

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo

Personajes históricos y literarios de la Edad Media



Lidia Raquel MIRANDA
(Editora)

[2018] LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo

Personajes históricos y literarios de
la Edad Media

Lidia Raquel Miranda
(Editora)

Miranda, Raquel

Héroes medievales en espejo : personajes históricos y literarios de la Edad Media / Raquel Miranda. - 1a edición para el alumno - Santa Rosa : Universidad Nacional de La Pampa, 2018. 206 p. ; 18 x 25 cm. - (Libros de texto para estudiantes universitarios)

ISBN 978-950-863-333-0

1. Literatura Española. I. Título.
CDD 860

LIBROS DE TEXTO PARA ESTUDIANTES UNIVERSITARIOS

Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media
Lidia Raquel Miranda (Editora)

Mayo de 2018, Santa Rosa, La Pampa

Edición: Lidia Raquel Miranda

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

Impreso en Argentina
ISBN 978-950-863-333-0

© 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 2018
Cnel. Gil 353 PB - CP L6300DUG
SANTA ROSA - La Pampa - Argentina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PAMPA

Rector: Sergio Aldo Baudino

Vicerrector: Hugo Alfredo Alfonso

EdUNLPam

Presidente: Ana María T. Rodríguez

Director de Editorial: Rodolfo Rodríguez

Consejo Editor de EdUNLPam

Pedro Molinero

María Esther Folco

María Silvia Di Liscia

Maria Estela Torroba / Liliana Campagno

Celia Rabortnikof

Edith Alvarellos / Yamila Magiorano

Paula Laguarda / Marisa Elizalde

Graciela Visconti

Mónica Boeris / Ricardo Tosso

Griselda Cistac / Raúl Álvarez

Índice

Introducción	11
	Lidia Raquel Miranda

Capítulo I

Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales

Lidia Raquel Miranda

1. Guía de lectura	19
2. Referente, significado y sentido	21
3. La naturaleza de los nombres propios.....	24
4. Índice, símbolo, imagen.....	28
5. Referencia y ficción.....	31
6. Última consideración	33
7. Referencias bibliográficas.....	34
8. Propuestas de trabajo	36

Capítulo II

El rey Arturo, entre la historia y la leyenda

David Rodríguez Chaves

1. Justificación	39
2. Las fuentes históricas sobre el rey Arturo	43
3. Hipótesis sobre la naturaleza histórica o ficcional del rey Arturo.....	47
4. La literatura artúrica y su influencia en Europa	49

5. Breves apuntes sobre Chrétien de Troyes	51
6. La leyenda artúrica en <i>Sir Gawain y el Caballero Verde</i>	54
7. Comentarios finales.....	62
8. Referencias bibliográficas	63
9. Propuestas de trabajo.....	64

Capítulo III

Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal

Lidia Raquel Miranda

1. Vanguardia	67
2. Carlomagno (ca. 742-814)	68
3. La era de Carlomagno	70
4. El renacimiento carolingio.....	74
5. La épica y las figuras históricas.....	76
6. Carlomagno en <i>La Canción de Rolando</i>	78
7. Retaguardia	84
8. Referencias bibliográficas	84
9. Propuestas de trabajo.....	86

Capítulo IV

Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador

Lidia Raquel Miranda

1. Presentación.....	89
2. En busca del Cid histórico	89
3. Un rey para un vasallo	92
4. La ruta del Cid	95
5. Textos que consagraron la figura del Cid	98
6. El manuscrito del <i>Poema de Mio Cid</i> y sus ediciones críticas	99

7. La épica española y el <i>Poema de Mio Cid</i>	102
8. El Cid literario, un vasallo ideal	107
9. Referencias bibliográficas.....	113
10. Propuestas de trabajo	116

Capítulo V

Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa

Lidia Raquel Miranda

1. Elección.....	123
2. Santa Oria, una santa local	123
3. El emparedamiento como modalidad de vida espiritual.....	126
4. Gonzalo de Berceo y su obra: el <i>Poema de Santa Oria</i>	127
5. La imagen de Santa Oria como personaje hagiográfico.....	132
6. Cuerpo y santidad	139
7. Relato y memoria	146
8. Referencias bibliográficas.....	147
9. Propuestas de trabajo	149

Capítulo VI

El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

1. Primer círculo.....	153
2. Dante Alighieri (1265-1321).....	154
3. Cosmogonía y cartografía de <i>La Divina Comedia</i>	156
4. <i>La Divina Comedia</i> en Buenos Aires	162
5. Las condenas en el “Infierno” de Dante	165
6. El infierno de los enamorados	168
7. Último círculo.....	172

8.Referencias bibliográficas	173
9.Propuestas de trabajo.....	174

Capítulo VII

Galería de encumbrados en *El Conde Lucanor*

Lidia Raquel Miranda

1.Presentación.....	177
2.El autor y su obra	178
3. <i>El Conde Lucanor</i> , la gran metáfora	180
4.El arte de contar historias.....	186
5.Los personajes referenciales	187
6.Cierre	199
7.Referencias bibliográficas	200
8.Propuestas de trabajo.....	201

INTRODUCCIÓN

Lidia Raquel Miranda

Nuevamente nos convoca la presentación de una obra colaborativa destinada a los estudiantes de las carreras de Letras y de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa. En esta ocasión, y como continuidad del compromiso asumido en nuestras cátedras, ofrecemos un libro de texto sustentado en el análisis de figuras destacadas de la historia y la literatura medieval, con la finalidad de evidenciar los cruces discursivos entre estas dos disciplinas así como la de facilitar a los estudiantes la aprehensión conceptual de la cultura de la Edad Media a través de los ejemplos concretos de sus actores sociales.

En efecto, *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media* se organiza en varios capítulos que se concentran en determinados hombres y mujeres de la historia del Medioevo que la literatura ha recogido como personajes, ya sea por su relevancia (social, política o religiosa) o por sus connotaciones (simbólicas, ideológicas o estéticas). Pese a que muchos de ellos han tenido una proyección de lo largo de los siglos y son, por lo tanto, recordados en nuestros días, nos cabe la responsabilidad de esforzarnos con nuestros alumnos para abandonar, paulatinamente, las aproximaciones ingenuas a las que conduce un conocimiento superficial, descontextualizado y en exceso mitificador de la vida y la fama de los personajes seleccionados.

La iniciativa de elaborar este manual tiene su origen en las necesidades diagnosticadas en las asignaturas en las que estudiamos la literatura medieval. Nuestro trabajo en las aulas nos ha alertado acerca de la carencia, en muchos alumnos, de preparación en la historia y la cultura del período que, en la mayoría de los casos, atenta contra una interpretación significativa de las manifestaciones literarias más importantes. Por ello, compusimos el libro *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*, publicado en esta misma colección en 2015, destinado a analizar la época como un fenómeno cultural complejo y rico que se reconoce en disímiles apreciaciones por parte de la cultura popular y la académica y que ha recibido tratamiento diverso en las distintas etapas del medievalismo. Dicho texto ha resultado

una herramienta útil, que nos alienta en la tarea de seguir preparando materiales académicos para los estudiantes.

Asimismo, en la concepción de este libro influyeron las lecturas que de manera constante realizamos como docentes e investigadores. Obras como *Hombres y mujeres de la Edad Media* (Jacques Le Goff, 2013), *Vidas del Renacimiento. Los personajes que iluminaron la Edad Moderna* (Robert Davis y Beth Lindsmith, 2012) y *Retratos del Medioevo* (Gerardo Vidal Guzmán, 2008), entre otras, inspiraron un posible camino de reflexión, sustentado en una galería de hombres y mujeres famosos de la civilización occidental que pueden ser considerados símbolos elocuentes de una sociedad y una época. Si bien en nuestro caso el panorama dispuesto en torno de una serie de personajes busca sobrepasar la curiosidad histórica para recalcar en su representación como elementos configuradores en el discurso literario, es imposible negar los aportes a nuestro libro de textos históricos como los mencionados.

También la decisión de explicitar y divulgar cómo se enseña la historia de la Edad Media, concretada a partir de 2017 en el boletín *Scriptorium desde las cátedras* (editado en conjunto por la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica Argentina y la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata), dio impulso a la actividad de promover, en nuestro medio, las variadas estrategias que ponemos en juego a la hora de enseñar la cultura y la literatura medieval.

Tampoco estuvo ausente en la génesis de nuestro libro la necesidad de valorizar y jerarquizar, de una manera explícita, los estudios medievales frente a los cuestionamientos y falsos juicios que en los últimos tiempos se han suscitado respecto de la utilidad y vitalidad del área de especialidad, muchos de ellos, lamentablemente, enarbolados por referentes políticos y académicos de renombre de nuestro país. En tal sentido, este modesto libro de texto se erige como una voz contra la tendenciosa idea de que el medievalismo es “una actividad ajena a los intereses del país y que solo sirve para el goce hedonista de los medievalistas”, en el mismo sentido en que se ha proclamado Carlos Astarita (2017) en un artículo de opinión. Es así que, lejos de “buscar eruditos hedonistas”, como explica Marcelo Campagno (2017), “se trata de apostar a la creación de cuadros intelectuales”.

Este objetivo es sin duda muy ambicioso, por ello será necesario continuar la tarea en otras publicaciones y en otras actividades de carácter didáctico. En este sentido, es correcto señalar las limitaciones que tiene el volumen: algunas son involuntarias, por supuesto, y por las cuales pedimos

indulgencia anticipada a nuestros lectores; otras, sin embargo, son inevitables y devienen del contenido mismo elegido para examinar.

Efectivamente, es imposible considerar la totalidad de personajes célebres de la Edad Media, aun sin problematizar el concepto de ‘famoso’. Hemos seleccionado, por tanto, algunos héroes en función de su protagonismo o relevancia en los textos literarios que nos ocupan. Tampoco todas las obras han sido abordadas en los capítulos: nos hemos circunscrito a las que son objeto de estudio en los programas de nuestras asignaturas. Además, nos hemos restringido a los personajes medievales que aparecen en las obras, es decir que importantes figuras de la Antigüedad y del primer cristianismo, por ejemplo, no constituyen objeto de análisis en esta ocasión. Asimismo, la obra está en deuda con las mujeres: si bien hemos incluido algunas de ellas en nuestros análisis, la desigualdad en número frente a los personajes masculinos es evidente, producto del menor espacio ocupado por ellas en los distintos documentos. Lo mismo podemos decir de los judíos y los musulmanes. Por último, no forman parte de nuestra galería los grandes personajes imaginarios de la Edad Media que pueblan las páginas literarias: si bien somos conscientes de su gran importancia y eficacia para la representación de la condición humana en el Medioevo, su repaso excede los alcances del manual. Estas omisiones nos marcan, de alguna manera, la agenda de trabajo para futuras redacciones.

Antes de proseguir otras aclaraciones pueden orientar la lectura de este volumen. En primer lugar, como decíamos antes, el texto está destinado a estudiantes de grado que cursan asignaturas de literatura: principalmente Literatura Española I –cuyos contenidos mínimos aspiran a una aproximación al paradigma de la literatura medieval en general–, pero también Literatura en Lenguas Romances, Literatura en Lenguas Anglosajonas y Germánicas y Literatura Medieval y del Renacimiento. Sin embargo, su alcance puede llegar a un público un poco más amplio dado que no se trata de un libro crítico o teórico sobre la biografía, la historiografía, la ecfrasis u otros ámbitos relacionados con la representación discursiva de las figuras referenciales. Tampoco es un libro meramente descriptivo de una colección de personajes sin sustento contextual. Por ello, la lectura del material que ofrecen estas páginas no exige un lector altamente especializado sino uno que se preocupa por su formación; es decir que exige algunas lecturas previas (como en el caso de los estudiantes) o un interés genuino en la producción intelectual de la Edad Media (como puede ser el de otros potenciales receptores).

En relación con esos posibles destinatarios, el libro está redactado en torno de un eje fundamental que es la figura del héroe o los héroes

elegidos en cada capítulo. Así, cada uno presenta el personaje histórico para luego concentrarse en su representación literaria, con atención en la obra, el género literario, sus alcances estéticos e ideológicos y sus proyecciones a otras artes y épocas, si esto es posible o pertinente. Además, cada capítulo culmina con un apartado final de actividades previstas para el trabajo áulico, en procura de que de los temas desemboquen en una consolidación de los aspectos concernientes al período medieval y en posibilidades de transferencia concretas. Sin embargo, a pesar de seguir este diseño general y articularse en el conjunto de la obra, cada capítulo resulta un todo en sí mismo, elaborado de manera original ya que ha sido compuesto de acuerdo con las particularidades de tratamiento a las que obliga cada obra literaria y cada personaje histórico en particular, con los intereses de las cátedras puntuales en el estudio de los temas y con el estilo y la modalidad adoptadas en las propias investigaciones sobre dichas obras. En cada caso, empero, se ha puesto el énfasis en la calidad, la seriedad y la adecuación al propósito didáctico que tiene el libro.

Hemos completado los capítulos con ilustraciones de distinto tipo, principalmente fotos de nuestra autoría, digitalizadas ad hoc o facilitadas por allegados que han colaborado con nuestra tarea, a quienes agradecemos mucho sus aportes. En cada ocasión, indicamos el nombre del autor y la fecha del registro, así como cuando hemos recurrido a fuentes de Internet, las que hemos tratado de restringir lo más posible. Solo resta agradecer a Jorge Ferrari su revisión de los aspectos históricos del análisis, ayuda inestimable para quienes estamos formados en el campo de los estudios literarios.

Sin más preámbulos, los invitamos a recorrer las páginas de *Héroes medievales en espejo. Personajes históricos y literarios de la Edad Media*.

Referencias bibliográficas

- Astarita, Carlos (2017). “El ministro Barañao y la historia medieval”.
Página 12, 28/02/17.
- Campagno, Marcelo (2017). “De la importancia de la investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (incluida la Historia Medieval)”.

- Disponible en: <https://docs.com/marcelo-campagno/6501/de-la-importancia-de-la-investigacion-en>. Fecha de acceso: 17/03/17.
- Davis, Robert. C. y Beth Lindsmith (2012). *Vidas del Renacimiento. Los personajes que iluminaron la Edad Moderna*. Barcelona: Lunweg Editores S.A.
- Le Goff, Jacques (coord.) (2013). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, Lidia Raquel (ed.) (2015). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam.
- VVAA (2017). *Scriptorium desde las cátedras*. Año VII, N° 11. Buenos Aires: UCA. Disponible en: www.scriptorium.com.ar. Fecha de acceso: 19/96/17.
- Vidal Guzmán, Gerardo (2008). *Retratos del Medioevo*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.

CAPÍTULO I

Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO I

Héroes y tumbas. Reflexiones en torno de los personajes referenciales

Lidia Raquel Miranda

1. Guía de lectura

Dado que los héroes de las obras que consideraremos en las secciones de este libro son personajes referenciales, en cada una de ellas nos ocuparemos de presentar, primero, al elenco elegido como hombres y mujeres medievales en sus contextos particulares así como su significación para la historia medieval. Seguidamente, nos centraremos en los sentidos que adquieren en los textos literarios puntuales que los toman como personajes. Por ello, este capítulo inicial procura precisar algunos conceptos que guiarán nuestras explicaciones e interpretaciones.

Tenemos la certeza de que en la base del problema de conocimiento que nos hemos planteado están las palabras y las cosas: “Si bien es cierto que la ciencia en algún sentido construye su objeto, no lo es menos que sin el suelo de las cosas y las expresiones que las nombran no existiría la ciencia” (Castañares, 2014:15). En efecto, en los albores de la reflexión semiótica, mucho antes del surgimiento de esta disciplina –que se ocupa hoy de estudiar los procesos de semiosis–, los fenómenos ‘significativos’ y las palabras que los nombraban también estaban conectados.

Entre los diversos términos que los griegos empleaban para referirse a todo aquello que ‘significa’, hay dos que se han mantenido en el tiempo y son relevantes para nuestro tema: *semēion* y *sýmbolom*. Cuando la semiótica adquirió madurez llegaron a relacionarme mucho; sin embargo en su origen aludían a conceptos muy distintos.

Semēion se vincula con el sustantivo *sēma* y el verbo *semáinen*, ambos usados con profusión por Homero y con dos sentidos distintos: por un lado, ‘tumba’ y, por otro, ‘señal’ (ya sea natural o convencional).

La razón de que un mismo término sea utilizado en dos acepciones aparentemente tan distintas parece residir en que desde antiguo se llama *sēma* a la columna que señalaba el lugar en que alguien había sido enterrado y, consecuentemente, más

adelante, al túmulo. Sea como fuere, el doble sentido permaneció con el tiempo y dio lugar a que Platón en un famoso pasaje del *Cr tulo* (400c), [...], pudiera jugar con la semejanza entre *s ma* (cuerpo) y *s ma* (tumba y signo) para justificar su escasa valoración del cuerpo, a la vez signo y tumba del alma. (Castañares, 2014: 16).

Por su parte, *s mbolon* se emparenta con el verbo *symb llo*, que tenía muchos sentidos: ‘reunir’, ‘juntar’, ‘lanzar una cosa contra otra’, ‘trabar un combate’, ‘cambiar’, ‘conversar’, ‘ponerse de acuerdo’, ‘convenir’ e ‘interpretar’ (Castañares, 2014: 30). Tal abundancia de acepciones nos ubica frente a la polisemia de los signos, que nos obliga a participar de un juego heurístico y hermenéutico constante en procura de conocerlos con más precisión y en todas sus modalidades.

Lejos de intentar hacer una historia del pensamiento semiótico, solo hemos rescatado estas dos locuciones que, como sabemos, han seguido un derrotero que las sitúa en la centralidad conceptual de la reflexión semiótica gracias al estudio de los signos llevado adelante por Saussure y Pierce¹. Nuestro objetivo es, simplemente, poner de manifiesto el carácter sígnico que puede adoptar la utilización de los nombres propios y sus connotaciones en el marco de las obras literarias medievales. Y ello explica el título que hemos elegido para este capítulo: estos personajes ‘encarnados’ en la literatura (*s ma*) son señales (*s ma*) ‘sepultadas’ en los textos pero que ‘marcan’ los lugares textuales con sentidos específicos, en la mayoría de los casos simbólicos. En pocas y metafóricas palabras, este libro se trata de ‘h eros y tumbas’.

Partimos, además, de reconocer que los personajes que examinaremos perviven en el imaginario con gran vitalidad, “una vitalidad cargada de pasado, de lejanía” (Rodríguez, 2012: 7) que estimula a discutir sobre los límites y las posibilidades que proporciona estudiar hoy textos producidos en el pasado no reciente. Este es otro desafío que nos hemos planteado y que trataremos de acometer en los capítulos siguientes del volumen.

¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) y Ferdinand de Saussure (1857-1913) trabajaron simultáneamente pero sin entablar contacto entre ellos. Las obras sobre los signos de ambos constituyen hoy una referencia indispensable ya que son los textos fundadores de los estudios semióticos y/o semiológicos. Para una aproximación completa y, a la vez, didáctica y accesible al pensamiento de estos dos autores, recomendamos el texto de Vitale (2002).

El presente capítulo comienza por referirse a las conexiones entre referente, significado y sentido para clarificar sus alcances en el caso de los nombres propios, es decir, en la designación de personas históricas, dado el tema que nos ocupa en este volumen. A continuación, enfoca el problema de la representación en el discurso literario, fundamentalmente a partir de los matices de la noción de imagen porque, tal como sostiene Chartier (1996), las representaciones se vinculan con la construcción del sentido y, por ende, se impone relacionar imágenes, textos y objetos. Por último, como nuestro objeto de estudio son obras literarias, el capítulo se concentra, aunque de manera somera, en las problemáticas relaciones entre referencia y ficción en el marco de la enunciación literaria.

Pese al espesor teórico que posee el capítulo, no es nuestra intención abrumar a los estudiantes destinatarios del libro con un arduo programa de lectura. Por el contrario, la finalidad de esta sección es alertarlos acerca de la complejidad de los temas que se ponen en juego al dedicarnos a los personajes referenciales en los textos literarios y esbozar la línea hermenéutica que seguiremos a la hora de abocarnos al análisis de su construcción ficcional e ideológica en las obras elegidas.

2. Referente, significado y sentido

Sabido es que “la significación de las oraciones incluye una referencia virtual a los ejemplares que deben encarnarlos, y cuando se los enuncia, esta referencia se actualiza, de modo que en el sentido de los enunciados se refleja el hecho de su enunciación” (Récanati, 1981: 145). Esta explicación, en apariencia sencilla y conocida, pone en el tapete nociones básicas de la semiótica que vale la pena recordar en este apartado: la referencia, el significado y el sentido.

Los conceptos aludidos han dado lugar a numerosos debates, puesto que su estudio puede encararse desde variadas perspectivas y con resultados diferentes. No es posible reseñarlos a todos aquí, por lo que trataremos de apuntar sucintamente las líneas conceptuales que resultan más relevantes en la óptica que nos interesa en este libro y más se aproxima a los objetivos de este libro.

La referencia consiste en el proceso mediante el cual se relaciona el enunciado con el referente, es decir, el “conjunto de mecanismos que permiten que se correspondan ciertas unidades lingüísticas con ciertos elementos de la realidad extralingüística” (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 46). Este es un sentido amplio del concepto, dado que ‘referirse a algo’ sería, en síntesis, ‘hablar de algo’. Por ello, utilizaremos aquí una noción más restringida, que Eco llama ‘designación’ (Eco, 1999: 324), y remite a los casos en que los enunciados mencionan individuos particulares, grupos de

individuos, hechos o secuencias de hechos específicos, en tiempo y lugares específicos.

En este punto, es oportuno señalar que existe la referencia a esencias, denominada por Eco ‘quiddidad’, en oposición a la referencia a *haecceitas*, concebida como característica irrepetible de los individuos que depende de cualquier principio de determinación. Esta distinción promueve la discusión sobre la referencia ontológica, posición filosófica que postula la designación ‘rígida’ de los individuos², y la referencia semántico-pragmática, mediante la cual es la ocurrencia, en el contexto de un enunciado expresado, donde aparezcan especificaciones de lugar y de tiempo, la que se hace cargo de la función de designación. Para este último caso, se torna necesario fijar la referencia del enunciado, es decir explicitar la cadena de interpretantes y las intenciones del que habla, que están siempre sujetas a negociación, pues se trata de fenómenos pragmáticos.

La noción de ‘significado’ es interna a un sistema semiótico; es decir que el significado asignado a un término tiene validez en un determinado sistema semiótico³. Y, como afirma Eco (1995: 83), un sistema –especialmente el lenguaje– se organiza para permitir la significación. En cambio, la noción de ‘sentido’ es interna a los enunciados o textos. Toda interpretación requiere un mínimo de información léxica (el significado) y una vasta información sobre lo ya dicho (el sentido), pues los “términos aislados no afirman nada (a lo sumo, tienen un significado)” (Eco, 1999: 329)⁴.

² La designación rígida implica que, sea cual fuere la descripción que se le asigne a un nombre, este se referirá a algo o a alguien que fue bautizado de ese modo en un momento espaciotemporal determinado y que, sin importar cuántas propiedades se le reconozcan, seguirá remitiendo siempre a ese alguien o algo.

³ Un sistema semiótico es un conjunto de signos relacionados entre sí que funcionan en el marco de una estructura, es decir no aisladamente sino por oposición entre ellos: en los sistemas, “cada elemento se distingue de otro mediante una base común y por rasgos de oposición. [...] un sistema es lo que se llama también una ‘estructura’, es decir, un *sistema de diferencias* tal, que lo que importa en él es la presencia o ausencia de un elemento, y no su naturaleza; es el sistema de las presencias o ausencias como valencias plenas o no, y no la naturaleza material de los elementos que colman estas valencias” (Eco, 1995: 82). Las lenguas naturales son el más claro ejemplo de sistemas semióticos, aunque no los únicos, ya que “una estructura sistemática puede ser aplicada también a fenómenos comunicativos no lingüísticos” (Eco, 1995: 82).

⁴ Strawson (1970) distingue tres dimensiones en la palabra ‘sentido’ cuando de un enunciado se trata: A) el sentido es lo que se entiende cuando se ignora todo acerca de su enunciación o del contexto en el que ese hecho tuvo lugar: constituye la “significación lingüística” del enunciado; B) el sentido es lo que se entiende precisamente cuando se agrega a su significación lingüística la determinación de la referencia de las diferentes

Tenemos, entonces, una conexión entre los conceptos que puede sintetizarse (Cuadro 1) y esquematizarse (Gráfico 1) de la siguiente manera:

Referente	→	relación término del enunciado/elemento de la realidad extralingüística
Designación	→	el término menciona un individuo particular
Significado	→	relación término/información léxica en el marco del sistema semiótico
Sentido	→	relación término/significado en el marco del texto

Cuadro 1: Síntesis de los conceptos

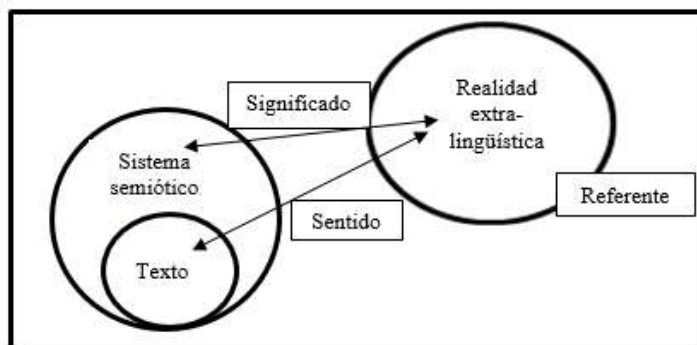


Gráfico 1: Mecanismo de referencia

Los aportes de Eco sobre la referencia se fundamentan en los siguientes puntos:

- 1) la referencia es una acción que los hablantes llevan a cabo sobre la base de una negociación;
- 2) el acto de referencia llevado a cabo a través del uso de un término no necesariamente tiene que ver con el conocimiento del significado del término, y ni siquiera con la existencia o no del referente, es decir que no mantienen relación causal alguna;

expresiones referenciales singulares que el enunciado contiene (por ejemplo, expresiones indiciales, descripciones definidas y nombres propios): Strawson lo denomina “significación lingüística-cum-referencial” (a este nivel se determina lo que se dice, el contenido proposicional del enunciado); y C) el sentido es lo anterior más la determinación de su fuerza ilocucionaria. El sentido A de Strawson sería coincidente con la significación según Eco; el sentido B sería el sentido de acuerdo con Eco; y el sentido C sería una instancia pragmática no prevista en estos términos por Eco pero que podría asimilarse al proceso completo de semiosis, que implica establecer la relación entre objeto designado y objeto referencial a través de un interpretante (lo que Eco indica como “fijar la referencia”).

3) no obstante, no hay designación definible como rígida (como puede ser el caso de los nombres propios) que no se apoye en una descripción (“etiqueta”) de partida, aunque sea muy genérica;

4) por lo tanto, incluso los casos aparentes de designación absolutamente rígida constituyen los puntos de partida del “contrato referencial, el momento primigenio de la relación, nunca el momento final” (Eco, 1999: 343).

En síntesis, podemos acordar con Scarano cuando afirma que “[...], ya desde 1950, Strawson había advertido que la referencia no es algo que el enunciado hace sino algo que alguien hace mediante el empleo del enunciado, introduciendo el complejo acto intencional que es aplicable no solo a los actos de habla sino también a los enunciados ficcionales” (Scarano, 2000: 91).

3. La naturaleza de los nombres propios

Como sabemos, los nombres propios son elementos lingüísticos que remiten a existencias visibles o a aquellas que se desea hacer visibles: personas, ciudades, lugares, construcciones, instituciones y otras entidades que juegan un rol destacado en la vida cotidiana y la comunicación.

Los nombres propios son considerados por Eco en virtud de su problemática relación entre referente, significación y sentido. Sostiene el semiólogo italiano que los nombres propios no están completamente vacíos de contenido: si eso fuera así y solamente tuvieran un designado, no podría existir la *antonomasia vossianica*, figura retórica que consiste en emplear el nombre de un individuo, por excelencia, como suma de propiedades (Eco, 1999: 341)⁵.

Para nuestro estudio del funcionamiento de los personajes históricos en el seno de las obras literarias, el primer aspecto para dilucidar se plantea en torno de cómo refieren los nombres propios si no son elementos descriptivos. Según Kripke (1972), están conectados con sus referentes a través de una cadena causal de referencias que se retrotraen

⁵ Muchos ejemplos de *antonomasia vossianica* se pueden citar: “Fulanito es un Adonis”; “Zutano es un Quijote”; “ese político es un Judas”. Desde el punto de vista morfosemántico, se trata de sustantivos propios que se utilizan con el valor de un sustantivo común. García Negroni (2006: 155) denomina ‘derivación impropia’ a este procedimiento de formación de sustantivos comunes a partir de nombres propios, los cuales no cambian su forma pero adoptan nuevas funciones lingüísticas al actuar como nombres comunes.

hacia un “bautismo inicial” (o sea, el acto de dar un nombre)⁶. Si bien esto resulta acertado, no parece una explicación tan simple, como lo ha puesto de manifiesto Searle (1958) en su propósito de analizar de qué manera un nombre propio posee un sentido.

Las reglas que gobiernan el uso de un nombre propio refieren y no describen un objeto particular: esto quiere decir que el nombre propio tiene referencia pero no sentido. Sin embargo, como sostiene Searle, solo es posible identificar un objeto mediante la ostensión o la descripción; y en ambos casos, identificamos el objeto en función de algunas de sus características. Entonces, las reglas para un nombre propio deben estar de alguna manera localmente ligadas a características particulares del objeto, de manera tal que el nombre tenga un sentido y una referencia. En realidad, sostiene Searle, no puede haber referencia si no hay sentido, lo cual plantea que, a menos que el nombre tenga un sentido, tiene que tener alguna correlación con el objeto. Concluye entonces que las reglas no contienen contenido descriptivo, sino que ellas simplemente correlacionan el nombre con el objeto, independientemente de cualquier descripción de él.

Pero su análisis no finaliza allí pues afirma que los “nombres propios tienen necesariamente un sentido pero tienen una referencia solo contingentemente. Empiezan a parecer cada vez más como taquigrafías y quizás vagas descripciones” (Searle 1958: 169, mi traducción).

Luego resume los dos puntos de vista conflictivos a los que lo ha conducido su análisis: 1) los nombres propios tienen esencialmente una referencia pero no un sentido (denotan pero no connotan); 2) tienen necesariamente un sentido, pero una referencia solo en forma contingente (refieren solo a condición de que uno y solamente un objeto satisfaga su sentido).

Searle procura resolver el conflicto entre los dos puntos de vista sobre la naturaleza de los nombres propios a partir de la pregunta sobre cuál es la función primordial de los nombres propios en la lengua. Para empezar, indica que ellos mayormente refieren o dan a entender que refieren a objetos particulares, pero otras expresiones, descripciones definidas y demostrativas, también llevan a cabo esta función. ¿Cuál es entonces la diferencia entre los nombres propios y otras expresiones referenciales?

⁶ Kripke afirma que un nombre propio es un designador rígido porque en cualquier contexto posible designa el mismo objeto. Esta afirmación ha sido muy discutida por filósofos, lingüistas y estudiosos de la onomástica.

A diferencia de los pronombres demostrativos, un nombre propio refiere a un objeto sin presuponer ningún escenario particular o especiales condiciones contextuales alrededor de la realización de la expresión (o sea, los nombres propios no son elementos deícticos). A diferencia de las descripciones definidas, los nombres propios en general no especifican características de los objetos a los que refieren. En este punto, Searle remite a Strawson, quien afirma que tanto los nombres propios como las descripciones definidas presuponen la existencia de uno y solamente un objeto al que refieren. Pero si un nombre propio no especifica ninguna característica del objeto referido, ¿cómo entonces logra la referencia? y ¿cómo es la conexión entre nombre y objeto? Esta parece ser la cuestión crucial. Searle responde que, aunque los nombres propios normalmente no afirman o especifican ninguna característica, sus usos referenciales presuponen que el objeto al que ellos dan a entender que refieren tenga ciertas características (aunque podemos interrogarnos cuáles).

La única e inmensa conveniencia pragmática de los nombres propios en la lengua radica precisamente en el hecho de que permiten referir comúnmente a objetos sin estar forzados a determinar tópicos y llegar a acuerdos sobre qué características descriptivas exactamente constituyen la identidad del objeto. “Ellos no funcionan como descripciones, sino como clavijas sobre las cuales colgar descripciones” (Searle 1958: 172, mi traducción). Por lo tanto, la pérdida de criterios para los nombres propios es una condición necesaria para aislar la función referencial de la función descriptiva de la lengua.

Las descripciones también refieren a individuos pero a costa de especificar las condiciones de identidad cada vez que se hace la referencia. Las descripciones refieren solamente en virtud del hecho de que los criterios no se pierdan en el sentido original, ya que ellas refieren diciendo qué es el objeto. Pero los nombres propios refieren sin instalar el tema de qué es el objeto.

Searle, finalmente, logra resolver la paradoja de si los nombres propios tienen sentido. Si nos preguntamos si los nombres propios son usados para describir o especificar características de los objetos, entonces no tienen sentido. Pero si nos preguntamos si los nombres propios están lógicamente conectados con características del objeto al que refieren, la respuesta es que sí lo tienen.

Si bien el problema lingüístico y filosófico que entrañan la definición y caracterización de los nombres propios no es sencillo, tal como ha puesto de manifiesto Van Langendonck (2007), para los objetivos de nuestro trabajo, la reseña del artículo de Searle resulta suficiente como para señalar las posibles líneas de análisis e interpretación de los nombres

propios –los personajes históricos– en el seno de distintas obras literarias que nos proponemos realizar.

En primer lugar, partimos de la base de que dicho héroes son objetos semióticos, es decir remiten a conjuntos de propiedades registrados en la enciclopedia de la cultura occidental, transmitidos precisamente por sus nombres propios. Ese conjunto de propiedades que denotan los nombres sería lo que denominamos ‘significado’, propiedades que pueden, a su vez, ser interpretadas por otras expresiones: la serie de esas interpretaciones interrelacionadas constituye el conjunto de todas las nociones relativas al término que una comunidad comparte y que están colectivamente registradas (Eco, 2011). Como objetos semióticos, los nombres de los personajes poseen una cualidad importante: tienen un posible referente, es decir tienen la propiedad de remitir a seres que han existido, y de algún modo el término transmite las ‘instrucciones’ para identificar a ese referente.

Ahora bien, el contexto literario de los textos confiere a los nombres propios tanto un valor connotativo como un valor ideológico particulares que los distinguen de aquellos provenientes de la referencia histórica. Por ello, podríamos afirmar, junto a Barbero (2005), que los personajes referenciales que nos ocupan son “objetos de orden elevado”⁷, pues siguen siendo los mismos personajes aunque estén en un contexto diferente en la obra, ya que mantienen sus propiedades diagnósticas. Sin embargo, ¿cuál es la referencia, entonces, de estos nombres en cada texto?

Tal como explica Eco (2011), en el acto de la referencia, cuando hablamos de individuos, es posible verificar su existencia en una localización espaciotemporal concreta del mundo físicamente existente. En cambio, cuando se trata de individuos de un mundo pasado, la corroboración se hace en la enciclopedia, y la enciclopedia se actualiza (y debe actualizarse): “[...] nacen dentro del mundo posible de la narrativa y cuando se convierten en entes fluctuantes, si lo hacen, aparecen en otras

⁷ Barbero ha aplicado esta denominación a los personajes de ficción, en tanto objetos que son algo más que la suma de sus propiedades. Un objeto de orden elevado “se supone que depende genéricamente (y no rígidamente) de sus elementos y relaciones constitutivos, significando ‘genéricamente’ que necesita de algunos elementos formados de una manera específica para ser el objeto que es, pero que no necesita exactamente esos elementos específicos” (Barbero, 2005 citado por Eco, 2011: 108). Lo que resulta fundamental para el reconocimiento del objeto es que mantiene una *Gestalt*, una relación constante entre sus elementos, aunque esos elementos cambien de alguna manera (Eco, 2011: 108).

narrativas o pertenecen a una partitura fluctuante” (Eco, 2011: 113)⁸. Es decir que, como en los casos que nos ocupan en estas páginas, los nombres propios no tienen una referencia estable, al menos no enteramente estable. Y, al haber variaciones en la referencia, consecuentemente la relación entre referencia y sentido también experimenta cambios.

4. Índice, símbolo, imagen

¿Por qué sostenemos que los personajes históricos son signos en el contexto de las obras literarias que los recogen? Juzgamos que lo son en un sentido pierceano, en tanto representan o se refieren a algo en algún aspecto o atributo. En efecto, el nombre y sus connotaciones son un signo porque están en el texto en lugar del sujeto en cuestión, pero no en todos sus aspectos sino con referencia a una idea, es decir a uno o varios rasgos distintivos que permiten identificarlo y diferenciarlo de otros. Esta idea del objeto a partir de sus rasgos distintivos constituye el fundamento del signo, que es un componente de su significado, es decir la suma de rasgos semánticos que caracterizan el contenido del signo.

Pierce advierte que un mismo objeto dinámico (o sea, exterior a la semiosis) puede ser representado por dos signos que construyen objetos inmediatos (o sea, interiores a la semiosis) diferentes (Vitale, 2002).

En atención a estos aspectos, distinguimos aquí la representación de un héroe en un texto literario de la de su homónimo en otro discurso, especialmente en el histórico, porque son dos signos distintos: el referente es el mismo, el significado es el mismo, pero el sentido en cada uno es diferente.

⁸ Estas palabras de Eco se aplican a los personajes de ficción, pero el autor también afirma que los héroes y dioses de toda mitología, los seres legendarios y casi todos los entes reverenciados por las distintas religiones del mundo comparten con ellos ese “mismo destino” (Eco, 2011: 119).

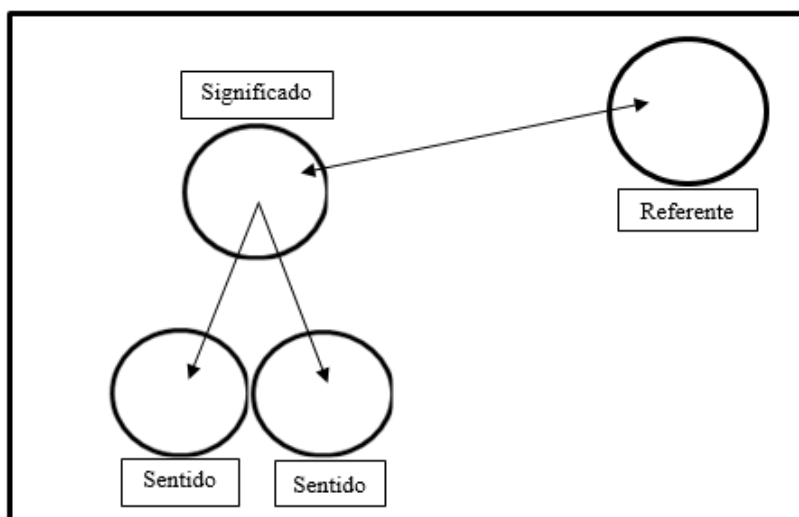


Gráfico 2: Diferencia de sentido en la representación de los héroes

Peirce clasifica los signos en íconos, índices y símbolos, según cómo sea la relación del signo con su objeto dinámico, o sea con el referente (Vitale, 2002). Desde este enfoque, los nombres propios son índices porque permiten conectar nuestro enunciado con los objetos del mundo al que nos referimos; pero también son símbolos, en tanto se relacionan con el objeto aludido mediante una convención o hábito.

Por otro lado, podríamos decir también que los personajes literarios referenciales son imágenes, en concordancia con la perspectiva que la psicología con frecuencia ha usado para este concepto: por lo general, la imagen es entendida como la “copia que un sujeto posee de un sujeto externo”, es decir que se trata de una forma de realidad interna que puede ser contrastada con otra forma de realidad externa. Así, una imagen es “la expresión simbólico-literal de la realidad” y no una descripción objetiva de ella: es el reflejo de las concepciones subjetivas de quienes la reseñan (Rodríguez, 2011:121-122).

Guglielmi (1991) ha identificado ese conjunto de representaciones con la noción de “(el) imaginario”, diferente de “lo imaginario”, que instaura el proceso de constitución y fijación de las imágenes o representaciones. Según la óptica de la investigadora, el imaginario es el “conjunto de representaciones que pueden ser de pertenencia individual o colectiva, pues todo individuo participa –y con participa quiero decir *adherir*– del conjunto de representaciones

colectivas. Consideramos el *imaginario* como acervo de *éidola*⁹ (Guglielmi, 2012: 214). Así entendido, el concepto de imaginario coincide con la definición de Schmitt (1986), quien propone entenderlo en el sentido exacto de la palabra, es decir como el conjunto de procedimientos individuales o colectivos que procuran construir, asociar y emplear imágenes mentales o materiales¹⁰.

Por su parte, Castoriadis explica que el término ‘imaginario’ permite hablar de “algo inventado, ya se trate de un invento absoluto, o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles estás investidos con otras significaciones que las suyas normales o canónicas. En los dos casos, se da por supuesto que lo imaginario se separa de lo real” (Castoriadis, 1983: 219). El imaginario del que habla este autor no debe ser entendido como la ‘imagen de’ algo sino como una incesante creación social, histórica y psíquica de figuras, formas o imágenes a partir de las cuales puede tratarse de ‘algo’. Esta definición parece la más cercana al planteo que seguiremos en los capítulos de este libro al relacionar los héroes históricos con los literarios, ya que pone de manifiesto la conexión entre lo imaginario y lo simbólico junto a lo propiamente histórico: así, consideraremos las imágenes de estos personajes que ofrecen las obras como las representaciones que remiten a una realidad imaginaria y que participan de un proceso de construcción ideológica, cuya interpretación exige tomar en cuenta símbolos específicos, que dotan a esos héroes de valores y cualidades también específicas, en el marco del enunciado y con determinado efecto perlocutivo¹¹.

