseo la planificación de la construcción del caballo de madera que esconderá a la tropa griega encargada de aniquilar la ciudadela troyana (*Epítome* V, 14-15). Según el autor, el héroe persuadió a los mejores hombres aqueos para que entraran en la estructura de madera⁴⁶ hasta que, devenida la noche, estuvieran en condiciones de salir y quemar las tiendas de toda Troya. Así lo hicieron y el caballo fue ingresado a la ciudad amurallada como ofrenda para aplacar la ira de la diosa Atenea, enojada por el robo del Paladio. Los troyanos aceptaron el fraudulento regalo y, terminado el festejo por la victoria sobre los aqueos, regresaron extenuados a sus hogares. Aprovechando el sueño de los soldados troyanos, dice Virgilio en *Eneida* II, 13-267, Sinón, el primo de Odiseo, abrió el vientre del caballo para liberar a los aqueos escondidos en la engañosa construcción, incluidos el propio Odiseo (v. 62) y Diomedes, de acuerdo con una tradición medieval difícil de identificar (Martínez y Durling, 1996). Estos saltaron, aniquilaron a gran parte de la población, quemaron toda Troya y emprendieron el camino de regreso a Grecia. Pero la versión de Virgilio no atribuye al héroe itacense la idea del caballo de madera, sino a los jefes argivos (v. 15), al mismo tiempo que describe el caballo hueco como una barriga embarazada de griegos (vv. 38, 51, 238 y 243), con un exterior justo, representado como una ofrenda religiosa preñada de destrucción.

Fuera de las alteraciones míticas, lo cierto es que el caballo de madera es el hito que marca la destrucción de Troya, la victoria de los argivos y el retorno de Odiseo a Ítaca. Este viaje, y las distintas peripecias que atraviesa el héroe hasta la llegada definitiva a su reino, es el tema principal de la *Odisea*. A partir del canto V el poema enumera los relatos de su héroe contados por

45 Cf. el resumen de Proclo de la *Pequeña Iliada*; Homero, *Odisea* IV, 250-256. Según Eurípides, *Hécuba* 239-250, cuando Odiseo entró en Troya, Helena lo reconoció y lo llevó ante Hécuba y esta lo envió fuera del país salvándole así la vida.

46 Cf. Homero, *Odisea* IV, 271-289; VIII, 492-515; XI 523-532; Higino, *Fábulas* 108; Quinto de Esmirna XII, 23-83; 218-443; 539-585; XIII, 21-59.

el propio protagonista. Odiseo refiere su estancia en la isla remota de la ninfa Calipso (V); su llegada a la tierra de los feacios (VI-VII); su experiencia en la región de los Cicones y de los Lotófagos (VIII); su aventura en la cueva del Cíclope (IX); su paso por la isla de Eolo, las circunstancias ocurridas con los lestrigones y su permanencia en el palacio de Circe (X); su descenso al inframundo (XI); su resistencia a las Sirenas, Escila y Caribdis y su acercamiento a las vacas del Sol (XII). Todos estos relatos tuvieron amplia repercusión en época antigua, pero solo uno consiguió mayor fama en la tradición posterior: la catabasis de Odiseo, que tiene en el poema homérico sus elementos míticos fundamentales.

En efecto, los preparativos y el posterior descenso del héroe al inframundo ocupan los cantos X-XI de la *Odisea*. Aquí el poeta cuenta que, durante su despedida de Circe, la diosa aconseja a Odiseo que visite la mansión de Hades y Perséfone (X, 490-512) para pedir oráculo al alma del ciego adivino Tiresias sobre su regreso a Ítaca (vv. 490-497). Para esto, Circe le da una serie de instrucciones (vv. 500-540). Primero, lo persuade de embarcar y llegar al lugar donde se encuentra el bosque de Perséfone y la morada de Hades; segundo, le indica que haga un hoyo y una libación en honor de todos los muertos; tercero, lo exhorta a realizar súplicas a las almas de los difuntos; por último, lo induce a que sacrifique animales y derrame su sangre en el hoyo previamente abierto para que el alma de Tiresias beba del denso líquido y pueda hablar (XI, 90-151). Cumplidas estas tareas, se acerca el alma del ciego adivino, consume la sangre y, tal como lo había anunciado Circe, vaticina los detalles del retorno del héroe, incluido el oráculo enunciado por el adivino itacense Haliterses Mastorida, referido más arriba. Mientras Odiseo permanece, aparece el alma de su madre Anticlea, que había muerto tiempo atrás a causa de la tristeza provocada por la ausencia de su hijo (v. 152). Odiseo también dialoga con otras figuras míticas, entre ellas Aquiles (vv. 466-536) y Heracles (vv. 600-638). Finalmente, retorna a su barco y se aleja del lugar con sus compañeros sobrevivientes. Este descenso exitoso del héroe itacense se convierte en la estructura discursiva de la catabasis de Eneas cantada por Virgilio en *Eneida* VI. De una manera magistral, Virgilio equipara a Eneas con el héroe homérico, a tal punto que la visita de Odiseo a los muertos funciona como inspiración para que el poeta latino incorpore en las aventuras del hijo del troyano Anquises una experiencia que replica, en gran medida, la vivida por Odiseo. De hecho, “no hay constancia en fuentes anteriores de que Eneas hubiera bajado al infierno y hubiera recibido allí revelaciones proféticas” (Echaves-Sustaeta, 1992: 48), por lo que la inclusión virgiliana del relato de la catabasis puede ser considerada como una innovación del poeta latino.