⁹ Vale la pena precisar que *éidola* es el plural de *éidolon*, término griego que significa, entre otras acepciones, ‘imagen’, ‘retrato’, ‘representación’, así como también ‘figura’ y ‘forma’.

¹⁰ El concepto de representación que subyace a estas definiciones se condice con la formulación de Chartier (1996), que entiende la representación como el conjunto de formas “teatralizadas y estilizadas” a través de las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen imágenes del mundo pero también una imagen de sí mismos.

¹¹ Podemos definir, de una manera muy general, el efecto perlocutivo o perlocucionario como las consecuencias o efectos que un enunciado tiene sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión o de otras personas. El concepto de perlocución corresponde a la teoría de los actos de habla y ha recibido distinto tratamiento desde el momento de su formulación. Para una profundización en este tema, remitimos a Álvarez (2008).

5. Referencia y ficción

Si bien en los apartados anteriores no hemos agotado las reflexiones sobre las cuestiones desarrolladas, creemos que han servido para poner de manifiesto las conflictivas vinculaciones entre la realidad y los textos, dado que en el tándem signo/realidad la referencia es una función lingüística que también se halla sujeta a la influencia de la retorización¹², lo cual es más notorio aun en el caso de los textos literarios, objeto de análisis de los capítulos siguientes. Por ello, es necesario “reivindicar, [...], una atención al problema del referente que no ignore su funcionamiento discursivo, pero que tampoco cancele su presencia efectiva como construcción ideológica, que repone y articula los imaginarios y las formaciones discursivas de donde emerge” (Scarano, 2000: 88-89).

En efecto, estimamos que la diversa naturaleza que poseen el orden de lo real y el orden del lenguaje puede integrarse en la práctica discursiva, dado que ambos corresponden al ámbito de lo simbólico, a través de la configuración retórica de los textos, que es la que los articula en la mimesis¹³.

Al hablar de literatura, entra en escena el tema de la ficcionalidad. Por consiguiente, en principio, vale la pena aclarar que el referente en los enunciados literarios no es ficticio en sí mismo, sino que es un objeto nombrado o denotado dentro de un discurso ficcional¹⁴.

Para Searle (1975), la operación de referencia ficcional comprende dos tipos: los actos de referencia fingidos (seudorreferencias) y los actos de referencias reales, por lo que la referencia funciona

¹² La retorización alude a los procesos retóricos que inciden en la construcción de los discursos como conjuntos articulados de índole sintáctica (relaciones que atañen al texto), semántica (relaciones que conectan el texto y el referente) y pragmática (relaciones que se dan entre el texto, el productor, el receptor y el contexto). La retórica, el ‘arte del bien decir’, se halla sistematizada desde antiguo como teoría y práctica de fundamentación textual. Para una indagación en sus alcances y características remitimos a Albaldejo (1991). Una aproximación didáctica a la retórica y su conexión con el modelo comunicativo de la Antigüedad a la Edad Media se encuentra en Miranda (2015).

¹³ Entendemos aquí ‘mimesis’ en la perspectiva de Ricœur (1987), es decir como un corte que separa la ficción de la realidad y, por ende, establece el área ficcional y la especificidad artística del texto en tanto el autor construye por la mimesis referentes distintos de la realidad efectiva.

¹⁴ van Dijk (1972, citado por Scarano, 2000: 94) incluye los enunciados ficcionales en la clase de las afirmaciones contrafácticas, cuyo sistema referencial no existe en la realidad empírica sino solo como imagen mental (representación imaginativa) o mera representación semántica.

entrelazando objetos, personas, eventos y lugares ‘reales’ con otros ‘fingidos’ (es decir, inexistentes). Sin embargo, si concebimos la referencia como la construcción de “los modelos interiores del mundo exterior puestos en juego por los comunicantes en el acto de comunicación literaria” (Reisz, 1989: 110), una diferenciación entre referentes reales y fingidos no tiene demasiado sustento.

Ciertamente, para la mayoría de las corrientes de pensamiento contemporáneo los alcances tradicionales de la noción de referencia se encuentran en crisis puesto que la “representación de la realidad en la ficción [...] está sujeta [...] al modelo de mundo del que una cultura parte, y cada cultura ha prefijado de acuerdo con su propio universo ideológico el modo como la realidad opera” (Scarano, 2000: 99). Volvemos aquí a lo sintetizado al final del primer apartado para agregar que la ficcionalidad y la referencia se relacionan en términos de la negociación establecida entre los sujetos del acto de comunicación literaria, sobre la base de la multiplicidad de componentes del acto literario: los marcos presuposicionales de naturaleza histórica, las variables de lectura y las codificaciones retóricas y genéricas que abren paso a una interpretación ideológica de la operación referencial (Pozuelo Yvancos, 1993).

La obra literaria lleva siempre e inevitablemente impresa una estructura de representación de la realidad que se adscribe posteriormente a órdenes del sistema cultural específico. [...] sobre esta trama de ejes representativos de las distintas estructuras del mundo [...] se conformarán semióticamente los diseños referenciales e imaginarios que constituyen los mundos fictivos de la obra literaria. (Cuesta Abad, 1991: 208)

En este sentido, la visión del mundo¹⁵ es el filtro mediante el cual la realidad se construye lingüísticamente en el texto: según explica Scarano (2000: 100), la relación no se establece entre el signo y el referente, sino entre el signo y la convención, entendida como una “unidad cultural o ideológica proyectada sobre el referente (como un sistema de representación de imágenes)”. Es así que el nexo del texto con la realidad puede ser definido como “aquello que el texto mismo plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo, y se construye según

¹⁵ Usamos la expresión ‘visión del mundo’ para incluir en esta concepción tanto la perspectiva semiótica (condensada en el concepto de “interpretante”) como la de la crítica sociológica (que utiliza la noción de “ideología”).

modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura” (Chartier, 1992: 40).

En ese contexto, los nombres propios, tanto históricos como geográficos, funcionan como argumentos de autoridad que fijan de alguna manera la ficción en el mundo externo y garantizan un efecto de realidad (Barthes, 1970) o de creencia (Bourdieu, 1995), independientemente de su efectiva correspondencia con la realidad. Así, la verosimilitud creada se asienta en un código ideológico y retórico común a emisor y receptor, lo que asegura la comprensión del mensaje mediante las referencias a un sistema de valores institucionalizado: “nunca es lo real lo que se espera en un texto, sino su racionalización, una textualización de lo real, una reconstrucción a posteriori codificada en y por el texto [...]” (Hamon, 1997, citado por Scarano, 2000: 113).

En resumen, el debate en torno de la relación entre referencia y ficción, como vemos, no se cancela desde un abordaje teórico puntual o exclusivo; antes bien, el cruce de enfoques es el que puede favorecer la elaboración de categorías que la acoten como objeto de estudio.

En este libro, entenderemos la vinculación de ambos conceptos, de manera amplia y flexible, como una operación discursiva que permite representar verbalmente lo real, a partir de la supuesta semejanza o analogía entre la información histórica y los sentidos emergentes del texto literario.

6. Última consideración

Para cerrar la exposición, estimamos necesario volver brevemente la mirada a la idea de héroe para precisar su alcance. Si bien algunos de los capítulos que siguen se ocuparán de héroes épicos, no es el sentido heroico el que le asignamos al término de manera general en el libro. Asimismo, aunque trataremos de personajes que han tenido existencia real más allá de las páginas literarias, no es la noción de héroe histórico la que consideramos. Por el contrario, emplearemos una definición mucho más genérica de héroe como personaje literario, es decir como actante de un enunciado que encarna en sí mismo un aspecto o varios de la condición humana o del sistema de valores del grupo humano al que representa.

Explayarnos sobre el tema sería ingresar en otro tema rico, complejo y fascinante de la teoría literaria, cuyo tratamiento nos alejaría de las metas propuestas. Por ello, hago más las palabras de Blanch (1995) para terminar las reflexiones de este capítulo.

Según esta definición, resulta obvia la equivalencia entre los conceptos de héroe, personaje y persona. Como se sabe, este último término lo tomó la filosofía del mundo del teatro. Los latinos, en efecto, habían traducido por “persona” la palabra griega *prósopon* (literalmente “careta”) para expresar la máscara que el actor se colocaba ante la cara, de manera que a la figura superpuesta se añadía el extraño efecto de una voz que resonaba (*personare*) en el hueco de tal artificio. Persona, pues, tiene que ver semánticamente con una identidad ficticia o un personaje literario, superpuesto al individuo común, para expresar algo no ajeno sino muy propio de sí mismo. Inversamente, y supuesta la actual acepción filosófica de persona, hablar de personaje literario será ciertamente señalar un yo ficticio y convencional, pero creado como imagen de una persona real, como proyección de algo que normalmente, en la vida ordinaria, no es ofrecido como real, y que sin embargo se da en la persona. (Blanch, 1995: 75)

7. Referencias bibliográficas

- Albaladejo, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Álvarez, Guadalupe (2008). “Efectos ilocucionario y perlocucionario en la teoría de los actos de habla y en sus posteriores reformulaciones”. *Onomázein*, 17/1: 79-93.
- Barthes, Roland (1970). “El efecto de realidad”. En VVAA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 95-101.
- Blanch, Antonio (1995). *El hombre imaginario. Una antropología literaria*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Castañares, Wenceslao (2014). *Historia del pensamiento semiótico. 1. La Antigüedad grecolatina*. Madrid: Trotta.
- Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1. Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets.

- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manatíal.
- Cuesta Abad, José María (1991). *Teoría hermenéutica y Literatura*. Madrid: Visor.
- Eco, Umberto (1995). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Eco, Umberto (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Buenos Aires: Lumen.
- Eco, Umberto (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Buenos Aires: Lumen
- García Negroni, María Marta (2006). “II. Morfosintaxis de las clases de palabras. II.1. Acerca del sustantivo”. En García Negroni, María Marta (coord.), Laura Pérgola y Mirta Stern (2006). *El arte de escribir bien es español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos: 125-165.
- Guglielmi, Nilda (1991). *Sobre historia de las mentalidades e imaginario*. Buenos Aires: PRIMED/CONICET.
- Guglielmi, Nilda (2012). “El imaginario cromático y auditivo en el *Cantar de la gesta de Igor*”. En Rodríguez, Gerardo (dir.). *Saber, pensar, escribir: iniciativas en marcha en Historia Antigua y Medieval*. La Plata: UCALP: 213-246.
- Kerbrat-Orechioni, Catherine (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris. Armand Colin.
- Kripke, Saul (1972). “Naming and Necessity”. En Davidson, Donald and Harman, Gilbert (eds.). *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: Reidel: 253-355, 763-769.
- 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 en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 175-206.
- Pozuelos Ybancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Récanati, François (1981). *La transparencia y la enunciación. Introducción a la Pragmática*. Buenos Aires: Hachette.
- Reisz de Rivarola, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Ricœur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Rodríguez, Gerardo (2011). “La construcción histórica de la imagen del otro en las narrativas carolingias de la novena centuria”. En Rodríguez, Gerardo (dir.). *Historia, literatura y sociedad*.

- Aproximaciones al mundo medieval desde el siglo XXI*. Mar del Plata-Bahía Blanca: Cultura Fusión Editorial: 113-143.
- Rodríguez, Gerardo (2012). “Saber, pensar, escribir. Miradas actuales de temas de Historia Antigua y Medieval”. En Rodríguez, Gerardo (dir.). *Saber, pensar, escribir: iniciativas en marcha en Historia Antigua y Medieval*. La Plata: UCALP: 7-10.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Schmitt, Jean-Claude (1986). “Introducció a una història de l’imaginari medieval”. En AAVV. *El món imaginary I el món merevellós a l’Edad Mitjana*. Barcelona: Fundació Cixa de Pensions.
- Searle, John (1958). “Proper Names”. *Mind*, New Series, Vol. 67, N° 266 (Apr. 1958): 166-173.
- Searle, John (1975). “The Logical Status of Fictional Discourse”. *New Literary History*, VI: 319-332.
- Strawson, Peter Frederick (1970). “Phrase et acte de parole”. *Langages* 17: 19-33.
- Van Langendonck, Willy (2007). *Theory and Typology of Proper Names*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Vitale, Alejandra (2002). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.

8. Propuestas de trabajo

8.1. Establecer las diferencias entre referente, significado y sentido a partir de algún ejemplo que puede provenir del ámbito de la literatura u otro tipo de discurso.

8.2. Explícite las perspectivas con que ha aprehendido el concepto de ‘personaje’ en otras asignaturas. ¿Resultan coincidentes con algunos de los planteos de este capítulo? ¿Con cuáles? Procure plantear relaciones que enriquezcan las distintas aproximaciones.

8.3. ¿Recuerda haber estudiado o considerado en otras asignaturas de su carrera personajes o espacios referenciales? ¿Cuáles son y con qué criterios los ha analizado?

CAPÍTULO II

El rey Arturo, entre la historia y la leyenda

David Rodríguez Chaves

CAPÍTULO II

El rey Arturo, entre la historia y la leyenda

David Rodríguez Chaves

1. Justificación

“Arturo es un buen representante de esos héroes de la Edad Media que se encuentran entre la realidad y lo imaginario, entre la historia y la ficción, y que se convirtieron durante la misma Edad Media, y muchos de ellos hasta nuestros días, en personajes míticos” (Le Goff, 2013: 376). Nada mejor que estas palabras del historiador francés para justificar la inclusión de Arturo entre los personajes analizados en este libro: en efecto, pese a las dudas que existen acerca de su pertenencia a la realidad fáctica, la importancia excepcional que adquirió Arturo en el Medioevo en la historia y en el imaginario lo convierte, en tanto héroe consagrado por la literatura, en una imagen insoslayable de estas páginas.

Como veremos con más detalle en el siguiente apartado, fue el cronista Nennio, a principios del siglo IX, quien mostró en su *Historia Britonum* (*La historia de los britanos*) a Arturo en lucha contra los sajones al lado del rey de los bretones¹ durante la invasión sajona² de Gran Bretaña. Su prestigio se acrecentaría después, al convertirse en rey, pero su brillo como guerrero fue lo que primeramente lo destacó, en el marco de una sociedad en la que, como sabemos, los más altos personajes pertenecían al estamento de los caballeros. Por otra parte, su figura emergió en el medio étnico más ilustre de la Edad Media, el de los bretones, quienes, tanto en

¹ Los bretones eran un pueblo de agricultores y pescadores del origen celta que habitaba en la península francesa de Bretaña y se mantuvo fiel a su lengua y cultura pese a la dominación romana.

² Los sajones eran un pueblo germánico que habitaba en la desembocadura del río Elba y se dedicaba a la piratería, razón por la cual los romanos los combatieron trazando una frontera para impedirles avanzar. “Cuando Roma retiró su guarnición de Britania (la antigua Inglaterra, en los tiempos de la dominación romana), hacia mitad del siglo V, los sajones rápidamente ocuparon ese territorio, se extendieron hacia el sur y el este de la isla y arrinconaron a los celtas en la región de Gales. Comenzaron a trazar así el mapa moderno de las islas británicas” (Warley, 2005: 19-20).

la Bretaña continental como en la Gran Bretaña insular, fueron los representantes más distinguidos de los celtas, el pueblo que dio origen a la sociedad medieval (Le Goff, 2013)³.

En realidad, el personaje nació en el siglo XII, en una obra más exitosa que la crónica de Nennio, la *Historia de los reyes de Britania*, escrita entre 1135 y 1138 por el canónigo de Oxford Godofredo (Geoffrey) de Monmouth. Esta historia se remonta a Bruto, rey de origen romano que había llevado la civilización a los primeros bretones bárbaros. Descendientes de bárbaros y de romanos, los bretones fueron gobernados por una serie de reyes de los cuales el último, Uther Pendragon, ayudado por el mago Merlín, engendró un hijo (Arturo) con la mujer amada, Igraine. Ya rey, Arturo aumentó las victorias sobre los romanos en los pueblos de la Europa occidental y logró conquistar toda Gran Bretaña, las islas del norte y el continente hasta los Pirineos, luego de haber matado a un gigante que aterrorizaba la zona del Monte Saint-Michel. No obstante, Mordred, su sobrino traidor, lo despojó de su mujer y su reino. De regreso a Gran Bretaña, Arturo lo mató, pero fue gravemente herido y transportado a la isla de Ávalon⁴, mar adentro frente al país de Gales, donde sería cuidado durante mucho tiempo para poder regresar victorioso a su reino y, también, conducir a la humanidad hacia el Juicio Final y la eternidad.

A partir de esa centuria, Arturo se convirtió en el héroe de una extraordinaria producción literaria conocida como la leyenda artúrica. El primero y principal autor artúrico fue Chrétien de Troyes, quien escribió entre 1160 y 1185. Más adelante, la leyenda –a través de traducciones y nuevas ficciones, en verso o en prosa– se extendió por gran parte de Europa.

En la leyenda artúrica destacan, además del propio rey, otros personajes caballerescos que compartieron con él su fama e ingresaron también en el mundo de los héroes legendarios del imaginario medieval:

³ Algunos especialistas de la actualidad se inclinan a considerar que el héroe surgió del choque de la civilización celta con la francesa, que culminó con la conquista de Inglaterra por parte de los normandos, pueblo también de origen germánico. Los franceses habrían difundido la historia del famoso rey y de sus compañeros uniendo las formas más legendarias de una cultura guerrera como otras más refinadas, propias del ámbito cortesano (Warley, 2005).

⁴ Sobre la ubicación de Ávalon no existen acuerdos; sin embargo, la tradición que en la actualidad motiva a los cultistas y a los devotos del Grial la sitúa en la ciudad de Glastonbury, en Somerset (Inglaterra), en cuyo monasterio benedictino fueron descubiertos, en 1191, los restos que, supuestamente, son de Arturo y de la reina Ginebra (Eco, 2013).

los más conocidos fueron Gawain, Lanzarote y Perceval. Otros personajes memorables de la materia de Bretaña son el mago Merlín⁵, la hechicera Morgana y la bellísima Ginebra. El conjunto de personajes desarrolló dos de los grandes mitos de la Edad Media, reveladores de las más significativas características del período: por un lado, el del grupo guerrero y, por el otro, el del misterio religioso.

Como es sabido, con doce de sus caballeros, Arturo fundó y dirigió un lugar único e inigualable de reflexión guerrera, la Mesa Redonda, de la cual nació la otra gran creación imaginaria de la leyenda artúrica: el famoso Grial. “Misterioso objeto maravilloso creado por Dios, el Grial es el producto con más prestigio de la cristianización del mundo de los guerreros medievales” (Le Goff, 2013: 378)⁶.

La leyenda también consagró un instrumento ensalzado en la Edad Media: una espada sorprendente. Así como Carlomagno tenía la Joyosa (*Joyeuse*), Rolando (o Roldán) a Durandarte (*Durandal*) y el Cid a Colada y Tizona, Arturo tenía la espada Excalibur⁷.

Antes hemos mencionado a Ávalon, pero no es ese el único lugar particular que la leyenda de Arturo glorificó en el imaginario: Tintagel (Cornualles), donde había sido concebido, y la famosa capital Camelot, en los confines de Cornualles y del país de Gales⁸, también se hallan entre los

⁵ Se trata de una figura ambigua, hijo de un diablo, que aparece con frecuencia como el cordial consejero de Arturo, pero que en otras tradiciones se muestra como un ser malvado.

⁶ Al parecer el Grial era un vaso, un cáliz o un plato que podía haber contenido la sangre derramada por Jesucristo en la cruz; o podía haber sido la copa que Jesús utilizó en la última cena. También se ha sugerido que pudo haber sido la lanza de Longino que hirió al Señor en el costado (Eco, 2013). En *El cuento del Grial*, de Ghrétien de Troyes, solo se habla de “un grial”; el objeto adquirirá un carácter singular en otras obras del ciclo artúrico.

⁷ “Como ejemplo de la intersección de textos y tradiciones legendarias, hay que tener en cuenta la cuestión de la espada llamada Excalibur, que en algunas reinterpretaciones de la leyenda se identifica con la que el jovencito Arturo había logrado extraer de la roca. En realidad (esto es, en las fuentes escritas de la leyenda), tal espada, mencionada por primera vez por Robert de Boron y Chrétien de Troyes (y que luego Arturo rompió en un combate con el rey Pellinor), no era Excalibur. Excalibur será descrita con más detalle por Thomas Malory en *La muerte de Arturo* [célebre poema escrito en 1485], y entregada a Arturo por Viviane, la Dama del Lago; la espada se la da a Arturo un brazo que emerge de la superficie de un lago. Esa espada garantizaba la invulnerabilidad del rey siempre que se guardara de nuevo en una vaina de plata” (Eco, 2013: 250).

⁸ La ubicación de Camelot es más imprecisa que la Ávalon, pero en la cultura popular ha prevalecido “la imagen de un Camelot fabuloso difundido (por no hablar de la

espacios extraordinarios del ámbito artúrico. Asimismo, dos lugares reales están ligados a Arturo: el monasterio de Glastonbury –donde se encontró una piedra con la inscripción (latina) “Aquí yace el famoso rey Arturo, con su segunda mujer Ginebra, en la isla de Ávalon”– y el cráter encendido del volcán Etna, en Sicilia⁹.



El Rey Arturo, siglo XIV, iluminación tomada de la *Crónica anglonormanda* en verso de P. Langtoft, Londres, The British Library. Imagen extraída de Le Goff (2013: 378), digitalizada por L. R. Miranda, 2017.

En la figura se destacan la corona y el casco de malla, la lanza, la espada y el escudo con la Santa Virgen con el Niño.

obra de Mark Twain de 1889 *Un yanqui en la corte del rey Arturo*) por la industria cinematográfica y televisiva, que ha creado infinitas historias sobre el palacio de Arturo” (Eco, 2013: 255-257).

⁹ El lugar en el que Arturo convaleciente esperaba su recuperación o el fin del mundo fue identificado, en el siglo XIII, por el escritor inglés Gervasio de Tilbury como el cráter encendido del volcán Etna, en Sicilia. Se trata, según Le Goff (2013: 378-381), “de una repercusión sobre el personaje de Arturo de la creencia en el purgatorio terrestre que nació a fines del siglo XII y del que el Etna era una de las supuestas bocas. La presencia de Arturo en un volcán en erupción se debe tal vez al hecho de que este glorioso personaje era también, como todo hombre, un pecador, lo que daba testimonio de su cristianización: la muerte de su sobrino, aunque haya sido un traidor; sus problemas conyugales y sexuales pues, si bien la reina Ginebra lo engañó con Lanzarote, él también la engañó en diversas ocasiones”.

Sin más rodeos, pasemos a las siguientes partes del capítulo, en las que nos ocuparemos con más profundidad de algunos de los tópicos relacionados con Arturo presentados hasta aquí y del análisis del texto *Sir Gawain y el Caballero Verde* (*Sir Gawain and the Green Knight*).

2. Las fuentes históricas sobre el rey Arturo

El Arturo histórico habría vivido durante el período caótico después de la retirada de Roma de Gran Bretaña. Julio César había conducido por primera vez tropas a Gran Bretaña en 55 y 54 a. C., pero las legiones romanas llegaron en rigor en 43 d. C. bajo el reinado de Claudio. Gran Bretaña estuvo ocupada hasta el año 410 d. C. cuando las últimas tropas fueron retiradas al continente para defender el debilitado Imperio Romano de Occidente, aunque Roma había estado sacando sus guarniciones de Gran Bretaña durante décadas antes de este tiempo. Durante más de 300 años, el pueblo de Gran Bretaña había estado acostumbrado a la protección romana contra los pictos y escoceses y sus incursiones periódicas. En el siglo IV d. C., la confederación sajona se rompió en el continente y los inmigrantes y asaltantes sajones comenzaron a aparecer en la costa sureste de Gran Bretaña. El pueblo pidió ayuda a Roma y los emperadores enviaron lo que podían hasta el año 410 d. C. cuando los godos invadieron Roma y todas las tropas disponibles fueron llamadas al continente. A los británicos se les dijo que debían aprender a organizar su propia defensa porque Roma ya nada tenía que ver con ellos.

La primera historia sobre el tema es del monje romano-británico Gildas (500-570 d. C.). En su obra *Sobre la ruina y la conquista de Gran Bretaña* (*On the Ruin and Conquest of Britain*) intenta explicar por qué la tierra estaba sufriendo y atribuye el problema a los reyes egoístas que se preocupaban más por sí mismos que por sus súbditos. El trabajo de Gildas es más una conferencia subjetiva sobre el pecado y el arrepentimiento que un tratamiento objetivo de la historia pero, aun así, incluye información importante sobre la Gran Bretaña romana y la época posterior a la retirada de Roma. Gildas registra los llamados “quejidos de los británicos”, los mensajes enviados a Roma para pedir ayuda y la negativa de Roma. Caracteriza a los sajones como perros salvajes que cayeron sobre la tierra y destruyeron todo en su camino hasta que fueron derrotados por los británicos en la batalla de Badon Hill del año 460 d. C. Es el primero en mencionar la batalla de Badon Hill y la victoria británica sobre los sajones pero nunca menciona a Arturo. En cambio, cita a Ambrosio Aureliano como el líder que reúne a los británicos después de la invasión sajona y los conduce a la victoria en la batalla. Ambrosio es descrito como el último de

los romanos, de noble nacimiento, cuyos padres parecen haber sido asesinados por los sajones.

Su designación como “último de los romanos” es un apelativo que se ha aplicado a muchos que encarnaron los valores más altos y las más grandes virtudes de la antigua civilización romana en diferentes momentos de la historia. Ambrosio Aureliano se presenta en la primera parte de la obra de Gildas como encarnación de estas virtudes. Gildas escoge exaltarlo como un verdadero héroe cristiano para resaltar la diferencia entre un buen líder que cuida a su pueblo y los cinco reyes de su tiempo a quienes amonesta y condena en la segunda parte de su obra. Puesto que Gildas se ocupa primordialmente de la yuxtaposición del pecado y de la virtud (que explora en la tercera sección de su obra criticando al clero laxo), puede haber embellecido el carácter de Aureliano para fortalecer su argumento. Es posible que esta caracterización diera lugar, tiempo más tarde, a las leyendas que rodean a Arturo.

El monje inglés Beda (672-735 d. C.) sigue el ejemplo de Gildas en su *Historia eclesiástica del pueblo inglés*, publicada en 731. Beda tampoco menciona a Arturo y, usando a Gildas como fuente, también proclama que el líder de los británicos era Ambrosio Aureliano. En su obra, Ambrosio se define más claramente como un líder cristiano cuyos padres fueron asesinados por los sajones en su invasión. Ambrosio gana la batalla de Badon Hill con la ayuda de Dios y luego continúa con otras victorias. La caracterización que hace Beda de Ambrosio también se ha reivindicado como fuente para la figura de Arturo.

En su *Historia de Gran Bretaña* el monje galés Nennio (siglo IX) es el primero en mencionar a Arturo por su nombre. Los eruditos no están de acuerdo en si un hombre escribió la obra o fueron muchos, y la fecha de composición en el año 828 es discutida, pero el libro de Nennio se acepta sobre todo como histórico. Según Nennio, después de que los romanos dejaron Gran Bretaña, los pictos y los escoceses comenzaron a invadir a voluntad. Un rey llamado Vortigern, al no recibir ninguna ayuda de Roma, pidió la asistencia sajona. Para Rutherford (1990), él pudo haberlo hecho bajo una política celta tradicional de la clientela conocida como *celsine*, que era practicada rutinariamente por los celtas y consistía en un individuo o grupo más débil que se colocaba bajo la protección de una autoridad más fuerte en tiempos de necesidad. En la práctica celta, una vez que la crisis había pasado, el arreglo era disuelto. En este caso, como señala Rutherford, Vortigern puede haber pensado que podría usar la política de *celsine* para controlar a los sajones sin considerar que un pueblo no celta podría no cumplir el pacto. Esto es precisamente lo que sucedió, según Nennio, y, una vez que los pictos y los escoceses fueron derrotados,

los sajones se volvieron contra los británicos. Ahora no había nadie a quien el pueblo de Gran Bretaña pudiera pedir ayuda y necesitaban ocuparse ellos mismos del problema: en este punto Arturo entra en la historia.

Nennio describe a Arturo como un *dux bellorum* (jefe de guerra) que, si los británicos hubieran seguido la misma política que los godos, hubiera podido ser un guerrero formidable elegido para conducir a las diferentes tribus contra un enemigo común. Esta práctica entre los godos impidió a un solo jefe de una tribu específica reivindicar la superioridad sobre otros, ya que varios jefes hubieran convenido en la elección del *dux bellorum*. Arturo, entonces, no habría sido un rey sino un líder temporal elegido en época de conflicto, en base a sus habilidades particulares. Nennio afirma que Arturo ganó doce batallas contra los sajones, entre ellas la de Badon Hill, la contienda final en la que los sajones resultaron completamente derrotados. Su relato de Badon Hill coincide con las fuentes anteriores, pero Nennio se explaya sobre estas y también, como dice en su prefacio, consulta un número de fuentes diferentes, que Beda y Gildas nunca usaron. El trabajo de Nennio, sostiene él mismo, es una recopilación de información de muchas fuentes diferentes que compiló al intentar relatar una historia exhaustiva de Gran Bretaña. Al hacerlo, incluyó eventos que son aceptados como históricos, pero también introdujo aspectos legendarios de Arturo que son claramente exageraciones o mitos.

El historiador Guillermo de Malmesbury (*ca.* 1095 - *ca.* 1143) en sus *Hechos de los Reyes Británicos* (*Deeds of the British Kings*, *ca.* 1125), continuó la tradición de Arturo como historia y expandió el relato de Nennio. Malmesbury era un historiador de renombre que confiaba en los relatos de Beda y Nennio (y, por extensión, de Gildas), así como, tal vez, otros registros que ahora están perdidos. Él describe a Vortigern como el rey débil y fácilmente manipulado de los británicos que trajo a los sajones a Gran Bretaña, cuya muerte rompió la moral británica y los dejó indefensos. Su sucesor, Ambrosio, reunió al pueblo y derrotó a los sajones.

Henry de Huntingdon (*ca.* 1088-1157) desarrolló aún más la historia de Arturo en su *Historia de los ingleses* (*History of the English*, *ca.* 1129). Huntingdon sigue el relato de Nennio sobre las doce batallas que culminaron en la gran victoria en Badon Hill, pero afirma que después los sajones se reagruparon y fueron reforzados por reclutas enviados por otras regiones del continente. Huntingdon describe a Arturo como un “poderoso guerrero” que es “constantemente victorioso”, pero añade los elementos de duda y dificultad a su relato de la batalla de Badon Hill. Relata cómo los británicos no presentaron un frente unido, la pérdida de 440 hombres en un solo día y cómo solo Arturo recibió ayuda de Dios en

el conflicto. Huntingdon presenta una batalla realista en la que los británicos no fueron mágicamente victoriosos en el primer día y Arturo tuvo que luchar para derrotar a su enemigo.

Considerado como el padre de la leyenda arturiana, Geoffrey de Monmouth (1100-1155) hizo más que simplemente recopilar historias más antiguas o, como él dijo, traducirlas de un libro antiguo: él creó la figura del rey Arturo que sería desarrollada por escritores posteriores como la del rey legendario. Geoffrey combina aspectos históricos y míticos en su relato. Afirma que Ambrosio era el tío de Arturo, hermano de Uther Pendragon, y el legítimo heredero del trono a quien Vortigern le negó su herencia. Una vez muerto Vortigern, Ambrosio se convirtió en rey y luchó con los sajones hasta que murió y Uther tomó el trono. Su historia sigue más o menos el mismo curso que la de Ambrosio y fue sucedido por su hijo Arturo. Esta parte de la historia de Geoffrey es consistente con las historias anteriores –había una invasión sajona que fue detenida por un gran rey británico– al relatar el brillante reinado de Arturo. A partir de este punto Arturo se eleva de la historia a la leyenda¹⁰.

Después de un lento ascenso a través del verso galés y la narración de historias, la mayor parte ahora perdidos, Arturo (quien sea o lo que sea que fuera) se convirtió en el monarca de la leyenda, gobernante cuasi-histórico de un espléndido reino, a través del genio de Geoffrey de Monmouth en su *Historia de los Reyes de Gran Bretaña* aparecida a finales de la década de 1130, que proporcionó el marco para la literatura que siguió. (Ashe, 1995: 8, mi traducción)

Muchos pensadores dudaron del valor histórico de la obra de Geoffrey, como el monje inglés Ranulf Higden (*ca.* 1280-1364), que en su *Polychronicon* (*ca.* 1327) expresa:

¹⁰ En 1155, el cronista anglonormando Robert Wace (1110-1175) tradujo al francés, en verso, la obra de Geoffrey con el nombre de *Romance de Bruto* (*Li romans de Brut*), versión en la que se incluyó por primera vez la célebre Mesa Redonda, diseñada con esa forma para que ninguno de los caballeros tuviera más jerarquía que otro. En esa versión, además, empezaron a acentuarse los asuntos amorosos. Todos estos elementos fueron tomados por el escritor Chrétien de Troyes (*ca.* 1135-1190) para iniciar el denominado ciclo artúrico, es decir, un conjunto de narraciones derivadas de la principal en las que los caballeros compiten y viven diversas aventuras (Warley, 2005). La escritura de Chrétien de Troyes, además de introducir elementos que serían esenciales en el futuro de la leyenda, fue clave en términos de estilo, tono y énfasis.

Muchos hombres se preguntan acerca de este Arturo, a quien Geoffrey ensalza tanto individualmente, cómo las cosas que se dicen de él podrían ser verdad, ya que, como repite Geoffrey, conquistó treinta reinos. Si sometió al rey de Francia y mató a Lucius, el Procurador de Roma, Italia, entonces es sorprendente que las crónicas de Roma, de Francia y de los sajones no hayan hablado de un príncipe tan noble en sus historias, que mencionaban insignificantes cosas sobre hombres de bajo grado. (Brengele, 1964: 11, mi traducción)

3. Hipótesis sobre la naturaleza histórica o ficcional del rey Arturo

Según Ashe (1995), a la pregunta “¿existió Arturo?” no se puede dar una respuesta directa de sí o no. Aquí hay más que la duda histórica. Con Robin Hood¹¹, por ejemplo, la respuesta directa también está excluida, pero únicamente por la insuficiencia de datos. Un nuevo descubrimiento podría algún día hacer posible una respuesta certera. Con Arturo la dificultad es más profunda. Para cualquier investigador ordinario, la respuesta afirmativa implicaría la realidad de la novela artúrica, en la que él es el monarca medieval idealizado, ubicado en el centro de una suerte de montaje que incluye a Ginebra, Merlín y los Caballeros de la Mesa Redonda. Dado que Arturo, en ese sentido, es una creación literaria y no existió como se lo presenta, la respuesta afirmativa sería incorrecta. Pero la respuesta negativa también lo sería porque implicaría que Arturo es ficticio como Don Quijote, que no tiene base fáctica en absoluto.

El folklore del oso está muy extendido, especialmente en el hemisferio norte. No es de extrañar que esta bestia increíble fuera uno de los primeros animales que veneraran nuestros antepasados. Ya desde el Paleolítico hay evidencia de un culto a los osos en el que el oso era visto como el señor de los animales, un dios e incluso el antepasado de los humanos. Ashe (1995) afirma que Arturo fue una incorporación tardía al panteón celta durante un resurgimiento en la adoración pagana, o posiblemente un héroe mítico, la descendencia de un humano y un oso. El nombre de Arturo parece derivar de la palabra celta *Art*, que significa ‘oso’. Quizás Arturo, como muchos otros dioses celtas, pudo ser simplemente una personificación de los muchos animales reverenciados de la naturaleza para humanizarse más tarde. Tres dioses del oso son conocidos en el mundo celta, que, extrañamente, actuaron tanto como campeones de cazadores de osos y como protectores de la bestia misma.

¹¹ Héroe y forajido del folklore inglés medieval.

El más célebre fue, tal vez, *Artio*, adorado cerca de Berna en Suiza y alrededor de Trier en Alemania, que era en realidad una diosa. Un dios masculino, *Artaios*, fue reconocido en Beaucroissant en Isere, donde fue identificado con el Mercurio romano. En Gran Bretaña hay poca evidencia para el culto del oso, aunque una serie de pequeños talismanes de oso de Yorkshire pueden tener asociaciones devocionales. Sin embargo, el dios con el que probablemente se relacionan deriva su nombre de la palabra alternativa de oso, *matus* (en gallo) o *math* (en irlandés). *Matunus* parece haber tenido un santuario en Rishingam, justo al norte del Muro de Adriano. Pero no hay evidencia firme que sostenga estas relaciones.

Arturo, al parecer, fue el rey de casi todos los reinos celtas conocidos. El siglo VI vio a muchos hombres llamados Arturo nacidos en las familias reales célticas de Gran Bretaña, pero, a pesar de los intentos de identificar al gran hombre con ellos, no cabe duda de que la mayoría de estas personas solo fueron nombradas en su honor. Geoffrey de Monmouth registró a Arturo como un “alto rey” de Gran Bretaña. Era el hijo de su predecesor, Uther Pendragon, y sobrino del rey Ambrosio. Como descendiente del sobrino del rey Eudaf, Conan Meriadoc, el abuelo de Arturo, había cruzado el canal desde Bretaña y establecido la dinastía a principios del siglo V. Al rey de Bretaña Aldrien se le había pedido que rescatara a Gran Bretaña de la confusión en la que se encontraba después de que la administración romana se había ido. Aldrien envió a su hermano, Constantino, para que lo ayudara. Constantino parece haber sido el histórico autoproclamado emperador británico que tomó a las últimas tropas romanas de Gran Bretaña en un vano intento de hacer valer sus afirmaciones sobre el continente en 407.

Se han sugerido muchos nombres como el ‘verdadero’ Arturo: el líder militar romano Lucius Artorius Castus (siglo III d. C.); el rey británico Riothamus (ca. 470 d. C.); el héroe galés Caradoc Vreichvras (siglo VI d. C.); el rey sajón Cerdic (519-534); el hijo de Ambrosio Aureliano o el propio Ambrosio (siglo V); el príncipe escocés y jefe de guerra Artur mac Aedan de Dal Riata (siglo VI). A pesar de que todos estos pueden tener algunas cualidades del legendario Arturo, ninguno de ellos las tiene todas, y algunos, como Castus, no tienen casi ninguna.

De acuerdo con Green (2009), si bien el Arturo legendario podría ser el resultado de una mitificación de una figura histórica, es igualmente probable que, a falta de buena evidencia, el Arturo histórico anterior fuera el resultado de una historización de una figura legendaria. Considerando las fuentes tempranas para la leyenda y su desarrollo posterior es enteramente posible que el Arturo de la historia no fuera ninguno de los mencionados en la lista anterior ni ningunos otros que se han sugerido.

Muy probablemente, la figura del rey Arturo estaba basada en un jefe de guerra llamado Arturo del siglo V o VI que se convirtió en un campeón de la gente en un tiempo oscuro. Al buscar el Arturo histórico, no tiene sentido mirar demasiado lejos de las fuentes originales que primero lo mencionan. No tiene que haber ningún gran misterio en torno a la identidad real del rey: lo más probable es que el verdadero rey Arturo fuera un rey británico llamado Arturo.

4. La literatura artúrica y su influencia en Europa

La literatura y el arte, especialmente, han sido influidos por las leyendas artúricas a través de las muchas traducciones diferentes de la obra y de otras que se inspiraron en ella. La leyenda cayó en desgracia durante el Renacimiento, pero fue revivida por Lord Alfred Tennyson (1809-1892) a través de *Los idilios del Rey* (*Idylls of the King*), publicado en 1859. El trabajo de Tennyson inspiró a otros y revivió el interés por la historia del rey Arturo y sus nobles caballeros, la Mesa Redonda y un mundo de maravillas mágicas y significado espiritual.

Armstrong (2015) sostiene que en la época medieval la reutilización de una historia conocida se consideraba una habilidad muy superior a la de inventar algo nuevo, por ello era común tomar textos existentes y volverlos a contar para una audiencia nueva (o particular). Podemos rastrear el desarrollo de la leyenda artúrica con cierta precisión después de que el texto de Geoffrey de Monmouth apareció alrededor de 1136. Primero, Wace, como apuntamos antes, hizo una traducción a coplas de rimas octosilábicas en francés antiguo; y luego, en algún momento después de 1189, un clérigo inglés llamado Layamon reelaboró el texto de Wace en verso aliterativo en inglés, que se constituyó en el primer recuento de la vida de Arturo en lengua inglesa.

Wace influyó sobremanera en escritores posteriores como Chrétien de Troyes, Marie de France¹² y una gran cantidad de autores anónimos que, en los siglos XII y XIII, crearían ese extenso cuerpo de literatura artúrica francesa que se ha dado en llamar la *Vulgata* y la *Post-Vulgata Lancelot-Graal*.

¹² De los doce lais que se le atribuyen a Marie de France, solo dos son abiertamente artúricos. Estos son los lais llamados “Chevrefoil” y “Lanval”, nombrados por su héroe homónimo. “Chevrefoil” es un lai muy corto que cuenta una breve historia sobre el caballero Sir Tristan y su amor, Isolde, casado con el tío de Tristan, el rey Mark de Cornwall.

La presencia del rey Arturo en la literatura inglesa después de la Edad Media se volvió menos marcada. Irónicamente, el surgimiento de la novela significó que las personas se interesaran menos en leyendas de caballeros y fantasía y más en la realidad social. La poesía comenzó a desarrollarse en una forma que exploraba la naturaleza de la persona y su relación con el mundo.

A medida que el Renacimiento comenzó a afectar a Gran Bretaña, el interés por los textos franceses y las legendarias figuras inglesas se desvanecieron; muchos textos como *Sir Gawain y el Caballero Verde* se perdieron, y en su lugar el público llegó a interesarse por todo lo italiano, con drama de venganza o versos mucho más teológicos y filosóficamente desafiantes, como *La Divina Comedia* de Dante. Arturo y el concepto de caballeros y misiones se volvieron anticuados, mientras la guerra era dominada por la pólvora y las cortes, por los valores maquiavélicos en lugar de la caballerosidad pasada de moda: los días en que los bardos tenían que entretener a una corte con historias de aventura idealizada parecían totalmente anacrónicos e innecesarios.

Sin embargo, a fines del siglo XVIII, el movimiento romántico defendió el regreso a la naturaleza y el regocijo en el pasado. Este abrazo de la ruralidad fue una especie de reacción a la expansión urbana que estaba produciendo la floreciente Revolución Industrial. Esto se combinó con un interés cada vez mayor por el patrimonio creado por personas como Sir Walter Scott, que estaba fascinado con la idea de la nobleza de personas no urbanas como los nativos británicos o sus descendientes desplazados, los montañeses escoceses¹³.

El repentino interés en el pasado hizo que se comenzaran a desenterrar muchos de los manuscritos más antiguos, perdidos hasta este momento o considerados de poco valor literario. *Sir Gawain*, por ejemplo, no se convirtió en una obra impresa hasta 1839.

El período victoriano vio un resurgimiento masivo del interés en las leyendas artúricas. Los victorianos admiraban mucho el código caballeresco de conducta, especialmente la dedicación a la castidad y la virtud, ya que se hacía eco de muchos de sus propios valores. El renacimiento victoriano de la leyenda arturiana recibió su impulso de credibilidad más notable gracias a Alfred Lord Tennyson, quien escribió *La dama de Shalott* y *Los Idilios del rey*, ambos basados en el entorno mítico y místico de las leyendas artúricas.

¹³ Sobre estos temas relacionados con el *revival* del Medievo en los siglos XVIII y XIX puede consultarse Miranda (2015a).

Los celtas cantaron las alabanzas a su rey con una sincera devoción, probablemente en varios tipos de narrativas. Desde mediados del siglo XII sus poetas extendieron estos cuentos a Normandía y el norte de Francia, y más tarde a través de toda Inglaterra, Francia, Alemania e Italia. Mucho no se sabe sobre los bardos bretones y sus cuentos, pero sí que la leyenda artúrica se convirtió en el material de la narrativa popular tradicional en toda Europa. Más importante aún, esta literatura se fusionó con la realidad histórica, de modo que, a este respecto, la frontera clara entre la ficción y la historia contemporánea se volvió borrosa.

Según Armstrong (2015), aunque la literatura fue el medio principal por el que circularon las historias sobre Arturo, su leyenda también se vio plasmada en otras formas de arte como la pintura, los tapices y grabados en madera. Una de las primeras representaciones de Arturo se encuentra en una escultura de una arquivolta en Módena, Italia, que data del 1100, y es evidencia de cómo los nobles, los ricos mercaderes y hasta los reyes buscaban conectar sus vidas a la de Arturo. Es evidente que muchas historias de Arturo no eran simples entretenimientos, sino que tenían connotaciones políticas.

La familia real inglesa usó el legendario nombre del rey Arturo de la misma manera. Numerosos reyes ingleses se vieron a sí mismos como *Arturo Secundus*. Enrique II y Eduardo I exhumaron y volvieron a enterrar con pompa y ceremonia los restos de Arturo para destruir el elemento separatista británico y presentar al rey Arturo como un símbolo para toda la nación, ya que fue despojado de su carácter celta y convertido en el antecesor de los reyes ingleses. Los soberanos llegaron gradualmente a considerar a Arturo como uno de los suyos y le dieron un lugar en la larga lista de monarcas ingleses. En el proceso, el rey Arturo se transformó en el ideal romántico de un rey caballeresco, y de ese modo se convirtió en un modelo para el respectivo monarca reinante.

5. Breves apuntes sobre Chrétien de Troyes

En este capítulo nos hemos enfocado, principalmente en los antecedentes y repercusiones de la historia y mitificación de Arturo y sus caballeros en Inglaterra, la antigua provincia romana de Britannia, donde se escribió en el siglo XIV el *romance* de *Sir Gawain y el Caballero Verde*, texto que analizaremos en el punto siguiente¹⁴. Sin embargo, nos parece

¹⁴ Mantenemos la denominación en inglés, por eso en itálica, para evitar confusiones con la composición poética hispánica de nombre ‘romance’. La forma básica del verso del *romance* consta de una línea con cuatro acentos, tres de los cuales comienzan

necesario dedicar antes unas líneas al poeta más significativo de la producción francesa relacionada con el ciclo artúrico –de hecho, su iniciador–, habida cuenta de la influencia que tuvo en la composición inglesa de la que nos ocuparemos. Nos referimos a Chrétien de Troyes, autor francés destacado del siglo XII, no solo para el desarrollo del *roman* sino también para el de la lengua vernácula, en la que compuso algunas de sus obras.

Chrétien de Troyes recibió en su formación influencia de la poesía antigua, especialmente en el ámbito de la literatura amorosa: el poeta sabía latín y en su juventud escribió adaptaciones de las *Metamorfosis* y del *Arte de amar* de Ovidio. También la concepción provenzal del amor y el culto a la mujer inspirado por Marie de France se advierten en sus composiciones, ya que escribió para una sociedad educada en la que las *dames* ocupaban un importante lugar: para ellas compuso *romans* en los que los caballeros, vasallos al servicio de los deseos de su dama, realizan para su placer hazañas que, otrora, cumplían para su señor¹⁵. La perspectiva mística se refleja en *Perceval o El cuento del Grial*, texto en el que la inspiración galante cede espacio a favor de lo espiritual y religioso¹⁶. Finalmente, destaca la influencia bretona en su obra pues,

con la misma consonante o cualquier vocal, con una cesura después de dos acentos. Sobre la primera mitad de la línea, generalmente, recae la mayor fuerza semántica del verso. En estos versos aliterados, los poetas mantuvieron ciertas cualidades distintivas del *ethos* norteño: el severo realismo de la literatura nórdica y anglosajona; su rudo entorno natural y su frecuente combinación de violentos eventos, expresiones lacónicas y humor sarcástico; su continua fuerza y la seriedad moral. Pero, sin embargo, también adoptaron libremente los nuevos elementos sureños. En cuanto a la forma, reconocían la prosodia romance; algunas veces agrupaban versos aliterados en estrofas, tanto con rima como sin ella, y frecuentemente adicionaban, como en el caso de *Sir Gawain y el Caballero Verde*, coplas rimadas que imponían períodos particulares en el flujo del verso aliterado estándar. En lo que se refiere al tema y al tono, los poetas norteños se mostraban capaces de absorber enteramente el paradigma romance, incluyendo el aparato completo de las cortes caballerescas y el amor cortés.

¹⁵ Para profundizar sobre las características y manifestaciones del amor en el ámbito provenzal y su influencia en la literatura occidental, remitimos a Miranda (2015b).

¹⁶ Como explica Frappier (1954), las narraciones del Grial ofrecen la complejidad de ser a la vez relatos caballerescos y religiosos. Si bien la presencia simultánea de ambas inspiraciones no tiene nada de excepcional en la Edad Media, esta unión de las dos corrientes toma en las ficciones del Grial un carácter singular porque en ellas la religión no deja de ser exaltada en función de la clase de los caballeros y con la intención precisa de ensalzar a dicha clase, tesis que se relaciona con la que sostiene Auerbach, para quien el realismo cortesano ofrece un cuadro variado de la vida de una sola clase social, “que se aísla de las demás y no las permite aparecer más que como comparsas pintorescas, las más de las veces cómicas o grotescas. [...] no se adelanta al

como protegido de Marie de Champagne, hija de Luis VII y Leonor de Aquitania, tuvo contacto con las leyendas y con las hazañas caballerescas y maravillosas provenientes de las islas británicas: Chrétien fue el primer francés en producir un *roman* de la leyenda del rey Arturo (*Erec et Enide*) y todas sus novelas están relacionadas con el ciclo artúrico (Lagarde y Michard, 1963).

Algunas obras del autor se han perdido, entre ellas un *Tristan et Iseut*. Los textos que pervivieron (*Erec et Enide*; *Yvain, el Caballero del León*; *Lancelot o el Caballero de la Carreta y Perceval, el Cuento del Grial*¹⁷) muestran, en mayor o menor medida, la preocupación por sostener la tesis cortés y su tema principal es el que ha dividido siempre el alma masculina: el conflicto entre el amor y el gusto por la aventura¹⁸. Erec es un héroe que conquista, por su proeza, a la mujer amada y luego olvida los placeres de la vida en el hogar. Pero acusado de cobardía, incluso por su mujer que lo admiraba tanto, él retoma la vida de caballero y, para vengarse de ella, le impone tres pruebas: en el relato el amor cede lugar a la aventura. Por el contrario, Yvain, culpable de haber sacrificado el amor por el gusto por las aventuras, solo obtiene el perdón aceptando permanecer fielmente en el hogar. Lancelot sacrifica su honor y su vida por el amor de una dama altiva y tiránica, por lo cual el amor se vuelve el único objeto de la aventura. En el caso de Perceval, el deber religioso se subordina a la aventura.

En cada relato, la intriga, por su ingeniosidad y su variedad, renueva sin cesar el interés. Sorpresas, pruebas extraordinarias, caballeros desconocidos, obstáculos que se acumulan, combates singulares, encantamientos, en síntesis, todo el arsenal de leyendas bretonas es perfectamente utilizado por el autor, especialmente con la aplicación de un procedimiento que tuvo gran éxito en la narrativa medieval: las intrigas enlazadas, con la interrupción del relato en el momento más cautivante, técnica cuya paternidad le corresponde.

primer plano más que el señorío” (Auerbach, 1996: 129). En tal sentido, es posible encontrar en estos relatos el mismo tipo de exaltación señorial que en *El Conde Lucanor*, texto sobre el que reflexionamos en el séptimo capítulo de este libro.

¹⁷ *Cligès* fue el segundo relato de Chrétien pero, pese a que incluye al rey Arturo y a otros personajes del ciclo, evidencia una serie de rasgos distintos a los de las otras obras mencionadas.

¹⁸ En realidad, tal como sostiene Auerbach (1996), la finalidad propia del *roman courtois* era la presentación del caballero feudal en sus modos de vida y en sus concepciones ideales.

6. La leyenda artúrica en *Sir Gawain y el Caballero Verde*¹⁹

Como es sabido, en 1066 se produjo la invasión normanda encabezada por el duque Guillermo de Normandía, quien reclamaba su derecho al trono inglés en virtud de ser descendiente de Eduardo el confesor por línea materna. Con la derrota del rey Harold en la batalla de Hastings, Inglaterra no solo cambió de dueños, sino también vio alterada su cultura por la introducción de gente y lengua extranjeras. Por los siguientes trescientos años Inglaterra fue un satélite cultural de Francia.

Detalle de los restos de la muralla romana que se encuentra en la Torre de Londres (Palacio real y Fortaleza de su Majestad), histórico castillo situado a la orilla norte del río Támesis que se fundó hacia 1066 como parte de la conquista normanda de Inglaterra. En la imagen se aprecian los restos de la muralla romana de la ciudad de Londres, construida a fines del siglo II o a principios del III. Una pequeña torrecilla en el lado interno de la muralla marcaba un cambio en su dirección en este lugar.



Más tarde un bastión externo reemplazó la torreta interna. Guillermo el Conquistador utilizó la muralla romana en este punto para formar el lado oriental de su castillo. En el siglo XII, la torre Wardrobe se construyó sobre los restos del bastión tardorromano. Posteriormente, se construyó un gran edificio medieval que iba hacia el norte, encerrando un angosto patio entre él y la Torre Blanca. Ese edificio fue demolido en 1879.

Foto: L. R. Miranda, 2013

Con el avance del francés como lengua de la élite dominante, la lengua vernácula retrocedió humillada, quedando relegada para el uso de las clases sociales más bajas. La literatura anglosajona pareció desaparecer; permaneció en silencio por espacio de un siglo, lapso en el cual se perdieron importantes lazos con el pasado. Con excepción de la

¹⁹ Gran parte de las reflexiones de este apartado aparecen en Rodríguez Chaves (2008-2009), texto al que remitimos.

literatura en latín, la única literatura conocida para los eruditos fue, desde ese momento en adelante, la de Francia. Esta última, a la fecha de la batalla de Hastings, estaba aún en su infancia, pero su crecimiento fue tan rápido que en los dos siglos siguientes sería la primera literatura de Europa, extendiendo su gloria e influencia más allá de los límites del territorio francés.

Uno de sus mayores desarrollos ocurrió en Gran Bretaña y lentamente se filtró en la literatura de los conquistados de tal modo que cuando la composición inglesa se reactivó se basaba en obras francesas tanto para su materia como para su forma.

La literatura anglonormanda no contribuyó en nada a la poesía épica francesa que se encontraba en franca desaparición para fines del siglo XII. Las grandes leyendas épicas fueron sustituidas por crónicas en rima. Estas crónicas eran de carácter trivial, faltas de sentimiento y de poca maestría artística. El criterio dominante era el de la curiosidad o el utilitarismo. Muchas de las crónicas eran historias reales y, aun cuando fueran fantásticas, tenían la pretensión de ser históricas. La mayoría estaba destinada a satisfacer la curiosidad de los normandos sobre las tradiciones de naciones extranjeras pasadas o presentes. Otras tendían a reunir en un todo las leyendas británicas dispersas para facilitar la fusión de los distintos grupos étnicos en conflicto.

Esta literatura prosaica se vio influida por la cultura celta, especialmente por la leyenda del rey Arturo que se constituyó en el tema de un grupo de *lais* y *romances* conocidos en conjunto con el nombre de materia de Bretaña.

En la segunda mitad del siglo XIV resurgió la literatura en lengua inglesa con la misma vitalidad y orgullo que experimentó la región en este período al romper sus vínculos con Francia. Esta nueva literatura se destacó por su poesía y no por su prosa. En este período, si bien los grupos se estaban mezclando y las clases sociales se acercaban, la lengua se hallaba dividida en una variedad de dialectos. En este siglo cuatro dialectos se disputaban la supremacía: el del norte, el del sur, el del centro-oeste y el del centro-este (*North, South, East Midlands* y *West Midland*); y cada uno tenía su propia literatura. El dialecto norte y más aún el oeste se aferraban a formas antiguas y se resistían a adoptar palabras extranjeras y retornaron al verso aliterativo desistiendo de la rima.

De todas las leyendas y relatos del mundo celta, el que ejerció más influencia sobre los poetas ingleses medievales fue el de la vida de Arturo, sus hechos, los caballeros de su famosa y muy admirada Mesa

Redonda, su idílico y feérico Camelot y, subsidiariamente, el tema del Grial y su búsqueda²⁰.

Cuando resurgió en la segunda mitad del siglo XIV la producción literaria en lengua inglesa, la historia de Arturo estaba muy presente en la mente de los escritores y poetas. Los *romances* métricos se hacen eco de la historia y entre ellos se destaca el *Sir Gawain*.

El ciclo artúrico presenta un entrecruzamiento de historias que lo hace sumamente interesante. En ellas se relata de la corte Camelot, una fallida utopía de virtud caballeresca debido a la imperfección humana; de las aventuras de sus caballeros y su éxito o fracaso en la recuperación del Grial, como así también sobre historias de amor cortesano entre los personajes, como la historia de Sir Lancelot y la reina Ginebra. La historia de Arturo se halla preñada de temas cristianos tales como la virtud, las debilidades humanas y la búsqueda del Grial. En lo referente a la mitología celta, algunos personajes del ciclo han sido identificados con deidades como es el caso de Morgana (Morgan Le Fey) que se identifica con la diosa de la guerra, la muerte y la matanza de Morrigan.

Los *romances* ingleses, al ser tardíos, derivan de los franceses y la mayoría de los poetas ingleses fueron incapaces de dotar a sus escritos de la espontaneidad y vivacidad con que contaban sus predecesores continentales. El autor francés que más influyó sobre los poetas ingleses fue Chrétien de Troyes, quien rompió con la tradición de los *romans* biográficos para concentrarse en un episodio en particular de la vida de Arturo o de alguno de sus caballeros, como dijimos antes. Sus sucesores ingleses se hicieron eco de esta innovación y no hay más que un solo poema inglés que trate sobre la vida de Arturo; la mayoría trata episodios de su vida o de la de sus caballeros entre los que se destacan Arturo y Merlín, Gawain, Lancelot, Perceval, Tristan y el tema del Santo Grial.

El término *romance* se acuñó con el objeto de diferenciar a la literatura en lengua vernácula (originariamente en lengua romance, de ahí la denominación) de la literatura en latín producida por los eruditos y los eclesiásticos. El género del *romance* se asocia con los círculos aristocráticos y los lectores privados en oposición a los géneros populares y de recitación pública. Este género trataba de temas tradicionales ligados en una historia marco; existían tres ciclos temáticos o materias: la materia

²⁰ Mucho del material que conforma las historias artúricas tiene un origen oscuro y no se puede tener certeza de que haya una figura histórica detrás del personaje de Arturo, como hemos indicado antes. Estos relatos permanecieron como materia de carácter local hasta los siglos XI y XII.

de Roma (vida y hechos de Alejandro Magno), la materia de Francia (hechos de Carlomagno y Rolando) y la materia de Bretaña (vida y hechos de Arturo y sus caballeros y la búsqueda del Grial). Muchos de estos *romances* medievales relatan las aventuras maravillosas de un caballero heroico de habilidades generalmente sobrehumanas que sigue el estricto código de honor de la caballería y sale en aventuras. En su *Anatomía de la crítica* (*Anatomy of Criticism*) de 1957, Frye declara que “el héroe del *romance* se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza se hallan levemente suspendidas: prodigios de coraje y resistencia, imposibles para nosotros, son posibles para él, y las armas encantadas, los animales que hablan, los terroríficos ogros y brujas, y los talismanes de poder milagroso no violan ninguna regla de la probabilidad” (Frye, 1957: 33, mi traducción).

En el *romance* medieval el foco está puesto en la aventura. Los primeros *romances* dependían de las leyendas y cuentos de hadas para proveer a sus personajes de poderes sobrehumanos. Generalmente se escribían en verso, pero algunos *romances* tardíos como *La muerte de Arturo* (*La Mort D'Arthur*) estaban en prosa.

El poema aliterado *Sir Gawain y el Caballero Verde* fue escrito probablemente a mediados o a finales del siglo XIV y sobrevivió incluido en un manuscrito religioso a pesar de ser un *romance* artúrico más que un texto puramente religioso. Casi nada es lo que se conoce sobre su autor, al que se le atribuyen también los poemas *Pearl*, *Purity* y *Patience*: se cree que probablemente era un oficial estatal de provincia con preparación universitaria.

El dialecto en que se halla escrito el poema lo relaciona con la zona noroeste de la región de Midlands, quizás con los condados de Cheshire o Lancashire. Si bien esta región no poseía en el siglo XIV la centralidad artística, política y económica de Londres, no por eso era literariamente inactiva. Los poemas como el que nos ocupa forman parte de lo que se conoce como Renacimiento de la aliteración²¹, ocurrido en el norte del país.

La métrica aliterada usada en el poema tiende a conectar las dos mitades de cada verso a través de la aliteración o repetición de

²¹ El término ‘renacimiento’ no debe ser entendido como una recuperación de la métrica aliterada, sino como una revalorización de ella como artefacto o técnica literaria válida ya que nunca dejó de usarse a pesar de ser relegada al ámbito de lo popular en la lengua nativa, al introducirse la lengua y los patrones literarios franceses durante la invasión normanda en el año 1066.

consonantes; también se hace uso de la rima ((a), (b), etc.), importada del continente y ampliamente usada en la región londinense por Geoffrey Chaucer, la gran figura literaria de la época, para estructurar las estrofas. Cada estrofa constituida por doce versos aliterados finaliza con una palabra o frase de dos sílabas y una cuarteta que provee un comentario sobre la acción precedente, creando o completando momentos de suspenso y sirviendo de vínculo con la siguiente estrofa.

El poema consta de cuatro cantos que entrelazan temas narrativos encontrados comúnmente en el folclore y los *romances* medievales. El primer tema, el juego de la decapitación, pertenece al folclore antiguo derivado de los mitos paganos relacionados con los ciclos agrícolas de la siembra y la cosecha. El segundo y tercer temas tratan del intercambio de premios y de la tentación del héroe (ambos temas de los *romances* medievales). A medida que la acción se desarrolla, los tres temas aparentemente inconexos logran entrelazarse de manera sorprendente.

Una de las historias que sirve de marco a la narrativa es la del tradicional odio de la hechicera Morgana hacia su medio hermano Arturo, su corte y el mundo perfecto de Camelot²². El segundo marco del poema es de carácter histórico y hace referencia al origen mítico de Bretaña, ligándola a Roma al declarar que Bretaña también fue fundada por Eneas. Esta relación conecta a la Inglaterra del siglo XIV con la antigua Roma pero también con la tradición épica, mucho más antigua y elevada que la literatura cortesana.

El argumento del poema puede sintetizarse de la siguiente manera. En el día de Año Nuevo aparece en la corte de Arturo, en Camelot, el Caballero Verde en medio de un festín de bravíos caballeros y hermosas doncellas. El fantástico personaje desafía a los caballeros presentes a que le cercenen su cabeza con la condición de que uno de ellos acepte recibir el mismo trato de su parte al cabo de un año y un día. Gawain acepta el reto y con el hacha del Caballero Verde le corta la cabeza de un golpe. El Caballero Verde recoge su cabeza y, recordándole a Gawain el pacto que han sellado, se marcha. Gawain emprende la marcha para cumplir con lo acordado. Un año más tarde, en la víspera de Navidad, Gawain arriba a un hermoso castillo en un gran bosque, donde es bien recibido por el castellano Lord Bertilak y su mujer Morgana. Bertilak y Gawain acuerdan intercambiar todo lo que adquieran durante el día cuando vuelvan a reunirse por la noche. Lord Bertilak sale de caza, y Gawain acepta un beso

²² Los lectores medievales conocían el rol de Morgana en la profetizada caída de Camelot.

de la castellana el primer día, dos besos en el segundo y tres besos y un ceñidor color verde el tercer día. El ceñidor tiene el propósito de hacerlo invulnerable. En la capilla verde, el día de Año Nuevo Gawain se reencuentra con el Caballero Verde y, al exponer su cuello para recibir el hacha, apenas sufre un corte superficial. El Caballero Verde le revela que él es el lord del castillo, que su esposa es una hechicera y que ambos estaban confabulados para desvirtuar la Mesa Redonda del rey Arturo. Haber ocultado el ceñidor verde fue la única falta de Gawain por lo que recibió un corte leve²³. Es más, por su coraje, su castidad y por cumplir con su palabra, Gawain hubiese estado seguro sin necesidad del ceñidor. Desde ese día en adelante en Camelot todos usan el verde para conmemorar la aventura de Gawain.

El poema comienza con una genealogía legendaria de Bretaña en la que se oyen los ecos del pasado clásico de la *Ilíada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio como también los de los antiguos relatos germánicos como *Beowulf* o las sagas nórdicas y relatos góticos²⁴.

En la primera parte de la historia del poema se relata que, luego de la destrucción de Troya, el noble Eneas y su hueste de caballeros conquistaron todas las tierras de Occidente y fundaron legendarios reinos, como la Roma de Rómulo, y que Bretaña fue fundada por Brutus (de ahí el nombre de Bretaña), tataranieta de Eneas. Esta historia proviene de la crónica *Historia Regum Britanniae* (1137) de Geoffrey de Monmouth en la que se cuenta que Bruto, el tataranieta de Eneas, es el ancestro de los bretones y el fundador de la ciudad de Troynovant (Nueva Troya) que luego sería conocida como Londres. Esta crónica a su vez toma la historia de la crónica *Historia Brittonum* del monje Nennio que recoge su material de fuentes latinas como la *Eneida* de Virgilio o las *Metamorfosis* de Ovidio. A través de estas obras, esta historia se vincula con la *Ilíada* de Homero, su fuente primigenia, que en su canto XX cuenta cómo los dioses

²³ El tema de la lesión de Gawain es considerado por Reichardt (1984) como un destacado elemento en el elaborado sistema de simetría estructural y simbólica por el cual el poema ha sido celebrado, entre los cuales sobresale la referencia a las sagradas heridas de Cristo.

²⁴ Las relaciones con la épica de *Beowulf* se advierte en la genealogía de la casa real de los *Speare-Danes*, que se incluye al comienzo. Las genealogías, fórmulas muy usadas por los germanos, siempre se remontan hasta un ancestro mítico o preferentemente un dios del panteón germano.

salvan a Eneas de morir a manos de Aquiles en un combate cuerpo a cuerpo²⁵.

La sección que comprende desde el canto 2 al 13 presenta a Arturo, el rey de “más alto honor”, en su idílico reino de Camelot en donde para la época de Navidad se celebra un torneo con quince días de festejo. También habla del lujo del *hall* real y de sus ricas y variadas comidas, de la selecta compañía y de los entretenimientos, de los relatos de las hazañas de los mayores o *facta maiorum*²⁶ y de la aparición de un extraño personaje que dejó boquiabiertos a los presentes, el Caballero Verde, quien lanzó un desafío para medir la valía de la corte de Camelot. Primeramente, se presenta el entorno de la caballería y los torneos tan frecuentes en este tipo de obras como en la vida real.

Todo el incidente que constituye el argumento del poema es un gran símbolo, o quizá una metáfora, del conocido y aun importante ciclo de las estaciones, la alternancia de muerte y renacimiento que acontecía al mundo natural y que era de vital importancia para las poblaciones antiguas²⁷.

²⁵ En la Edad Media coexistían dos concepciones del tiempo, la lineal perteneciente a la teología cristiana y la circular o cíclica heredada de la antigüedad pagana. La idea del tiempo como un ciclo era muy importante para la cosmovisión de la aristocracia gobernante de la Edad Media, ya que la ascendencia y la genealogía eran las piedras fundamentales para la legitimidad del status social. El tiempo así concebido tenía un significado cronológico e histórico y la vida de los ancestros muertos marcaban el ejemplo a seguir por el clan. Los señores feudales usaban esta visión del tiempo como una manera de justificar su poder y prestigio al asociar a su linaje un ancestro distante de carácter heroico, cimentando de esta manera su poder dinástico. Este concepto tuvo un gran impacto en la literatura cuando las familias aristocráticas empezaron a ficcionalizarse en términos de darse una fundación heroica en un pasado mítico.

²⁶ La imagen del *hall* y del recitado de los *carmina maiorum* en boca de los *scopa* en los que se cuenta acerca de los *facta maiorum*, que tanto gustaban a los godos y a los germanos en general, es otra reminiscencia de *Beowulf*.

²⁷ Las sociedades agrícolas se regulaban con arreglo a los ciclos de la cosecha. El concepto del tiempo corresponde a la sucesión de las estaciones y a la repetición de los fenómenos naturales. Esta visión del tiempo tenía una doble característica, la de ser la más difundida en la Edad Media y la de ser totalmente distinta a la concepción lineal del tiempo de la teología cristiana. Esta visión era un vestigio del pasado pagano y dividía el año de acuerdo a las distintas labores agrícolas, una modificación del antiguo modelo que dividía el tiempo de acuerdo a símbolos astronómicos asociados con el carácter humano. En la literatura inglesa medieval esta concepción se encuentra atestiguada en las *carols* y otras canciones populares que no pertenecen a la tradición chauceriana, en las que se celebra la llegada de la primavera y la reactivación de la vida o se evidencia el pesar que causa la llegada del invierno; o en las obras de teatro llamadas *miracle plays* (equivalentes a los *mystères* franceses) que, si bien se basaban en la narración bíblica, muchas veces

En el viaje hacia la capilla verde para cumplir su trato, Gawain debe atravesar una tierra yerma, conocida en los *romances* franceses como *terre gaste* y en inglés como *wasteland*. Esta tierra es yerma por causa de una maldición que el héroe debe deshacer. Si se la considera desde el punto de vista mitológico, es posible advertir que, en un nivel más profundo, la *terre gaste* no es otra cosa que un símbolo que representa al mundo natural aletargado bajo el hechizo del Señor de la Muerte y la Oscuridad, del Hades que cada seis meses rapta a Perséfone²⁸, el invierno. El héroe Gawain, caballero de gran virtud que porta una reluciente armadura de oro, es en realidad una deidad solar y el viaje que ha emprendido se encuentra lleno de peligros ya que en el solsticio de invierno (cerca del 22 de diciembre, día más corto del año y cercano a Navidad) el sol alcanza su punto más bajo en su viaje anual por el cielo y parece morir, los días se acortan y la oscuridad se apodera del hemisferio norte. Gawain, la deidad solar, se dirige hacia la capilla verde que parece ser una cueva o montículo, tan comunes en el paisaje de las islas británicas²⁹. Esta cueva o montículo representa, en términos mitológicos para los antiguos y para el pueblo celta, la entrada al otro mundo, al mundo de los muertos, aunque también puede ser asimilado al útero materno (Guénon, 1988).

Cuando Gawain llega al castillo de Lord Bertilak su viaje ha concluido. Lord Bertilak no es otro que el Caballero Verde, o Silvanus, una deidad de la vegetación, de ahí su extravagante traje y su nombre. El castillo de Bertilak se halla en un claro en medio de un inmenso bosque y puede entenderse que es un templo en el cual el joven dios solar encontrará a la diosa madre (Morgana/Lady Bertilak) con la cual se unirá en *hierógamos* o matrimonio sagrado³⁰. Lady Bertilak en su función de Gran

versaban sobre el tema de las estaciones y de los festivales anuales; o también en los *romances* como el *Sir Gawain y el Caballero Verde* o el *Sir Orfeo*.

²⁸ Hija de Zeus y de Deméter, fue raptada por Hades, que la obligó a casarse con él, y se convirtió en la reina del inframundo.

²⁹ Los más antiguos son del período neolítico y eran usados como tumbas y los más recientes datan de la edad de bronce y es común que presenten alineaciones astronómicas con el sol u otras estrellas durante los solsticios o los equinoccios.

³⁰ Las diosas madres son una característica recurrente en la religión celta. Tanto las tradiciones galesas como irlandesas conservan algunas figuras maternas como Dôn, Rhiannon (Gran Reina) y Modron (de Matrona o Gran Madre) en Gales y las irlandesas Danu, Boand, Macha y Ernmas. Todas ellas cumplen muchos roles en la mitología celta, que no se pueden reducir meramente a la maternidad. Algunas veces son símbolos de la soberanía, la creatividad, el nacimiento, la fertilidad, la unión sexual y la crianza. A medida que la gran madre adquirió características más definidas, y tuvo más conciencia de la dualidad macho-hembra en la procreación, la diosa pasó de ser madre soltera que

Diosa Madre da al joven héroe/dios un ceñidor verde para que lo proteja en el juego de decapitación que propuso el Caballero Verde y del que Gawain sale ileso. Campbell (1972) afirma que el héroe que está bajo la protección de la Madre Cósmica no puede ser dañado. El juego de la decapitación representa un antiguo ritual de la fertilidad en el cual la vida de un individuo o de unos pocos se ofrenda a los dioses para que estos aseguren una buena cosecha y se garantice así la supervivencia de toda la comunidad.

7. Comentarios finales

Así hemos llegado al final de este capítulo, en el que propusimos un panorama general de las leyendas que rodean al rey Arturo y sus caballeros, muchas de las cuales mantuvieron su vigencia y popularidad durante mucho tiempo, debido a que la ética feudal y la representación ideal del caballero cobraron gran influencia gracias a la literatura artúrica y la materia de Bretaña.

Nuestro punto de partida fue el interrogante acerca de la historicidad de la figura del rey, para seguir luego el derrotero de su imagen en la literatura y recalcar, finalmente, en la interpretación de una obra del ciclo en lengua inglesa.

En un momento puntual del desarrollo de la literatura inglesa, cuando el espíritu de la Edad Media estaba completamente vivo, aunque no le quedaba mucho por vivir, el autor de *Sir Gawain y el Caballero Verde* evoca la atmósfera heroica de las sagas con sus formidables hazañas y sus amenazantes paisajes, absorbiendo en la forma inglesa tradicional lo mejor del espíritu y el refinamiento de la literatura cortés francesa. El anónimo poeta ha usado material del folklore pagano, tomado en su mayor parte de la temprana tradición céltica, cuyos elementos ha iluminado con la gracia de su conciencia cristiana. El resultado es una composición *romance* tanto de tono humano como mágico, poderosa en hechos dramáticos y plena de belleza descriptiva y filosófica, en la cual el ingenio, la ironía y el *pathos* ocasional le proveen un constante enriquecimiento, de manera que cuando se llega al desenlace, con su profunda moralidad, no se la siente como algo meramente didáctico sino como el clímax de una obra que tiene por tema la celebración de la riqueza de la vida civilizada,

personificaba el principio divino de la maternidad a estar asociada a un joven dios que era su hijo y consorte. Aunque ambos jugaban su respectivo rol en este antiguo drama estacional, el uno masculino y activo, y la otra femenina y receptiva, ella permaneció como la figura más importante.

con todas sus ambigüedades y, a la vez, sus buenos sentimientos. En el poema que hemos analizado brevemente, el entorno y los impulsos naturales se oponen constantemente a los de la civilización y la humanidad. Mientras los humanos rehúyen a su inevitable fin, solo la naturaleza tiene el poder de regenerarse a sí misma –tal es el significado del Caballero Verde–. Cuando Gawain regresa a la civilización es consciente de su insignificancia, del poder de la naturaleza y del poder que esta tiene sobre la vida de los hombres.

Sabemos que el panorama ofrecido es muy restringido, acotado por el sentido didáctico de este libro. Estamos en deuda, por consiguiente, con la literatura francesa del ciclo artúrico –de la que apenas hemos apuntado una presentación– y con sus manifestaciones en ámbito hispánico, producción a la que deberemos dedicarnos en un futuro.

8. Referencias bibliográficas

- Armstrong, Dorsey (2015). *King Arthur: History and Legend*. Chantilly: The Great Courses.
- Ashe, Geoffrey. (1995). “The Origins of the Arthurian Legend”. *Arthuriana* 5.3. Disponible en <http://faculty.smu.edu/bwheeler/arthur/ashe.pdf>. Fecha de acceso: 11/10/17.
- Auerbach, Erich (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica [1942].
- Brengele, R. L. (1964). *Arthur: King of Britain*. Nueva Jersey: Prentice Hall College Div.
- Campbell, J. (1972). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Frappier, Jean (1954). “Le Graal et la chevalerie”. *Romania* 298, N° 2: 165-210.
- Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Green, Thomas (2009). “The Historicity and Historicisation of Arthur” en Thomas Green (2009). *Arthuriana: Early Arthurian Tradition and the Origins of the Legend*. Lindes: 3-46.
- Guénon, René (1988). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lagarde, André y Laurent Michard (1963). *Moyer Age. Les grands auteurs du français du programme*. Paris: Bordas.

- Le Goff, Jacques (2013). “Arturo” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 376-381.
- Reichardt, Paul F. (1984). “Gawain and the Image of the Wound”. *PMLA*, 99: 154-161.
- Rutherford, W. (1990). *Celtic Mythology: The Nature and Influence of Celtic Myth - from Druidism to Arthurian Legend*. Nueva York: Sterling Publishing Company.
- Miranda, Lidia Raquel (2015a). “El Medioevo en metáforas y apreciaciones: la cultura popular y la cultura académica en la encrucijada” en Miranda, Lidia Raquel (ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 17-49.
- Miranda, Lidia Raquel (2015b). “De Francia con amor: la tradición del amor cortés y la cultura occidental” en Miranda, Lidia Raquel (ed.) *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 143-173.
- Rodríguez Chaves, David (2008-2009). “La supervivencia de la simbología pagana en *Sir Gawain and the Green Knight*”. *Anuario IX*, N° 9. Santa Rosa: EdUNLPam: 277-294.
- Warley, Jorge (2005). *Héroes medievales. El Cid, Arturo, Los Nibelungos*. Buenos Aires: Cántaro.

9. Propuestas de trabajo

9.1. ¿Por qué considera que la historia de un gobernante y guerrero británico resultó tan atractiva para los autores y el público francés? ¿Qué aspectos de la historia de Arturo pueden haber sido los más atrayentes para una audiencia continental?

9.2. Elija y lea algún texto del ciclo artúrico, ya sea del ámbito inglés o del francés. Analice la figura del héroe en relación con sus hazañas y sus características aventureras, su sentido del amor y relación con las mujeres y los posibles sentidos simbólicos que encarna.

9.3. Lea y analice la novela de Paloma Díaz-Mas *El rapto del Santo Grial* (Barcelona: Anagrama, 2001). Registre la configuración de los héroes (Arturo y sus caballeros) en función del tema y el argumento de la obra y compárelos con los personajes medievales. ¿Conoce algún otro texto actual, ya sea literario o cinematográfico, en el que se recreen los caballeros de la Mesa Redonda? ¿Cuál y cómo aparecen en él estos héroes?

CAPÍTULO III

Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO III

Carlomagno, entre el pasado carolingio y el presente feudal

Lidia Raquel Miranda

1. Vanguardia

Carlomagno es un gran personaje histórico de la Edad Media que se convirtió en héroe mítico por varios motivos: sus triunfos en el campo bélico, la recuperación de la corona imperial romana, el prestigio de la corte de letrados congregada en su entorno –manifestación del llamado renacimiento carolingio– y el hecho, que nos convoca en este libro, de haber inspirado algunas de las obras más destacadas de la literatura medieval, especialmente en el ámbito de la epopeya.

La primera mitificación de su imagen se debe a la descripción que proporciona la *Vida de Carlomagno* (*Vita Karoli Magni*), escrita hacia 840 por el noble franco Eginardo, que lo había conocido muy bien. En ese texto, el autor hace hincapié en la semejanza de la altura de Carlomagno con la de un coloso.

Fue de cuerpo ancho y robusto, de estatura eminente, [...]; de cabeza redonda en la parte superior, ojos muy grandes y brillantes, nariz poco más que mediana, cabellera blanca y hermosa, rostro alegre y regocijado; de suerte que estando de pie como sentado realzaba su figura con gran autoridad y dignidad. Y aunque la cerviz era obesa y breve y el vientre algún tanto prominente, desaparecía todo ello ante la armonía y proporción de los demás miembros. Su andar era firme, y toda la actitud de su cuerpo, varonil; su voz tan clara, que no respondía a la figura corporal. (Eginardo, *Vida de Carlomagno*, XXII)¹

¹ La cita está tomada de la edición anotada en las Referencias bibliográficas. Eginardo, a través del relato y del retrato de Carlomagno, lo erige en un “paradigma de ejemplaridad, modelo de virtud y de valores ético-morales, cuyo modo de ser encarna y sintetiza toda una época, verdadera ‘edad de oro’ que se añora recuperar para así no perder la continuidad histórica de la creación carolingia” (Carrera Airola, 2017:8).

El mito de Carlomagno se difundió por gran parte de Europa, desde Escandinavia hasta Roncesvalles, el lugar de los Pirineos donde tuvo lugar la batalla contra los musulmanes perdida por Rolando, según narra *La canción de Rolando* o *El Cantar de Roldán* (*La Chanson de Roland*). Su gloria no conoció fin desde el siglo XV, con la balada de François Villon que se preguntaba “¿Dónde está el valeroso Carlomagno?”, hasta el siglo XIX con Napoleón, que quiso emularlo y recibir la corona en Aquisgrán. Víctor Hugo lo evocó en un famoso pasaje de *Hernani*, obra de teatro ambientada en el Medievo y, lejos de periclitarse, la figura del emperador fue exaltada en la III República como supuesto fundador de escuelas (Le Goff, 2013).

Como vemos, Carlomagno es un héroe altamente emblemático, tanto en la historia como en la literatura, por ello nos ocuparemos de él en estas líneas, principalmente como personaje de *La Canción de Rolando*, la obra más prominente de la épica francesa medieval.

2. Carlomagno (ca. 742-814)

Hijo de Pipino el Breve y su único sucesor después de la muerte temprana de su hermano mayor Carlomán en 771, Carlomagno, rey de los francos, se distinguió por su patriotismo y por la voluntad de impulsar el renacimiento del Imperio romano.

Fue un vencedor cruento: después de derrotar a los sajones no dudó en ejecutar a numerosos prisioneros. Luego, triunfó sobre los bávaros, los ávaros y, en Italia, los lombardos. Protegió ese vasto dominio rodeándolo con territorios parcialmente sometidos, llamados Marcas, y una vez reconocido en Italia como protector del papado, recibió la corona imperial en la Basílica de San Pedro de las propias manos del papa León III, el día de Navidad del año 800. (Le Goff, 2013: 88)²

Carlomagno era consciente de que si mantenía la mirada puesta en el pasado, no lograría convertir a Roma, la ciudad de papa, en la capital del Imperio restaurado. Por lo tanto, se instaló en el oeste germánico, en

² Su transformación en emperador le restó superioridad ante los soberanos cristianos pues perdió el título de rey, que era tan característico de la concepción política de la Edad Media. En efecto, con la coronación de Carlomagno como emperador cambió fundamentalmente el carácter de la monarquía franca: el poder de los merovingios se convirtió en una teocracia y el rey de los francos pasó a ser el protector de la cristiandad (Hauser, 1998).