Por su parte, una vez que conoce la manera de volver a su tierra, Odiseo navega en busca de Ítaca. Pasado un tiempo en Esqueria y habiendo ganado

la confianza del rey Alcínoo, el héroe es trasladado dormido por los feacios hasta Ítaca (XIII). Depositado en la isla, el héroe vive una serie de eventos decisivos que determinan la recuperación exitosa de su identidad (XIV-XXIV), siendo los encuentros con su hijo Telémaco y su nodriza Euriclea fundamentales en este sentido. En el canto XVI, Telémaco conoce a Odiseo (vv. 186-323), y juntos maquinan la venganza contra los pretendientes de Penélope que derrochaban la hacienda familiar a la espera de la mano de la hija de Icarío (vv. 233-320). Más adelante, la nodriza Euriclea reconoce a Odiseo a través de la cicatriz que tiempo atrás le había dejado la mordida del jabalí en el Parnaso de su abuelo Autólico (XIX, 391 ss.). Ni Telémaco ni la esclava anuncian el regreso del héroe, pues temen que Odiseo muera en manos de los pretendientes. Solo cuando el plan maquinado para matar a los pretendientes se cumple (XXII), Euriclea comunica a Penélope la vuelta de su esposo (XXIII, 7). De esta manera, Odiseo ocupa su lugar en el reino dejado veinte años atrás, al lado de su mujer Penélope y su hijo Telémaco (XXIV).

Sin embargo, pese a que la *Odisea* relata con admirable detalle la vuelta con vida del héroe itacense a tu patria, lo cierto es que los autores posteriores narran versiones diferentes vinculadas con su regreso y deceso. Pseudo-Apolodoro (*Epítome* 7, 34-36) cuenta que, después de hacer sacrificios a Hades, a Perséfone y a Tiresias, Odiseo caminó por Epiro y llegó a la región de los tesprotos. Tras ofrecer nuevos sacrificios conforme al mandato de Tiresias⁴⁷, aplacó a Poseidón, se unió a la reina de los tesprotos, llamada Calídice, y tuvo un hijo, Polipetes. Odiseo gobernó en aquella región hasta que murió su reina; en ese momento dejó el reino a su hijo y regresó a Ítaca. Higino, por su parte, en *Fábulas* 127 dice que un hijo que Odiseo había concebido con Circe, de nombre Telégono, enviado por su madre a buscar a su padre, fue arrastrado por una tempestad hasta Ítaca. Odiseo y Telémaco, que no sabían quién era, lo enfrentaron, y Odiseo fue asesinado por Telégono (Licofrón, *Alejandra* 790-795), dando cumplimiento así al oráculo que predecía que el héroe perecería en manos de uno de sus hijos. Cuando Telégono supo que el guerrero asesinado era su padre, por mandato de Atenea, regresó con Telémaco y Penélope a su patria, a la isla de Eea, donde vivía Circe. Llevaron el cadáver de Odiseo ante la diosa y le dieron sepultura. La misma versión es transmitida por Pseudo-Apolodoro (*Epítome* VII, 36-37), quien agrega otras adaptaciones de la muerte del héroe. Entre ellas, sobresale aquella que refiere que Odiseo fue acusado de la matanza por los parientes de los pretendientes y juzgado por Neoptólemo, el hijo de Aquiles convertido en rey de las islas próximas al Epiro, y que este lo condenó al exilio. Errante, Odiseo llegó ante Toante,

47 Tiresias había advertido a Odiseo que tras matar a los pretendientes debía ir, con un remo al hombro, al país de los hombres que nunca habían visto el mar. Allí Odiseo debía clavar su remo y sacrificar a Poseidón un carnero, un toro y un cerdo. Cf. Homero, *Odisea* XI, 119-131.

descendiente de Andremón, en Etolia. Se casó con su hija y tuvo un hijo llamado Leontófono. Finalmente, murió de avanzada edad.

Los relatos que completan la mitología de Odiseo también tienen al héroe como viajero incansable. Así, Licofrón enumera en su obra *Alejandra* una serie de lugares vaticinados por la protagonista de su poema. En efecto, la hija de Príamo predice que Odiseo será considerado adivino en el pueblo etólico de los Euritanes, y también le dedicarán honras permanentes los habitantes de la ciudad de Trampia, donde está el pueblo de los Etices. Refiere, además, que las cenizas del cuerpo de Odiseo serán quemadas en Gortinea o Cortona y enterradas en el monte Perge (vv. 800-806); pero asegura que antes marchará hacia Tirsenia y se unirá a Eneas, el héroe de la *Eneida*, y a dos hijos de Télefo, Tirseno y Tarcón (vv. 1240-1245). Las incursiones de Odiseo en Italia son igualmente narradas en *Historia Antigua de Roma* I, 72, 2 de Dionisio de Halicarnaso, quien dice que Eneas vino a Italia en compañía de Odiseo, donde fundó una ciudad que llamó Roma, y en *Germania* III, 10 de Tácito, quien comenta que Odiseo, en su larga navegación, entró en Germania y fundó allí la ciudad de Asciburgio, sitio asentado a la ribera del Rhin. Sostiene al mismo tiempo que en ese lugar erigieron un altar consagrado a Odiseo, y que fue venerado en toda Germania y Retia, con monumentos y sepulcros que llevaban inscripto su nombre.

Según se puede observar en el resumen mitológico de la historia de Odiseo, la fama del héroe y sus distintas aventuras consiguieron alta repercusión entre los autores antiguos, que transmitieron su mito e influyeron a poetas tan afectos a la cultura grecolatina como Dante. La reelaboración del mito de Odiseo que el florentino presenta en *La Divina Comedia* está especialmente enriquecida por el influjo que los autores latinos ejercieron sobre su obra. Esto le permitió continuar con el legado de la Antigüedad grecolatina a la vez que crear una novedosa historia del último viaje del héroe a partir de elementos míticos tradicionales.

3.2. Ulises de Dante

La figura de *Ulixes* (Ulises), el nombre latino de Odiseo, aparece con gran dinamismo en *La Divina Comedia* de Dante. Ulises sobresale en el canto XXVI del “Infierno”, donde es colocado junto con Diomedes entre los consejeros dolosos que cometieron fraude, y representado dentro de una llama que envuelve su alma en el octavo aro del octavo círculo infernal. Dante y Virgilio, desde la altura de un puente de rocas, miran a los condenados y dominan la escena. Se escucha el suplicio de los consejeros de ardides, mientras las llamas animadas, que giran en torno del valle o foso, encierran uno o más pecadores. La llama que confina a Ulises y Diomedes, formando en su cresta dos lenguas de fuego que hablan, altera la atención de Dante, quien pregunta:

“¿(…) quién es aquel que en llama bipartida, / surge (…)?” (vv. 52-53)⁴⁸. Y Virgilio contesta:

Del fuego en los afanes,
Ulises y Diomedes, como hermanos,
pagan a la ira eterna sus desmanes. (vv. 55-57)⁴⁹

Esta interrogación y respuesta que intercambian los poetas señala el inicio del relato dantesco que reconstruye la figura del héroe clásico.

En efecto, una vez que Virgilio identifica a Ulises en la llama que rodea su alma, pasa a detallar los pecados que decidieron la estancia del héroe y Diomedes en el “Infierno”. En primer lugar, el caballo de Troya. Dice el poeta latino:

Lloran, porque en su muro, a los troyanos,
con doloso caballo, abrieron puerta,
por donde salió la estirpe de romanos (vv. 56-60)⁵⁰

En segundo lugar, el reclutamiento engañoso de Aquiles en el ejército aqueo: “Lloran el fraude, que Deidamia muerta, / aun deplora de Aquiles, su alma triste (…)” (vv. 61-62)⁵¹. Y, en tercer lugar, el robo del Paladio: “(…) y el paladión que hurtó su mano experta” (v. 63)⁵². Como se deduce de esta enumeración, Dante hace que Virgilio atribuya tres actos pecaminosos a Ulises y Diomedes, que coinciden con los tres mitos antiguos ya comentados más arriba y transmitidos por los autores latinos que mayor influencia ejercieron sobre la obra de Dante: 1) el mito del caballo de madera que provocó la caída de Troya, referido por Virgilio en *Eneida* II, 13-267; 2) el mito del alistamiento de Aquiles y el lamento de Deidamia por la partida de su amante, narrado por Estacio en *Aquileida* 1, 550 ss., 663 ss., *et passim*; y 3) el mito del robo del Paladio, recuperado por Virgilio en *Eneida* II, 162 ss., y por Ovidio en *Metamorfosis* XIII, 337-349⁵³. A partir de todos estos relatos, el Ulises reconstruido por Dante es el estereotipo convencional de un guerrero traicionero y sacrílego, castigado en

48 “(…) *chi è 'n quel foco che vien sì diviso / di sopra, che par surger (…)*”.

49 “*Là dentro si martira / Ulisse e Diomede, e così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira*”.

50 “*E dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del caval che fè la porta / onde usci de' Romani il gentil seme*”.

51 “(…) *piangevisi entro l'arte per che, morta, / Deidamia ancor si duol d'Achille (…)*”.

52 “(…) *e del Palladio pena vi si porta*”.

53 Según Barolini (2010: 842), el Ulises de Dante está formado por un “pastiche” de fuentes latinas. Asegura que “la historia de Ulises no era conocida por Dante a través de Homero, cuyos poemas aún no estaban disponibles para el Occidente cristiano en los tiempos de Dante; si Dante conocía las diversas versiones medievales de la historia, tanto en latín como en lengua vernácula, que relatan el regreso de Ulises a Ítaca y (en una desviación total de Homero) su muerte a manos de Telégonos, no muestra signos de ello” (mi traducción). Para una apreciación no coincidente con la anterior, puede verse López Cortezo (2000).

una sola llama con su compañero de armas Diomedes. Sin embargo, la representación que hace el florentino de la figura clásica no se limita a enumerar los pecados míticos que lo condenan al encierro flamígero pues el Ulises de Dante es un personaje complejo que va mucho más allá del estereotipo negativo. De hecho, es la única gran figura homérica que habla en la *Comedia*.

En efecto, cuando Virgilio termina de precisar los pecados de Ulises y Diomedes, Dante insiste en interrogar a los dos héroes. Pero el poeta latino le niega esta acción, y explica la causa exacta de su decisión: “(...) porque [los penitentes] fueron griegos, / y tu idioma les es desconocido” (vv. 74-75)⁵⁴. Para evitar el desentendimiento de Dante, Virgilio habla en su lugar. Según Martínez y Durling (1996: 411), esta mediación del conocimiento del florentino a través del poeta latino se puede deber a “un enfoque nítido en la relación especial de Virgilio con Ulises y Diomedes como el poeta de la *Eneida*” (mi traducción). Virgilio, por lo tanto, es quien interpela a los héroes, aunque sus preguntas no tienen como propósito saber sobre las variadas aventuras experimentadas por las dos figuras clásicas, cuyas más célebres hazañas fueron mencionadas entre los pecados que incluyen los mitos que decidieron su estancia en el círculo infernal. Virgilio, en cambio, quiere recibir noticias acerca del destino final de sus vidas, como se lee en estas palabras: “vuestra muerte, / decidme dónde fue habida” (v. 84)⁵⁵. Ante semejante pregunta, la llama que contiene a los héroes se agita con activo movimiento (vv. 85-90), y solo Ulises le responde. Desde este momento hasta el final del canto XXVI, solo el héroe homérico está habilitado para referir en pocos versos los distintos mitos que tienen su figura como protagonista e incluyen elementos que alejan la caracterización homérica del Ulises de Dante.