Aquisgrán³, donde hizo construir un suntuoso palacio y una iglesia majestuosa, creaciones que, sin embargo, no tardarían en declinar.

Aunque fue el deseo de algunos de sus sucesores, Carlomagno no fue ningún emperador venerable. En el año 1000 Otón III ordenó la primera exhumación de sus restos y aportó a la Iglesia evidencias de que, como el resto de los mortales, el cuerpo del emperador se degradaba en espera del Juicio Final. Federico Barbarroja decidió una segunda exhumación en 1165, después de la cual se canonizó al ilustre fallecido, glorificación que fue impugnada por la Iglesia debido a que la había pronunciado el antipapa nombrado por el emperador.

El siglo XIX acrecentó la fama de Carlomagno, aunque al mismo tiempo las investigaciones históricas realizadas en esa época sacaron a la luz importantes máculas en la figura del emperador que ni siquiera las fuentes medievales habían conseguido enterrar, como el hecho de que haya sido polígamo y la certera posibilidad de que haya mantenido relaciones incestuosas, tal vez con sus hijas y casi seguramente con su hermana. Los mismos textos medievales mencionan, aunque sin precisiones, “su” pecado, el que, irremediabilmente, opaca la gloria del personaje (Le Goff, 2013).

También se suscitaron, casi desde su muerte, constantes debates entre franceses y alemanes acerca de la verdadera nacionalidad de Carlomagno. Como explica Le Goff (2013), si pensamos en los espacios políticos surgidos luego del reparto de Verdún (832)⁴, el gran emperador fue un nacionalista franco y, por ende, representa a Francia⁵. Pero, en la segunda mitad del siglo XX, la controversia sobre la nacionalidad de Carlomagno dio paso a una nueva imagen del emperador, la del europeo ilustre, a través del Premio Carlomagno (*Der Internationale Karlspreis zu Aachen, Für die Einheit Europas*), galardón que se entrega cada año en Aachen a distinguidas personalidades o instituciones europeas o amigas de

³ Probablemente, Aquisgrán fuera la ciudad donde él mismo había nacido (aunque también se postula como posible lugar de su nacimiento a Herstal, actual Lieja). En nuestros días Aquisgrán es la ciudad de Aachen, la más occidental de Alemania, ubicada junto a las fronteras con Bélgica y los Países Bajos. Aquisgrán se mantuvo como sede de la coronación de los emperadores germánicos hasta que Fráncfort la reemplazó en esa función en el siglo XVI.

⁴ Se trata de un pacto firmado por los hijos de Ludovico Pío, nietos de Carlomagno, que dio lugar a tres territorios y tres realidades sociopolíticas diferentes.

⁵ No debemos olvidar, empero, que la extensión del reino edificado por Carlomagno era mucho mayor de lo que más tarde sería Francia.

Europa y que demuestra que Carlomagno constituye un claro ejemplo de la continuidad y de las transformaciones de los mitos históricos⁶.

3. La era de Carlomagno

La invasión musulmana al sur de España en el siglo VIII y el consiguiente contacto con esta civilización motivó la política de todo el período siguiente, signada por la idea del peligro inminente que acechaba al mundo cristiano y cuya principal consecuencia fue la reordenación del Imperio occidental por parte de los carolingios (Romero, 1985).

España se convirtió en poco tiempo en una base lo suficientemente sólida como para que los oméyades se lanzaran a conquistar más tierras hacia el norte. Allí, los reyes merovingios trataron de defender las fronteras, casi en vano al principio ya que los musulmanes lograron ocupar buena parte de la Galia meridional. Pero en 732 fueron controlados, principalmente gracias a la habilidad y resolución de Carlos Martel, duque de Austria, que pudo detenerlos en Poitiers y dejó a sus sucesores la tarea de replugarlos poco a poco hacia el sur.

El heredero de Carlos Martel, Pipino el Breve, supo aprovechar los conflictos del mundo musulmán y pudo rechazar poco a poco hacia los Pirineos a las bandas invasoras. Además, en 751, cuando comenzaban los disturbios en la España musulmana, despojó del trono franco a Childerico y se proclamó rey con el apoyo del papado, lo que dio origen a la dinastía carolingia⁷.

La alianza entre Roma y el reino franco se hizo cada vez más firme, de modo tal que, a la muerte de Pipino en 768, el papado dio todo su apoyo a sus herederos, Carlomán y Carlos, el que sería a partir de 771 el único en el poder y el responsable de una notable política de conquista que le valió el nombre de Carlos el Grande o Carlomagno con que la historia lo reconoce.

Según Romero (1985), la preocupación fundamental de Carlomagno fue Italia, donde los lombardos amenazaban al papa, que constituía a sus ojos el centro del poder imperial. En 774 sitió la ciudad de Pavía, donde se había encerrado el rey lombardo, poco después la tomó y se coronó rey de los lombardos. Solo quedaron algunos duques independientes en el sur, pero pronto reconocieron la soberanía de

⁶ Mayores detalles sobre el premio y los premiados se pueden consultar en el sitio oficial del homenaje: <http://www.karlspreis.de/de/>.

⁷ Pipino el Breve había heredado de su padre el cargo de mayordomo del reino franco, con cuya autoridad ejerció, igual que su progenitor, un poder verdaderamente real.

Carlomagno. El papado recibió del conquistador las tierras del Pontificado en la región de Ravena; pero él se reservó el título de Patricio de los romanos para convalidar su autoridad territorial.

También emprendió otras operaciones militares significativas. Durante mucho tiempo combatió en la Germania, donde los sajones enfrentaron esforzadamente a sus ejércitos, hasta que fueron vencidos en 780 y Carlomagno organizó la administración del territorio, aunque tuvo que resistir varios levantamientos antes de dominarlos definitivamente. Entretanto, Carlomagno había tenido que enfrentarse también a los ávaros y a los musulmanes. Los primeros, fortificados en el Danubio medio, fueron aniquilados en sucesivas campañas. Los musulmanes, por su parte, fueron rechazados del territorio francés, pero su proximidad significaba un peligro que no se disipaba con victorias parciales pues, como dominaban los pasos pirenaicos, podían volver a su antojo desde sus bases españolas. Por eso, Carlomagno proyectó una operación de gran alcance que consistía en cruzar las montañas y establecer una zona de seguridad del otro lado de los Pirineos.

Pero la expedición de 778 al norte de España terminó con el infortunio que perpetuó *La Canción de Rolando*. La retaguardia del ejército franco, mandada por el conde Rolando, fue sorprendida y aniquilada por los pueblos de montañeses vascos, y los propósitos que tenía la expedición no pudieron cumplirse.

Al principio, el doloroso acontecimiento fue ocultado por los analistas, que en los días inmediatos nada dicen del mismo; luego lo desvelaron en términos discretos y sabido es cuánto elemento legendario habría más delante de obtenerse de aquella catástrofe militar. Algunos de los más ilustres caudillos del ejército franco, entre ellos el senescal del rey, el conde del palacio y el conde Roldán, que era prefecto de la *marca* de Bretaña, cayeron en aquella acción. A comienzos del siglo IX, el redactor oficioso de los *Anales reales arreglados* no disimula ya que Carlomagno sintió ante aquel desdichado hecho un *dolor* profundo que, según observa, “anubló en su corazón una gran parte de los triunfos obtenidos en España”. (Halphen, 1992: 75)

Pero Carlomagno renovó más tarde las operaciones militares con fuerzas superiores, hasta que logró apoderarse de toda la región ubicada

entre el río Ebro y los Pirineos, donde estableció una marca o provincia fortificada que servía de límite y defensa del Imperio⁸.

Como sostiene Romero (1985), la fuerza del nuevo Imperio provenía del poder del pueblo franco y del genio militar y político de Carlomagno, pero la inspiración era, sobre todo, del papado, que se asumía como heredero de la tradición romana y buscaba reconstruir un orden universal cristiano: el pueblo franco y Carlomagno constituían el brazo secular que el papado necesitaba para hacer cumplir todas sus decisiones y sentirse al abrigo de todas las amenazas. Ello explica que el papa León III haya coronado emperador a Carlomagno el día de Navidad del año 800 y, desde entonces, fuera reconocido como el hijo predilecto de la Iglesia, su brazo armado y el restaurador de la antigua grandeza romana.



Corona de Carlomagno y Napoleón que se exhibe en el Museo del Louvre, en París (Francia).

Napoleón I El Grande se coronó a sí mismo con la corona del Rey de los Francos, la que Carlomagno usaba cuando era el monarca de dicho pueblo.

Foto: L. R. Miranda, 2012

Aun cuando se habla comúnmente de renacimiento del Imperio romano de Occidente, es preciso considerar también que la romanidad tuvo una simple función de marco de la concreta realidad germano-cristiana del nuevo imperio [...]. El eje político de Occidente ya se había desplazado desde mucho antes y, abandonando las costas del Mediterráneo, se había trasladado al Norte, a aquella zona franco-romana que constituía el corazón de las posesiones carolingias. Así el propio imperio carolingio era concebido por sus principales artífices como una progresiva expansión y dilatación del primer 'reino de los francos' que absorbe los múltiples territorios conquistados. (Saitta, 1996: 78-79)

⁸ Con marcas semejantes, a cargo de 'marqueses', Carlomagno organizó el Elba y Austria y, así, constituyó un inmenso imperio, que reproducía con algunas variantes el antiguo Imperio romano de Occidente (sin España, pero abarcando Germania), en el que confluían los antiguos reinos romano-germánicos.

Pero Carlomagno también estaba movido por el impulso de restablecer el Imperio, aunque para él se trataba más de una posibilidad concreta de organizar una defensa efectiva contra el avance de los musulmanes. Fue por ello que la puesta en marcha de la restauración supuso una nueva idea de militancia religiosa que se plasmaría en la noción de cruzada que, en el fondo, recogía la enseñanza musulmana e introducía en la tradición cristiana la guerra santa como variante fundamental de la evangelización pacífica (Romero, 1985)⁹.

Según Halphen (1992), el impero surgido luego de la coronación del año 800, fundado en condiciones de incertidumbre, fue una especie de apoteosis personal de Carlomagno y, por tanto, su duración estaba limitada a la de su propia vida personal. Pero, aunque no conservó prácticamente nada de lo que hubiera podido suponer un aparente renacimiento de la antigua Roma, adquirió poco a poco la forma de una institución original, que se conoce como Imperio carolingio, y que durante casi un siglo dominaría sobre la Europa occidental.

El esfuerzo para impedir la disgregación del Imperio fue tanto o más enérgico que el que necesitó Carlomagno para conquistarlo. Una de las causas de su declinación fue la incapacidad técnica de mantener eficazmente conectadas económica y territorialmente las dilatadas áreas que respondían a una sola autoridad política, lo que condujo al desarrollo de particularismos que atentaban contra el poder central. La organización de los *missi dominici*¹⁰ que instituyó Carlomagno para vigilar a los condes, duques y marqueses que gobernaban las provincias logró, durante cierto tiempo, contener las ambiciones regionales, pero todo conspiraba contra la unidad: ninguna de las medidas que adoptó Carlomagno pudieron revertir el desarrollo del localismo que habría de acabar en la organización feudal. Solo quedaba como lazo duradero y sólido el concepto de comunidad cristiana, regida por el papa como jefe espiritual más allá de los efectivos vínculos políticos entre los reinos europeos (Romero, 1985).

⁹ Las luchas de Carlomagno en defensa del papado y las campañas contra los infieles en Germania y España ponen en evidencia el objetivo de imponer por la fuerza la fe de los conquistadores, sentido que la tradición adjudicó luego a las empresas del emperador, antecedente directo de los guerreros que, más tarde, llevarían adelante las cruzadas a Tierra Santa.

¹⁰ Los *missi dominici* eran una pareja de inspectores, un conde y un obispo por lo general, que recorrían los territorios para recordar a sus señores las obligaciones que tenían para con el poder central. Si bien Carlomagno le dio un uso real y bastante efectivo, la institución existía desde el tiempo de los merovingios.

4. El renacimiento carolingio

Bajo la autoridad de Carlomagno, gran parte de los pueblos del centro y el occidente de Europa comenzó un claro proceso de desarrollo y esplendor culturales (Rivera Quintana, 2009). Ello explica que la figura del emperador haya sido estimada históricamente no solo como la del héroe cristiano por antonomasia, sino también por su rol unificador y promotor en materia de legislación, educación, economía, cultura y organización estatal.

Carlomagno era analfabeto, hasta el punto de no saber escribir su propio nombre en las actas capitulares; pero pese a esta limitación cultural, debida a que pasó la mayor parte de su vida en los campos de batalla, hablaba perfectamente su lengua materna¹¹, el latín y conocía algo de griego (Rivera Quintana, 2009).

Gazapo y del Hoyo (1997: 15) sostienen que con Carlomagno nació “la *Christianitas occidentalis*, la más importante representación intelectual de la Edad Media, origen y fundamento de Europa”. Por su parte, Fentress y Wickham (2003) ponen el acento en el hecho de que el gran soberano fue, en realidad, quien determinó las principales estructuras políticas y religiosas medievales y llegó a ser recordado como el fundador de todas ellas. He aquí el gran éxito de la institución carolingia y la magnitud del rol histórico del emperador: organizar culturalmente Europa y conferirle una forma espiritual.

En Aquisgrán, donde se reunieron una academia poética, un taller artístico palaciego y los mejores sabios de la época, crea Carlomagno, como modelo de las cortes europeas, un hogar de las musas que, a pesar de todo el amor al arte de la corte imperial romana y bizantina, es algo nuevo. Por primera vez desde Adriano y Marco Aurelio sucede que un príncipe de Occidente no sólo se interesa realmente por la ciencia, el arte y la literatura, sino que lleva a cabo un programa cultural propio. (Hauser, 1998: 188)

El objetivo principal del emperador era la formación de un personal preparado para la administración, por ello en los centros de educación literaria que creó, la literatura romana se consideraba

¹¹ No se sabe con certeza cuál fue la lengua materna de Carlomagno. Es posible que fuera el dialecto germánico hablado por su madre, Bertrada de Laon, común entre los francos de esa época.

primordialmente como una colección de modelos estilísticos latinos y se la estudiaba con vistas a la práctica en la legua cancilleresca.

Aunque no hay certezas de que haya existido una escuela palaciega destinada a la educación de los hijos de las familias distinguidas, está fuera de duda que en la corte carolingia se haya concentrado un círculo de poetas y eruditos, una verdadera academia que tenía sesiones y concursos regulares. También es seguro que en la corte existía un taller anexo, donde se producían los manuscritos ilustrados y los objetos de arte, centro, sin duda, de la actividad artística de donde salió el movimiento renacentista y desde donde es posible que fueran organizados los *scriptoria* de los monasterios¹². Los productos de los talleres, ya fueran pinturas, tallas o trabajos en metal, eran generalmente de tamaño pequeño, lo que puede atribuirse al carácter no consolidado e inestable de la vida de la época y no a la falta del sentido de ostentación propio del arte cortesano.

Además de la unificación política del Imperio, al programa cultural de Carlomagno se debe el impulso lingüístico de unificación del latín medieval¹³.

Wright (1989) demuestra que, en los siglos anteriores al renacimiento carolingio, los textos escritos en latín se leían con una pronunciación vernácula, lo cual sugiere que la escritura de formas latinas correctas resultaba de un aprendizaje y no de la transcripción fonética de la pronunciación antigua.

Como la práctica litúrgica se hizo cada vez más variada en la Europa del siglo VIII, fue necesaria su unificación, la que fue llevada a cabo por Carlomagno con la implantación del rito romano. Dicha unificación nunca hubiera sido posible sin la existencia de textos litúrgicos oficiales y una misma norma para pronunciarlos, cuya elaboración Carlomagno encargó a Alcuino de York¹⁴. Este erudito partió del sistema establecido por los doctos anglosajones y desarrolló un minucioso

¹²“En la época de Carlomagno [...] tanto monjes como después laicos estuvieron ocupados en los talleres conventuales. Pero, en todo caso, ya en la época carolingia funcionaron numerosos *scriptoria*. Esto es cosa que podemos deducir no sólo del número relativamente grande de manuscritos conservados, sino también de su muy diversa calidad artística” (Hauser, 1998: 192).

¹³ Este proceso culminaría en la distinción entre el latín y la lengua romance, que tendría como primer escenario la Francia carolingia.

¹⁴ Alcuino siguió la tradición anglosajona iniciada por Beda el Venerable y otros eruditos de las Islas Británicas que, para enseñar la pronunciación latina a los estudiantes, seguían una regla que se basaba en cierta clase de correspondencia entre las grafías y los sonidos.

proyecto, materializado en su obra *De Orthographia*, en el que plasmó un método para la lectura en voz alta, que consistía en atribuir un sonido a cada letra. Fue así como nació el latín medieval (Gutiérrez Maté, 2005).

Con esta reforma cobró importancia el hecho de que cada letra fuera reconocible individualmente de manera sencilla. Dicha circunstancia aceleró el proceso de búsqueda de una letra ideal, iniciado hacía tiempo, que desembocó en la aparición de la minúscula carolina. Este era un tipo de letra pequeña y clara, de forma redondeada y con separación de un espacio entre las letras, cuyo uso se difundió rápidamente y se generalizó en todo el Imperio en apenas medio siglo.

5. La épica y las figuras históricas

El interrogante acerca de cuál es el vínculo que une, a través de los siglos, los acontecimientos de la época de Carlomagno y la épica referida a él todavía no ha encontrado una respuesta enteramente satisfactoria. Bédier (1914) intentó demostrar que los cantares de gesta surgieron a lo largo de los caminos de peregrinación y que los juglares que los recitaban ante las multitudes reunidas junto a las iglesias de los monasterios eran, de algún modo, portavoces de los monjes, ya que para hacer propaganda de sus iglesias y monasterios divulgaban las historias de los santos y de los héroes allí sepultados o de las reliquias allí guardadas.

Las crónicas de los monasterios contenían indicaciones sobre estas figuras históricas y fueron, según Bédier, la única fuente de la que pudieron proceder los fundamentos históricos de las epopeyas. Así, por ejemplo, el *Cantar de Roldán*, en el que los monjes hacen de Carlomagno el primer peregrino de Compostela, debe de haber tenido su origen como una leyenda local en los monasterios del camino de Roncesvalles y debe de haber extraído su materia de los anales de estos monasterios. (Hauser, 1998: 200-201)

Bédier subrayó la relación estrecha que parecía existir entre los diversos lugares citados en los cantares de gesta y las etapas de las grandes peregrinaciones donde se juntaban los fieles del siglo XI: de París a Santiago de Compostela, de París a Roma y de París a Jerusalén. Supuso entonces que los peregrinos encontraban, en las abadías y los santuarios donde descansaban, el recuerdo de los héroes del siglo VIII al siglo X, como sarcófagos, inscripciones o vidas de santos en latín. Los monjes y los clérigos embellecían estos *souvenirs* –muchas veces forjados a propósito para atraer visitantes– con el objeto de encender la curiosidad de

sus huéspedes. Los peregrinos difundían la leyenda en el camino y le agregaban elementos heroicos recogidos en otras rutas, en el curso de peregrinaciones anteriores. Así se creó en el siglo XI la materia épica cuya fermentación, un día explotada por un poeta, daría nacimiento al cantar de gesta. En resumen, para Bédier, “en el comienzo estaba el camino” con sus santuarios, donde nacían las leyendas aprovechadas en los siglos XI y XII por los poetas épicos¹⁵.

Si bien esta teoría es muy seductora, ha sido muy discutida por los estudiosos¹⁶. Se considera más probable que hayan sido las leyendas las que nacieron a raíz de los poemas. Así, la epopeya no sería más que un episodio de la leyenda de Carlomagno expandida a través de toda Europa, fenómeno que se remonta a un trabajo de letrados (como Alcuino y Eginardo). Como muchas otras epopeyas, ella sería el resultado de una larga elaboración artística, que supone toda una producción épica anterior. También se ha intentado probar que, en el siglo X como más tarde, había cantos relativos a Rolando y a Roncesvalles y que, si el peregrinaje pudo desempeñar un papel importante en la difusión, había por lo tanto en la leyenda algunos elementos anteriores a la romería, como por ejemplo un cierto número de tradiciones familiares locales¹⁷.

¹⁵ Vale la pena recordar que la teoría bédierista es distinta a la que, en la segunda mitad del siglo XIX, había elaborado Gaston Paris. Para él, en el origen de todas las grandes epopeyas se encontraba una serie de cortos poemas anteriores, cantos primitivos creados espontáneamente por el alma popular, a la luz de la emoción de victorias o derrotas. En estos poemas la realidad era transformada: se elaboraba y embellecía la leyenda. Más tarde, el rol del poeta épico fue reunir, organizar esos fragmentos épicos espontáneos y fundirlos en grandes obras coherentes. Así, por ejemplo, el entusiasmo de los guerreros de Carlomagno habría dado nacimiento, desde su época, a rudas poesías que exaltaban ciertos héroes y sus hazañas, y que a lo largo de su transmisión fueron modificando los hechos narrados. Imaginaron, por ejemplo, la traición de Ganelón y el ataque de los sarracenos para explicar honorablemente la derrota de la retaguardia. Finalmente, los juglares, poetas de profesión, habrían ordenado según un plan estos poemas populares, lo cual dio origen a la epopeya, ya en el siglo XI o XII. Estos cortos poemas lírico-épicos han recibido el nombre de cantilenas.

¹⁶ Sobre las teorías postbédieristas sobre el origen de los cantares de gesta, sugerimos la consulta de Holmes, Jr. (1955).

¹⁷ En relación con este problema, vale la pena mencionar la Nota Emilianense, breve texto latino procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla, encontrada y publicada en 1950 por Dámaso Alonso junto a un estudio titulado *La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense*. Se trata de la referencia más antigua conservada del nombre Roncesvalles (ca. 1065-1075). Esta nota ratifica que la materia épica francesa ya contaba con un impulso anterior a los cantares de gesta conservados y, además, confirma que el *Cantar de Roncesvalles* (poema épico escrito en castellano

Como se aprecia, entonces, la última palabra sobre el origen y desarrollo de *La Canción de Rolando* y, en general, de los cantares de gesta está lejos de haber sido dicha.

6. Carlomagno en *La Canción de Rolando*

Como es sabido, *La Canción de Rolando* presenta la batalla de Roncesvalles, un hecho histórico sucedido, según las distintas fuentes, en el año 778, y con la presencia de personajes históricos como Carlomagno y Rolando (o Roldán) que lo protagonizan.

Según Sarasa Sánchez (1997), es posible suponer que en el poema se superponen, fundamentalmente, dos hechos, a los que se suman otros de menor relevancia: el autor se refiere, por un lado, a la retirada del ejército carolingio que había penetrado en al-Andalús (en el sur de España) por el Pirineo occidental y que, tras fracasar en la ocupación de Zaragoza, habría regresado a sus cuarteles y campamentos sin mayores incidentes; y, por otro, a la derrota sufrida, e ignorada por algunas fuentes oficiales, por un ejército conducido por Roldán y otros, que había ingresado por el Pirineo oriental y a su regreso, por la misma ruta, habría sido sorprendido por los vascos (según el cronista y el recuerdo popular), los sarracenos (según el cantar de gesta) o los aquitanos (según algunos otros documentos)¹⁸.

Esta segunda tropa, comandada por Rolando, sería, por lo tanto, la que vivió la experiencia negativa mientras que la encabezada por Carlomagno no registró inconvenientes. La historia del poema ha combinado los relatos de dos expediciones y retiradas por los pasos pirenaicos de resultados muy diferentes y ha hecho coincidir en Roncesvalles el marco de la narración, cuando en realidad los escenarios de la vuelta y retirada triunfal del rey de los francos y el de la derrota de Rolando estaban alejados en el espacio: en efecto, el primero de estos escenarios fue la zona de Pamplona y el segundo, un lugar todavía no reconocido con certeza¹⁹. En síntesis, para Sarasa Sánchez (1997) queda

medieval entre 1225 y 1250) es independiente de la *Canción de Rolando* (Lacarra y Bleuca, 2012).

¹⁸ Para un detalle de los documentos que constituyen indicios de estos tres posibles autores de la derrota de Roncesvalles, remitimos a Sarasa Sánchez (1997: 781, nota 6).

¹⁹ Sarasa Sánchez (1997), a raíz de la geografía imprecisa y confusa que ofrece el texto épico, realiza un relevamiento de las posiciones críticas acerca de cuál pudo haber sido el escenario real de la derrota de Rolando y los suyos. “Independientemente de la existencia de relatos precedentes, incluidos o no en el *Cantar*, parece acordado sin

claro que la base histórica de los sucesos narrados en *La Canción de Rolando* incluye dos ejércitos distintos: uno que regresa triunfante al mando de Carlomagno y otro, derrotado con la muerte de Roldán y sus jefes en algún punto de la cordillera que el poema ubica en Roncesvalles. La motivación poética del cantar sería, pese a la narración de una derrota militar, alabar todas las virtudes marciales, caballerescas y feudales de una sociedad que no corresponde a la contemporánea de los hechos narrados para el siglo VIII.



Estatua ecuestre en bronce de Carlomagno y sus nobles compañeros, obra de Charles y Louis Rochet (1882), ubicada el lado de la catedral de Notre Dame, en París (Francia). De pie, a modo de escuderos, se encuentran Rolando y Oliveros, dos de los doce pares de Francia.

Foto: L. R. Miranda, 2012

reparo alguno que la fijación del siglo XII para su conservación en el manuscrito de Oxford como copia de un original de la segunda mitad del siglo XI, hoy perdido, es un hecho: es decir, varios siglos después de los hechos narrados, al menos de los más destacados y reincidentes, pues ya he advertido que se trata de varias escenas mezcladas y referidas a hechos disimultáneos, con la obligada desfiguración por el paso del tiempo y el recuerdo manipulado de los mismos. Esta desfiguración se advierte sobre todo en los nombres de lugares y accidentes geográficos, identificados con fijeza por los estudiosos de la cuestión sobre los Pirineos occidentales, Zaragoza y el Ebro principalmente, lo cual ha impedido cualquier otro análisis de lo descrito al respecto, fuera del interés lingüístico o literario, que ofreciera otras posibilidades” (Sarasa Sánchez, 1997: 787). El autor sugiere como lugar posible el norte de Lérida y el valle de Arán. Para mayores pormenores sobre este tema, remitimos al artículo citado.

Otro dato importante para tener en cuenta, a la hora de establecer correspondencias o no entre los sucesos que presenta el poema y los acaecidos históricamente es que, como dijimos antes, los causantes de la derrota en *La Canción de Rolando* no son los vascos ni los navarros sino los sarracenos o paganos españoles identificados con los anglosajones, contra quienes luchó Guillermo de Normandía a partir de 1066 (Sarasa Sánchez, 1997).

Si, como parece admitido, el *Cantar* original se pudo iniciar en la corte de Guillermo, duque de Normandía, como gesta ejemplar para los caballeros que acudieron con él a la conquista de Inglaterra, país en el que precisamente, había nacido el mito de Arturo, Ginebra, Lancelot, etc. y la búsqueda iniciática del santo Grial, no parece descabellado adelantar aquí que, en realidad, se estaba recreando un viejo mito, el de Roldán y sus hazañas, revistiéndolo de lo que dicha empresa al otro lado del Canal de la Mancha y la época de la caballería feudal requerían, en un momento de ardor militar en el que había que encajar otros fenómenos de largo desarrollo como las cruzadas o la reconquista española [...] (Sarasa Sánchez, 1997: 790)

Como vemos, la historia que se encuentra en *La Canción de Rolando*, escrita tres siglos después de los hechos, muestra los cambios y ornamentos que conducen de los hechos reales a la epopeya: Rolando se transforma en el sobrino de Carlomagno y su figura se ‘duplica’ en un amigo, Oliveros, que es su contraparte ‘prudente’; pese a ser lampiño en la vida real, el rey de los francos es “el de la barba florida” y tiene doscientos años; la expedición es una cruzada que dura siete años; la emboscada de los montañeses se transforma en el ataque de 400.000 caballeros musulmanes cuyo triunfo se debe a la traición de Ganelón, padrastro de Rolando, y Carlomagno venga a su sobrino aplastando a los sarracenos y castigando a Ganelón. El simple combate de retaguardia del siglo VIII se convierte, entonces, en una cruzada donde vibran los sentimientos de los franceses de los siglos XI y XII: fe entusiasta, apego a los grandes combates y a las hazañas caballerescas, sentido del honor feudal y amor a la “dulce Francia”.

Como hemos analizado en el capítulo anterior, los héroes referenciales, como en este caso Carlomagno y Rolando, están ligados a significados o hechos dentro de sus relatos, es decir que la unión entre los personajes y los hechos narrados es de tipo conceptual y no empírica. Esto explica que los alejamientos de la temporalidad y la referencialidad

estrictas se deban no solo a una acentuación retórica y justifica que la representación de los héroes sea, en algunos casos, “inapropiada” (Fentress y Wickham, 2003).

La conducta de Carlomagno en el poema ha desvelado a menudo a los críticos. Por ejemplo, a partir de la tirada LVIII y hasta la LXII, en que se relata la elección de Rolando para un puesto de peligro en la retaguardia por sugerencia de Ganelón, se asiste a un retrato del emperador que no encuentra una justificación en su posición simbólica e histórica.

Sin duda que la relación entre Carlomagno y Ganelón está inspirada en la de Cristo y Judas, pero Carlomagno no es Cristo, sino un emperador en una situación político-terrenal concreta²⁰. No cabe suponer que esté exactamente informado del plan de Ganelón; pero si no lo está, su reacción ante la propuesta (*vos estes vifs diables*, etc.) parece exagerada. Toda la actitud del emperador es equívoca, y a pesar de las veces en que actúe su autoritaria determinación, aparece como en un aletargado ensueño. Su importante posición, simbólica, semejante a la de un príncipe divino, que lo hace aparecer como cabeza del cristianismo y como modelo de perfección caballeresca, está en extraño contraste con su impotencia: aunque titubea y hasta llega a derramar lágrimas, aunque presiente la desgracia venidera en un grado no exactamente determinable, no puede impedirla, depende de sus barones, y entre ellos no hay ninguno que sea capaz de cambiar nada en la situación, ¿o que quiera? (esto depende de la interpretación que se dé al verso); así como más tarde, en el proceso de Ganelón, habría tenido que dejar sin vengar la muerte de su sobrino Roldán, de no haber un caballero dispuesto a defender su causa. (Auerbach, 1996: 99)

Tal vez la actitud de Carlomagno pueda explicarse por una posición de debilidad del poder central en el sistema feudal –propio de los tiempos de *La Canción de Rolando*, no de la época carolingia–o por la imitación de los rasgos de muchos héroes del *roman courtois*, que combinaban la representación real junto a una cuasi religiosa o legendaria en la que primaban atributos de dolor o martirio. En cualquier caso, para

²⁰ Sin embargo, el plano político y el sagrado se solapan en el cantar puesto que, como sostiene Gellinek (1976), el acento está puesto sobre la defensa de la legalidad cristiano-carolingia, presentada como necesaria desde el punto de vista de la historia ‘santa’, legitimidad que se identifica con la causa de toda la cristiandad.

Auerbach (1996) el poema no señala un camino de interpretación clara de la conducta del soberano ni en el episodio aludido ni en otros. Fentress y Wickham (2003), por su parte, sostienen que la representación de Carlomagno no es la de la persona real o histórica sino que se rige por el papel que desempeña en el contexto del relato: justamente, su función como actante de la narración es la de llegar demasiado tarde para salvar a Rolando, mostrar un dolor desmedido por la muerte de los doce pares²¹ y determinar una terrible venganza al traidor Ganelón. “En la medida en que Carlomagno actúa de un modo coherente con ese papel, el auditorio percibirá que está cumpliendo con su personaje. Ello es así incluso cuando actúa ‘según su personaje’ antes de que los acontecimientos de la trama hayan hecho dicha acción apropiada” (Fentress y Wickham, 2003: 81).

Es por ello que los personajes e imágenes de la narración tienden a la simplificación, a lo formulario y a ‘encarnar’ significados más que seres de carne y hueso, como dijimos antes. Dicha conceptualización de los caracteres actúa como un modelo moral, en tanto el héroe deviene un símbolo o una figura:

Acciones humanas y grandes figuras, que destacan por su ejemplaridad, se dibujan intensamente, pero no llevan consigo la vida. No puede desconocerse que en el mismo tono que el *Cantar de Roldán* haya mucha contemporaneidad; no empieza con una proclamación que haga recular los hechos (“Ocurrió antaño, quiero relataros antiguos sucesos”), sino con un tono fuertemente directo, como si el rey Carlos, el gran emperador, todavía viviera; la ingenua versión de acontecimientos de tres siglos atrás con la mentalidad de la sociedad plenamente feudal de principios de las Cruzadas y el aprovechamiento del asunto para la propaganda eclesiástica y feudal, presenta al poema actualidad viva; hasta son perceptibles gérmenes de sentimiento nacionalista. (Auerbach, 1996: 118)

En síntesis, en el poema se muestra una parte de la vida real, “muy reducida por la lejanía temporal, la simplificación de la perspectiva y la limitación estamental” (Auerbach, 1996: 119), lo cual explica la separación de las zonas de lo sublime-heroico y de lo práctico-cotidiano, que el relato solo se ocupe de los grandes señores feudales y que no se

²¹ Se trataba de una unidad del ejército de Carlomagno, compuesta por doce jóvenes, familiares de los experimentados soldados carolingios, entre los que se encontraba Rolando.

refiera nunca a las bases económicas de la vida²². Pese a ello, el cantar de gesta, y especialmente *La Canción de Rolando*, fue muy popular. En efecto, el poema se dirigía también al pueblo, quien –a pesar de las importantes diferencias materiales y jurídicas que tenía con la clase señorial– compartía con las otras capas sociales su grado de instrucción y sus nociones ideales, pues no había ninguna otra visión ideal, fuera de la heroica y caballeresca, que pudiera cobrar voz y forma en el período feudal. Asimismo, el hecho de que el clero, nunca benévolo hacia la poesía profana en lengua vulgar, intentara sacar provecho de la epopeya desde fines del siglo XI demuestra la fuerza y eficiencia del cantar de gesta en todas las clases sociales²³:

Para el oyente de los siglos XI, XII y XIII, la epopeya era historia en que vivía la tradición del pasado: no había ninguna otra clase de historia accesible al oyente. Las primeras crónicas en lengua vulgar no aparecen hasta el año 1200, y no narraban el pasado, sino las experiencias vividas en el presente, en una forma influida todavía por el estilo épico. La epopeya es efectivamente historia en cuanto que recuerda circunstancias propiamente históricas, aunque las desfigure y las simplifique, y en cuanto que sus figuras realizan constantemente una función histórico-política. (Auerbach, 1996: 120)

En efecto, como sostiene Gellinek (1976), el texto presenta al público francés del siglo XII un mito sobre el poder centrado en un héroe, mito cuyo contenido ético ocupa el primer plano. Por ello, toda la acción de *La Canción de Rolando* se concentra en la suerte trágica²⁴ de Rolando y en la de Ganelón que lo ha traicionado²⁵, pero el acento principal está puesto en Carlomagno, entendido como figura que tiende a consolidar su

²² Estas características alejan a *La Canción de Rolando* de la poesía épica germana y suponen también una notable diferencia con respecto a la epopeya española, que había de aparecer poco después, como veremos en el capítulo siguiente.

²³ La continuidad de los temas, sujetos a constantes elaboraciones y que llegaron a convertirse en asuntos propios de las ferias, confirma la predilección de que gozaron precisamente entre las capas inferiores de la población.

²⁴ Utilizamos el término ‘trágico’ para describir la muerte de Rolando tal como lo entiende van Emden (1989), para quien la configuración estética del estertor del personaje es no solo esencialmente dramática sino trágica en el sentido técnico de la palabra.

²⁵ El proceso a Ganelón, en el contexto de la obra, tiene el carácter de un epílogo del episodio de Roncesvalles.

poder, y por extensión el sistema de la cristiandad toda, amenazado por la traición.

7. Retaguardia

Ya en el final del recorrido de este capítulo, volvemos al hilo conductor de nuestro libro, es decir el problema de la representación de los personajes en el seno de la obra literaria, habida cuenta de los criterios de orden histórico o sociológico, exteriores al texto, que intervienen en la configuración de su imagen.

Podemos concluir en que las características de Carlomagno y los hechos narrados en *La Canción de Rolando* se explican por el ambiente de cruzada y de entusiasmo franco y europeo que se vivía en el siglo XII, momento de la composición del poema, lo cual arroja esclarecedora luz sobre actitudes, comportamientos, rituales y símbolos de los que da abundantes muestras el texto del cantar. Evidentemente, Turoldo²⁶ fue un letrado que interpretó muy bien el imaginario y el simbolismo de su época y pudo plasmarlo en sus obras y en sus héroes con elevado estilo.

8. Referencias bibliográficas

- Auerbach, Erich (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica [1942].
- Bédier, Joseph (1914). *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste, I*. Paris. Edouard Champion.
- Carrera Airola, Leonardo (2017). “Carlomagno y la construcción de su memoria a partir de la *Vita Karoli* de Eghinardo”. *Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, Vol. 13, Santiago: 1-19. Disponible en file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-CarlomagnoYLaConstruccionDeSuMemoriaAPartirDeLaVit-6014343.pdf. Fecha de acceso: 8/10/17.

²⁶ La atribución a Turoldo de la autoría de *La Canción de Rolando* surge del último verso que dice “*Ci falt (finit) la geste que Turoldus declinet*”, que plantea, sin embargo, un problema en torno al sentido del verbo *declinet*: ¿se trata del autor (o sea, el verbo significa ‘componer’)?, ¿o se refiere a un cronista que sigue la historia, o a un copista (o sea, que transcribe)? ¿o alude a un juglar (es decir, a quien recita el poema)? La respuesta no es sencilla. Para un detalle de los varios Turoldo a quienes se podría referir el verso, remitimos a Sarasa Sánchez (1997: 779, nota 1).

- Epes Turner, Samuel (trad.) (1960). *Eginardo. Vida de Carlomagno*. Ann Arbor: University of Michigan Press [1880].
- Fentress, James y Chris Wickham (2003). *Memoria Social*. Madrid: Frónesis.
- Gazapo, Bienvenido y Javier del Hoyo (1997). *Anales del Imperio Carolingio: Años 800-843*. Madrid: Akal.
- Gellinek, Christian (1976). “À propos du système de pouvoir dan la *Chanson de Roland*”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 19: 39-46.
- Gutiérrez Maté, Miguel (2005). “El comienzo de las investigaciones sobre el nacimiento de las lenguas romances desde una perspectiva sociofilológica” en www.imaginando.com/lengu/archivos/000005.html. Fecha de acceso: 05/02/05.
- Halphen, Louis (1992). *Carlomagno y el Imperio carolingio*. Madrid. Akal [1947].
- Hauser, Arnold (1998). *Historia social de la literatura y el arte. I Desde la Prehistoria hasta el Barroco*. Madrid: Debate [1962].
- Holmes Jr., Urban T. (1955). “The Post-Bédier Theories on the Origins of the *Chansons de Geste*”. *Speculum*, 30: 72-81.
- Lacarra, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (2012). *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Le Goff, Jacques (2013). “Carlomagno” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 88-91.
- Rivera Quintana, Juan Carlos (2009). *Breve historia de Carlomagno y el Sacro Imperio Romano Germánico*. Madrid: Nowtilus.
- Romero, José Luis (1985). *La Edad Media*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [1949].
- Saitta, Armando (1996). *Guía crítica de la historia medieval*. México: Fondo de Cultura Económica [1981].
- Sarasa Sánchez, Esteban (1995). “Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*”. *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. España: Instituto de Estudios Altoaragoneses: 779-790. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=615522>. Fecha de acceso: 04/10/17.
- Van Emden, Wolfgang (1989). “*Argumentum ex Silentio*: An Aspect of Dramatic Technique in *La Chanson de Roland*”. *Romance Philologie*, 43: 181-194.
- Wright, Roger (1989). *Latín tardío y romance temprano*. Madrid: Gredos.

9. Propuestas de trabajo

9.1. Lea las tiradas XVIII a XXVI de *La Canción de Rolando*. Puede utilizar la edición en español de la obra que le sea accesible. Una edición en francés recomendable es la de Joseph Bédier (1920-1922, disponible en http://elg0002.free.fr/pdf/bedier_chanson_roland.pdf.) Se trata de una escena esencial en la que se desnuda el drama. Ganelón, desde tiempo atrás en desacuerdo con Rolando e irritado por la discusión, se equivoca sobre sus intenciones. Estos dos personajes se oponen vivamente y Ganelón se ve obligado a aceptar la misión cuyos peligros teme. El poeta ha sabido comprometer la acción por el solo rol de los personajes.

- a) Caracterice, a partir de sus palabras, el personaje de Oliveros.
- b) ¿Cómo se presenta el personaje de Carlomagno en estas tiradas?
- c) ¿Qué desea mostrar de Ganelón el poeta a partir de su descripción?
- d) Analice el personaje de Roland: ¿por qué no toma en serio las amenazas de Ganelón?

9.2. Lea las tiradas CLXXIII a CLXXVI, referidas a la muerte de Rolando, y registre los pensamientos y actos que traducen su sentimiento del honor: a) feudal; b) familiar y c) nacional. Asimismo, reconozca los sentimientos cristianos del héroe moribundo y explique por qué, para él, el servicio a Dios es la prolongación del servicio feudal.

9.3. Lea las tiradas CCIV a CCX, en que Carlomagno se encuentra en Roncesvalles y se lamenta por la muerte de Rolando. ¿De qué manera y/o a través de qué palabras se expresa el sentimiento de soledad y debilidad de Carlomagno? ¿Qué sentimiento lo mueve cuando expresa que él no puede sobrevivir a todos los caballeros que han muerto por él?