Así se observa a partir de los vv. 91-93, cuando el hijo de Laertes alude al mito que cuenta su estadía en el palacio de Circe (Ovidio en *Metamorfosis* XIV, 233-440). A diferencia de la versión clásica, Ulises no ansía volver a su hogar. Por el contrario, lejos de manifestar un sentimiento de añoranza por su familia itacense, el héroe de Dante reniega de la reclusión de Circe y expresa su afición por la aventura. Así se lee en estas palabras:

(...) ni el cariño por mi hijo me contuvo,
ni de mi viejo padre la ternura,
ni el amor de Penélope me abstuvo
de recorrer por doquier a la ventura,
por conocer el mundo como experto,
y al hombre con sus vicios y cultura.” (vv. 94-99)⁵⁶

54 “(...) *ch’ei sarebbero schivi, / perch’ e’ fuor greci, forse del tuo detto*”.

55 “(...) *dove per lui perduto a morir gissi*”.

56 “(...) *né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né ’l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta / vincer potero dentro a me l’ardore / ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore*”.

Para Martínez y Durling (1996) y Barolini (2010), Dante parece adaptar en estos últimos versos la paráfrasis de Horacio del comienzo de la *Odisea* que incluye en *Ars poetica* 142: “Dime, Musa, el hombre que después de la caída de Troya / vio las costumbres y ciudades de muchos hombres”⁵⁷. A través de la valoración del genio poético de Homero, la interpretación de Horacio contrasta con el pensamiento de Virgilio y Ovidio. Recrea una imagen positiva de Ulises que reproduce en distintas instancias de su producción. En *Epístola* I, 2, 18-20 vuelve sobre la ponderación del poeta griego que propuso como ejemplo de sabiduría y valor al prudente Ulises. Y seguidamente enaltece otra vez la figura del héroe cuando aprecia su buen discernimiento y, especialmente, su capacidad para resistir el encanto de Circe y el canto de las sirenas (I, 2, 23)⁵⁸. Una retórica similar se aprecia en Cicerón. En *Del supremo bien y del supremo mal* V, 18, 49 celebra el amor innato por el aprendizaje y el conocimiento que sienten algunos hombres, tomando a Ulises como ejemplo de esta afición.

Sin embargo, este aspecto positivo no es encumbrado por Dante; condena con dramatismo el deseo cognoscitivo de Ulises⁵⁹ que lo impulsa a navegar por mar abierto y visitar distintas costas de España, de Marruecos y de la isla de los Sardos (“Infierno” XXVI, 103-104), hasta llegar “(...) al Estrecho / donde Hércules plantó firmes resguardos” (vv. 107-108)⁶⁰. El florentino reprobaba aquí la naturaleza imprudente de Ulises en el momento en que el héroe decide cruzar las columnas de Hércules, bien conocidas en la Antigüedad clásica. Según cuenta Estrabón en *Geografía* III, 5, 5, las columnas de Hércules son el nombre mítico que reciben dos promontorios llamados Monte Abila en África y Monte Calpe en España, ubicados a ambos lados del Estrecho de Gibraltar. Tales pilares fueron considerados como los límites del mundo conocido (Bassanese, 2010); habrían sido erigidos por Hércules en conmemoración del décimo de los doce trabajos cumplidos por el héroe⁶¹, que consistió en atravesar el temible océano, batallar contra seres bestiales y matar al monstruoso Geriones (o Gerión), dotado de tres cabezas y tres cuerpos (Hesíodo,

57 “(...) *dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes*”.

58 En “Purgatorio” XIX, 22-24, una sirena dice: “¡(...) Detuve a Ulises en su viaje errante, / y mi voz es por todos tan amada / que quien me oye, me sigue siempre amante!” (“¡(...) *Io volsi Ulisse del suo cammin, vago / al canto mio, e qual meco s’ausa / rado sen parte, si tutto l’appago!*”).

59 Como sostiene Barth (1981), existen varios puntos de comparación y contraste entre el caminante del “Infierno” I y II y el Ulises en “Infierno” XXVI, especialmente aquellos que permiten percibir que Ulises y su viaje representan una travesía alternativa al propuesto por Dante en su *Comedia*. En esta lectura en espejo propuesta por Barth, el viaje que conduce a Dante desde el infierno hasta el cielo debería ser examinado como la contraparte del viaje de Ulises. Dante debe evitar dejarse llevar por el conocimiento irracional de lo desconocido si quiere alcanzar su meta celestial.

60 “(...) *stretta / dov’ Ercule segnò li suoi riguardi , acciò che l’uom più oltre non si metta*”.

61 Sobre los doce trabajos de Heracles, cf. Pausanias, *Descripción de Grecia* III, 17, 3; 18, 13; V, 10, 9; 25, 7; Higino, *Fábulas* 30 y 31; Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 5.

Teogonía 287), para apoderarse de las innumerables vacadas que poseía en los confines occidentales del mundo (Hesíodo, *Teogonía* 979-983; cf. Heródoto, *Historia* IV, 9). Cuando Hércules logra llegar a los extremos de los continentes, el de Libia y el de Europa, levanta aquellas columnas en memoria de su expedición (Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* IV, 18, 5). Y dado que quería construir en este sitio una obra eternamente inolvidable, acumuló material de aluvión en ambos extremos hasta convertirlo en un estrecho, para impedir que los grandes monstruos acuáticos se escaparan del océano y pasaran al mar interior, y conseguir a su vez que la fama de lo construido resultara perdurable. De esta manera, los pilares de Hércules marcan los márgenes del espacio liberado de los monstruos y, por lo tanto, transitable para el hombre. Así lo reconoce Píndaro, quien en *Nemeas* III, 20-22 se lamenta por la dificultad de continuar cualquier travesía por el mar infranqueable más allá de las Columnas de Heracles, puestas por el héroe como confines de su navegación.

Sin embargo, el Ulises de Dante no respeta estas barreras y busca avanzar hacia los mares del sur que conducen al mundo de lo desconocido⁶². Según Bassanese (2010), esta historia de transgresión puede ser interpretada como una alegoría de los límites del pensamiento pagano, desprovista de los beneficios de la revelación cristiana, así como un acto de arrogancia similar a la indiscreción de Adán contra la prohibición de Dios que consistía en no comer del Árbol del Conocimiento. En tal sentido, Nardi (1949) argumenta que el Ulises de Dante es un nuevo Adán, y que su pecado es precisamente el del primer hombre creado por Dios: *il trapassar del segno* (“el ir más allá de la marca”, “Paraíso” XXVI, 117). Ulises se convierte así en un transgresor, cuyo orgullo lo incita a buscar un conocimiento que excede el mandato establecido por Dios para el hombre (Barolini, 2010), de la misma manera que el orgullo de Adán lo conduce a una infracción similar, también en busca de un conocimiento que lo haría semejante a Dios. Sin bien esta interpretación que compara la acción de Ulises con la de Adán resulta forzada, pues ninguna referencia del canto XXVI del “Infierno” alude a semejante relación, lo cierto es que Ulises se rebela contra los límites marcados por las Columnas de Hércules, y su rebelión es castigada. Pero esto ocurre por dos motivos: 1) la navegación fuera de los confines de lo conocido, y 2) la incitación a la transgresión. Como se observará enseguida, Dante une la idea del consejo fraudulento con el comportamiento transgresor del héroe en las palabras que Ulises utiliza para persuadir a sus compañeros de emprender su último viaje (vv. 112-120):

62 Rizzo (1984: 7-21) demuestra que la figura de Ulises es central para la lectura de *La Divina Comedia* porque representa el “anti-tipo” de Dante, sea en su representación como “Dante-peregrino”, o sea en su función como “Dante-poeta” (mi traducción).

“¡Hermanos que entre riesgos sin medida,
 tocáis”, dije, “el extremo de occidente,
 En la corta vigilia de la vida,
 aprovechad la fuerza remanente!
 no os privéis de la máxima experiencia,
 de hallar en pos el sol mundo sin gente.
 De noble stirpe es vuestro ser esencia:
 para alcanzar virtud habéis nacido,
 y no a vivir cual brutos sin conciencia.”⁶³

El discurso que el héroe dirige a sus compañeros es claramente crucial para la concepción del Ulises de Dante, que se resume en los vv. 119-120. Estos versos explican el viaje de Ulises más allá de las Columnas de Hércules como un deseo desmedido por el conocimiento, que unos versos después Dante califica como *folle volo* (“vuelo loco”, v. 125)⁶⁴, una frase que Martínez y Durling (1996) consideran como una adaptación de los vv. 14-19 del libro VI de la *Eneida* de Virgilio⁶⁵. En efecto, el poeta latino describe el vuelo “*ausus*” (“osado”, “aventurero” o “arriesgado”, v. 15) del arquitecto Dédalo, luego de fabricar y ensamblar con cera unas alas a su cuerpo (Higino, *Fábulas* 40, 2; Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* IV, 77, 8), huir volando del Laberinto de Creta (Pseudo-Apolodoro, *Epítome* I, 12; Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* IV, 77, 8) hasta llegar a Sicilia, donde construyó un altar a Apolo y le “*sacravit / remigium alarum*” (“consagró los remos de sus alas”, *Eneida* VI, 18-19). El mismo relato es transmitido por Ovidio en *Metamorfosis* VIII, 244ss, quien agrega una variante mítica, pues refiere que Dédalo fue convertido en ave para escapar rápidamente del Laberinto.

Si bien es difícil determinar la fuente literaria que inspiró el *folle volo* de Ulises en *La Divina Comedia* de Dante, resulta probable que ese vuelo sea un indicio clave del destino fatal del héroe. Y así queda explícito en los versos finales del canto XXVI del “Infierno”, donde Ulises narra su viaje fuera de las

63 “*O frati*”, *dissi*, “*che per cento milia / perigli siete giunti a l’occidente, / a questa tanto picciola vigilia / d’i nostri sensi ch’è del rimanente / non vogliate negar l’esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente. / Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza*”.

64 Para Martínez y Durling (1996), las empresas europeas hacia el oeste en el Atlántico ya estaban comenzando en los días de Dante. La más notable fue la expedición de los hermanos Vivaldi perdidos en 1291 (Nardi, 1949). Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea al poeta, los autores reconocen: “(...) nos parece sorprendente que la poderosa imaginación de Dante (incluso usando proféticamente el término nueva tierra –lo *nova terra*, línea 137– para un descubrimiento) atribuya la característica sed de exploración europeo/occidental a una figura ya establecida, en la tradición latina, como una destructividad militar despiadada e infiel” (Martínez y Durling, 1996: 572; mi traducción).