CAPÍTULO IV

Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO IV

Historias de un desterrado, Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeado

Lidia Raquel Miranda

1. Presentación

Este capítulo se concentra en dos personajes del *Poema de Mio Cid* que tienen su correlato en los documentos históricos: el Cid Campeador y el rey Alfonso VI de Castilla. Las correspondencias entre la representación discursiva de ambos en la historia y la literatura han sido un objeto de pesquisa que ha acompañado regularmente la investigación sobre la gran obra de la épica hispánica. Nuestra intención en estas páginas es, sin embargo, mostrarlos en íntima relación y no comparar estrictamente los textos para establecer coincidencias o divergencias entre el plano histórico y el plano ficcional, así como presentar algunos aspectos filológicos, históricos y semánticos del poema épico. Cabe aclarar también que, dado este objetivo y los del volumen en general, las aproximaciones al tema no agotan el repaso de la profusa bibliografía existente, tanto en lengua española como en otros idiomas, ni las posibilidades de análisis que ofrecen la obra y sus personajes, tan ricos en connotaciones y alcances culturales e ideológicos.

2. En busca del Cid histórico

“El Cid es el ejemplo de un héroe histórico enaltecido por la leyenda, la literatura y el teatro, al reunir los diferentes factores que producen el imaginario heroico: la memoria del pueblo, la poesía, el teatro y la intervención genial de algunos artistas” (Le Goff, 2013: 143). Estas palabras del historiador francés resumen perfectamente la valoración que le damos en estas páginas a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, a partir de la cual iniciamos la ruta del presente capítulo.

La vida histórica del Cid ofrece una imagen más compleja que la de la historia oficial, que lo ha convertido en un héroe de la lucha de los cristianos contra los moros. En efecto, la España medieval era el escenario de constantes combates a menudo entremezclados, pues no solo tenían lugar entre musulmanes y cristianos sino también entre los cristianos y, en

cierta medida, también entre los mismos musulmanes. El Cid encarna el modelo de aquellos guerreros que, posicionados entre la pequeña y la gran nobleza cristiana, ofrecían sus servicios militares a cualquier soberano cristiano e incluso, de manera ocasional, a los jefes musulmanes. Por otro lado, el Cid no fue un noble desinteresado; por el contrario, se empeñó en construir un territorio propio en el entramado político y religioso de su tiempo, por lo que representa, no solo en la escala española sino también en la europea, el ascenso social de un pequeño noble (Le Goff, 2013).

Rodrigo Díaz de Vivar nació hacia 1043 en la propiedad solariega de su padre Diego Laínez –descendiente de Laín Calvo, uno de los jueces de Castilla– en la pequeña aldea castellana de Vivar, cerca de Burgos. Como decíamos en el párrafo anterior, fue un infanzón, un caballero de nobleza media, que estuvo al servicio de los reyes de Castilla y, en otras ocasiones, a las órdenes de los emires musulmanes, antes de hacerse de un señorío propio en Valencia.

Sirvió como alférez al rey Sancho II de Castilla, quien murió a manos de un traidor durante el cerco de Zamora el 7 de octubre de 1072. Aquel funesto suceso significó el comienzo de los problemas políticos del Cid, ya que a partir de ese momento Alfonso VI, rey de León y hermano de Sancho II, recobró su propio reino y agregó Castilla a sus dominios. Las relaciones de Rodrigo con Alfonso fueron bastantes tirantes, ya que el rey lo desterró desde 1081 a 1087 y, por segunda vez, desde 1089 a 1092. El Cid pasó la mayor parte de su primer exilio al servicio del emir de Zaragoza, asistiéndolo en sus luchas contra su hermano, el emir de la tarifa de Lérida, quien contaba con la ayuda de Berenguer Ramón II el Fratricida, conde de Barcelona. Durante el segundo destierro, reanudó sus campañas anteriores e hizo prisionero al conde de Barcelona en 1090 (Michael, 1981).

Una vez restablecido su vínculo con Alfonso VI, el Cid defendió a los cristianos contra los almorávides provenientes de África en la región del Levante, victoria que le permitió lograr un principado. Si bien primero sirvió a un príncipe musulmán, aliado del Alfonso VI, en 1094 se liberó de esta tutela y conquistó Valencia, donde estableció el primer Estado cristiano en tierra musulmana, aunque, apenas tres años después de su muerte, su esposa Jimena debió dejarlo a los moros.

Por lo que se refiere a esta región [Valencia], sus tierras fueron escenario de los éxitos del Cid, que contribuía así al desarrollo de los planes estratégicos del rey castellano, mediante la realización de actividades que no pasaron de meras hazañas personales de un gran caudillo militar, típico hombre de guerra –

fiel observante del código feudal— curtido en la lucha de frontera: Valencia, la ciudad que fue el exponente más claro de sus triunfos militares y cuyos destinos rigió el desterrado de Castilla, se perdió en cuanto desapareció su persona. (García de Cortázar, 1976: 162)

El ascenso social del Campeador se afianzó con los matrimonios de sus dos hijas ya que una se casó con el rey de Navarra y la otra, con el conde de Barcelona¹.

Rodrigo murió en Valencia en julio de 1099; su viuda Jimena Díaz trasladó sus restos embalsamados a Castilla en mayo de 1102, para que fuesen enterrados en el monasterio de San Pedro de Cardena, cerca de Burgos, cuyos monjes benedictinos mantuvieron la reputación de gloria, incluso de santidad, del Cid y su esposa, que también fue enterrada allí.



Vista de la fachada occidental de la Catedral de Santa María de Valencia (España): Puerta de los Apóstoles, cimborrio y Obra Nova.

Foto: C. S. Cantera, 2017

Por sus hazañas obtuvo el sobrenombre de *Campidoctor* en las crónicas latinas y el de *El Campeador* en los relatos vernáculos. Sin embargo, el título más reconocido con el que se lo nombró fue *Mio Cid*, derivado del árabe *Sayyidi* (“mi señor”).

Su biografía circuló durante siglos entrelazada con la leyenda, aunque en la actualidad se conoce su vida histórica con bastante exactitud

¹ El Cid también tuvo un hijo varón, Diego Rodríguez, quien perdió la vida en la batalla de Consuegra, en 1097. Según Martínez Diez (1999), este dato aparece en la *Primera Crónica General* o *Estoria de España* alfonsí y en el *Liber regum*.

e incluso existe un autógrafo suyo, la firma que inscribió en el diploma de dotación al dedicar la catedral de Valencia a la Virgen en “el año de la Encarnación del Señor de 1098”. En ese documento, el Cid se presenta a sí mismo como “el príncipe Rodrigo el Campeador” (*princeps Rodericus Campidoctor*), designación que, empero, nunca utilizó oficialmente.

3. Un rey para un vasallo

La historia y la figura del Cid que modela el *Poema de Mio Cid*, como veremos, se relacionan indisolublemente con las del rey Alfonso VI, por ello en este apartado nos ocuparemos brevemente de los lazos históricos entre ambos personajes.

El padre de Rodrigo, Diego Laínez, como era habitual en los segundones, se alejó del núcleo familiar en busca de fortuna, la que halló en el valle del Ubierna, donde se destacó durante la guerra con Navarra librada en 1054, durante el reinado de Fernando I de Castilla y León. En esa época, adquirió las posesiones de Vivar, en las que nacería Rodrigo, y arrebató a los navarros los castillos de Ubierna, Urbel y La Piedra. Pese a ello, nunca perteneció a la corte, tal vez porque su familia había caído en desgracia a principios del siglo XI, al sublevarse contra Fernando I. En cambio, Rodrigo pronto fue admitido en ella y se educó como miembro del séquito del infante don Sancho, hijo primogénito del rey, quien lo nombró caballero y con el que acudió a su primer combate, la batalla de Graus (cerca de Huesca), en 1063 (Montaner Frutos, 2002).

Al fallecer Fernando I, en 1065, se repartieron sus reinos entre sus hijos: a Sancho, el mayor, le correspondió Castilla; a Alfonso, León y a García, Galicia. Cada uno de ellos, además, recibió el protectorado sobre determinados reinos andalusíes, de los que recibían el tributo de protección, las parias². El equilibrio de fuerzas entre los hermanos era inestable y pronto comenzaron las fricciones que los conducirían a la guerra. El joven Rodrigo fue, posiblemente, el alférez de Sancho en las luchas que mantuvo con su hermano Alfonso entre 1068 y 1072, aunque dicho cargo no se halla documentado.

² El régimen de parias era un contrato mediante el que los reinos de taifas compraban la paz o la alianza militar de determinados jefes cristianos contra terceros. “Todos los reinos cristianos se aprovecharon de esta inyección monetaria cuyos destinos eran [...] la tesorerización en forma de objetos de lujo, muy frecuentemente litúrgicos, y la propia guerra contra el musulmán en forma de construcción de fortalezas en la frontera [...], pago de sus guarniciones y reclutamiento de tropas mercenarias” (García de Cortázar 1976: 156).

Luego de la derrota de Alfonso, que logró exiliarse en Toledo, Sancho II logró reunificar los territorios regidos por su padre. Sin embargo, a fines de 1072, un grupo de nobles leoneses disgustados, agrupados en torno a la infanta doña Urraca, hermana del rey, se alzaron contra él en Zamora. Sancho acudió a sitiársela con su ejército. En el cerco de Zamora Rodrigo realizó notables acciones, pero el rey perdió la vida al ser abatido por un caballero zamorano.

La muerte de Sancho II hizo pasar el trono a Alfonso, que regresó de Toledo para ocuparlo. Las leyendas del siglo XIII han transmitido la célebre imagen de un implacable Rodrigo que, tomando la voz de los recelosos vasallos de Sancho, obligó a jurar a Alfonso en la iglesia de Santa Gadea (o Águeda) de Burgos que no había tenido responsabilidad alguna en la muerte de su hermano, audacia que le habría ganado la enemistad del nuevo monarca³. Sin embargo, dicho juramento no existió y el Campeador, que formaba parte de la corte, gozó de la confianza de Alfonso VI. Al tal punto fue así que, hacia 1074, el rey casó a Rodrigo con una pariente suya, su prima tercera doña Jimena Díaz, una noble dama leonesa que, según investigaciones recientes, era además sobrina segunda del propio Rodrigo por parte de padre (Montaner Frutos, 2002)⁴.

El favor de Alfonso hacia el Cid también se advierte en el hecho de que lo pusiera al frente de la embajada enviada a Sevilla en 1079 para recaudar las parias que le adeudaba el rey Almutamid, mientras que García Ordóñez acudía a Granada con una misión similar. Cuando Rodrigo desempeñaba su delegación, el rey Abdalá de Granada, secundado por los embajadores castellanos, atacó al rey de Sevilla. Como dicho monarca se hallaba bajo la protección de Alfonso VI, por el pago de las parias que había ido a recaudar el Cid, este tuvo que salir en defensa de Almutamid y derrotó a los invasores junto a la localidad de Cabra (en la actual provincia de Córdoba), capturando a García Ordóñez y a otros principales de Castilla. La versión tradicional sostiene que en los altos círculos cortesanos

³ La leyenda de la Jura de Santa Gadea aparece en el romance XLVI, según el ordenamiento de Milá y Fontanals: “En Santa Gadea de Burgos, / do juran los fijosdalgo, / le tomaban jura a Alfonso, / por la muerte de su hermano. / Tomábasela el buen Cid, / ese buen Cid castellano, / sobre un cerrojo de fierro / y una ballesta de palo, / y con unos Evangelios / y un crucifijo en la mano. / ... /”. Para leer el romance completo remitimos a Milá y Fontanals (1960: 95-97).

⁴ Es menester hacer notar que procurar un matrimonio ventajoso para el vasallo se encontraba entre las obligaciones del señor, junto con otras mercedes como protegerlo de cualquier daño o afrenta, pagarle soldada cuando lo llevaba en su hueste y repartir con él las ganancias obtenidas en la guerra (Menéndez Pidal, 1956).

cayó muy mal que Rodrigo venciera a uno de los suyos, por lo que empezaron a murmurar de él ante el rey (Montaner Frutos, 2002). No obstante, no es posible afirmar que este suceso haya provocado la hostilidad real contra el Campeador, entre otras cosas porque a Alfonso VI le interesaba, por razones políticas, apoyar al rey de Sevilla frente al de Badajoz, de modo que la participación de sus nobles en el ataque granadino no debió agradaarle.

De todos modos, una situación parecida a esa fue la que hizo caer en desgracia a Rodrigo. En 1080, mientras el rey castellano dirigía una campaña destinada a restaurar el gobierno de su protegido, el rey Alqadir, una partida andalusí, procedente del norte toledano, ingresó por tierras de Soria. Rodrigo hizo frente a los saqueadores y los persiguió con su mesnada⁵ hasta más allá de la frontera, en una operación rutinaria. Sin embargo, el ataque castellano benefició a la facción contraria a Alqadir y a Alfonso VI, y los restantes reyes de taifas cuestionaron el sistema las parias puesto que no garantizaba la protección. Independientemente de la intervención en el asunto de García Ordóñez u otros cortesanos opuestos a Rodrigo, el rey se vio obligado a tomar una decisión ejemplar, de acuerdo a los usos de la época, y por ello desterró al Cid Campeador.

Rodrigo Díaz partió al exilio a principios de 1081. Ante varias negativas, el castellano se puso a las órdenes del rey de Zaragoza, Almuqtadir. Al poco tiempo, a raíz de la muerte del soberano, el reino se repartió entre sus dos hijos: Almutamán, rey de Zaragoza, y Almundir, rey de Lérica (Montaner Frutos, 2002). El Cid siguió al servicio del primero.

Almutamán falleció en 1085 y le sucedió su hijo Almustaín, a cuyo servicio siguió el Campeador, pero por poco tiempo. En 1086, Alfonso VI, que por fin había conquistado Toledo el año anterior, puso sitio a Zaragoza con la firme decisión de tomarla. Sin embargo, el 30 de julio el emperador de Marruecos desembarcó con sus tropas almorávides para ayudar a los reyes andalusíes frente a los avances cristianos. El rey de Castilla tuvo que levantar el cerco y dirigirse hacia Toledo para preparar la contraofensiva, cuyo desenlace sería la gran derrota castellana de Sagrajas el 23 de octubre de dicho año.

Fue por entonces cuando Rodrigo recuperó el favor del rey y regresó a su patria. No se sabe si se reconcilió con él durante el asedio de Zaragoza o poco después, aunque no consta que se hallase en la batalla de Sagrajas. Al parecer, le encomendó varias fortalezas en las actuales

⁵ La mesnada real era la comitiva de hombres de armas del rey.

provincias de Burgos y Palencia. Alfonso no empleó al Campeador en la frontera sur, sino que, aprovechando su experiencia, lo destacó sobre todo en la zona oriental de la Península y le concedió una situación de virtual independencia por la cual el Cid pudo cobrar para sí los tributos de los territorios levantinos (Montaner Frutos, 2002).

No queda claro si a raíz de un error de coordinación o por una desobediencia intencionada del vasallo en el sitio del castillo de Aledo en 1088, Alfonso lo desterró nuevamente e, inclusive, expropió sus bienes. A partir de 1089, el Cid se convirtió en un caudillo independiente y siguió actuando en la zona del Levante movido por sus propios intereses. Las distintas acciones favorecieron a Rodrigo, que fue dominando el territorio gracias a una política de conquista⁶.

4. La ruta del Cid

En el siglo XI, la Península Ibérica estaba dividida en numerosos reinos cristianos y musulmanes enfrentados entre sí. En 1081, Rodrigo Díaz de Vivar fue desterrado de Castilla por Alfonso VI y trece años después conquistó Valencia, donde murió en 1099. Ese lapso de tiempo tiene un correlato espacial en cada uno de los puntos que representan el itinerario del Campeador en sus distintas misiones militares. En la actualidad, dicho trayecto se denomina Camino del Cid y constituye un recorrido turístico y cultural que cruza España de noroeste a sudeste siguiendo las huellas literarias e históricas del Campeador. Las rutas del itinerario, que pueden hacerse en vehículos de motor o en prácticas de cicloturismo y senderismo, recorren puntos de Burgos, Soria, Guadalajara, Zaragoza, Teruel, Castellón, Valencia y Alicante.

El dibujo que sigue, obra de Julián de Velasco, rescatado de la página oficial del Consorcio Camino del Cid, entidad pública sin afán de lucro que regula, ampara y promociona el Camino del Cid, señala la ruta del Cid⁷:

⁶ Según Michael (1981), este segundo destierro constituye la base histórica del *Poema de Mio Cid*, aunque las falsas acusaciones que aduce el poema como motivo son, probablemente, las que causaron el primer exilio.

⁷ <http://www.caminodelcid.org>. La principal guía del itinerario cidiano es el *Poema de Mio Cid*: los lugares, parajes y castillos que aparecen en el cantar forman sus jalones, aunque también hay en él algunos sitios que no aparecen en el poema pero que están vinculados a la figura histórica del Cid. Su extensión es de unos 1.400 kilómetros de senderos y 2.000 kilómetros de rutas, por lo cual está dividido en caminos tematizados de entre 30 y 300 Km, unidos entre sí.



El origen contemporáneo del Camino del Cid como meta de audaces viajeros se remonta a finales del siglo XIX, cuando el fundador de la Hispanic Society of America de Nueva York, Archer Milton Huntington, viajó por gran parte de España para conocer los hitos del destierro indicados en el *Poema de Mio Cid*. Posteriormente, el filólogo español Ramón Menéndez Pidal y su esposa, María Goyri, recorrieron las tierras castellanas con el mismo objetivo. A partir de estos y otros precedentes, en 2002 se cristalizó la constitución legal del Consorcio Camino del Cid, que desde 2004 impulsa proyectos y da continuidad al itinerario⁸.

⁸ El Camino del Cid es, fundamentalmente, un trayecto literario debido a la imposibilidad de reproducir un camino histórico fidedigno, a raíz de la escasez o inexactitud de las fuentes, la gran longitud del recorrido que debió seguir el Campeador y, principalmente, la magnitud del poema épico que ha sobrepasado las fronteras hispánicas, todo lo cual favorece su atractivo turístico. Salvo la excepción alicantina, el Camino del Cid ha sido trazado sobre la base de los dos primeros cantares del poema, excluyendo al tercero, que se desarrolla principalmente en Toledo. La definición de las rutas se realizó aunando los itinerarios de los principales personajes (el del Cid a Valencia,



Ramón Menéndez Pidal recorre con María Goyri la ruta del Cid en su luna de miel (1900). Imagen rescatada de: http://es.wikipedia.org/wiki/Camino_del_Cid#/media/File:Mz_Pidal_y_Mar%C3%ADa_Goyri.jpg el 19/07/17

las correrías de Álvar Fáñez o las jornadas de las hijas del Cid, entre otros), soslayando la línea argumental del cantar, para facilitar el paso a los viajeros. Según se explica en la página oficial del Camino del Cid, se utilizaron tres criterios en orden prelativo para definir el diseño del recorrido: a) criterio literario: se localizaron los topónimos citados en el cantar toda vez que esto fue posible; b) criterio histórico-cidiano: cuando los lugares citados eran insuficientes para trazar un camino se incluyeron las localidades intermedias relacionadas con el Cid; y c) criterio histórico-turístico: cuando las localidades citadas y las relacionadas con el Cid histórico eran insuficientes, se agregaron lugares de interés histórico medieval.

5. Textos que consagraron la figura del Cid

Además del *Poema de Mio Cid*, varios otros textos proclaman las hazañas de Rodrigo Díaz. Según Michael (1981), el primer relato histórico sobre el Campeador, posiblemente escrito en el siglo XII por algún testigo presencial de ciertos hechos, es la *Historia Roderici*, breve crónica latina procedente del este de la Península Ibérica. No obstante, aun antes de su muerte Rodrigo había figurado como tema de un panegírico latino, probablemente compuesto en el monasterio de Ripoll (Cataluña) y conocido con el título de *Carmen Campidoctoris* (¿1093-1094?). De este poema solo existe un fragmento de 129 versos, de tono alegre y popular. Esta primitiva memoria poética hace suponer que la gesta cidiana había llegado a ser legendaria en vida del héroe; asimismo, puede indicar que ya existían canciones celebratorias populares en romance, especialmente en las regiones orientales del país donde el Cid cosechó sus mayores éxitos militares. A excepción de la *Historia Roderici*, los demás relatos históricos solo aparecen en algunas historias árabes, de corte anticidiano que constituirían el comienzo de la llamada “cidofobia” o “la leyenda negra del Cid” (Michael, 1981).

La inhumación de los restos mortales de Rodrigo en Cardeña en 1102 y las donaciones efectuadas por Jimena al monasterio como ofrenda por el alma de su esposo habilitaron una tradición legendaria, que se relacionaría un siglo más tarde con el desarrollo de un culto sepulcral. Es posible que ese culto atrajera a juglares que habrían recitado cantares sobre las hazañas del Cid. Como quiera que sea, salvo la breve noticia contenida en la *Crónica najerense* (h.1160)⁹, el siguiente relato existente de los hechos cidianos se encuentra en el *Poema de Mio Cid*. Como es esperable en una narración hecha más de cien años después de los acontecimientos narrados, el cantar exhibe cierta vaguedad en algunos aspectos y contiene material ficticio; pero, a diferencia de otras epopeyas medievales, concentra muchos hechos históricos y alusiones veraces a varios personajes referenciales¹⁰.

⁹ La *Crónica najerense* fue la primera obra que incorporó las hazañas del Cid a la historia general de la España del siglo XI, pero se inspiró en material legendario (Menéndez Pidal, 1956) y en epopeyas sobre el héroe perdidas hace mucho tiempo (Smith, 1971).

¹⁰ Un estudio exhaustivo de las relaciones y discrepancias entre el *Poema de Mio Cid* y las distintas fuentes históricas se encuentra en Zaderenko (1998), texto que recomendamos para profundizar en este tema.

A diferencia del *Libro de Alexandre* (siglo XIII) y del *Libro de Buen Amor* (siglo XIV), el *Poema de Mio Cid* no tuvo ecos directos en la literatura medieval contemporánea o posterior. Según Michael (1981), su único influjo probable aparece en la *Estoria del Cid* (siglo XIII), texto lamentablemente perdido. Sin embargo, sí existen muchas elaboraciones posteriores a la Edad Media del tema cidiano:

La reputación del Cid siguió hasta el siglo XVI, especialmente por la *Crónica del famoso cavallero De Cid Ruy Díaz Campeador*, publicada en Burgos en 1512, reeditada en 1552 y 1593. La obra del siglo XVII, *Las mocedades de Rodrigo*, de Guillén de Castro, transformó al Cid en personaje de teatro que se debatía entre el respeto paterno y el amor conyugal. Casi de inmediato esta pieza inspiró la célebre tragicomedia francesa de Corneille, *Le Cid* (1636). Finalmente el siglo XX prolongó y transformó la imagen del Cid en héroe de la guerra y del amor con la publicación de la magnífica obra *La España del Cid* de Ramón Menéndez Pidal en 1929. El teatro y el cine ampliaron aún más la gloria del Cid mitificado al asociar el mito de Rodrigo al nuevo mito del joven actor Gérard Philipe en París y en el Aviñón de Jean Vilar al inicio de la década del 1950. (Le Goff, 2013: 146)

6. El manuscrito del *Poema de Mio Cid* y sus ediciones críticas

El único manuscrito del *Poema de Mio Cid* existente, el códice de Vivar, se conserva en lamentables condiciones de deterioro, consecuencia del trato poco cuidadoso recibido a lo largo de su historia¹¹. Su *explicit* indica que el manuscrito fue copiado por Per Abbat en 1207, pero por las características de la copia puede suponerse que aquel (ya perdido) ha sido la base del documento sobreviviente. El examen lingüístico de la obra revela que la lengua del poema corresponde al siglo XII o XIII, pero las evidencias paleográficas, tal como lo indica Menéndez Pidal (1976), remiten a una copia del siglo XIV y a una encuadernación del XV.

La monumental obra del filólogo español Ramón Menéndez Pidal, quien dedicó casi toda su vida a los estudios cidianos, merece una

¹¹ Para una descripción minuciosa del códice de Vivar y de las necesidades metodológicas de su tratamiento textual, recomendamos la consulta de Orduna (1989).

especial mención en este apartado¹². El *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario* es una edición de 1942, versión corregida de la de 1908, pero la obra es todavía más antigua. Se compone de tres tomos de gran extensión que se ocupan de los siguientes temas: Primera parte: Crítica del texto y Gramática; Segunda parte: Vocabulario y Tercera parte: Texto del *Cantar* y adiciones.

En la primera parte, el interés de Menéndez Pidal se centra en proporcionar un estudio acerca de la lengua de la época de composición del cantar, para reconstruir con la mayor precisión posible el texto primigenio. El editor hispano reconoce la dura tarea que ello implica, en especial dadas las características de conservación de la obra¹³. El tratamiento textual que realiza comienza con una descripción del manuscrito y su historia. Su estudio de la gramática es exhaustivo y recorre la fonética, la morfología y la sintaxis.

La segunda parte consiste en la presentación del vocabulario del poema glosado y pormenorizado. Según el editor, reviste gran “interés para la caracterización de la épica española” (Menéndez Pidal, 1976: viii).

La tercera parte consta de una edición paleográfica y de una edición crítica. En lo que se refiere a la primera, reproduce el códice único y Menéndez Pidal compara su lectura con la de otros editores que han estudiado el manuscrito antes que él. En lo que respecta a la edición crítica, parte de una consideración de las dificultades que supone trabajar con un texto conservado en un único manuscrito y luego describe otras ediciones¹⁴. Indica que descarta correcciones aventuradas y, en cuanto al lenguaje, aspira a “dar una idea de la pronunciación del autor” (Menéndez Pidal, 1976: 1019).

¹² Si bien las referencias al trabajo de reconstrucción de Menéndez Pidal del *Poema de Mio Cid* deberían ser actualizadas en relación con ediciones más recientes, como las de Smith (1972), Funes (2007) o Montaner Frutos (2011), el acotado espacio de estas páginas nos impide ocuparnos de ello. Por eso, solo comentamos en esta sección la obra pidalina –en atención a la magnitud de su contribución a principios del siglo XX– y la edición de Michael, para mostrar apenas dos de las diferentes posibilidades de trabajo filológico en torno al cantar.

¹³ “Pero siendo tan insegura toda restauración del lenguaje en un texto conservado sólo por un manuscrito muy tardío, no hay para qué intentarla en pormenor; antes, apenas restauré más que los casos en que la asonancia lo exigía, [...] En el resto de los casos basta indicar aparte los caracteres presumibles de la lengua original del poeta” (Menéndez Pidal, 1976: vii).

¹⁴ “Por mi parte, intentaré recoger todo lo que me parece útil de estos trabajos anteriores y dar una nueva reconstrucción del texto primitivo del Cantar.” (Menéndez Pidal, 1976: 1018-1019).

El aparato crítico de esta edición describe minuciosamente la *lectio* del editor y revela su cotejo permanente con las refundiciones del poema (por ejemplo, la *Historia Roderici* o la *Primera Crónica General*), que le permiten en muchos casos enmendar versos ausentes, incompletos o imperfectos. Por otra parte, abundan las alusiones a las cuestiones gramaticales, métricas e históricas. También compara su *lectio* con la de otros editores cuando el caso lo requiere.

En la última parte de su edición, Menéndez Pidal incluye un apartado de adiciones y enmiendas que contribuye a presentar un panorama histórico, geográfico, político, cultural y lingüístico en torno al *Poema de Mio Cid*.

También hemos considerado la edición crítica de Michael (1981), *Poema de Mio Cid. Edición, introducción y notas*, cuya versión original data de 1973. Este ejemplar consta de una importante introducción en la que ahonda en lo relativo a la tradición cidiana, al poema como obra literaria, a su estructura y al manuscrito. La explicitación del canon que ha guiado la edición crítica del texto da cuenta de las convenciones ortográficas y diacríticas utilizadas. Además, incluye numerosas notas, que aclaran el sentido o la estructura de los versos y permiten al editor explicitar un importante estudio de la geografía castellana que aparece mencionada en el cantar. En el aparato crítico, Michael tiene en cuenta las lecturas de los editores anteriores, en especial las que difieren de la suya. Asimismo, allí señala las enmiendas que ha realizado, que son de todos modos bastante escasas. Al final consigna un glosario escogido que recoge los términos que no existen en el español moderno o que manifiestan una significación distinta de la actual.

En general, esta edición no pretende reconstruir un texto perfecto sino “[...] presentar el *Poema* en el estado defectuoso en que ha sobrevivido, y hacer visibles los problemas que plantea; y así lo intento, con la esperanza de que algunos lectores se sientan atraídos a la tarea de participar en la búsqueda de soluciones” (Michael, 1981: 63-64).

Como es sabido, en los casos de documentos únicos, como en el del *Poema de Mio Cid*, la aporía de la reconstitución de la tradición textual obliga al filólogo a someter su tarea a un método riguroso pero a la vez interpretativo. En el caso de Menéndez Pidal, se aprecia la intención por reconstituir el texto original del poema, por lo que recurre a la conjetura y a la enmienda de la versión del manuscrito cuando esta es, a su criterio, defectuosa o se aleja de la versión “primigenia”. En cambio, Michael se propone establecer una edición que dé cuenta del estado en que se

encuentra la copia que ha subsistido, por ello es que su intervención en forma de enmienda es poco frecuente en la edición¹⁵.

A pesar de estas diferencias sustanciales en el manejo de la fuente, la labor de ambos editores supone un esfuerzo por ofrecer una *lectio* que permita decodificar la realidad material y virtual que el texto representa, aunque a ambos se le escapen, “no sólo las fases prelingüísticas, sino también los márgenes entrópicos de la creación lingüística; lo que no quita [que la crítica textual] sea el instrumento más seguro para captar el funcionamiento y la funcionalidad de la elaboración textual” (Segre, 1985: 390).

7. La épica española y el *Poema de Mio Cid*

La épica es la narrativa heroica en verso cuyo tema esencial ha sido bien definido por el clásico texto de Bowra (1961) como la búsqueda del honor a través del riesgo por parte de un héroe o un grupo de héroes en el contexto de su comunidad.

La épica oral comprende los poemas destinados a una audiencia popular, ya fueran compuestos en forma oral o escrita. Se diferencia de la épica escrita, que incluye textos medievales o renacentistas que descienden de la *Eneida* de Virgilio y usualmente se da en latín, aunque hay poemas épicos cultos en lenguas vernáculas, como el *Libro de Alexandre*. El estilo de esta épica depende de la tradición escrita y supone una sofisticación de la audiencia.

A pesar de esta distinción básica, los poetas letrados podían componer poemas heroicos que eran recitados por juglares y llegaban al pueblo común. La gran diferencia no radica en la autoría o en el tema, sino en la audiencia a la que estaban destinados y en la tradición en que se inscriben sus poetas.

La mayoría de los pueblos rememora con la épica una edad heroica. Deyermond (1971) se interroga acerca de cuál sería esa edad heroica en la España medieval y propone cuatro posibilidades: 1) la conquista visigótica, pero la descarta por la carencia de evidencias para afirmarlo; 2) el comienzo de la resistencia a los conquistadores moros, aunque reconoce la existencia de pocas evidencias para sustentar esta hipótesis; 3) la época de la independencia de Castilla de León, hipótesis

¹⁵ Las características generales del tratamiento textual del *Poema de Mio Cid* en las ediciones de Menéndez Pidal y Michael que hemos indicado han sido analizadas a través del estudio comparativo de ejemplos concretos de la obra en Miranda (2010: 38-49).

para la cual existe adecuada evidencia; y 4) la vida del Cid, para la que también hay apropiados testimonios como para suponerla una época heroica.

Por su parte, Lacarra (1980) cuestiona cinco de las teorías sobre la épica en España y delinea algunas de las consecuencias ideológicas que de ellas se pueden derivar. En primer lugar, objeta la supuesta castellanidad de la épica puesto que, tomando en consideración tanto los textos épicos existentes como los hipotéticos, la epopeya en España no fue un género exclusivamente castellano, sino que se produjo en los cinco reinos peninsulares. Asimismo, pone en tela de juicio el antileonesismo de la epopeya castellana ya que advierte que los argumentos utilizados para demostrarlo se reducen básicamente a afirmar que dichas obras literarias reflejan las rivalidades históricas entre Castilla y León y se desconocen otros datos que surgen del análisis de las mismas obras. En lo que se refiere al carácter “democrático” de la épica castellana, Lacarra advierte que es una categoría íntimamente ligada al supuesto antileonesismo. Al parecer, la epopeya castellana era democrática y antinobiliaria porque sus héroes reflejaban los intereses del pueblo castellano opuestos a los abusos tanto políticos como jurídicos de la monarquía. El sentido “nacional” de la épica castellana es discutido pues se sustenta en una identificación entre Castilla y España. Por último, la autora se refiere al tema de la mentada objetividad histórica de la epopeya castellana: en tal sentido, indica que el objetivo propagandístico de los poemas épicos, manifiesto en la presentación de luchas entre distintos bandos nobiliarios, indica más una función ideológica que una función histórica o educativa.

Frente al centenar de cantares de gesta franceses conservados, solo ha llegado a nuestros días una muy escasa manifestación de la épica medieval española: el *Poema de Mio Cid* y los cien versos del fragmento del *Roncesvalles* en su forma genuina, a los que es posible agregar el tardío cantar de Rodrigo, la refundición culta del dedicado a Fernán González y extensos fragmentos del de los siete infantes de Lara (o Salas), aislados en la prosa alfonsí¹⁶.

¹⁶ La calidad del manuscrito puede ser una de las causas que expliquen la desproporción entre el patrimonio francés y el español de la epopeya que hoy se conserva; aunque también es necesario considerar el hecho de que en Francia se copiaron manuscritos de biblioteca y no ocurrió lo mismo en España. Resulta llamativo el hecho de que en la corte de Alfonso el Sabio, en la que se confeccionaron hermosos y monumentales manuscritos con obras en verso y en prosa del monarca, no se transcribieran las antiguas gestas castellanas, que eran tan admiradas por el rey sabio.

Una abundante bibliografía aborda la problemática de la génesis del *Poema de Mio Cid*: si fue compuesto en fecha temprana o tardía, si las fuentes utilizadas fueron orales o escritas, populares o cultas, si es producto de un autor o de varios son algunos de los interrogantes que han motivado los estudios del texto, los que no han sido definitivamente resueltos y han desatado interesantes polémicas. En los intentos por dar una respuesta a estas cuestiones, se ha echado mano al único códice conservado, que pertenece al siglo XIV y actualmente se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid; también se ha recurrido a relatos cidianos como la *Historia Roderici* y otros documentos que hacen referencia a la gesta de Rodrigo Díaz de Vivar.

La utilización de esas mismas fuentes documentales ha dado lugar, en el siglo XX, a diferentes lecturas e interpretaciones que pueden resumirse en dos corrientes fundamentales en relación con los estudios épicos y cidianos: a) la teoría neotradicionalista: iniciada por Ramón Menéndez Pidal y expuesta entre 1910 y 1911, tuvo mucha fuerza hasta la década de 1970; y b) la teoría individualista: dada a conocer por Joseph Bédier entre 1908-1913 en relación con los orígenes de la épica francesa, adquirió renovada fuerza en las últimas décadas del siglo XX. Ambas teorías se expusieron a principios del siglo XX, cuando todavía era muy marcada la consideración de raíz romántica, común en el siglo XIX, de que el fundamento de las nacionalidades debía buscarse en las grandes obras de la literatura.

Los individualistas consideran que los cantares de gesta nacieron tardíamente y alejados de los hechos reales que los inspiraron. Les atribuyen fines propagandísticos, estimulados por las iglesias y santuarios que supuestamente conservaban reliquias de los héroes para atraer a los peregrinos. Además, estiman que son obra de un único autor, que puede haberse inspirado en otros textos cultos conservados por escrito, porque entienden que una obra poética no puede ser explicada mediante la participación colectiva de fuerzas inconscientes y anónimas sino únicamente por un individuo, el artista, y su voluntad creadora. Por su parte, para los tradicionalistas, los cantares de gesta se compusieron en fecha cercana a los hechos narrados, lo que explica su realismo o verosimilitud. Suponen, además, que entre estos acontecimientos y los manuscritos muy posteriores que se han conservado debieron existir numerosas creaciones y re-creaciones, en las que participaron diferentes individuos anónimos, que se han perdido debido a su carácter oral (Arovich, 2001).

En el caso particular del *Poema de Mio Cid*, Menéndez Pidal propuso la existencia tardía de un segundo autor, más bien un re-creador que refundió o reelaboró, en fecha posterior a la primera composición, toda la obra.

Don Ramón [...] opinaba que “el Cantar se escribió en la actual provincia de Soria, en el extremo Sureste de lo que hoy se llama Castilla la Vieja”; aventuró que “el juglar era de tierra de Medina[celi], acaso del tan nombrado Valle de Arbujuelo, y que sólo había recibido parte de su inspiración en San Esteban [de Gormaz]”. A una edad avanzada, Menéndez Pidal se imaginó a dos poetas, el primero componiendo hacia 1110 en San Esteban y el segundo hacia 1140 en Medinaceli. (Michael, 1981: 48)

Las diversas alusiones geográficas del texto, así como sus características lingüísticas, han motivado numerosas otras hipótesis (cf. Michael, 1981: 48-58 y Zaderenko, 1998: xi y xii).

En nuestros días, la mayoría de los críticos opina que el poema fue compuesto por un único autor, aunque la ocupación y conocimientos de este (juglar o jurista, analfabeto u hombre de letras) se siguen discutiendo. Estas especulaciones acerca del autor(es) del poema son relevantes pues atañen a numerosos aspectos de la obra. Si en la composición del poema intervino más de un autor, existiría la posibilidad de identificar huellas de estilos distintos en el texto. Si el autor fue un juglar, el poema no debería revelar influencias de la tradición literaria latina, pues un hombre de tal condición no podría haber sabido latín ni tenido acceso a costosos manuscritos. Si, por el contrario, fue un hombre culto, podría haberse inspirado en textos latinos, por lo que valdría la pena explorar las obras que eran asequibles en la época. / Al haberse cuestionado en los últimos años la teoría pidalista del autor juglar, se ha avanzado en forma significativa en el estudio de las fuentes del poema. Sin embargo, muchos de los problemas planteados acerca del posible autor o autores de la obra, sus conocimientos y sus fuentes, siguen sin resolver. (Zaderenko, 1998: xii)

Por ello, Zaderenko (1998) replantea todos los problemas a partir de un riguroso análisis histórico y filológico del texto y examina al mismo tiempo en profundidad las fuentes utilizadas en su composición. La autora concluye que el segundo cantar, primero en la elaboración del *Poema de*

Mio Cid, no solo fue independiente y previo a los restantes, sino que además fue compuesto por un primer autor culto que se documentó en fuentes escritas latinas como la *Historia Roderici* y la *Ilias*, en diplomas de la época y en la épica francesa.

Este cantar es el único que contiene información histórica comprobable, tomada casi toda de la HR. No obstante, el autor trató los datos que le proporcionaba la biografía latina de Rodrigo con gran libertad y “completó” el relato de las hazañas del Cid con episodios ficticios acerca de la vida privada del héroe, con lo cual dio a la narración una dimensión humana que es uno de sus rasgos más característicos. (Zaderenko, 1998: 191)

Este primer autor demuestra un conocimiento profundo de numerosos textos latinos y la épica francesa y debió componer su obra a principios del siglo XII. Poco después, un segundo autor habría escrito el primer cantar, tal vez con la intención de narrar la primera parte de las hazañas de Rodrigo. Sus fuentes son distintas a las del primer autor y están ya muy alejadas de la historia, por lo que su relato es sustancialmente ficticio, aunque inspirado remotamente en hechos históricos. Introdujo más variedad en la versificación y episodios cómicos, lo que demuestra que también era un hombre de gran cultura, con importantes conocimientos de literatura latina y romance. Posteriormente, hacia 1207, otro autor habría compuesto el tercer cantar, posiblemente como continuación del ya exitoso ciclo de poemas sobre el Cid. La trama del tercer cantar se aleja completamente de la historia pues es enteramente ficticia.

Ni la afrenta de Corpes ni los hechos que siguieron a esta guardan relación alguna con la historia documentada. El tema central de este cantar es de carácter jurídico. La trama está cuidadosamente construida con la intención de poner de relieve la crueldad y la arbitrariedad de algunos miembros de la nobleza que pretendían seguir ejercitando la venganza privada. A esta antigua práctica se opone una innovación jurídica de fines del siglo XII, el proceso judicial de riepto entre nobles presidido por el rey, por medio del cual el Cid, un infanzón, logra restablecer su honra. El profundo conocimiento de temas legales que muestra el autor de este cantar nos hace pensar que debió ser perito en leyes. (Zaderenko, 1998: 192)

En lo que se refiere al carácter oral o escrito de la composición, a partir de la década de 1950, la teoría neotradicionalista fue retomada, recreada y superada por los oralistas. En un principio, los trabajos de Albert B. Lord establecieron comparaciones entre el arte de los poetas orales antiguos y medievales y el de los poetas orales yugoslavos contemporáneos. Más tarde, las investigaciones de Zumthor (1972 y 1989) mostraron que la diferencia fundamental entre la poesía del siglo XII y la literatura del siglo XIX no reside simplemente en la oposición entre oralidad y escritura, sino que está determinada por la transmisión de la primera que, aun cuando hubiera sido compuesta en forma escrita, era emitida y recibida en forma oral (recitada, cantada o leída), modo de transmisión que impone estrategias expresivas particulares que no se agotan en el mero estilo formulario y que obligan a considerar las fórmulas como un recurso que va más allá de un frío procedimiento mecánico.