65 Esta idea es rechazada por López Cortezo (2000: 96), quien demuestra que “la influencia virgiliana podría admitirse si no fuera porque el propio Homero la utiliza tal cual en *Odisea* (XI, 121-125)”.

Columnas de Hércules hasta divisar la nueva tierra que provoca su naufragio. Ansioso por explorar misteriosas regiones, el héroe navega en las aguas inexploradas del Hemisferio Sur deshabitado, avista una montaña en la distancia, la más alta de todas las que había visto en sus innumerables recorridos. Con sincera emoción, Ulises se afana por alcanzar la costa de su descubrimiento, pero la alegría del hallazgo contrasta con la tragedia que sanciona su error, como bien lo expresa Ulises en sus últimas palabras:

“¡Oh, alegría, que en llantos fue trocada!
que de la nueva tierra, un torbellino
bate a proa la nave tormentada.
Tres vueltas la hace dar en remolino;
sube la popa al enfrenar la tierra,
baja la proa, y el querer divino,
al fin el mar sobre nosotros cierra.” (“Infierno” XXVI, 136-142)⁶⁶

De esta *nova terra* (nueva tierra) surge un torbellino que destruye su nave y la hunde, llevando su inquietud por explorar el mundo desconocido visto en el horizonte a un final repentino y trágico⁶⁷.

Con la historia de su último viaje, Ulises responde de manera completa a la pregunta de Virgilio que inicia su relato: “vuestra muerte, / decidme dónde fue habida” (v. 84). De una manera integral, Dante recupera los mitos que, conforme a su entender, son emblemáticos de la historia del héroe, al mismo tiempo que refiere su muerte. Martínez y Durling (1996) consideran que Dante pudo basar los vv. 136-142, que cuentan el naufragio de Ulises, en la *Metamorfosis* XIV, 436-440 de Ovidio. En ese lugar, el poeta dice que Macareo, compañero de Ulises, relató a Eneas su deserción de la tripulación del héroe después de la estancia con Circe; también le refiere la predicción dada por la Titania antes de embarcar, cuando les vaticina que el camino que les aguarda es largo y está repleto de los derroteros y peligros del océano indomable (v. 439). A partir de este pasaje, Dante habría podido introducir en la narración del regreso de Ulises la idea del inicio de un prolongado viaje desde la isla de Circe, así como la idea de un naufragio que les espera. Sin embargo, no hay razón para suponer que Dante fuera ignorante de la tradición del regreso de Ulises a casa⁶⁸ y su posterior muerte en manos de su hijo Telégonos, como aparece en los mitos comentados en el apartado anterior. “Más bien”,

66 “Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto, / ché de la nova terra un turbo nacque / e percosse del legno il primo canto. / Tre volte il fè girar con tutte l'acque, / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com' altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.”

67 En *La Divina Comedia*, la orilla que Ulises no puede alcanzar es la orilla del Monte Purgatorio, una orilla que no cede sus secretos a la osadía humana (“Purgatorio” I, 130-132).

68 Sobre la “ignorancia homérica de Dante y el retorno a Ítaca”, cf. el estudio completo de López Cortezo (2000).

razonan Martínez y Durling, “Dante deseaba proporcionar un final más acorde con su concepción del héroe” (1996: 572, mi traducción). Los mismos autores consideran que es imposible dissociar el Ulises del último viaje de Dante del Ulises de Troya; de hecho, aseguran que la estructura metafórica de los pecados enumerados por Virgilio a través de los tres mitos que inician la caracterización del héroe homérico en *La Divina Comedia* –la maquinación del caballo de Troya, el engaño de Aquiles y el robo del Paladio– son el patrón que diseña su trágico final⁶⁹. Su muerte incluso coincide con el destino fatal sucedido a otros héroes clásicos. Como sostiene Bauzá (2007: 30), la “muerte involuntaria (...) es una circunstancia que normalmente le acaece a los héroes trágicos –Heracles [Hércules], Edipo, Áyax, Aristeo, son los ejemplos conocidos”. Tales héroes sucumben luego de cometer inconscientemente un “error” (Bauzá, 2007: 30). La acción de Ulises de traspasar las columnas de Hércules en su afán por conocer nuevas tierras (vv. 107-108) es una transgresión que comete no de manera consciente, sino preso de una locura que Dante observa en la empresa aventurera del héroe que califica como *folle volo* (v. 125)⁷⁰. Pese a su inconsciencia, semejante transgresión es susceptible de ser castigada, de la misma manera que los poetas trágicos de la antigua Grecia condenaban el error de sus héroes. En este sentido, es posible considerar la muerte de Ulises como “un elemento tradicional que el poeta recibe con el mito; elemento que utiliza para desarrollar el tema de la limitación del hombre frente a la divinidad” (Rodríguez Adrados, 1962: 15), de la misma manera que utiliza otros aspectos míticos para recrear la historia del héroe. Su muerte, entonces, indica que “la acción del hombre no puede ir más allá de ciertos límites, descritos ya como de condición moral, ya como simple voluntad divina” (Rodríguez Adrados, 1962: 15). Preso de su locura, y empeñado en saber sobre espacios inhóspitos, Ulises comete el error de cruzar las Columnas de Hércules que Dante castiga dramáticamente.

Este error, que tiene como momento decisivo de la culpabilidad de Ulises el consejo fraudulento dado por el héroe a sus compañeros a través del discurso que los incentiva a navegar fuera de los límites conocidos (“Infierno” XXVI, 112-120), se une a los pecados míticos enumerados por Virgilio (vv. 56-63) antes de que el héroe refiera la historia de su muerte. De esta manera, mediante una combinación de relatos procedentes de la mitología clásica, Dante consigue construir una nueva versión del mito de Ulises que concluye de una manera trágica.

69 Rizzo (1984: 9) considera que el viaje a través del texto de Dante muestra cómo la caracterización de Ulises como “anti-tipo” de Dante conduce directamente a la caracterización del poema de Homero como tragedia, o como “el anti-tipo de la *Comedia* de Dante” (mi traducción).

70 Una correspondencia con este planteo hemos advertido en la figura de Alejandro y su muerte en el *Libro de Alexandre*, en el capítulo 3. En la derrota final de los héroes antiguos subyace el sentido moral tan caro a la literatura medieval.



“El pensador” personifica a Dante. Originalmente, la obra se denominaba “El poeta” y fue creada para representar al autor, inclinado, que mira los círculos del “Infierno”. Se encuentra en el Museo Rodin de París (Francia). Existe una réplica en la Plaza de los dos Congresos, en Buenos Aires (Argentina).

Foto: M. E. García Miranda, 2012

4. Conclusión

Los héroes de la mitología clásica adquieren gran protagonismo en el “Infierno” de *La Divina Comedia* de Dante. Las figuras de Aquiles, Teseo, Eneas y, especialmente, Ulises, aparecen en la obra del florentino dentro de un entramado de tradiciones míticas entrecruzadas para elaborar las historias de los personajes mejor recordados por los autores antiguos. Desde Homero y Hesíodo, hasta llegar a la literatura grecolatina de escritores tan afectos a los ciclos troyano y cretense como Virgilio, Ovidio y Estacio, los mitos de los héroes antes analizados obtienen una relevancia capital que explica la reminiscencia dantesca y las diversas versiones gestadas alrededor de las representaciones heroicas. Así lo demuestra la figura de Ulises. La caracterización que hace Dante del héroe homérico une las historias más conocidas de la mitología en torno al hijo de Laertes para formar un solo relato de esta emblemática figura. El florentino parte de los mitos que tienen a Ulises y su compañero Diomedes como compañeros de las tretas destinadas a cumplir con la empresa bélica que conducirá a la victoria definitiva de los griegos sobre los troyanos, para continuar con las historias que hacen del héroe un aventurero incansable. Con la intención de demostrar el carácter fraudulento de los consejos del héroe, Dante introduce los mitos del caballo de Troya, del engaño de Aquiles y del robo del Paladio, como pecados que prueban la condena perpetua de Ulises en el círculo infernal. Pero no solo esto. El florentino narra una historia original que tiene en la idea del consejo engañoso el motivo

de su trágico final. Un procedimiento cercano se observa en el tratamiento del resto de las figuras clásicas comentadas más arriba. Pese a que la caracterización de Aquiles, Teseo y Eneas no alcanza el desarrollo poético que tiene la figura e historia de la muerte de Ulises, Dante rescata en cada caso los elementos míticos de mayor carácter simbólico y escribe las características más singulares de uno y otro personaje.

Solo resta agregar que el espacio primordial que el “Infierno” de *La Divina Comedia* otorga a los héroes de la mitología grecolatina indica tanto la continuidad de la tradición clásica en el pensamiento medieval, como la lectura particular que hace Dante de los autores emblemáticos de la Antigüedad.

5. Referencias bibliográficas

- Arce, Javier (Introd.) y Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Trad. y notas) (1985). [*Pseudo-*] *Apolodoro. Biblioteca. Epítome*. Madrid: Gredos.
- Barolini, Teodolinda (2010). “Ulysses”. En Lansing, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London - New York: Routledge: 842-847.
- Battistessa, Ángel J. (Trad., prolog. y notas) (1972). *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Ediciones C. Lohlé.
- Bauzá, Hugo Francisco (2007). *El mito del héroe, morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barth, Robert L. (1981). “*Inferno* I, II, and XXVI: Dante as Poet and Wayfarer, Ulysses, and the Reader”. *The Kentucky Review* 2/2: 35-48.
- Bassanese, Fiora A. (2010). “Hercules, Pillars of”. En Lansing, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London - New York: Routledge: 481.
- Burkert, Walter (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada.
- Calonge Ruiz, Julio, Eduardo Acosta Méndez, Francisco J. Olivieri y José Luis Calvo (Intros., trads. y notas) (1987). *Platón. Diálogos II. Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*. Madrid: Gredos.
- Crespo, Ángel (Trad., prolog. y notas). *Dante Alighieri. Comedia*. Edición bilingüe. Barcelona: Seix Barral.
- Crespo, Emilio (Introd., trad. y notas) (2015). *Homero. Iliada*. Madrid: Gredos.
- Cristóbal, Vicente (Trad.) y Javier Echave-Sustaeta (Introd. y notas) (1992). *Virgilio. Eneida*. Madrid: Gredos.
- Crosas López, Francisco (2010). *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*. Madrid: Dykinson.
- Del Barrio Vega, María Felisa y Cristóbal Cristóbal López (Introd., trad. y notas) (2001). *La Iliada latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*. Madrid: Gredos. Madrid.