8. El Cid literario, un vasallo ideal

El *Poema de Mio Cid* ofrece, en los tres cantares que lo componen, la figura de un héroe literario que se aleja bastante del personaje histórico que le dio origen, aunque la obra es pródiga en detalles, no siempre relevantes para la narración, que son históricamente auténticos. Estos elementos históricos permiten que la narración se apropie del pasado y se trasladen temas, figuras, personajes e instituciones de una realidad pretérita al presente de los receptores contemporáneos del poema, adaptados temporal e ideológicamente a la época de la composición.

Así, se conjugan en el espacio literario los elementos ficticios e instituidos por la obra y aquellos que emergen de la historia. La dinámica entre ambos puede ser entendida a partir de la noción de “tradiciones inventadas” acuñada por Hobsbawn (1983), quien explica que la relación entre unos y otros permite transmitir valores o políticas de comportamiento, principalmente de naturaleza simbólica o ritual, y al mismo tiempo consolidar una interpretación del pasado, que forma la memoria histórica y cultural de la comunidad.

Todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimienta de la cohesión del grupo. Frecuentemente, ésta se convierte en el símbolo real de la lucha [...]. El elemento de la invención es particularmente claro aquí, desde el momento en que la historia que se convirtió en parte del fundamento del conocimiento y de la ideología de una nación, estado o movimiento no es lo que realmente se ha conservado en la

memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado e institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto. (Hobsbawn, 1983: 20)

En tal sentido, la literatura épica, en general, y el *Poema de Mio Cid*, en particular, cumplió una función primordial en el entrecruzamiento de historia y memoria y entre memoria y discurso, de allí la importancia de analizarlos en sus relaciones con las instituciones, las prácticas sociales y las tradiciones de su momento de producción.

La parte inicial de la cita que sigue enmarca claramente al *Poema de Mio Cid* en la poesía heroica y, por lo tanto, lo muestra como un producto de la cosmovisión simbólica medieval, que se manifiesta, en primer lugar, en el carácter unívoco y monológico del discurso¹⁷.

El propósito esencial del *Poema* es presentar al Cid como héroe, es decir, un hombre que en la acción se manifiesta superior a sus prójimos. Esta superioridad no sólo se evidencia en cualidades físicas y combativas, sino que comprende, según leemos, excelentes dotes de mando militar, devoción religiosa, preocupación por sus deberes familiares, vasallaje, conocimiento y observancia de los procedimientos jurídicos, generosidad, cortesía, astucia y discreción. Estas son las prendas que el Cid demuestra poseer en grado sumo, y que se combinan en él para hacerle *valer más*. Esta superioridad interna se representa externamente por su honra, la cual depende de sus *nuevas*, o la fama de sus hazañas. El destierro y, más tarde, la afrenta de Corpes, hacen mella en su horna, la cual por lo tanto debe vindicar *coram populo*. (Michael, 1981: 44-45)

A continuación, la cita indica que el tema central del cantar es el problema del “más valer”, es decir la importancia del valor por el mérito y no por la sangre, concepto nuevo para su época¹⁸.

Tal como afirma Correa, el tema de la honra es uno de los aspectos más relevantes de la obra en tanto delicada estructura artística que

¹⁷ Una presentación didáctica de la cultura simbólica a la que corresponde la visión del mundo en el Medioevo y, en especial, en la poesía heroico-popular, se encuentra en Miranda (2010: 50-58).

¹⁸ En efecto, el “código axiológico nuevo se impone en la corte desde afuera, desde el exilio al que es condenado el Cid. Consiste en una apreciación diferente de dos aspectos de la vida social: el concepto de servicio al señor y el criterio de mérito” (Gil de Gates, 1996: 25).

“se nos presenta como un mundo unitario con su complejo de leyes que le son propias y que crean un ambiente que es específicamente suyo” (1952: 185), más allá de los nombres de personas, los nombres geográficos y los acontecimientos verificables, sobre los que tanto se ha discurrido. Y para este autor, el tema de la honra adquiere su cabal significado en la naturaleza de las relaciones entre el Cid y el rey Alfonso VI de Castilla, las que repasaremos a continuación.



Monumento al Cid Campeador que se encuentra en la ciudad de Valencia (España).

Foto: C. S. Cantera, 2017

La ordenación social de la Edad Media se sustentaba en una serie de categorías estrictamente conectadas y con límites precisos entre ellas. La disposición secular de la sociedad reproducía la organización de la jurisdicción celestial, pirámide en cuya cúspide se ubicaba el trono de Dios, secundado por todas las jerarquías de ángeles, bienaventurados y demás criaturas de gloria. Del mismo modo, en la esfera humana, el monarca se hallaba en el plano más elevado y su honra era superior a la de todos los demás hombres¹⁹.

No es de extrañar, entonces, que el *Poema de Mio Cid* desarrolle su contenido artístico a partir de las relaciones entre rey y vasallo en lo que se refiere a los atributos de honra. El vínculo de vasallo-señor experimenta a lo largo de la historia narrada un desplazamiento que va invirtiendo los

¹⁹ Según Menéndez Pidal (1956), Alfonso se tuvo a sí mismo y era considerado por sus súbditos como emperador de España: *Ego Adefonsus imperator totius Hispaniae*, supremacía jerárquica que revela la importancia del rey de León y Castilla en toda la Península Ibérica.

lugares hasta colocar al Cid, en una progresión ascensional, a la par del hombre más honrado de la tierra²⁰, sin dejar, empero, de mantener su estado de vasallo²¹. El Cid adquiere en el poema un grado de excelencia en el que se destaca, sobre todo, la fidelidad absoluta para con su señor natural²².

La historia comienza con la desvinculación entre el vasallo y el rey, injusticia promovida por los “malos mestureros” (v. 267)²³ y enemigos del Cid y no achacable a ninguno de los dos personajes principales. El v. 20, “¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!”, condensa en boca del juglar el dramatismo de la situación inicial, cuya consecuencia es el desamor y la ira del rey.

El primer cantar se resuelve en una serie de duras refriegas e incursiones en tierra de moros con el triunfo final de la batalla de Alcocer, primer hecho de armas destacado en el destierro del Cid. Entonces envía, por medio de Minaya Álvar Fáñez, parte de su botín de guerra al rey Alfonso para solicitar su indulgencia (vv. 813-818). El rey no lo perdona inmediatamente pero tiene un gesto de benevolencia hacia el desterrado (vv. 871-873), además acepta el regalo y se muestra complacido por los éxitos del Campeador (vv. 878-885).

El segundo cantar ofrece tres acercamientos con el rey Alfonso. En el primero, el Cid espera que el rey le permita llevar a su mujer e hijas

²⁰ Los adjetivos que emplea el juglar para referirse al rey son, fundamentalmente, “onrado” y “bueno” que lo ubican en el grado de perfección que le corresponde a su estado.

²¹ Vale recordar aquí que, según las *Siete Partidas*, vasallos eran quienes recibían honra de los señores, pero también caballerías, tierras o dinero por sus servicios de protección. El término ‘vasallo’ significa, en sentido amplio, ‘súbdito’, pero también es un término técnico que se refiere al hidalgo que besa la mano de un señor y le promete fidelidad a cambio de protección. Según Menéndez Pidal (1956), este gesto establecía entre señor y vasallo un fuerte vínculo de mutua obligación para ayudarse en vida y vengarse en caso de muerte violenta de alguno de ellos. Para una explicación didáctica de los alcances del sistema de vasallaje durante el feudalismo, remitimos a Ferrari (2015: 58-70).

²² Según Bautista (2007) el concepto político de ‘señor natural’ apunta en el *Cantar de Mio Cid* a la sustitución de un orden anterior, dominado exclusivamente por el vasallaje, por otro nuevo en el que dicha idea se nivela con la de naturaleza, entendida como fundamento de la organización política, que propicia una mayor justicia social y, para el caso del Cid, le permite recuperar su posición en la corte y evitar ser solamente un príncipe independiente.

²³ Las citas del *Poema de Mio Cid* incluidas en el capítulo corresponden a la edición de Michael (1981) consignada en las Referencias bibliográficas.

a la ciudad de Valencia, que ya ha sido tomada por él. Otra vez Minaya se presenta ante Alfonso con cien caballos equipados con sillas y frenos. El monarca exterioriza su satisfacción por las novedades del Campeador y responde al pedido diciendo “plázme de corazón” (vv.1341-1344).

En el siguiente contacto, luego de derrotar a Yuçef, rey de Marruecos, Rodrigo solicita a Alfonso su amor y le envía como presente la tienda del rey vencido y doscientos caballos de los tomados a los moros. El rey se manifiesta cada vez más favorablemente dispuesto hacia su vasallo (vv. 1855-1856), demostración que no cae bien a los enemigos del Cid porque advierten que su honra ha crecido enormemente (vv. 1859-1861)²⁴. El rey concede el perdón al Cid y le propone las vistas para confirmar en ceremonia su nueva actitud (vv.1897-1899b.).

Por último, el Cid y el rey se encuentran en las vistas del Tajo: es la primera entrevista personal entre ellos luego del destierro. Los preparativos del rey evidencian un reconocimiento para el Cid, como si se tratara de una persona de su mismo rango. Entre otros detalles, el rey llega con un día de anticipación al lugar de la cita y tiene que esperar al Cid. Evidentemente, la honra del Cid ha llegado a la misma altura de la del monarca. Por otra parte, el Cid, nuevo señor de Valencia, es

[...] el representante ideal de la conquista española, vencedor de los enemigos de la cristiandad, supremo líder de la cruzada nacional. Hechos gloriosos que por sí mismos son creadores de honra pero que únicamente cobran su significado esencial en nuestro Poema en la medida del acercamiento del Cid al soberano. (Correa, 1952: 196)²⁵

A pesar de ello, la nueva situación de paridad de honra entre ambos personajes no modifica la situación jurídica de vasallo-señor, máxime porque el mismo Cid permanece hasta el último momento como

²⁴ Este último verso, el 1861, y el que sigue (“¡Maravilla es del Çid, que su ondra creçe tanto!/ “En la ondra que él ha nós seremos abiltados;”) introducen el tema de la *biltança*, es decir la deshonra, el cual tendrá su punto culminante en la afrenta del Robledo de Corpes: en esta escena, la deshonra aparece encarnada en los propios yernos del Cid y, por lo tanto, representa un golpe mucho más duro a la honra tan difícilmente conquistada por el Campeador, ya que los personajes encargados de ejecutar el plan infamante son quienes han adquirido vínculo de consanguinidad con él.

²⁵ El crecimiento económico supone en el cantar la legitimación material del Campeador y los suyos; pero, además, es el instrumento de poder mediante el cual el valor aristocrático (representado por los infantes de Carrión y otros nobles) resulta reemplazado por la noción de merecimiento, encarnada en la figura de Rodrigo.

prototipo del vasallo ideal y fiel. Esto se aprecia en el primer movimiento que hace el Cid al ver a su señor, el de mostrarle su más rendido vasallaje: poner rodillas y manos en la tierra, morder la hierba en señal de sumisión y llorar (vv. 2019-2024)²⁶. Pero el rey le ordena: “Levantaos en pie, ya Çid Campeador, / besad las manos ca los pies no[n];” (vv. 2027-2029). Y en un momento de gran emoción, el rey le concede su perdón: “aquí vos perdono e dovos mi amor” (v. 2034). El canto termina después de las vistas con el retorno del Cid y su comitiva a Valencia y el matrimonio de sus hijas con los infantes de Carrión.

En el cantar tercero, la afrenta del Robledo de Corpes está subordinada a la celebración de las cortes de Toledo, que significan un nuevo contacto con el rey Alfonso, lo que tiene efectos para la honra del Campeador, y marcan la victoria decisiva de Rodrigo contra la *biltança* que amenazaba destruirla.

En este caso, es el propio Campeador quien envía mensajeros a Alfonso para pedirle la convocatoria a las cortes, ya que se ha percatado del vínculo trascendente que existe entre ambos y la reciprocidad entre la honra (y la deshonra) de uno y otro: en efecto, la infamia cometida por los yernos afecta tanto al Cid como al rey, como exclaman los vv. 2910-2911: “si desondra í cabe alguna contra nós, / la poca e la grant toda es de mio señor”.

Llegado el momento de las cortes, nuevamente el soberano tiene que esperar al Cid: esta vez no uno sino cinco días. A su llegada, el Cid quiere mostrar vasallaje pero Alfonso le ordena que no lo haga y prefiere un saludo de igual a igual (vv. 3029-3031).

Los gestos del rey el día de la celebración de las cortes demuestran la gran honra que ha adquirido el Cid: a su ingreso al recinto de la reunión, todos los grandes de Castilla se ponen de pie junto con Alfonso, quien le concede todos los honores ya que lo toma de las manos y lo invita a sentarse en el mismo sitio en que se ubicaba él (vv. 3114-3115). Finalmente, profiere la frase que lo posiciona en el grado más alto

²⁶ Según Disalvo (2007), la gestualidad del Campeador remite, por un lado, a la medida que la crítica cidiana ha adjudicado siempre al héroe y, por otro, junto con la descripción de su indumentaria, a la espectacularidad de sus apariciones. Ambos aspectos constituyen una suerte de signo corporal que refleja la admiración que provoca el héroe. Asimismo, según el autor, la oposición modestia/*gesticulatio* identificable en el *Poema de Mio Cid* puede ser asimilada con la de medida/desmedida, con respecto a la cual se ordenan los personajes positivos y negativos en la obra.

posible en la categoría de lo honroso: “maguer que [a] algunos pesa, meior sodes que nós” (v. 3116).

Esta escena del poema contrasta notablemente con la imagen inicial, en la que la situación del desterrado equivalía a una inadecuación en la relación vasallo-señor y a un desorden en el cuerpo social. La *biltança* encarnada en los infantes de Carrión experimenta su irreversible derrota: el Cid queda resarcido y para más honra, si cabe, se conviene el nuevo matrimonio de sus hijas con los infantes de Navarra y Aragón, lo cual significa que “Oy los rreyes d’España sos parientes son,” (v. 3724), honra que promueve un gran fervor hacia el héroe que el juglar comparte con sus receptores: “¡Ved quál ondra creçe al que en buen ora naçió” (v. 3722) y que alcanza a todos los hombres (“a todos alcança ondra por el que en buen ora naçió.”, v. 3725)²⁷.

En síntesis, el tema principal del poema es la honra del Cid y la estructura de la obra está basada en su pérdida y recuperación. La horna del héroe se manifiesta con claridad en dos dimensiones: a) la pública o política, ya que el Cid pierde la horna con el exilio y la recupera con la conquista de Valencia y el perdón del rey; y b) la familiar o privada, ya que la pierde con el ultraje a sus hijas y la recupera con la reivindicación posterior. Como bisagra de estas dos manifestaciones de la honra, se encuentran las relaciones del Cid con el rey Alfonso, de quien es fiel vasallo en todo momento. Las tensiones entre vasallo y señor marcan la intensidad narrativa de la obra y definen las condiciones de honra y honor de cada uno de los personajes.

9. Referencias bibliográficas

- Arovich de Bogado, Vilma H. (2001). “Tres consideraciones sobre el *Cantar de Mio Cid*”. En *Serie Docenda II*. Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste: 1-28.
- Bautista, Francisco (2007). “‘Como a señor natural’: Interpretaciones políticas del *Cantar de Mio Cid*”. *Olivar*, 8, 10 (septiembre).

²⁷ La función ideológica del narrador es relevante en la obra como voz que califica y clasifica, desde el inicio del poema, a los distintos grupos de personajes (positivos o negativos, pertenecientes al ‘yo’ o a los ‘otros’, según el binomio que se prefiera para oponerlos). La toma de posición del narrador a favor del Cid exime al personaje de comentarios demasiado explícitos sobre sus oponentes y del riesgo de parecer insultante como ellos (Gil de Gates, 1996), hábil estrategia discursiva que fortalece la representación de Rodrigo como héroe mesurado.

- Disponible en <http://www.olivar.fache.unlp.edu.ar/article/view/OLIV08n10a10>. Fecha de acceso: 26/07/17.
- Bowra, C. M. (1961). *Heroic Poetry*. London-New York: MacMillan and Co. Ltd., St. Martin's Press.
- Correa, Gustavo (1952). "El tema de la honra en el *Poema de Mio Cid*". *HR*, 20: 189-199.
- Deyermond, Alan (1971). *A Literary History of Spain. The Middle Ages*. London-New York: Ernst Benn Limited and Barnes & Noble Inc.
- Disalvo, Santiago Aníbal (2007). "Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: Gestospúblicos y modestia". *Olivar*, 8,10 (septiembre). Disponible en: <http://www.olivar.fache.unlp.edu.ar/article/view/OLIV0810a14>. Fecha de acceso: 26/07/17.
- Ferrari, Jorge Luis (2015). "Recorrido histórico por el Occidente medieval: economía, instituciones y marco social". En Miranda, Lidia Raquel (ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 51-82.
- Funes, Leonardo (ed.) (2007). *Poema de Mio Cid*. Buenos Aires: Colihue, Colección Clásica.
- García de Cortázar, José Ángel (1976). *Historia de España. La época medieval*. Madrid. Alfaguara.
- Gil de Gates, María Cristina (1996). "Palabras sin acción: el espacio del ridículo en el *Poema de Mio Cid*". *Medievalia*, 16 (abril): 16-26.
- Hobsbawn, Eric (1983). "Introducción: La invención de la tradición". En Hobsbawn, Eric y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica: 7-21.
- Lacarra, María Eugenia (1980). "Consecuencias ideológicas de algunas teorías en torno a la épica peninsular". *Actas VII de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 657-666. Disponible en: <http://cvc.c>

- ervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_012.pdf. Fecha de acceso: 30/07/17.
- Le Goff, Jacques (2013). “El Cid Campeador. 1043-1099”. En Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 141-143.
- Lotman, Jurig (1979). “El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX”. En Lotman, Jurig y Escuela de Tartu: *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra: 41-66.
- Martínez Diez, Gonzalo (1999). *El Cid histórico*. Barcelona: Planeta.
- Menéndez Pidal, Ramón (1956). *La España del Cid*. 5ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pidal, Ramón (1976). *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. 50ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Michael, Ian (1981). *Poema de Mio Cid. Edición, introducción y notas*. 20ª ed. Madrid: Clásicos Castalia.
- Milá y Fontanals, Manuel (1960). *Romancero del Cid*. Ordenación, revisión y prólogo. Buenos Aires: Sopena.
- Miranda, Lidia Raquel (2010). *Homo legens. Un recorrido por la literatura de la Edad Media española*. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos.
- Montaner Frutos, Alberto (2002). “El Cid. La historia”, “La leyenda y el mito”. Disponible en: www.caminodelcid.org, página web del Consorcio Camino del Cid, Burgos. Fecha de acceso: 21/07/17.
- Montaner Frutos, Alberto (ed.) (2011). *Cantar de mio Cid*. Galaxia Gutenberg: Real Academia Española
- Orduna, Germán (1989). “El testimonio del códice de Vivar”. *Incipit IX*: 1-12.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Smith, C. Colin (1971). “Latin histories and vernacular epic in twelfth-century Spain: similarities of spirit and style”. *BHS*, XLVIII: 1-19.
- Smith, C. Colin (ed.) (1972). *Poema de mio Cid*. Oxford: Clarendon Press.
- Zaderenko, Irene (1998). *Problemas de autoría, de estructura y de fuentes en el Poema de Mio Cid*. Alcalá de Henares-Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Zumthor, Paul (1972). *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz. De la ‘literatura’ medieval*. Madrid: Cátedra.

10. Propuestas de trabajo

10.1. Justifique la afirmación de Gustavo Correa, en “El tema de la honra en el *Poema del Cid*” (1952), que sostiene que el significado completo de la honra “hay que buscarlo en la naturaleza de las relaciones que existen en el Poema entre el Cid Roy Díaz de Bivar y el rey Alfonso VI de Castilla” (p. 185).

10.2. Las descripciones detalladas de las acciones constituyen un mecanismo narrativo para mantener la coherencia y objetividad de la historia en la poesía épica: sin ellas, la audiencia podría no haber seguido lo que ocurría y también haberse quejado de que el poeta no realizaba su trabajo como correspondía. Se destacan las descripciones de las llegadas y partidas; de los momentos en que el héroe o la heroína se visten; de los momentos en que los guerreros reparan sus armas; de cuando cambian su apariencia a raíz de un disfraz o como resultado de algún hecho; de las fiestas, entretenimientos y otras situaciones semejantes; de los momentos de navegación o de cabalgatas; de la presentación de regalos; etc. Seleccione alguna descripción detallada del *Cantar de Mio Cid* y analícela en relación con la caracterización del héroe y el tema de la honra.

10.3. Resuelva las consignas planteadas a continuación:

1. Lea las tiradas 3 y 4 del *Poema de Mio Cid* y luego responda:

a) Al llegar a Burgos, la gente sale a ver al Cid desde el balcón. ¿Por qué quieren ver al Cid? ¿Qué opinan de él en Burgos?; b) ¿Por qué nadie en Burgos quiere dar alojamiento al Cid?; y c) La única persona que habla con el Cid es una niña de nueve años. ¿Qué efecto produce la inclusión de este personaje en el relato?

2. Basándose en el episodio del *Poema de Mio Cid* narrado en las tiradas leídas, Manuel Machado (1874-1947) escribió el bello poema “Castilla”, que recrea el momento del encuentro del Cid y sus guerreros con la niña en el momento del inicio de su destierro.

El ciego sol se estrella
en las duras aristas de las armas,
llaga de luz los petos y espaldares
y flamea en las puntas de las lanzas.
El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos,
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.
Cerrado está el mesón a piedra y lodo...
Nadie responde. Al pomo de la espada
El ciego sol se estrella
en las duras aristas de las armas,
llaga de luz los petos y espaldares

y flamea en las puntas de las lanzas.
El ciego sol, la sed y la fatiga.
Por la terrible estepa castellana,
al destierro, con doce de los suyos,
–polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.
Cerrado está el mesón a piedra y lodo...
Nadie responde. Al pomo de la espada
y al cuento de las picas, el postigo
va a ceder... ¡Quema el sol, el aire abrasa!
A los terribles golpes,
de eco ronco, una voz pura, de plata
y de cristal responde... Hay una niña
muy débil y muy blanca,

y flamea en las puntas de las lanzas.
 El ciego sol, la sed y la fatiga.
 Por la terrible estepa castellana,
 al destierro, con doce de los suyos,
 –polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga.
 Cerrado está el mesón a piedra y lodo...
 Nadie responde. Al pomo de la espada
 y al cuento de las picas, el postigo
 va a ceder... ¡Quema el sol, el aire abrasa!
 A los terribles golpes,
 de eco ronco, una voz pura, de plata
 y de cristal responde... Hay una niña
 muy débil y muy blanca,
 en el umbral. Es toda
 ojos azules; y en los ojos, lágrimas.

Oro pálido nimba
 su carita curiosa y asustada.
 “¡Buen Cid! Pasad... El rey nos dará muerte,
 arruinará la casa
 y sembrará de sal el pobre campo que mi padre
 trabaja...
 Idos. El Cielo os colme de venturas...
 En nuestro mal ¡oh Cid! No ganáis nada.”
 Calla la niña y llora sin gemido...
 Un sollozo infantil cruza la escuadra
 de feroces guerreros,
 y una voz inflexible grita: “¡En marcha!”
 El ciego sol, la sed y la fatiga.
 Por la terrible estepa castellana,
 al destierro, con doce de los suyos
 -polvo, sudor y hierro-, el Cid cabalga.

Compare ambos poemas. Analice las semejanzas y diferencias en:
 a) Caracterización del Cid y de la niña; b) Narración de hechos/descripción
 de la situación; y c) Intención del autor.

3. También Ezra Pound (1885-1972) escribió un poema que
 recrea la situación del destierro del Cid. Se trata del “Canto III”, que a
 continuación incorporamos en edición bilingüe²⁸. Compare el poema con
 el fragmento del *Poema de Mio Cid* y el poema “Castilla”, en cuanto a: a)
 Caracterización del Cid y de la niña; b) Narración de hechos/descripción
 de la situación; y c) Intención del autor.

I sat on the Dogana’s steps
 For the gondolas cost too much, that year,
 And there were not “those girls”, there was
 one face,
 And the Buccentoro twenty yards off,
 howling, “Stretti”,
 And the lit cross-beams, that year, in the
 Morosini,
 And peacocks in Koré’s house, or there
 may have been.
 Gods float in the azure air,
 Bright gods and Tuscan, back before dew
 was shed.

Light: and the first light, before ever dew
 was fallen.
 Panisks, and from the oak, dryas,
 And from the apple, mælid,
 Through all the wood, and the leaves are
 full of voices,
 A-whisper, and the clouds bowe over the
 lake,
 And there are gods upon them,
 And in the water, the almond-white
 swimmers,
 The silvery water glazes the upturned
 nipple,

²⁸ El “Canto III” forma parte de *The Cantos of Ezra Pound* (New Directions Publishing Corporation, 1993, disponible en <https://www.poetryfoundation.org/poems/54315/canto-iii-56d234851afde>). Fecha de acceso: 30/03/14). La traducción y las notas aclaratorias corresponden a David Rodríguez Chaves.

As Poggio has remarked.
Green veins in the turquoise,
Or, the gray steps lead up under the cedars.
My Cid rode up to Burgos,
Up to the studded gate between two
towers,
Beat with his lance butt, and the child came
out,
Una niña de nueve años,
To the little gallery over the gate, between
the towers,
Reading the writ, voce tinnula:
That no man speak to, feed, help Ruy Diaz,
On pain to have his heart out, set on a pike
spike
And both his eyes torn out, and all his
goods sequestered,

Me senté en los escalones de Dogana
Ya que las góndolas costaban mucho, ese
año,
Y no estaban “esas niñas”, había una sola
cara,
Y el Bucintoro a veinte yardas de distancia,
aullando, “Stretti”,
Y las vigas iluminadas, aquel año, en el
Morosini,
Y los pavos reales en la casa de Koré, o allí
deberían haber estado.
Los dioses flotan en el aire azul brillante,
Dioses brillantes y toscanos, vuelven antes
que caiga el rocío.
Luz: y la primera luz, antes que cualquier
rocío hubiese caído.
Paniscos, y del roble, dryas,
Y de las manzanas, mælid,
A través del bosque, y las hojas están
llenas de voces,
Susurran, y las nubes se inclinan sobre el
lago,
Y los dioses están sobre ellas,
Y en las aguas, los nadadores blanco-
almendra,
El agua plateada baña el pezón que mira
hacia arriba,
Como ha remarcado Poggio.
Verdes venas en el turquesa,
O, los escalones grises conducen bajo los
cedros.

“And here, Myo Cid, are the seals,
The big seal and the writing.”
And he came down from Bivar, Myo Cid,
With no hawks left there on their perches,
And no clothes there in the presses,
And left his trunk with Raquel and Vidas,
That big box of sand, with the pawn-
brokers,
To get pay for his menie;
Breaking his way to Valencia.
Ignez de Castro murdered, and a wall
Here stripped, here made to stand.
Drear waste, the pigment flakes from the
stone,
Or plaster flakes, Mantegna painted the
wall.
Silk tatters, “Nec Spe Nec Metu.”

Mio Cid cabalgó hacia Burgos,
Hacia la puerta tachonada entre dos torres,
Golpeó con el mango de su lanza, y la niña
salió,
Una niña de nueve años,
A la pequeña galería sobre la puerta, entre
las torres,
Leyendo el decreto, con voz sonora:
Que ningún hombre hable, alimento, o
ayude a Ruy Díaz,
Bajo pena de serle removido el corazón,
ser puesto en una pica
De sacársele ambos ojos, y ser todas sus
propiedades incautadas,
“Y aquí, Mío Cid, están los sellos,
El gran sello y el decreto.”
Y él vino desde Bivar, Mio Cid,
Ningún halcón quedaba en sus perchas,
Ni ropa en las prensas,
Y dejo su baúl con Raquel y Vidas,
Aquella caja de arena, con los prenderos,
Para obtener el pago para su hueste;
Se encamina a Valencia.
Inés de Castro es asesinada, y un muro
Aquí expuesto, hecho para durar.
Sombrío desperdicio, el pigmento se
descascara de la piedra,
O el yeso se descascara, Mantegna pintó la
pared.
Jirones de seda, “Nec Spe Nec Metu”.

Notas aclaratorias para comprender el poema

Punta della Dogana se encuentra entre el Gran Canal y el canal Giudecca en la punta de una isla en el distrito Dorsoduro. Adyacentes entre sí están la Dogana da Mar, el Seminario Patriarcal y Santa Maria della Salute. Está en diagonal desde la Plaza de San Marcos.

El Bucintoro era la galera oficial del estado del *dux* de la república de Venecia, en la cual se embarcaba una vez al año, el día de la Ascensión, para celebrar la fiesta de unión de Venecia con el mar. El *dux* arrojaba su anillo al Adriático como prueba de sus esponsales con él. El nombre de *bucintoro* proviene del veneciano *buzino d'oro* (barca de oro), latinizado en el Medievo como *bucentaurus*, nombre de una hipotética criatura mitológica similar al centauro pero con cuerpo de bovino.

Morosini se refiere a la fuente veneciana ubicada en la Plaza de los Leones en Heraklion, en Creta.

Paniscos es un diosecillo de los bosques en la mitología griega que es mitad hombre y mitad cabra y es comúnmente asistente de Pan.

Dryas (Δρύας, gen. Δρύαντος, de δρῦς ‘roble’), espíritu silvano asociado al roble.

Mælid, espíritu asociado al manzano.

Gian Francesco Poggio Bracciolini, humanista y secretario papal (1380-1459).

Raquel y Vidas son los prestamistas judíos a los que el Cid engaña al darles dos cofres con arena en vez de oro como prenda.

Inés de Castro era una descendiente del Cid. Noble gallega, perteneciente a la poderosa Casa de Castro, emparentada con los primeros reyes de Castilla, fue amante del infante Pedro de Portugal (posteriormente Rey Pedro I de Portugal). Repudiada por los nobles portugueses, su unión con Pedro y sus hijos fueron considerados ilegítimos y ello le atrajo el repudio del rey Alfonso IV de Portugal y los nobles, que culminó en su asesinato. De manera póstuma fue declarada esposa de Pedro y, por lo tanto, reina de Portugal después de muerta.

Mantegna fue un pintor cuatrocentista italiano, trabajó para Isabella D’Este. Esta última compartía la misma divisa que Ezra Pound.

“Nec Spe Nec Metu” es una locución latina que significa “sin esperanza, sin miedo” y era la divisa de Ezra Pound.

CAPÍTULO V

**Santa Oria emilianense, virgen siempre
preciosa**

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO V

Santa Oria emilianense, virgen siempre preciosa

Lidia Raquel Miranda

1. Elección

La vida de un santo es la plasmación literaria de las representaciones de una conciencia colectiva; por ello, su organización textual combina los personajes, los hechos, los lugares y los temas en una estructura propia que se sustenta en lo ejemplar y en lo referencial.

La pluma de Gonzalo de Berceo se ocupó de la memoria de varios santos varones de su región (La Rioja) –San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos y San Lorenzo–, cuyas hagiografías podrían haber sido objeto de estas páginas. Sin embargo, nos dedicamos en ellas a la única mujer escogida por el poeta para representar la santidad femenina en la comunidad emilianense del siglo XIII: Santa Oria. Esta preferencia permite incluir en nuestras reflexiones un personaje referencial femenino, habida cuenta del escaso espacio que el discurso medieval dedicó a mujeres puntuales.

El capítulo se inicia con la presentación biográfica de Oria y las características de la opción espiritual que realizó la joven virgen, el emparedamiento, para luego analizar el *Poema de Santa Oria*: su estructura, su contenido y sus alcances sociales e ideológicos a partir de las connotaciones de la imagen de la santa que protagoniza la historia narrada.

2. Santa Oria, una santa local

Santa Oria (Áurea) nació en el año 1043 en Villavelayo (La Rioja)¹, localidad que la venera cada 11 de marzo en su ermita.

¹ Villavelayo se ubica a más de 900 metros de altitud, en la subcomarca del Alto Najerilla; dicta unos 50 km de Nájera y 80 de Logroño. Los primeros documentos escritos que refieren a su existencia datan del siglo X, aunque es razonable pensar que sus orígenes se remontan a los primeros tiempos de la repoblación cristiana, es decir hacia el siglo VII.

Según las informaciones presentes en la hagiografía en análisis [*Poema de Santa Oria*] y en la *Memoria Cronológica* sobre la “sacratísima virgo Aurea”, redactada en el siglo XVII por Gregorio de Argáiz, es posible elaborar una breve biografía sobre Oria. Ella nació en el pueblo riojano de Villavelayo, [...], a mediados del siglo XI, hacia 1043. A los 9 años, tras la muerte de su padre, García, acompañando a su madre, Amunia, se emparedó en el monasterio de San Millán de Suso, en el período, [...], de mayor esplendor y fama de este cenobio. Allí permaneció hasta su muerte, a los veintisiete años, y fue enterrada en una cueva excavada en la piedra detrás de la iglesia del monasterio. (Silva, 2011: 58, mi traducción)

Los datos históricos que se conocen acerca de Santa Oria se deben a una primera hagiografía, hoy perdida, escrita por el monje Munio, que fue confesor de la reclusa y su madre y, por lo tanto, testigo de su vida y de su muerte en el monasterio de San Millán de Suso, en San Millán de la Cogolla. En efecto, a los 9 años, Oria junto a madre decidieron consagrarse a Dios, dejaron Villavelayo y tomaron el hábito en dicho monasterio, donde Oria pasaría sus días emparedada. A los 20 años, la joven tuvo su primera visión, en la que se le aparecieron Santa Águeda, Santa Cecilia y Santa Eulalia. Le anunciaron que Dios le tenía reservado un premio en el cielo. Santa Eulalia le entregó entonces la paloma; las tres santas le mostraron una escalera y la hicieron subir para contemplar las maravillas del cielo. Nueve meses más tarde, Oria recibió, en una segunda visión, a la Virgen María, quien le anticipó su próxima muerte como recompensa.

Murió a los 27 años, al anochecer del 11 de marzo de 1070. Su cuerpo fue sepultado en la cueva donde se le apareció la Virgen, a la que se baja por una escalera de 35 escalones. Sus restos permanecieron en ese sepulcro hasta 1609, año en que fueron trasladados en una urna al monasterio principal y se entregaron reliquias a la parroquia de Villavelayo, donde se creó una ermita en su honor (donde se emplazaba su antigua casa familiar) y una cofradía que le tributa veneración. Como se aprecia en la imagen² que sigue, la ermita es una planta rectangular, construida en sillería, con un ingreso en medio punto en la fachada:

² Extraída de <http://www.vallenajerilla.com/pueblos/villavelayo/villavelayo.htm>. Fecha de acceso: 12/10/17.



Para Uría Maqua (1981), probablemente el culto a Oria ya fuera importante en la región de San Millán desde su muerte. Esta autora sostiene que las visiones de la santa debieron haber atraído la admiración de las personas que, aún en vida de la reclusa, se dirigían al monasterio para oírla. Por su parte, Dutton (1980) pone en duda que Oria haya sido conocida fuera de La Rioja.

Una breve pero expresiva biografía de Oria aparece en la novela *Iacobus* de Matilde Asensi¹. Cuando los protagonistas llegan a San Millán de la Cogolla, visitan una cripta “tapiada con una pared ante la cual se veían abundantes ramos de flores frescas”: era la celda donde se emparedó Santa Oria, patrona, junto con San Millán, de aquel sagrado lugar.

El monje [...] comenzó a explicarme a mí la historia de
santa Oria, que había llegado a Suso en 1052, a los nueve años,

¹ *Iacobus* es una novela publicada por primera vez en 2000 y su historia se ambienta en el año 1319. Su protagonista es Galcerán de Born, caballero de la Orden del Hospital de San Juan y médico en Rodas, reputado como buen investigador, quien debe recuperar para las arcas del Vaticano los tesoros templarios en una peligrosa misión que se desarrolla a lo largo del camino de Santiago. En ese viaje, uno de los puntos que Galcerán y sus colaboradores visitan es San Millán de la Cogolla.

acompañada por su madre, doña Amuña. Como era lógico, sintió de inmediato la llamada de Señor, y quiso dedicar su vida a la oración y la penitencia. Sin embargo, su deseo de profesar allí fue rechazado por tratarse de un cenobio de varones y por estar poco implantada en la zona la costumbre de que las mujeres adoptaran la vida de anacoretas. A pesar de que Oria suplicó, lloró e insistió, la negativa se mantuvo, así que la niña decidió emparedarse de por vida en una celda cercana a la iglesia donde su presencia no perturbara a los monjes, que lo único que hicieron por ella durante veinte años (tiempo que tardó en morir) fue arrojarle comida y agua a través de un minúsculo ventanuco. (Asensi, 2011: 240)

3. El emparedamiento como modalidad de vida espiritual

Santa Oria terminó sus días emparedada en una pequeña celda que solo tenía una pequeña ventana por donde recibía agua y comida. Tal como explica Rivera Garretas (2005), las muradas o emparedadas fueron mujeres que vivieron su experiencia espiritual de manera muy intensa o extrema. Eran mujeres que, luego de un proceso de toma de conciencia, decidieron recluirse en una pequeña cámara en la muralla de una ciudad o de una iglesia querida, o en un puente. Lo hacían con una ceremonia pública que incluía una procesión y un ritual funerario.

La vida murada fue una opción de espiritualidad inspirada en la vida eremítica² antigua y altomedieval, pero trasladada a las ciudades. La vida eremítica atrajo a muchas mujeres en los siglos XI y XII. Y a partir del siglo XII el deseo femenino de vida solitaria se orientó más fuertemente hacia la vida murada, que hacía a estas mujeres intocables e inviolables pero sin que tuvieran que abandonar enteramente el mundo³. Para ello, situaban sus celdas-tumba en lugares frecuentados y en ellas dejaban una ventana abierta al exterior, desde la que se comunicaban con la gente que las visitaba en busca de consejo, de respuestas, de consuelo espiritual o de orientación en el amor divino que ellas brindaban *gratis et amore* (por

² Un eremita o ermitaño es una persona que lleva, por elección propia, una vida solitaria y ascética, apartada del contacto social. El término ‘eremita’ proviene del griego ἐρημίτης, que significa ‘del desierto’: por extensión, se refiere a todo el que vive alejado de los vínculos sociales.

³ Beresford (2002) explica que, tomando en consideración los rigores de la vida religiosa femenina señalados en el *Poema de Santa Oria* de Gonzalo de Berceo, ese tipo de emparedamiento sería practicado en la época del autor, pero no común en el momento en que vivió Oria.

gracia y por amor). A su vez, la gente las alimentaba por piedad, sentido de la misericordia y amor de Dios (Rivera Garretas, 2005).

La reclusión fue una experiencia de antigua práctica en la tradición cristiana, pero su eclosión se asocia especialmente a la población femenina que habitó los medios urbanos desarrollados a partir del siglo XII. Consistía en el encierro voluntario en una celda de estrechos confines y mínimas aberturas al exterior: la puerta de acceso, una vez consumado el ritual de la inclusión, era tapiada y, en tan reducido habitáculo, únicamente se respetaba una ventana, una pequeña abertura que aseguraba la subsistencia material de la reclusa. En ocasiones, cuando la celda se encontraba adosada a un edificio de culto, existía una segunda abertura que servía para poner a la reclusa en comunicación con el interior de este espacio sagrado. (Muñoz Fernández, 1998: 50)

Según Barbeito (2002), esta forma de vida penitencial, aun cuando suponía un estado de máxima reclusión, tuvo muchas seguidoras, de lo que dan cuenta numerosas referencias en toda la Península Ibérica. Al parecer, el emparedamiento fue una de las penitencias favoritas de las mujeres, puesto que el aislamiento y la reclusión se estimaban en los siglos medios como muy convenientes para la naturaleza femenina. Por esa razón la autora no resta mérito a esta clase de penitencia tan rigurosa, pero advierte que su práctica fue una suerte de subordinación inconsciente a las pautas de género imperantes, en busca del beneplácito social.

4. Gonzalo de Berceo y su obra: el *Poema de Santa Oria*

Los datos seguros que se conocen sobre la vida de Gonzalo de Berceo son los que él mismo declara en sus obras y los que proporcionan una serie de documentos notariales del monasterio de San Millán de la Cogolla, que abarcan el período entre 1220 y 1246, y en los que el poeta firma como testigo (Uría Maqua, 1981). El conjunto de datos autoriza a situarlo en la Rioja Alta del siglo XIII y en un ámbito cultural y religioso, el monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, rico en códices y manuscritos desde los siglos X y XI y dotado de un *scriptorium* muy activo. La época en la que vivió, su relación con el monasterio emilianense, su condición de sacerdote o clérigo secular y su profesión de maestro son circunstancias que se manifiestan en sus poemas y justifican los temas que trata.