- Del Hoyo, Javier (Intrd., trad., notas e índices) y J. M. García Ruiz (Introd. y trad.) (2009). *Higino. Fábulas*. Madrid: Gredos.
- Doob, Penelope Reed (1990). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity Through the Middle Ages*. Ithaca - New York: Cornell University Press.
- Durling, Robert M. (Ed., introd., trad. y notas) y Ronald L. Martínez (Introd. y notas) (1996-2003). *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. Purgatorio*. Vol I-II. New York - Oxford: Oxford University Press.
- Durling, Robert M. (Ed., introd., trad. y notas), Martínez, Ronald L. (introd. y notas) (2003). *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 2. London - New York: Oxford University Press.
- Fernández-Galiano, Manuel (Introd., trad. y notas) y Emilio Fernández Galiano (Introd., trad. y notas) (1987). *Licofrón. Alejandra*. Madrid: Gredos.
- Fernández-Galiano, Manuel (Introd.), J. M. Pabón (Trad.) (1993). *Homero. Odisea*. Madrid: Gredos.
- Grimal, Pierre (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Guzmán Hermida, Juan Manuel y Óscar Martínez García (Introd., trad. y notas) (2007). *Plutarco. Vidas Paralelas IV. Aristides. Catón. Filopemén. Flaminio. Pirro. Mario*. Madrid: Gredos.
- Herrero Ingelmo, Ma. Cruz (Introd., trad. y notas) (1994-2008). *Pausanias. Descripción de Grecia. Obra completa. Libros I-X*. Madrid: Gredos. Editorial Gredos. Madrid.
- Herrero Llorente, Víctor José (Introd., trad. y notas) (1987). M. Tulio Cicerón. *Del supremo bien y del supremo mal V*, 18, 49.
- Kallendorf, Craig (2010). "Aeneas". En Lansing, Richard (ed.). *The Dante Encyclopedia*. London - New York: Routledge: 6-7.
- Kerényi, Karl (1972). *La religión antigua*. Madrid: Revista de Occidente.
- Kerényi, Karl (2009). *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta.
- López Cortezo, Carlos (2000). "Acerca de la ignorancia 'homérica' de Dante y el retorno de Ulises a Ítaca (*Inf.* XXVI, 90-142)". *Cuadernos de Filología Italiana* 7: 95-97.
- Meana, María José y Pinero, Félix (Introd., trad. y notas) (1992). *Estrabón. Geografía. Libros III-IV*. Madrid: Gredos.
- Miller, Clarence H. (1984). "Hercules and His Labors as Allegories of Christ and His Victory over Sin in Dante's Inferno". *Quaderni d'italianistica* 5: 1-17.
- Miranda, Lidia Raquel (2018). "El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*". En Miranda, L. R. (Ed.). *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*. Santa Rosa: EdUNLPam: 135-155.

- Mitre, Bartolomé (Trad.) (1922). *Dante Alighieri. La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural Latium.
- Moralejo, José Luis (Introd., trad. y notas) (2008). *Horacio. Sátiras. Epítolas. Arte Poética*. Madrid: Gredos.
- Mozley, John Henry (Ed. y trad.) (1928). *P. Papinius Statius. Thebaid V-XII. Achilleid*. Vol. II. London - New York: William Heinemann - G. P. Putnam's Sons.
- Nardi, Bruno (1949). "La tragedia di Ulisse". En *Dante e la cultura medievale*. Bari: Laterza: 153-165.
- Ortega, Alfonso (Introd., trad. y notas) (1984). *Píndaro. Odas y Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Parreu Alasá, Francisco (Introd., trad. y notas) (2001). *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica. Libros I-III*. Madrid: Gredos.
- Pérez Giménez, Aurelio y Alfonso Martínez Diez (Introd., trad. y notas) (1990). *Hesíodo. Obras y Fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Gredos.
- Plácido, Domingo (Introd.), Elvira Jiménez y Ester Sánchez (Trad. y notas) (1984). *Dionisio de Halicarnaso. Historia Antigua de Roma. Libros I-III*. Madrid: Gredos.
- Pòrtulas, Jauma (2009). "Prólogo". En Kerényi, Karl. *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta: 13-27.
- Requejo, José María (Introd., trad. y notas) (1981). *Cayo Cornelio Tácito. Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*. Madrid: Gredos.
- Rizzo, Gino L. (1984). "Dante's Ulysses". *Arts. The Journal of the Sydney University Arts Association*: 7-21.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1962). "El héroe trágico". *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6: 11-35.
- Rollié, Emilio (Introd., trad. y notas) (2012). *Ovidio. Las metamorfosis*. Buenos Aires: Losada.
- Schrader, Carlos (1985). *Heródoto. Historia. Libro VII*. Madrid: Gredos.
- Stallbaum, Gottfried (1970). *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam*, 2 vols. Hildesheim: Olms.
- Torres Esbarranch, Juan José (Trad. y notas). *Diodoro de Sicilia. Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*. Madrid: Gredos.
- Treasure, Robin (2010). "Achilles". En Lansing, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London - New York: Routledge: 3.
- Von der Muhll, Peter (Ed.) (1962). *Homeri. Odyssea*. Basel: Helbing-Lichtenhahn.
- Wetherbee, Winthrop (2010). "Theseus". En Lansing, Richard (Ed.). *The Dante Encyclopedia*. London - New York: Routledge: 818.

6. Propuestas de trabajo

- 6.1. ¿Menciona Dante otros personajes de la mitología grecolatina en su “Infierno”? ¿Cuáles? ¿Qué características de su representación clásica retoma el poeta y qué elementos nuevos les aporta?
- 6.2. Busque imágenes medievales y de otras épocas que representen el infierno. ¿Aparecen en ellas personajes mitológicos? ¿Cuáles y cómo? ¿Qué otras figuras se reconocen? Elabore una muestra para proyectar en el aula multimedial a sus compañeros.
- 6.3. Otro personaje clásico fundamental que aparece en *La Divina Comedia*, aunque no es mitológico sino referencial, es Virgilio. ¿Qué sentidos y funciones le atribuye el poeta florentino en su representación al poeta latino?



UNLPam

Santa Rosa, La Pampa, septiembre de 2019