Así, todos los poemas de Berceo son de tema religioso y, [...], en ellos dedica no poco espacio a la exposición de los principales artículos de la doctrina cristiana. Además, los protagonistas de sus poemas hagiográficos tienen estrechos vínculos con el monasterio cogollano: San Millán es su patrón, Santo Domingo, antes de ser abad de Silos, fue prior en el antiguo cenobio de San Millán de Suso, y Santa Oria vivió allí emparedada hasta su muerte, [...] y está enterrada, junto con su madre, detrás de la iglesia de Suso. Por último, su profesión de maestro explica el marcado carácter didáctico que tienen sus poemas, como obras destinadas a la enseñanza religiosa de los novicios, clérigos y monjes. (Uría, 2000: 269)

De la expresa conexión de la obra de Berceo con la localidad y sus santos se deducen los móviles económicos del poeta:

[...] creo que Berceo escribía pensando en alguna forma de presentación oral [bien en el monasterio, ante los grupos de peregrinos, bien en los centenares de dependencias de San Millán repartidas por Castilla y Navarra, donde monjes, hermanos legos o juglares asalariados recitarían sus relatos hagiográficos]. El gran público en que piensa afecta a su estilo. [...] Lo que se ha considerado como sus objetos, o sea, la instrucción y el entretenimiento de su público, son de hecho los medios que emplea para conseguir su objeto principal: la mayor nombradía de San Millán y la mayor prosperidad de su monasterio. (Dutton, 1980: 152)

El *Poema de Santa Oria* es una de las obras hagiográficas de Berceo⁴, escrita en su vejez, como lo expresa el autor en la segunda estrofa: “Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado, / de esta sancta virgen romançar su dictado;” (a-b)⁵.

⁴ La adscripción del poema al género hagiográfico es, en realidad, un tema de debate no clausurado. Generalmente el texto ha sido conocido y denominado como *Vida de Santa Oria* y, por lo tanto, incluido en dicho género. Sin embargo, a partir de las investigaciones de Uría se lo ha ubicado en la literatura visionaria y preferido la denominación de *Poema de Santa Oria*. En este capítulo consideramos a la obra como hagiográfica pero, al utilizar para el análisis la versión editada por Uría Maqua, mantenemos la última denominación. Para profundizar en el problema del género literario de esta obra, remitimos a Uría Maqua (2004) y González (2013).

⁵ Todas las citas del *Poema de Santa Oria* están tomadas de la edición de Uría Maqua (1981) indicada en las Referencias bibliográficas.

El poema, escrito en lengua romance, narra la vida de la reclusa Oria y está compuesto sobre la base de la *Vita* latina de Munio, monje de San Millán que fue maestro o confesor de la joven santa así como de su madre, Amunia. Desgraciadamente, esta *Vita* latina no ha llegado hasta nuestros días ni se tienen noticias de su paradero por lo que no se pueden establecer comparaciones con el texto de Berceo. El *Poema de Santa Oria* ha pervivido en una única versión, conservada en tres copias manuscritas, con algunas irregularidades en el plano de la lengua que afectan el metro y la rima y otras en el plano del relato que influyen en la estructura y en el sentido del poema. Para la transmisión manuscrita del poema Uría Maqua (1981) propone la siguiente filiación (Gráfico 1):

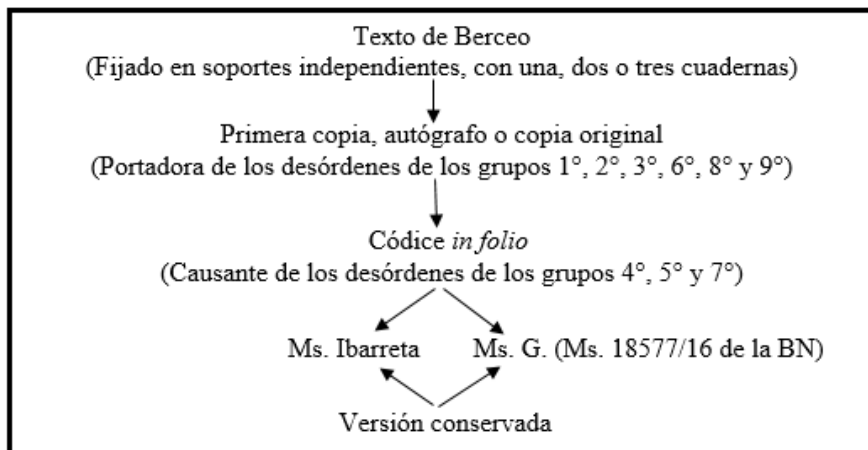


Gráfico 1: Transmisión manuscrita del *Poema de Santa Oria*

La organización artística del *Poema de Santa Oria* evidencia una variedad de formas en el plano del discurso que se ajusta al “sistema del ‘lenguaje’” con el que Bajtín (1986) define la diversidad social de lenguas y la polifonía individual. En efecto, la cultura medieval procedía siempre a partir de un peculiar sentido de la originalidad: la traducción, el comentario de comentarios, la cita de fórmulas de autoridad y la interpretación hermenéutica eran las prácticas verbales más habituales en el ámbito culto, que suponen una innovación en la repetición:

[...] sin duda la Edad Media fue una época de autores que se copiaban en cadena sin citarse, entre otras cosas porque en una época de cultura manuscrita –con los manuscritos difícilmente accesibles– copiar era el único sistema de hacer circular las ideas. Nadie pensaba que fuera un delito; a menudo, de copia en copia, nadie sabía ya de quién era verdaderamente la

paternidad de una fórmula, y a fin de cuentas se pensaba que si una idea era verdadera pertenecía a todos. (Eco, 1997: 12)

El recurso de la cita de los clásicos, de las Sagradas Escrituras, de los Padres de la Iglesia o del pensamiento árabe fue, en muchos casos, apenas un ornamento estilístico para complementar la exposición de las propias opiniones y demostrar que las ideas del exégeta eran continuidad del pasado y no simples novedades.

Berceo poseía una sólida y amplia cultura, manifiesta en sus vastos conocimientos de la retórica antigua y de las *artes dicendi, praedicandi y dictandi*. Esta última representaba el arte de la composición y, como técnica, era una de las bases de la enseñanza universitaria, que especificaba, según los destinatarios, las circunstancias, los temas tratados y las diversas maneras de “dictar”⁶: es decir que constituía el modelo de los usos literarios y de los usos sociales de la lengua.

También la tradición de las técnicas del sermón es una marcada influencia en los escritos de Berceo. Como es sabido, los dos tipos de sermones –*divisio intra* y *divisio extra*⁷– proveyeron un modelo estructural al escritor medieval, pero el sermón popular constituía, además, una rica fuente de material ilustrativo, que permitía captar la atención del público al explotar el contenido desde el punto de vista del entretenimiento y de la ejemplaridad.

Las obras de Berceo evidencian todos estos conocimientos discursivos, aun cuando en ellas abundan también las fórmulas épicas y juglarescas: Berceo comparte con el juglar la composición en lengua vulgar y las condiciones de su auditorio, las que imprimen algunos elementos esenciales a su estilo (Artiles, 1968)⁸. No obstante, el riojano produjo todas sus obras en el arte de la clerecía⁹, o sea en cuadernas monorrimas de versos alejandrinos, divididos por la pausa o cesura en dos

⁶ “*Dictare* es hablar una escritura, originalmente componer una carta pero también escribir poesía” (de Certeau, 1993a: 148).

⁷ El sermón culto (*divisio intra*) estaba destinado a la congregación de clérigos y se escribía generalmente en latín; por su parte, el sermón popular (*divisio extra*) estaba dirigido a la congregación laica e iletrada, por ello para él se prefería la lengua vernácula.

⁸ El público de Berceo era heterogéneo y en él confluían todos los estratos sociales (Ruffinatto, 1968-1970).

⁹ ‘Mester’ alude al trabajo o ministerio y ‘clerecía’ es el saber en tanto ciencia y supone la vinculación del poeta con la enseñanza escolástica. Es importante aclarar, sin embargo, que esta concepción de clerecía como erudición vinculada con el *studium* no es uniforme en todos los poetas de la época.

isostiquios con rima total o consonante, estrofa que constituye la unidad del mencionado mester:

Los clérigos veían en el verso métrico y en la rima un principio de orden y perfección. El arte literario de clerecía, además de las sílabas contadas, supone un mayor sentido en la composición de las obras [que el mester de juglaría], un saber más disciplinado en la realización, una más cuidadosa elaboración del lenguaje poético, de versos y estrofas. Este conjunto va conducido por el empuje de una voluntad individual y una intrínseca concepción estilística. De hecho, un factor determinante en la definición del mester es lo formal, pero ello nada explica si no es asociado a la educación de los clérigos, a su conciencia alerta del quehacer poético. Ello origina la revolucionaria actitud de orden y deseo de realzar a poesía la lengua romance. (Barcia, 1967: 35)

En el caso del poema que nos interesa, muchos de los motivos y elementos que configuran las visiones de Oria tienen precedentes en otras obras latinas de género hagiográfico, de los siglos V al XII. Así la visión de un coro de vírgenes, el énfasis en lo blanco, la luz intensa, la mención de Cristo como esposo, la paloma, la columna con la escala que conduce al cielo, entre otros, se encuentran, más o menos iguales, en otras vidas de santos y santas y libros de visiones (Patch, 1956); pero no es posible precisar si todos estos motivos se remontan a la *Vita* latina de Santa Oria que escribió Munio o si algunos fueron incorporados por Berceo (Uría Maqua, 1981).

No obstante, el mismo texto aporta algunos datos por los que se puede inferir que en el *Poema de Santa Oria* el poeta siguió la misma pauta que en sus otras obras hagiográficas, es decir que, en lo fundamental, se ajustó al modelo que manejaba. Las menciones de nombres y datos que no son sustanciales en el relato, el apego al calendario vigente en época de Munio, ya derogado en la de Berceo, el precepto de comulgar tres veces al año (tres pascuas) y la mezcla de narradores revelan una actitud fidedigna de Berceo con respecto a la fuente latina (Uría Maqua, 1981).

5. La imagen de Santa Oria como personaje hagiográfico

Entre los distintos modelos de cronotopo¹⁰ que propone Bajtín (1986), el de las vidas de santos se caracteriza por ofrecer la imagen de los héroes en dos momentos: antes de la transformación de la propia identidad y luego de la crisis y el renacer. “A veces se nos entregan tres imágenes, precisamente en los casos en que se destaca y elabora especialmente el corte de la vida dedicado al sufrimiento purificador, al ascetismo y a la lucha contra sí mismo” (Bajtín, 1986: 306).

Este cronotopo describe la estructura de contenido de los textos hagiográficos de Berceo, aunque en el caso específico del *Poema de Sancta Oria* no existe un momento inicial de culpa sino un interés de la joven por aumentar en sí misma los dones de la gracia de Dios¹¹, como reza la estrofa 21¹²:

Desemparó el mundo Oria, toca negrada,
en un rencón angosto entró emparedada,
sufrié grant astinencia, vivié vida lazrada,
por ond ganó en cabo de Dios rica soldada. (a-d)

El tiempo biográfico de la vida de la santa no es estricto sino que el cronotopo representa momentos excepcionales, aunque breves, que determinan tanto su imagen definitiva como el carácter de toda su vida posterior¹³. En efecto, el relato hagiográfico se desplaza “esencialmente entre un tiempo de pruebas (combates solitarios) y un tiempo de glorificaciones (milagros públicos): paso de lo privado a lo público” (de Certeau, 1993b: 264). Para Franco en la hagiografía la vida “se narra primero por orden cronológico y luego se descompone y se recompone en conjuntos de anécdotas o ejemplos que ilustran las virtudes de pobreza, castidad y obediencia. El punto culminante de la historia es la ‘buena

¹⁰ El cronotopo es la conexión artística de las relaciones temporales y espaciales en las obras literarias: se trata de una unidad de tiempo y espacio indisoluble, de carácter formal y expresivo.

¹¹ Para mayores detalles acerca del cronotopo en el *Poema de Sancta Oria*, remito a Miranda (2001 y 2002).

¹² Sobre los problemas de numeración y orden de las estrofas cf. Uría Maqua (1981).

¹³ La estrofa 24 sintetiza la gracia extraordinaria que logró Oria en su vida: “Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones / que li mostró en Çielo tan grandes visiones / que *devién* a los omnes cambiar los coraçones; / non las *podrién* coalabras nin sermones. (a-d)”.

muerte’, generalmente acompañada de signos y milagros extraordinarios” (Franco, 1989: 13, mi traducción).

En suma, el discurso hagiográfico favorece la presencia de los actores de lo sagrado –los santos– y tiene una finalidad edificante. En tal sentido, la vida de Santa Oria es “un sistema que organiza una *manifestación* gracias a una combinación topológica de ‘virtudes’ y de ‘milagros’” (de Certeau, 1993b: 258), que representa la conciencia que la comunidad emilianense tenía de sí misma al asociar la figura de la santa con su lugar: las relaciones entre la santa y el sitio funcionan como el signo de un acontecimiento pasado de carácter fundacional.

Por una parte, la “vida de un santo” articula dos movimientos aparentemente contrarios, pues asegura una distancia en la relación con los orígenes (una comunidad ya constituida se distingue de su pasado gracias a lo específico que constituye la representación de ese mismo pasado). Pero por lo demás, un retorno a los orígenes permite reconstruir una unidad en el momento, en que al desarrollarse, el grupo corre el riesgo de dispersarse. Así el recuerdo (objeto cuya construcción se ve ligada a la desaparición de los comienzos) se combina con la “edificación” productora de una imagen destinada a proteger al grupo contra su dispersión. (de Certeau, 1993b: 260)

Desde este punto de vista, el texto hagiográfico marca una etapa que circunscribe las convicciones existentes en la comunidad al distinguir un “tiempo y un lugar del grupo” (de Certeau, 1993b: 260). El sintagma narrativo que configura la vida de Santa Oria se inicia en la fuente divina del accionar de la heroína y en la heroicidad de sus virtudes, reflejadas también en las cualidades cristianas de sus progenitores (cc. 9 a 17). La organización de la virtuosa vida de la joven en el marco de la ficción obedece a formulaciones antropológicas, éticas y teológicas organizadas sobre un eje temporal, aunque se destacan también las precisiones de lugar: “Essa virgen preçiosa de quien fablar solemos / fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos;” (4 a-b).

La construcción del texto y, en especial, de la heroína de Berceo gira en torno al lugar: ambos son deícticos, puesto que constituyen una manifestación esencialmente local y, por lo tanto, visible, lo que justifica la fragmentación del discurso en una sucesión de cuadros que connotan el lugar representado y crean un espacio espiritual en el que la santa se proyecta como figura edificante para la comunidad emilianense por medio de una simbolización del misterio narrado.

El paso de una escena a otra, generalmente indicado por el uso de “ver” y otros verbos de matiz perceptivo, favorece una lectura itinerante que interpreta el movimiento estructural del texto y, al mismo tiempo, el desarrollo narrativo de la trama, es decir la forma y el contenido.

En efecto, el *Poema de Santa Oria* se estructura en siete partes, en un esquema ascendente-descendente (Gráfico 2) que tiene como punto clave central y momento culminante la segunda visión de la joven reclusa (cc. 125 y 133):

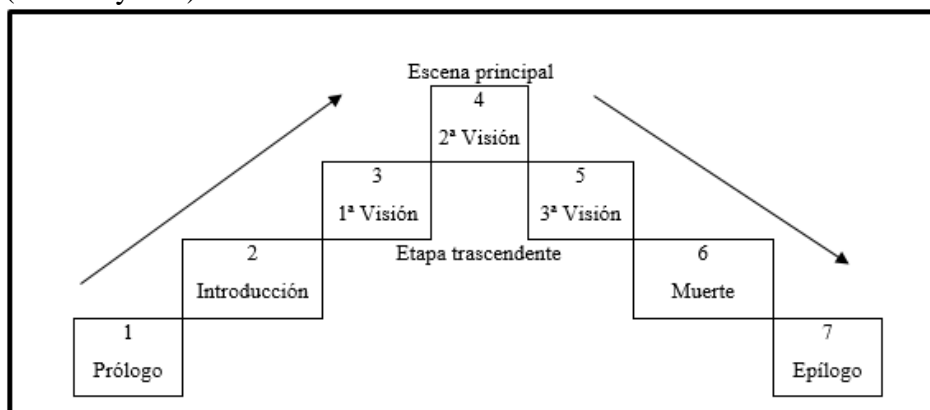


Gráfico 2: Contenido y estructura del *Poema de Santa Oria*

A su vez, la parte central parece estructurarse de forma análoga al poema, o sea con una primera escena preparatoria o ascendente, una escena central clave (aparición de la Virgen María y diálogo entre ella y Oria) y una tercera escena que falta en el código por la pérdida del folio CIX’, pero que –según se puede conjeturar– sería inversamente correlativa a la primera.

Esta forma de relato fragmentado –y al mismo tiempo articulado– en unidades relativamente autónomas, a la manera de un retablo medieval, en el que cada recuadro contiene un episodio de la historia que se presenta en el conjunto, está condicionado, a su vez, por las características de la estrofa, unidad semántica y sintáctica de sentido completo.

La trama de la obra se puede representar como una escena en la que las figuras se destacan sobre un fondo¹⁴ y se puede resumir en los

¹⁴ En esta óptica, el *continuum* que representan los sucesos del poema se sustenta en la conocida idea expuesta por los psicólogos de la *Gestalt* según la cual las imágenes son percibidas como un todo, como una configuración, y no como mera suma de sus partes constitutivas. En las configuraciones perceptivas así consideradas, el contexto juega también un papel esencial.

momentos relevantes de la vida consagrada de Santa Oria. Ahora bien, el hecho de resaltar uno de los hechos de su vida –la segunda visión trascendente– actúa como un espejo que duplica la estructura formal y de contenido de lo narrado. Así, el contenido y la estructura del poema completo son proyectados al interior de esta escena menor que reduplica el mensaje central de la obra. Las relaciones entre los dos contextos ficcionales descriptos pueden analizarse tomando en cuenta la organización de sus elementos y las leyes que la rigen y sin olvidar que la naturaleza del cuadro de la visión de la Virgen María deriva del sentido global de la trama, por lo que no puede entenderse separado de ella.

Si se considera el *Poema de Santa Oria* como un sintagma –la relación de signos unidos entre sí– advertimos que entre sus elementos y los de la escena de la segunda visión de la santa existe una correlación sintáctica que procede sobre la base de la semejanza de forma y contenido (Cuadro 2):

Cronotopo	<i>Poema de Santa Oria</i>	Segunda visión de Santa Oria
<u>Contenido:</u> Momentos Narrados	<ul style="list-style-type: none"> • 1ª etapa de la vida de Oria • Primera Visión → • Segunda Visión → • Tercera Visión → • Muerte de Oria 	<ul style="list-style-type: none"> • Visión de las tres vírgenes • Visión de Santa María • Cierre
<u>Estructura:</u> Ascendente- Descendente	<ul style="list-style-type: none"> • Prólogo • Desarrollo { Introducción Visiones de Oria Muerte de Oria • Epílogo 	<ul style="list-style-type: none"> • Escena preparatoria • Visión de la Virgen María • Escena Final

Cuadro 2: Correlación entre elementos del *Poema de Santa Oria* y los de la segunda visión

En la sintaxis que ordena estos componentes temáticos y estructurales predomina una relación de concordancia, es decir que los elementos de figura y fondo son afines, en tanto coinciden, y el orden entre ellos es similar; por lo tanto, los significados globales del poema aparecen reforzados por los de la historia incluida que representa la visión. La peculiar relación entre figura y fondo obedece a que las unidades no están simplemente incluidas unas en otras, sino que componen un esquema perceptivo en el que la figura –el poema en general– se sirve de la concordancia como fondo subsidiario precisado por la determinación contextual que le proporciona la escena de la segunda visión de Oria. De este modo, las afinidades entre los elementos de las historias suponen una

redundancia, propiedad de cualquier mensaje que consiste en una repetición de la información por parte del enunciador para evitar que el receptor pierda muchos de sus elementos.

El cronotopo en el *Poema de Santa Oria* representa la totalidad del destino vital de la santa en sus momentos cruciales y de crisis más importantes. El texto se acerca a lo extraordinario en la medida en que las visiones milagrosas de la joven constituyen una irrupción del poder divino, como un signo que no se presenta conforme al orden social, característica en la que, paradójicamente, radica su condición de verdad.

Los hechos así representados determinan la vida de la heroína, incluso fuera de los límites de la obra literaria, de tal manera que definen las particularidades del tiempo que, profundo e invisible, deja su huella en la identidad. Pero a la vez, el tiempo de este cronotopo es un tiempo de hechos excepcionales y extraordinarios, subordinados a una lógica superior que los abarca y que Bajtín (1986) advierte en la intervención divina como guía que conduce a la purificación y exige un ascetismo y rituales purificadores totalmente definidos, como es el caso de las vírgenes y de Santa María en la obra de Berceo. Asimismo, “los sueños y las visiones ofrecen a los héroes indicaciones de qué hacer y cómo actuar para cambiar su destino, o sea, los obligan a determinadas acciones, a la actividad” (Bajtín, 1986: 308).

De esta manera, tanto el primero como el último eslabón de la cadena de aventuras se encuentran fuera del poder del azar. A consecuencia de esto varía también el carácter de toda la cadena. Ésta deviene activa y modifica al propio héroe y su destino. La serie de aventuras vividas por éste conduce no a la simple reafirmación de su identidad, sino a la construcción de la nueva imagen del héroe purificado y regenerado. (Bajtín, 1986: 308)

En el marco del poema de Berceo, la metamorfosis de la joven Oria no se limita a manifestarse en un carácter privado y externo sino que el mundo circundante, es decir la comunidad emilianense, recibe sus ecos, lo que favorece la creación de un nexo entre ella y la figura de la santa. El espacio se hace concreto y el tiempo se vuelve histórico, así el cronotopo actúa como signo de identificación entre el modelo literario y los receptores del texto, como *spatium historicum*, es decir como “campo o sustrato que agrupa el conjunto de los acontecimientos o personajes históricos que pueden ser objeto de conocimiento o protagonistas de un relato” (Bermejo Barrera, 1998: 2).

La conjugación del tiempo lingüístico que deviene del tiempo del discurso, del tiempo de la historia y de la posición temporal del narrador con respecto al mundo narrado permite construir un espacio que implica no solo modelos de conducta social e individual sino también modelos espaciales e identitarios que interactúan con los lugares y los personajes del mundo real. Esta significación temporal que se ‘espacializa’ en el poema se advierte, sobre todo, en el valor referencial que tiene Santa Oria a través de su nombre, centro semántico en el que convergen una serie de significaciones caras a la zona de San Millán. Tal como afirma Hamon (1982), los nombres propios históricos y geográficos remiten a entidades semánticas estables por ello aseguran los puntos de anclaje y restablecen la performance del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado. En este caso, la figura ficcional de Oria activa los valores semánticos e ideológicos atribuidos a la santa en el mundo real, lo que provoca en el receptor una identificación y un reconocimiento, especialmente luego de la muerte de la muchacha (cc. 180 y 181):

Si entender queredes toda çertenidat,
do yaze esta dueña de tan grant sanctidat,
en Sant Millán de Suso, ésta es la verdat,
fáganos Dios por ella merçed e caridat. (a-d)

Çerca de la iglesia es la su sepultura,
a pocas de passadas, en una angustura,
dentro de una cueba, so una piedra dura,
como meresció ella, non de tal apostura. (a-d)

La hagiografía, según de Certeau (1993b), se caracteriza por un predominio de las precisiones de lugar sobre las de tiempo, lo que la distingue de la biografía.

La hagiografía obedece a la ley de la manifestación que caracteriza a ese género esencialmente “teofánico”: las discontinuidades del tiempo son aplastadas por la permanencia de lo que es el comienzo, el fin y el fundamento. La historia del santo se desarrolla en un recorrido de lugares y en un cambio continuo de decoraciones que determinan el espacio de una “constancia”. (de Certeau, 1993b: 267-268)¹⁵

¹⁵ Asimismo, la organización del espacio que recorre el santo “se despliega y se repliega para mostrar una verdad que es un lugar. En un gran número de hagiografías,

Así, los lugares que se nombran en el poema (San Millán, la iglesia, la sepultura, la cueva, entre otros) no solo constituyen el telón de fondo de los acontecimientos narrados sino que también encarnan una serie de figuras simbólicas válidas para la “construcción social de espacios privilegiados con los que los hombres se identifican” (Bermejo Barrera, 1998: 17).

Además de este fenómeno de autorreferencialidad en el que las propiedades de los nombres propios –tanto el del lugar como el de la santa– funcionan como bisagras de la adecuación entre la dimensión lingüística y la dimensión espacio-cultural, la connotación ideológica de la joven Oria se logra a través de la repetición de ciertos adjetivos que la describen (por ejemplo “santa virgen”; “preciosa”; “virgen preciosa”) y subrayan semánticamente las condiciones de su gracia. De la misma manera, la humildad y obediencia de la reclusa son cualidades constantemente reiteradas y justifican el hecho de que ella pueda comunicarse con otras santas y con la Virgen María, representantes de la voluntad divina, quienes le indican qué debe hacer y qué ocurrirá con su vida. Solamente los signos externos –como profundas miradas o marcas corporales– revelan a la comunidad el misterio que rodea a la joven religiosa.

El acceso directo al contacto sobrenatural supondría afirmar que la santa era una fuente poderosa de autoridad; por ello, para enmarcar la experiencia mística de Santa Oria en los cánones de la cultura masculina de la Edad Media, Berceo recurre a la contextualización de las visiones de Oria en el sueño¹⁶. Transportada en sueños y visiones a través de los angostos confines de su celda¹⁷, la muchacha vuela a través del tiempo y del espacio, es prevenida acerca del futuro y puede penetrar en los secretos

antiguas o modernas, la vida del héroe se divide, como en el relato de un viaje, en una partida y un regreso” (de Certeau, 1993b: 268).

¹⁶ En tal sentido, la “afirmación de que lo *mystérique* tiene un poder subversivo requiere un cuidadoso examen, pues de muchas maneras las monjas místicas se comportaban como se esperaba que las mujeres lo hicieran. No es que su discurso fuera esencialmente femenino, era más bien estratégico. Ellas negociaban con la inverosimilitud de su experiencia y la convicción del clero de que el conocimiento femenino era una forma de sentir y experimentar más que pensamiento abstracto. [...] Este acceso directo a lo sobrenatural le dio a la monja mística un tipo de autoridad irrefutable” (Franco, 1989: 9, mi traducción).

¹⁷ “La noche es el escenario predilecto para sus [de los santos] relaciones con la divinidad, las oraciones, las lágrimas, las visiones y los sueños, que irrumpen también durante el día, de forma que no hay diferencia entre la luz y las tinieblas” (Fumagalli, 1990: 105-106).

del cielo antes de retornar. Este vuelo del alma que ha escapado de los impedimentos corporales gracias al sueño –que puede considerarse como el equivalente femenino de un viaje heroico de metamorfosis– supone un desplazamiento en el espacio, asociado al destino y al devenir histórico, por lo que adquiere un sentido espacial y temporal.

La imagen de Santa Oria está destinada a satisfacer las exigencias de un público naturalmente interesado en los aspectos espirituales, deseoso de penetrar en la esencia de la santidad que apunta al milagro (Ruffinatto, 1968-1970). A esta primera consideración, se agrega la evidencia de un predominio del género femenino en el poema que no se advierte en los otros textos hagiográficos de Berceo y que se constata no solo en la figura de la heroína sino también en otros detalles como el hecho de que el narrador presente antes a la madre de la muchacha que a su padre, que Oria haya tenido una maestra y que en sus visiones celestiales la joven reclusa se halle acompañada por santas vírgenes. El poema no estaba dirigido a un público amplio, “sino a un pequeño grupo de personas, de profundas costumbres religiosas y al sexo femenino. Para las monjas, por lo tanto, a las llamados *sorores tocanegradas* que poblaron los numerosos monasterios benedictinos del siglo XIII en España” (Ruffinatto, 1968-1970: 22, mi traducción).

La historia ofrece una protagonista femenina como foco moral y espiritual digna de ser imitada, es decir como un modelo ético. Desde este punto de vista, el rol de la audiencia femenina debió ser crucial en la determinación de las significaciones del texto al intervenir no solo en la definición de la santidad como meta religiosa para las mujeres sino también en sus implicancias genéricas para las relaciones sociales.

6. Cuerpo y santidad¹⁸

A partir del siglo XIII, “los teóricos de la Edad Media no vieron en el cuerpo al enemigo del alma, el recipiente del alma o el sirviente del alma, sino que más bien vieron a la persona como una unidad psicosomática, como cuerpo y alma a la vez” (Walker Bynum, 1990: 193). Por otro lado, la figura de la Virgen María permitió a las mujeres cristianas perseverar en un modelo de conducta sexual e instalar una nueva visión del cuerpo femenino en la que el control de la sexualidad aparecía como imagen del proceso de superación de la propia naturaleza humana, proceso que las acercaba a Dios, y por consiguiente a la Iglesia: mediante la

¹⁸ Muchas de las reflexiones de este acápite aparecen en Miranda (2004), texto al que remitimos.

continencia, el ayuno y la oración, las jóvenes vírgenes alcanzarían el paraíso perdido (Fioretti, 2000). Este modelo de conducta femenina, que puede encontrarse en el *Poema de Santa Oria*, propone una subordinación jerárquica que hace del cuerpo el emblema de los excesos y reconoce en el espíritu la vía obligada del individuo para superarse y elevarse por encima de los desórdenes, camino de las vírgenes al elegir a la Virgen Madre como modelo de oración, ayuno y vigiliias, además de paradigma de la virginidad consagrada a la gracia de Dios.

Siguiendo estas líneas de pensamiento nos concentraremos ahora en analizar las representaciones del cuerpo femenino en el *Poema de Santa Oria*.

En el “Prólogo” del poema, Berceo presenta el tema de su narración y las condiciones de su escritura. En la cuaderna 9 se alude al bautismo de Oria y a la etimología de su nombre:

Bien es que digamos luego, en la entrada,
qual nombre li pusieron quando fue baptizada,
como era preçiosa más que piedra preçiada,
nombre avié de oro, Oria era llamada. (a-d)

La condición de belleza y juventud es una cualidad característica de las santas representadas en la hagiografía¹⁹ y también se manifiesta en la figura de Oria, quien debe su nombre precisamente a su belleza en tanto manifestación de la carne. Sin embargo, la negación deliberada de este atributo constituirá, en el orden biológico, el signo más claramente meritorio que le permitirá romper con la materialidad de la existencia. En efecto, la aceptación del martirio que implica la *imitatio Christi* que emprenderá Oria se sustenta en los actos de “afear” el cuerpo²⁰.

¹⁹ *La leyenda dorada*, escrita hacia 1264 por Santiago de la Vorágine, es el texto que de modo paradigmático plasmó el carácter de las figuras de la santidad y cuyos tópicos están presentes en la representación de las santas.

²⁰ Las penitencias corporales eran llevadas a cabo con la finalidad de imitar los dolores de la pasión y por ello aparecen como la manifestación de una espiritualidad que desprecia lo corporal y como el vehículo apropiado para lograr una vida recta tutelada por un alma virtuosa y purificada. Las santas míticas presentadas en *La leyenda dorada* fueron en su mayoría mártires y las que no lo fueron en el sentido estricto del término experimentaron un martirio simbólico. El martirio real se llevaba a cabo en defensa de la fe y el simbólico, como *imitatio Christi*. El suplicio es inherente a ambos, pues el martirio no es solo una forma de morir, sino también de “desencarnarse”, de allí que ambos significan para las mujeres la ruptura definitiva con la materialidad que les impedía alcanzar la santidad.

El nacimiento y la infancia de Oria, presentados en la “Introducción”, se asocian con otros tópicos hagiográficos muy frecuentes: el de la gracia de sus padres, el del hijo deseado y el de la precocidad de la niña. En la cuaderna 14 leemos que los padres de Oria, que se cuidaban de agradar a Dios por ello “nunca queriën sus carnes mantener a gran viçio” (c. 13 a),

Rogavan a Dios siempre de firme coraçón,
que lis quisiesse dar alguna criazón,
que fues al su serviçio, que pora otri non,
e siempre mejorasse esta devoción. (a-d)

La muchacha muestra desde la infancia un espontáneo distanciamiento respecto de los modelos femeninos. Así, con ciertos rasgos de ingenuidad, las prácticas piadosas reemplazan los juegos infantiles, facilitando a la futura santa exhibir su capacidad de escapar a los límites de la edad. Esta precocidad se manifiesta en el registro de virtudes morales, en la moderación de sus actos y sus palabras (c. 16), en el desprecio de la imagen corporal exterior (c. 20)²¹ y en el aprendizaje llamativamente temprano de plegarias:

Sanctos fueron sin dubda e justos los parientes
que fueron de tal fija engendrar meresçientes:
de niñez fazié ella fechos muy convenientes,
sedién marabilladas ende todas las gentes. (7 a-d)

Los relatos conservados sobre vidas de monjas se centran, básicamente, en un esquema predeterminado que contempla las siguientes cualidades y virtudes: 1) infancia milagrosa en la que se experimenta una temprana vocación religiosa; 2) personalidad marcada por atributos como la discreción, el recato, el silencio, la docilidad, la obediencia y la predisposición a la lectura y la escritura; 3) descripción de las cualidades específicamente religiosas así como de las visiones y de las terribles enfermedades padecidas con infinita paciencia; 4) referencias a los milagros obrados, a la santa muerte y al mantenimiento incorrupto del

²¹ “Desque mudó los dientes, luego a pocos años, / pagávase muy poco de los seglares paños; / vistió otros vestidos de los monges calañs, / podriën pocos dineros valer los sus peañs” (a-d).

cuerpo de la santa (Sánchez Hernández, 1998). Como vemos, el *Poema de Santa Oria* se ajusta a este patrón.

Durante la noche de Santa Eugenia (el 27 de diciembre según la liturgia mozárabe), Oria fue visitada en sueños por las tres mártires defensoras de la castidad y de la elocuencia, Ágata, Cecilia y Eulalia. Las tres le sirvieron de guía en un viaje ascendente que, una vez en el cielo, le permitió ver la casa de las vírgenes y la silla que estaba destinada a ocupar luego de su muerte. En la “Primera Visión” se describe la corta edad y belleza de las vírgenes, el color de sus vestidos y la “fermosa manera” (c. 32 a) en que le hablaron. La cuaderna 36 justifica en boca de Eulalia el hecho de que Oria pueda subir a los cielos:

“Fija, dixo Ollalia, tú tal cosa non digas,
ca as sobre los Çielos, amigos e amigas;
assí mandas tus carnes e assí las aguisas
que por sobir los Çielos tú digna te predigas. (a-d)

Luego de las palabras de la virgen, Oria levantó los ojos al cielo y tuvo una visión del paraíso. En él, se destacaban las vestiduras blancas de los seres angélicos en oposición a la “toca negrada” (c. 21) de lana que usaba la reclusa, como metáfora de la vida de sufrimiento en oposición a la vida de gloria que la aguardaba después de la muerte. Otro dato importante en esta primera visión de Santa Oria es la referencia, en la cuaderna 54, a otros santos emilianenses que tuvieron la “carne apremida” y que gozaban ya en la gloria de Dios. Se los describe vestidos con tal riqueza y hermosura que provocan en Oria gran asombro. También en esta visión Oria pudo oír la voz de su maestra Urraca aunque no le fue posible verla (c. 75). Existen también referencias a otros reclusos que domaron sus carnes (c. 92).

Las vírgenes le dijeron a Oria que todavía faltaba un tiempo para que ella pudiera habitar en el cielo, por ello le recomendaron que continuara con la penitencia. Antes de que finalizara la visión, la reclusa habló con el Creador, luego de lo cual las mártires “al cuerpo la tornaron” (c 108 c). La finalización de la visión coincide con la terminación del sueño, estado que supone la separación del cuerpo y del alma: es posible que el sueño de Oria sea una alegoría de su muerte y que, en tal sentido, constituya una anticipación del desenlace de la obra:

Abrió ella los ojos, cató en derredor,
non vido a las mártires, ovo muy mal sabor;
vídose alongada de muy grande dulçor;

avié muy grande cuita e sobejo dolor. (109 a-d)²²

A partir de allí y durante once meses, Oria no le dio misericordia a sus carnes y vivió en el martirio, la oración y la vigilia hasta que tuvo otra visión.

La reclusa conocía muy bien las historias de las tres santas vírgenes que se aparecieron en la primera visión²³, familiaridad que vincula la autoridad y la identidad de Oria con otras mujeres a las que el pensamiento cristiano concedió el privilegio de una memoria escrita como itinerario de su santificación. Si se consideran estos datos, la relación de Oria con el monasterio de San Millán cobra mayor sentido, especialmente en torno al importante papel cultural que durante siglos ejerció su *scriptorium* como centro de recepción y transmisión del saber hegemónico de su época.

En este centro de saber, Oria supo encontrar y significar para sí textos relacionados con mujeres, potenciando de esa manera una cultura religiosa femenina que aún no conocemos bien, pero sabemos que tiene en la transmisión femenina de textos hagiográficos y patrísticos relacionados con mujeres un fuerte hilo vertebrador. (Muñoz Fernández, 1998: 61)

A partir de esas relaciones y saberes, Muñoz Fernández considera que la clausura de Oria se configura como un espacio de búsqueda de trascendencia e identidad, en el que la adaptación de un sistema propio de significado a través de referentes femeninos históricos desestabiliza la lógica de la cultura oficial que pretende encauzar la naturaleza peligrosa de las mujeres a través de ciertas prácticas regladas.

La “Segunda Visión” de Santa Oria es más breve que la primera pero justamente en esa condensación del contenido reside el peso significativo del episodio en el conjunto de la trama: en este sueño Oria recibe la visita de la Virgen María. Esta visión también es presentada a través de una ubicación temporal:

²² Como demuestra la estrofa anterior, el estado que sigue a la visión encuentra su plena expresión en el agotamiento del cuerpo.

²³ “Tú mucho te deleitas en las nuestras passiones,/ de amor e de grado leyes nuestras visiones” (c 34 a-b). El nivel cultural de Santa Oria era sin duda alto para su condición de mujer y para la época en que vivió pues, como se ve, leía habitualmente vidas de santos y relatos piadosos de mártires, los cuales estaban escritos en latín.

Terçera noche ante del mártir Saturnino,
que cae en nobiembre de Sant Andrés vezino,
vínoli una graçia, mejor nunca li vino,
más dulz e más sabrosa era que pan nin vino. (116 a-d)

La metáfora del pan y el vino con que finaliza la cuaderna anterior adquiere una fuerte connotación si la comparamos con la estrofa siguiente en la que se explica que, en la mitad de la noche, la joven religiosa se halla “cansada” (c. 117 b), “flaca e muy lazada” (c. 117 c) y por eso ha recurrido al sueño como descanso. La alusión al pan puede entenderse en dos sentidos: por un lado, como alimento es el componente básico de la dieta medieval –al que Oria ha renunciado voluntariamente como penitencia²⁴– y por ello se presenta como apetecible; por otro, como símbolo remite al sacramento de la Eucaristía y al valor nutricional de la Palabra²⁵. En el contexto de la obra, la referencia al alimento constituye un signo de la pertenencia de la joven a su grupo cultural; sin embargo, es posible también advertir en ella una forma individual de expresar la ruptura con los códigos aceptados y establecidos, es decir como una forma de transgresión que se manifiesta en la elección y aceptación del ayuno corporal por parte de Oria como dieta diaria.

En esta segunda visión también se le aparecieron a Oria tres vírgenes vestidas de blanco, que le mostraron el noble lecho, ricamente adornado, que la esperaba en el Cielo, opuesto en sus características al de su vida terrenal, centro de todos sus sufrimientos corporales: “Lecho quiero yo áspero de sedas agujosadas, / non meresçen mis carnes yazer tanto viçiosas;” (c.130 a-b).

Luego de la manifestación de desconcierto de Oria ante el tálamo que le ofrecían las vírgenes, pues estaba acostumbrada a los sufrimientos, se sucede la aparición de la Virgen María, quien le explicó que en breve tiempo le daría una señal de su intervención para que Oria acudiera a morar en el Cielo: una enfermedad mortal. “Veráste en gran quexa, de muert serás cortada” (c. 136 a) afirma la Madre de Dios con una imagen que alude a la

²⁴ Recordemos que el ayuno es una forma de penitencia, un signo de remordimiento por los propios pecados o los ajenos. La ascesis era precisamente el camino que mejor conducía a la perfección de la vida espiritual debido a que, mediante el control y la regulación, era posible dominar la naturaleza débil y pecaminosa del cuerpo.

²⁵ En el tópico del pan y el vino, muy recurrente en la literatura medieval española, confluyen la tradición literaria, las enseñanzas religiosas y las características del contexto socio-cultural en el que surge la obra (Chicote, 1993).

guadaña, emblema de la muerte, que se asocia con la idea de cortar el trigo con el que se hace el pan, que solo da vida una vez que ha muerto. De este modo, el proceso narrativo de la visión que comenzó con la idea del pan culmina con la de la siega del trigo, de la vida, para lograr la vida eterna.

Cuando Oria yacía enferma, pero en permanente oración, una “Tercera Visión” la apartó de los dolores físicos. Al intentar levantarse para ir al monte que se le presentaba en el sueño²⁶, la figura de Munio fue quien la detuvo. Luego se produjo la muerte de la muchacha: en la cuaderna 173, Oria le explica a su madre Amunia que le pesa mucho hablar por su dolor y quebranto: ayunos inhumanos y mortificaciones corporales lacerantes acompañan los hechos que, como peldaños, conforman el itinerario que conducirá a Oria a los altares; en la copla 176 alza la mano y hace la señal de la cruz en la frente; en la 177 levanta ambas manos, cierra los ojos y la boca y muere²⁷: ha acabado el calvario, pero para entonces el cuerpo de Oria no es más que un resto de humanidad y el “olor de santidad” la última legitimación de su destino manifiesto.

En la cuaderna 179 se asiste a la preparación del santo cuerpo para el entierro. Y en la 183 se declara la necesidad de adoración de los cuerpos que sufrieron por Cristo:

Cuerpos son derecheros, que sean adorados,
ca sufrieron por Christo lazerios muy granados;
ellas fagan a Dios ruegos multiplicados,
que nos salve las almas, perdone los pecados. (a-d)

En el “Epílogo”, Amunia sigue los pasos de su hija e imita su vida de reclusión y martirio. La madre tiene una visión en la que se le aparece Oria y describe el gozo de la vida eterna.

²⁶ La representación del sueño como el hermano gemelo de la muerte, la victoria sobre el sueño y la vigilia como prueba de fuerza espiritual son simbolismos arcaicos y universalmente difundidos: según Eliade (1979), el motivo aparece en el maniqueísmo, en el gnosticismo y en las religiones de Grecia y de la India.

²⁷ Los “santos de Berceo mueren todos de la misma manera, casi con los mismos gestos, moviendo las manos con igual ritmo [...] los movimientos son casi uniformes, con uniformidad litúrgica. Todos cierran los ojos del mismo modo. Todos alzan las manos con la misma lenta serenidad. Y todos rinden el alma con idéntico gozo tranquilo” (Artiles, 1968: 248).

7. Relato y memoria

A partir del análisis de las secciones precedentes de este capítulo es posible precisar que el contenido social e ideológico del *Poema de Santa Oria* resulta un estímulo de Berceo a la devoción de los restos mortales de la joven emilianense como celebración de la gloria de Dios, pues la reliquia es una metonimia con la que todos los hombres pueden identificarse a pesar de sus diferencias. En la figura de la santa, el cuerpo místico de la Iglesia atesora una forma tangible y simple que favorece una proximidad más perceptible de la comunidad con el Creador, pues el cuerpo santificado constituye el camino terrestre más corto hacia el reino celestial. Santa Oria no es un ser que haya vivido para sí misma; por el contrario, su existencia está atravesada por la comunidad para quien constituye un ejemplo de la negación de la muerte, del valor del cuerpo y de todo lo material, por lo cual su individualidad no es más que una voz elegida en el concierto de las alabanzas a Dios.

El contenido de la obra, que puede sintetizarse en el camino de la vida de la santa y en la imagen que deviene de su transformación individual, favorece la resignificación de los valores religiosos y locales del monasterio de San Millán. En este sentido, la invulnerabilidad del cuerpo de la santa simboliza la inviolabilidad de todo el cuerpo social, lo que la convierte en un símbolo condensado de conciencia religiosa y cívica pues como santa local concentra una seguridad ideológica.

La vida de Santa Oria es un ejemplo de la perfección religiosa lograda a través del ejercicio de prácticas rigurosas que le permitieron transitar los caminos de la santidad, los que se hacen evidentes en el rechazo del placer en todas sus formas, particularmente en sus expresiones alimentarias y corporales. Por medio de suplicios y hábitos ascéticos la santa lucha contra el cuerpo y su objetivo es la inmolación.

El poema de Berceo demuestra, por otra parte, que la santidad es un hecho social y como tal su reconocimiento constituye un fenómeno colectivo: según Albert (1997) no se es santo sino para los otros y por los otros. Para que exista el culto es imprescindible interpretar en la vida de ciertos hombres o mujeres los signos que los señalan para la devoción, pues un santo solo se hace popular si su vida puede narrarse; las hagiografías son, en este sentido, la puesta en juego de una definición, implícita o explícita, de la santidad a través del discurso del elogio, de la persuasión y de la prueba. En el caso del *Poema de Santa Oria*, el incentivo para redactar las visiones de Oria procede de Amunia, su madre, que una y otra vez apela y convoca a Munio para que registre lo que sucede en

torno de la joven: Amunia se convierte así en la mediadora entre las experiencias íntimas de Oria y la escritura de su confesor.

Al poner todo su empeño en asentar la memoria de Oria en clave de santidad, memoria que ella quiere asegurar mediante un relato hagiográfico rubricado por el monje amigo, Amunia pone en práctica la operación política de perpetuar memoria femenina en la Historia. Como parte de esta operación puede entenderse la testificación que ella hace de la santidad de Oria, con la que significativamente se cierra el relato. (Muñoz Fernández, 1998: 60)

8. Referencias bibliográficas

- Albert, Jean-Pierre. *Le Sang et le Ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*. Aubier, France, 1997.
- Artiles, Joaquín. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1968 (2º ed. corregida).
- Asensi, Matilde (2011). *Iacobus*. Barcelona: Planeta.
- Bajtín, M. M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Barbeito, María Isabel (2002). “Mujeres eremitas y penitentes. Realidad y ficción”. *Via Spiritus* 9: 185-215.
- Barcia, Pedro Luis (1967). *El mester de clerecía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Beresford, A. M. (2002). “La niña que yazié en paredes cerrada”: The Representation of the anchoress in Gonzalo de Berceo’s *Vida de Santa Oria*” en Deyermond, A. y J. Whetnall (eds.) *Proceedings of the Eleventh Colloquium*. Londres: University of London: 45-56.
- Bermejo Barrera, José Carlos (1998). “Sobre las dimensiones significativas del espacio” en Pérez Jiménez, Aurelio y Gonzalo Cruz Andreotti (eds.) *Los límites de la tierra: el espacio geográfico en las culturas mediterráneas*. Madrid: Ediciones Clásicas: 1-22.
- Bynum, Caroline Walker (1990). “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media” en Feher, Michel; R. Naddaff y

- N. Tazi (eds.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Primera Parte. Madrid: Taurus, 1990: 163-225.
- Certeau, Michel de (1993a). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Álvaro Obregón, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Certeau, Michel de (1993b). “Una variante: la edificación hagio-gráfica” en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana: 257-269.
- Chicote, Gloria Beatriz (1993). “La Metáfora Alimenticia en los *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*”. En Penna, Rosa y María A. Rosarossa (eds.) *Studia Hispanica Medievalia III*. Buenos Aires: UCA: 51-58.
- Dutton, Brian (1980). “Móviles de Berceo” en Deyermond, Alan. *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media. I*. Barcelona: Crítica: 148-152.
- Eco, Umberto (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea (1979). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. T. II. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Fioretti, Susana (2000). “Vírgenes y mártires en la construcción de la ortodoxia cristiana” en *Mujeres en escena. Actas de las V Jornadas de Historia de las Mujeres y Estudios de Género*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa: 249-256.
- Franco, Jean (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Fumagalli, Vito (1990). *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- González, Javier Roberto (2013). “Una cuestión de género: ¿*Poema de Santa Oria* o *Vida de Santa Oria*?”. *Revista Signum*, vol. 14, n. 1: 171-189.
- Hamon, Philippe (1982). “Un discours contraint” en Barthes, Roland *et alii. Littérature et réalité*. Paris: Seuil: 118-181.
- Miranda, Lidia Raquel (2001). “El cronotopo y los componentes dialógicos en el *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo”. *Anclajes*, 5: 149-165.
- Miranda, Lidia Raquel (2002). “Lectura Bajtiniana del *Poema de Sancta Oria* de Gonzalo de Berceo” en Quiroga Salcedo, César *et al.* (eds.) *Hispanismo en la Argentina en los portales del siglo XXI*. Cap. XVII. Tomo I. San Juan: Universidad Nacional de San Juan: 165-172.

- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Muñoz Fernández, Ángela (1998). “Oria de Villavelayo, la reclusión femenina y el movimiento religioso femenino castellano (Siglos XII-XVI)”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*” Vol. 5, nº 1 *La religiosidad de las mujeres*. Universidad de Granada (enero-junio): 47-67.
- Patch, Howard R. (1956). *El otro mundo en la literatura medieval*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivera Garretas, María-Milagros (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Valencia: Universitat de València.
- Rougemont, Denis de (1997). *El amor y Occidente*. 7ª ed. Barcelona: Kairós.
- Ruffinatto, Aldo (1968-1970). “Berceo agiografo e il suo publico”. *Studi di Letteratura Spagnola*: 9-23.
- Sánchez Hernández, María Leticia (1998). “Las variedades de la experiencia religiosa en las monjas de los siglos XVI y XVII”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*” Vol. 5, nº 1 *La religiosidad de las mujeres*. Universidad de Granada (enero-junio): 69-105.
- Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão da (2011). “Os símbolos na Vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo: uma leitura histórica a partir da categoria gênero”. En Rodríguez, Gerardo (dir.). *Cuestiones de historia medieval*, v. 2. CABA: *Selectus*: 91-124. Disponible en: http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/andreia_fraza009.pdf. Fecha de acceso: 31/07/17.
- Uría Maqua, Isabel (1981). “Introducción biográfica y crítica” en *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia: 9-68.
- Uría Maqua, Isabel (2004). *Mujeres visionarias de la Edad Media: Oria y Amuña en Berceo*. Salamanca: Publicaciones del SEMYR.
- Uría Maqua, Isabel (ed.) (1981). Gonzalo de Berceo. *Poema de Santa Oria*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Uría, Isabel (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.

9. Propuestas de trabajo

- 9.1. Lea algún otro texto de Gonzalo de Berceo sobre los santos emilianenses (*Vida de Santo Domingo de Silos* o *Vida de San Millán de la*

Cogolla) y establezca los elementos de la representación del santo que resultan comunes o semejantes a los de la figura de Santa Oria y los que son diferentes. Preste especial atención a la imagen corporal y a la configuración de género.

9.2. Identifique en esos mismos textos los elementos de la representación de la zona emilianense y compárela con la que aparece en el *Poema de Santa Oria*.

9.3. En la literatura medieval, la mujer, uno de los motivos recurrentes en toda obra creativa, aparece reflejada en una doble vertiente: por un lado, la mujer encarna una serie de rasgos positivos y deseables que la convierten en una figura ideal y sublime; y, por otro, la mujer tiene características negativas, pues es representada como la que conduce a los hombres al mal y como arquetipo de la lujuria. Reconozca los rasgos que caracterizan a Santa Oria. ¿Ha estudiado en alguna otra obra literaria, en alguna otra asignatura de su carrera, algún personaje femenino que constituya una figura diferente/opuesta a la de la santa emilianense? ¿Cuáles es? Identifique los elementos misóginos de su representación en el discurso.

CAPÍTULO VI

El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO VI

El infierno tan temido: personajes históricos en *La Divina Comedia*

Lidia Raquel Miranda

1. Primer círculo

El primer canto del “Infierno” sirve de introducción a *La Divina Comedia* entera porque contiene, en síntesis, todo el significado alegórico del poema y todos los elementos del drama que se desarrollará en los cantos sucesivos. No debe extrañar, entonces, la impronta que, en las postrimerías de la Edad Media, dejó en el imaginario colectivo la primera parte de la magna obra, por más que luego aparecieran los cantos del “Purgatorio” y del “Paraíso”, lugar este último en el que Beatriz, símbolo del amor, compensa con su dulzura el penoso tránsito del poeta a través de las distintas miserias humanas.

Sin embargo, eso no debe hacernos pensar que Dante compuso la trama de una alegoría vacía de historia real: todo lo contrario. Así como Beatriz Portinari, de quien el poeta se enamoró perdidamente en la adolescencia, lo espera en el “Paraíso”, en los círculos del “Infierno” se retuercen numerosos pecadores que son referenciales, procedentes tanto del pasado como de la época contemporánea al poeta. Pero pese a que son confinados a un espacio de castigo eterno y riguroso, estos héroes literarios son rescatados poéticamente a través de la redención, si no de los pecados, sí del olvido, pena mayor que se purga gracias a la eternidad que les confiere la pluma del maestro florentino

Atendiendo a los alcances de nuestro libro, nos ocuparemos en este capítulo de algunos de esos pecadores en las páginas que siguen, conscientes de que un estudio exhaustivo de *La Divina Comedia* requeriría también una aproximación a otros personajes, como los bíblicos y los mitológicos, que la obra presenta en su extensa galería, tarea que queda pendiente para una futura entrega.

2. Dante Alighieri (1265-1321)

Dante puede ser considerado sin esfuerzo un emblema y una personificación del Medioevo que excede la figura de mero juez de los pecados humanos, como muchas veces se lo ha presentado. Del estudio de sus textos surgen las múltiples imágenes que permiten definirlo: “niño curioso y enamorado, adolescente estudioso y soñador, amigo sensible, listo para la admiración o el sarcasmo, hombre de lo sublime y del *eros*, ciudadano involucrado en la política más audaz, teórico que trazó los caminos hacia la utopía social, poeta inspirado, condenado intratable y orgulloso” (Risset, 2013: 283). En efecto, así como la Edad Media fue vasta y cambiante, el poeta nacido en Florencia vivió durante una de las mayores crisis de las instituciones religiosas y civiles, período de incesantes transformaciones que impactó también en su identidad. En ese sentido, su obra es un espejo visible de los cambios que experimentaba el mundo medieval en siglo XIV, como documenta Le Goff (1989) en su texto *El nacimiento del Purgatorio*¹.

Dante estudió en Florencia y Bolonia, y fue haciéndose paso a paso más presente en la vida de la República florentina. En 1289 participó de las batallas de Florencia contra Arezzo y Pisa. En 1295, a los 30 años de edad, se comprometió resueltamente con la vida política de Florencia con su adhesión al partido de los güelfos blancos². Su vida pública fue escasa pero intensa: formó parte de diversos consejos, fue prior en 1300 y embajador ante Bonifacio VIII en 1301, en misión para evitar su dominio sobre Toscana. Pero cuando los güelfos negros regresaron al poder en 1302, Dante fue desterrado y condenado a muerte. Vivió el resto de vida en el exilio, pues no aceptó postrarse ante los jueces para volver a Florencia.

¹ En dicho texto, el historiador francés explora el largo y complejo surgimiento de este reino intermedio entre el cielo y el infierno, al cual la invención poética de Dante dio consistencia al aprovechar todas las posibilidades simbólicas de la innovación, el paso de la estructura binaria a la ternaria y la oposición entre la condena pasiva y la salvación lograda por el individuo.

² Partidarios del poder terrenal de la Iglesia.



Busto de Dante Alighieri que se exhibe en el Palacio Barolo de Buenos Aires (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2017

En el *Tratado de la lengua vulgar (De vulgari eloquentia)* teorizó sobre la necesidad de escribir en lengua vulgar, tarea que él mismo emprendió al componer el largo poema titulado la *Comedia*. Así, al estandarizar la lengua y ligarla al poema, logró transmitir a la lengua vernácula las nociones lingüísticas que la tradición había forjado para el latín, lo que significó una influencia fundamental en el nacimiento de la lengua italiana como idioma nacional.

El proyecto de la *Comedia* era monumental: político, religioso, estético y hasta profético. Según Risset (2013), su ambición era escribir e interpretar la voz de Dios. Pero no por ello sacrificó la dimensión política de la obra. Por el contrario, este aspecto fue central desde el primer canto del “Infierno”, en el que el misterioso personaje del Lebré (*Il Veltro*) es presentado como el que salvará a Italia y restablecerá el orden y la paz en la tierra, representando la aspiración de monarquía universal³.

³ Dante describió dicho anhelo en un texto audaz para su época, *De la monarquía*, que trataba no solo de un sueño, sino de un principio político preciso: la separación de los poderes.

Detalle de la escultura del poeta en el Monumento a Dante Alighieri realizado en mármol que se encuentra en el Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba (Argentina).

La obra, realizada por Francisco Petroni, fue ofrendada por la colectividad italiana e inaugurada el 20 de abril de 1930.

En junio de 2013, se realizó su restauración y puesta en valor en reconocimiento al 150º aniversario *dell'Unità d'Italia*.



Foto: L. R. Miranda, 2016

El fenómeno artístico de la obra dantesca no ha cesado nunca de asombrar a los lectores de todos los tiempos, por sus vínculos con la Antigüedad –no olvidemos que Virgilio, Ovidio, Homero y Aristóteles son figuras familiares y relevantes en sus páginas– y por su amor al saber y la dignidad humana que los humanistas reconocieron en su poeta.

En la ciudad de Lorenzo de Médici y Marsilio Ficino se desarrolló un verdadero culto a Dante. Leonardo da Vinci leía y comentaba la *Comedia* en la plaza de la Santa Cruz, Miguel Ángel formó el proyecto de la sepultura del poeta al que Florencia otorgaba su perdón y Botticelli pasó 10 años en completa soledad ilustrando uno por uno los 100 cantos del poema. Lo que también configura la dimensión humana de Dante es la figura de Ulises, la más enigmática de la *Comedia*. (Risset, 2013: 287)

3. Cosmogonía y cartografía de *La Divina Comedia*

Como enfatiza Delumeau (2005), *La Divina Comedia*, compuesta a principios del siglo XIV, es la más hermosa de las síntesis medievales que conjuga “la cosmografía tradicional con la teología cristiana, el cielo de Aristóteles con la jerarquía de Pseudo Dionisio, el elogio a la esfera con la insistencia de la luz paradisíaca” (Delumeau, 2005: 85).

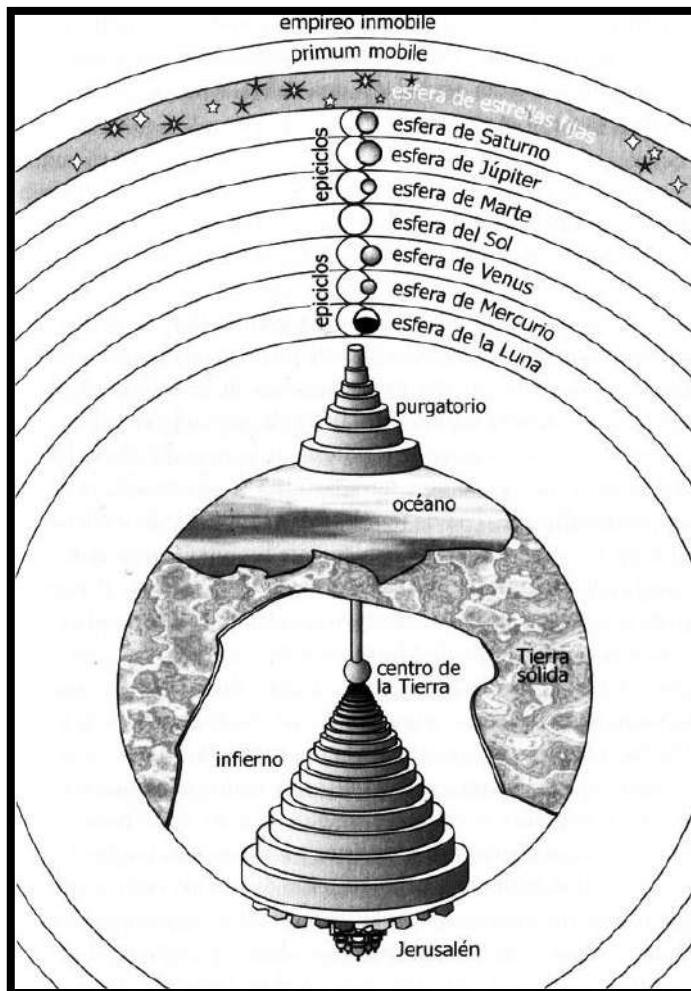
En el “Paraíso”, las esferas celestes son las que le dan acceso al más allá al viajero quien, a medida que se eleva en el universo celestial, comprueba que una física divina sustituye las leyes del mundo sublunar: todo, incluido el éxtasis en Dios, es solo luz e imágenes de luz, de transparencia, de encandiladora claridad.

En torno al Sol, las almas forman halos que giran como gloriosas ruedas de luz. En el cielo de Saturno, otras almas suben hacia el empíreo, “pura y eterna luz” en la que el poeta fija la mirada hasta casi extinguir su vista, porque es imposible sustraerse a su imán y apartarse de ella: es el “Amor que mueve el sol y las demás estrellas” (*l’amor che move il sole e l’altre stelle*)⁴.

El sistema del cielo que asociaba las esferas de Ptolomeo y el empíreo de los teólogos⁵, que tuvo una notable trayectoria después de *La Divina Comedia*, concibe la Creación, primeramente, a partir de los cuatro elementos –tierra, agua, aire y fuego– de que están hechas todas las cosas en este mundo. Más arriba se ubica el cielo inferior, que recibe el esplendor y la claridad de los planetas y de las estrellas, y que engloba las ocho esferas sucesivas de la luna, del sol, de los planetas y de las estrellas fijas. En un nivel más elevado, se localiza el segundo cielo, denominado transparente, líquido o cristalino (corresponde al noveno cielo de *La Divina Comedia*), cuya cima es el primer móvil, punto de partida y principio de todos los movimientos del cielo y de los elementos, salvo la libertad humana.

⁴ Las citas en italiano de *La Divina Comedia* están tomadas de edición que se anota en las Referencias bibliográficas. Las traducciones al español son de mi autoría. El verso transcrito es el último del poema y se relaciona con el primero del “Paraíso” –“La gloria de Aquel que todo lo mueve” (*La gloria di colui che tutto move*)–, así que el tercer canto se abre y se cierra con la misma alabanza a Dios, motor de todas las cosas.

⁵ En la cosmología antigua, el empíreo era el cielo o esferas concéntricas donde se mueven los astros.



Cosmogonía y cartografía de *La Divina Comedia*. Imagen extraída de <http://www.astroyciencia.com/wp-content/uploads/2012/04/cosmos-dante-aighieri.jpg>. Fecha de acceso: 29/09/17.

Dios creó el cielo superior, que es una claridad pura, simple e inmóvil, principio, origen y fundamento de todo lo que es corporal. Ese cielo comprende en sí mismo todos los cielos y todos los elementos, como en una esfera. Es más amplio, más profundo, más alto y más grande que todo lo que Dios ha creado de corporal, y tiene por ornamento a Dios mismo, con los ángeles y los santos: [es el empyreo]. (Ruysbroeck, “El Reino de los hijos de Dios”, citado por Delumeau, 2005: 87)

Esta cosmografía, antigua pero cristianizada y rematada por el empuje, fue durante largo tiempo muy fecunda en poesía y en imágenes, especialmente porque para el hombre del Medioevo el sistema estaba sustentado por el conocimiento científico.

La mayoría de los mapas medievales ubicaba el Paraíso dentro del círculo del Océano, como se ve en la imagen anterior, pero en el siglo XIV ya aparece como una isla circular en los confines del mundo habitado. Dante lo situará en la cima de la montaña del Purgatorio, por lo tanto, en un hemisferio desconocido para los hombres de su tiempo (Eco, 2013).

A partir del siglo XII, algunos narradores de viajes al más allá se vieron obligados a justificar la realidad de los relatos que presentaban frente al descrédito que sufrían por los embates de algunos teólogos que afirmaban que las alegrías del Paraíso y las penas corporales del Infierno descritas por los visionarios no eran más que figuras de una realidad inaccesible o, peor aún, blasfemias. Pero tal reproche no podría haberse hecho a Dante, ya que *La Divina Comedia*, ciertamente un viaje al más allá, se aleja claramente de cualquier tipo de obra visionaria de revelaciones: el viaje de Dante está inspirado en el descenso de Eneas a los infiernos de la *Eneida* narrado por Virgilio, y el poeta, al igual que Eneas, desciende a ultratumba en forma corporal, lo que sitúa desde el principio el relato en la ficción⁶.

Con gran libertad, el poeta florentino transformó el Paraíso concebido por sus predecesores⁷: describió mucho menos pero imaginó mucho más en una obra sabia y de gran innovación poética. Pero es evidente que Dante no se sintió tan a gusto con esta tercera parte de *La Divina Comedia* como “con las dos primeras, porque aquí encontraba mucho menos material para fuertes descripciones. Sus imágenes se repiten, centradas esencialmente en Beatriz y en el poeta elevándose de cielo en cielo en medio de los ángeles y de las almas representadas por innumerables llamas” (Delumeau, 2005: 131).

⁶ Según Jara (2010), la obra presenta la incidencia del cuerpo en la realidad de ultratumba ya que, si bien el alma se separa del cuerpo al morir, los pecados corporales se castigan en el Infierno. Para Piris (1985), la muerte es para el hombre medieval el límite extremo de su permanencia en el mundo y, a la vez, el umbral que debe sortear el alma para ingresar a una eternidad de bienaventuranza o de castigo. Sin embargo, al estar destinado a la verdadera vida la muerte no existe para él, solo es la instancia que puede deshacer el cuerpo. “Este concepto de hacer-deshacer, relacionado con la oposición vida-muerte, es una imagen bastante reiterada en el poema” (Piris, 1985: 68).

⁷ Sobre la tradición europea ligada al tema del Paraíso, recomendamos Ferrari y Miranda (2012) y Miranda (2017).

El “Purgatorio” de Dante es, según Le Goff (1989), el punto culminante en el camino de consagración del “tercer espacio” y la configuración del otro mundo cristiano en la Edad Media. Según el historiador, el poeta italiano supo encontrar las ideas, aun dispersas, sobre el Purgatorio y fundirlas con gran habilidad en una obra extraordinaria. Por otro lado, es necesario destacar que Dante ubicó el Purgatorio en un lugar geográfico concreto, en las antípodas de Jerusalén, y le asignó la función de purgar los siete pecados capitales, idea que no está presente entre los teólogos, para quienes el Purgatorio servía para enmendarse de los pecados veniales, apenas mencionados por Dante.

El “Infierno” de *La Divina Comedia* tiene forma de cono invertido y en el vértice se encuentra Lucifer. Lo componen nueve círculos: los cinco primeros forman el alto infierno y los cuatro últimos, el bajo infierno, que está cercado por murallas de hierro. Cada círculo es un espacio diferente que aloja culpas y penas, hasta llegar al Infierno donde se retoma la subida al Purgatorio⁸.

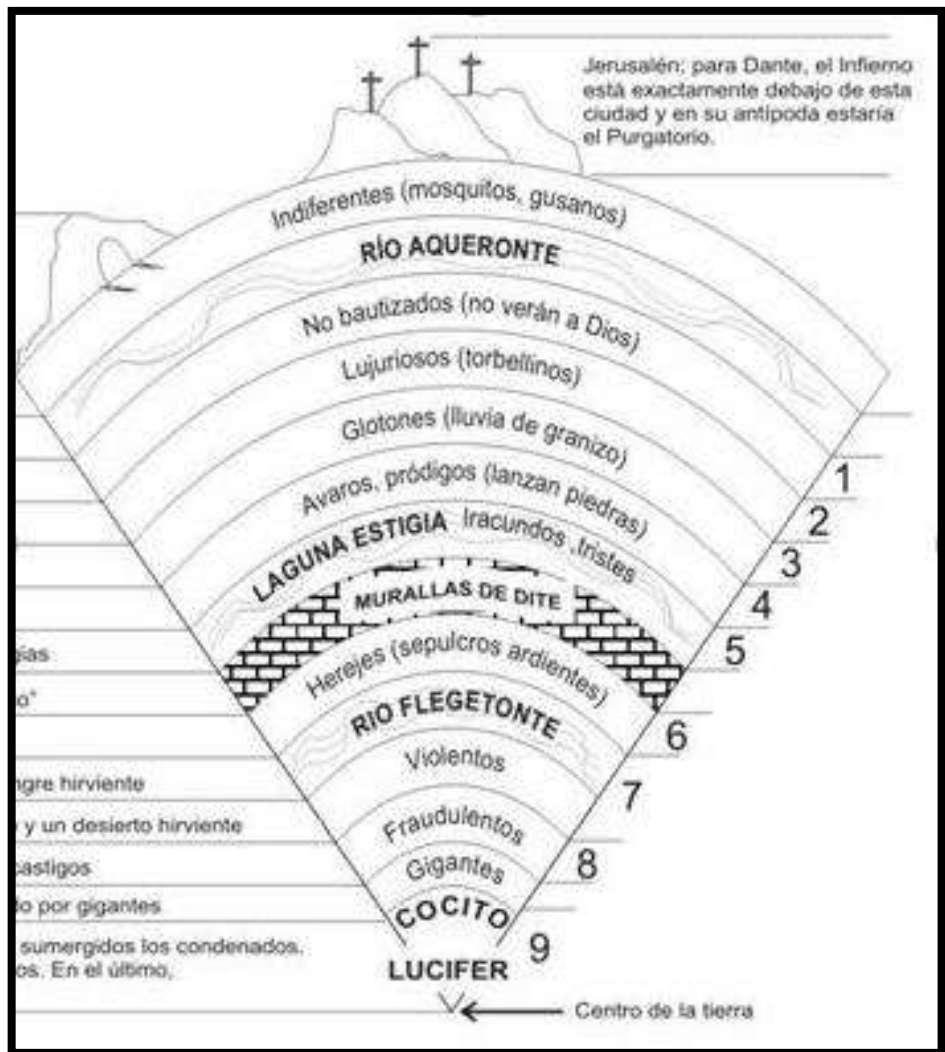
Según Dante, el Infierno va descendiendo desde la superficie septentrional y estrechándose gradualmente hasta el centro del globo terráqueo. Su esquema infernal tiene como fundamento la planificación de la ciudad medieval, modelo que se evidencia en la dimensión arquitectónica del Infierno que, por ejemplo, tiene una puerta de acceso. La identificación entre del espacio inferior y la realidad del mundo ayuda a presentar al Infierno como algo concreto a ojos del lector⁹.

En el “Infierno”, los condenados se hallan agrupados en función del principal pecado que han cometido, alojados en los círculos concéntricos alrededor del propio Lucifer. El diseño infernal, con pecadores y castigos, es el siguiente¹⁰:

⁸ Una grieta abierta en la roca por las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio.

⁹ A ese mismo objetivo responde la visión del cuerpo que trasunta el “Infierno”, ya que asocia la culpa –manifestación del ámbito incorpóreo– con las sensaciones corporales del pecado y su castigo.

¹⁰ La imagen está extraída y recortada de <http://es.paperblog.com/dante-los-nueve-circulos-del-infierno2776966/>. Fecha de acceso 30/09/17.



En síntesis, podemos concluir este apartado diciendo que:

Siempre se da [en la obra] un planteo dialéctico de oposiciones. Así, el infierno es un gran cono invertido, cuyo vértice está abajo, en el centro de la tierra, donde habita Lucifer. El Purgatorio es una ascensión, donde los pecados están colocados en el orden inverso, en distintas terrazas. Más abajo los más graves y a medida que se asciende, los más leves. El Paraíso es otra cosa: una gran montaña, en cuya cumbre Dante va a encontrar a la Santísima Trinidad. El reino de Lucifer está precedido de almas que lo han seguido; el reino de Dios está precedido por sus santos. (Hernández de Lamas, 2016: 62)

4. *La Divina Comedia* en Buenos Aires¹¹

La vida y obra de Dante han influido decisivamente en la configuración de la identidad italiana y también en la cultura moderna. Tanto *La Divina Comedia* como sus otras obras siguen siendo fuente de inspiración temática, lingüística y expresiva en distintos campos culturales. Un caso interesante –y cercano a nosotros en tiempo y espacio– es el del Palacio Barolo, ubicado en la emblemática Avenida de Mayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, cuyo diseño hace referencia a Dante y a *La Divina Comedia*.

La edificación del Palacio Barolo comenzó en 1919 y a su fin se convirtió en la construcción más alta de Latinoamérica y en una de las más elevadas en el mundo de hormigón armado.

Luis Barolo (1869-1922) llegó a la Argentina proveniente de Italia en 1890. Fue el primero en traer máquinas para hilar el algodón y dedicarse a la importación de tejidos. Instaló las primeras hilanderías de lana peinada del país e inició los primeros cultivos de algodón en el Chaco.

En el centenario de la Revolución de Mayo conoció al arquitecto Mario Palanti (1885-1979), a quien contrató para realizar el proyecto de su edificio, que se convertiría en una propiedad para rentas. Legendariamente se cuenta que entre las motivaciones de la construcción del edificio también estaba la conservación de las cenizas del famoso Dante Alighieri, razón por la cual se inspiró en la obra del poeta, *La Divina Comedia*, para su diseño.

¹¹ Las informaciones sobre el Palacio Barolo que se consignan en este apartado están mayormente tomadas de la página <https://palaciobarolo.com.ar>.



En la bóveda central del Palacio Barolo se encuentra la estatua de un cóndor andino con el cuerpo de Dante que se eleva al Paraíso. Dicha obra se denomina “Ascensión” porque representa el espíritu del poeta llevado al cielo por el ave, simbólica en nuestro país. Se trata de una réplica de la estatua realizada por el mismo arquitecto que diseñó el edificio, Mario Palanti, que actualmente se encuentra en posesión de un coleccionista particular de Mar del Plata (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2017

El terreno elegido para levantar el Palacio Barolo, en el número 1370 de la avenida, tenía una superficie de 1.365 m² y un frente de 30,88 metros. Con un total de 24 plantas (22 pisos y 2 subsuelos), los 100 metros de altura se construyeron gracias a una habilitación especial concedida por el intendente Luis Cantilo en 1921, ya que superaba en casi cuatro veces la máxima permitida por la Avenida de Mayo en aquella época¹². Fue el primer edificio argentino construido con hormigón armado.

Desde sus orígenes, el Palacio tiene dos montacargas y nueve ascensores, dos de los cuales están ocultos. Estos últimos respondían a las actividades comerciales de Barolo. Al llegar la mercadería, era ingresada

¹² El Palacio mide 90 metros hasta el punto más alto de la cúpula y llega a los 100 con un gran faro giratorio de 300.000 bujías que, cuando se encendía, lo hacían visible desde Uruguay. Tenía una usina propia que lo abastecía de energía.

desde los montacargas ubicados en el acceso de la calle que hoy es Hipólito Yrigoyen hacia los dos subsuelos, de 1.500 m² cada uno. Barolo utilizaba los ascensores ocultos para desplazarse desde sus oficinas en planta baja, primer y segundo piso hasta los subsuelos y evitar así el contacto con sus inquilinos, que ocupaban las dependencias a partir del tercer piso.

La construcción finalizó en 1923 y fue bendecida el 7 de julio por el nuncio apostólico Monseñor Giovanni Beda Cardinali. En la actualidad es un edificio de oficinas.

Palanti era un estudioso de *La Divina Comedia*, por lo que llenó el Palacio con referencias a la obra. La planta del edificio está construida en base a la sección áurea y al número de oro.

La división general del Palacio corresponde a tres partes, como *La Divina Comedia*: Infierno, Purgatorio y Cielo. Las nueve bóvedas de acceso representan los nueve pasos de iniciación y las nueve jerarquías infernales; el faro simboliza los nueve coros angelicales. Sobre el faro está la constelación de la Cruz del Sur que se ve alineada con el eje del Palacio Barolo en los primeros días de junio a la hora 19:45. La altura del edificio es de 100 metros como 100 son los cantos de la obra de Dante; y tiene 22 pisos, tantos como estrofas los cantos de *La Divina Comedia*.

El cuidado por los detalles caracterizó el proyecto arquitectónico desde su concepción: la distribución del edificio basado en la obra de Dante, las citas en latín de la obra del poeta y otros textos (como los de Virgilio y la Biblia), la inauguración del Palacio, efectuada en la fecha del aniversario del poeta, por mencionar solo algunos.

Entre las bóvedas transversales sobre las columnas se ubican cuatro lámparas sostenidas por cuatro cóndores y dos dragones, un macho y una hembra, que representan los principios alquímicos, el mercurio y el azufre, y sus atributos. Los pisos superiores y la cúpula simbolizan los siete niveles del Purgatorio. La cúpula está inspirada en un templo hindú dedicado al amor, y es el emblema de la realización de la unión del Dante con su amada Beatriz.

El lenguaje arquitectónico del edificio es difícil de inscribir en un estilo o escuela precisa. A partir de una actitud impresionista, su arquitectura representa un importante intento de conjugar distintas trazas de la tradición arquitectónica europea [...] presentes en el neogótico y el neorrománico, con modernas técnicas constructivas a la manera estadounidense y rasgos de carácter rioplatense y sin olvidar que la cúpula está inspirada en el templo Rajarani Bhubaneshvar (India, del siglo XII), para representar el amor tántrico entre Dante y Beatriz. El Barolo es

también un buen ejemplo de las aspiraciones para abrir el camino a una arquitectura nueva, superada de las tensiones a las que había llegado el eclecticismo historicista. Desde el punto de vista urbanístico, es una pieza única que demuestra la posibilidad de aunar creatividad y respeto por el entorno”. (<https://palaciobarolo.com.ar>).



Vista del Palacio Barolo desde la Plaza del Congreso, Buenos Aires (Argentina).

Foto: L. R. Miranda, 2017

5. Las condenas en el “Infierno” de Dante

Como sabemos, la estructura de *La Divina Comedia* está vertebrada por el itinerario del protagonista¹³. Dante retoma el viaje al más allá de la cultura clásica grecolatina¹⁴ y establece una catábasis inicial para

¹³ La idea del viaje fue muy usada en la Edad Media como metáfora o alegoría de la vida. El trayecto vital representado por el camino y el hombre por el peregrino son una figuración poética que se encuentra en muchas obras, como *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (siglo XIII), el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruíz (siglo XIV) y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (siglo XV), por mencionar solo algunas del ámbito hispánico.

¹⁴ Los más claros antecedentes son la incursión de Odiseo en el Hades de la *Odisea* y el descenso de Eneas al Infierno para encontrarse con su padre Anquises de la *Eneida*.

luego comenzar el ascenso hacia el empíreo porque tiene la esperanza de alcanzar el Paraíso en busca de la salvación, anhelo propiamente medieval.

El Infierno es una cavidad en la tierra en forma de cono gigante, estructura inversamente proporcional al Purgatorio, en cuya cima se encuentra el Paraíso, como hemos visto antes. El Infierno y el Purgatorio están formados por círculos concéntricos en los que se castiga cada pecado: a medida que el alma avanza hacia el centro de la tierra, se acerca al Diablo porque, según la clasificación de Dante, el pecado es más grave¹⁵. Como se advierte, la concepción de pecado que domina la obra es, además de altamente codificada, topográfica dado que la ubicación espacial es en extremo significativa. En cada círculo se encuentran los pecadores, que son personajes mitológicos y coetáneos al mismo Dante.

En efecto, a medida que el protagonista transita el mundo de ultratumba se encuentra con personajes de la sociedad florentina que él ha conocido. La inclusión de personajes históricos en el “Infierno”, según Jara (2010), permite la crítica social y construye un espacio ultraterreno que es, claramente, una estructura social. Este aspecto, junto con los rasgos de la persona que conservan las almas inmateriales¹⁶, aleja el poema del sentido estrictamente alegórico y lo acerca a la realidad del lector.

Es evidente la naturaleza pedagógica de la obra dantesca al presentar desde el primer verso un viaje paradigmático que involucra a todos los cristianos: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (“En el medio del camino de nuestra vida”). Asimismo, el carácter didáctico del poema se advierte en la figura del maestro, personificado en la figura de Virgilio, que enseña, recomienda, alienta, inspira y ayuda al discípulo para que logre conocer, superar la ignorancia, el error y, principalmente, la debilidad de la voluntad que, como ser humano, lo inclina al pecado¹⁷.

A partir de allí *La Divina Comedia* completa es un contrapaso, es decir un acto que regula la condena mediante lo contrario de la culpa (por

¹⁵ La falta de calor caracteriza al Infierno de Dante, consecuencia de las relaciones espaciales en el esquema de la obra. El poeta asigna la irradiación de calor a Dios porque es la fuente del Amor. En tal sentido, el Infierno está tan alejado de Dios que en él no hay energía posible. El oxímoron “ardor fresco” expresa el ambiente que se experimenta en el Infierno.

¹⁶ Con este recurso de representación, Dante se alinea con la tradición que se remonta al canto XXIII de la *Ilíada*, en el que se presenta el alma de Patroclo que dialoga con Aquiles.

¹⁷ Sobre la pareja medieval de maestro/discípulo tratamos en el capítulo VII de este mismo libro, a propósito de *El Conde Lucanor*, al que remitimos para completar la aproximación a este tema.

antítesis) o a través de la exageración de la acción pecaminosa (por analogía)¹⁸: Santo Tomás considera “el contrapaso dentro de lo *justo conmutativo*. [...] es lo recibido en reciprocidad. En el *respondeo* aplica el contrapaso a tres situaciones distintas y luego concluye afirmando que el contrapaso es lo justo conmutativo. Establece una proporción de cosa a cosa, o de acción a pasión. Por eso el nombre de contrapaso. Lo justo es lo recibido en reciprocidad” (Hernández de Lamas, 2016: 62).

En el “Infierno” de *La Divina Comedia* el contrapaso se reconoce en el carácter retributivo de la pena y en la función intimidatoria y preventiva que tiene para el receptor¹⁹, evidente en la jerarquización del mal en relación con la intervención de la razón en la comisión de los pecados²⁰. Pero en todos los casos, el pecado afecta la justicia y el amor porque transgrede el orden y ello trae aparejado un apartamiento de la caridad: por “esta razón en la concepción dantesca el delito es esencialmente pecado, y la pena es esencialmente penitencia” (del Vecchio, 1964: 245).

El sistema penal dantesco, en sus diversos grados, responde a criterios rigurosos y precisos, que el poeta tomó principalmente de las doctrinas cristianas, así como también de la Ética de Aristóteles según el comentario de Santo Tomás. Tales criterios constituyeron para él los esquemas formales, que llenó del más rico y variado contenido, histórico y poético al mismo tiempo, representando de este modo, como en un vivo e inmenso cuadro de incomparable fuerza expresiva, todos los vicios y pasiones de que, por desgracia, es capaz la naturaleza humana. Cuadro horrendo y sorprendente, al cual se opone, en los Cantos sucesivos, el luminoso cuadro de las virtudes humanas y sobrehumanas. (del Vecchio, 1964: 246)

¹⁸ El término ‘contrapaso’ viene del latín *contra* y *patior* que significa “sufrir lo contrario”. En griego la palabra es *synalagma*, empleada por Aristóteles a quien Dante conoce a través de la obra de Santo Tomás. Esta forma de castigo se aplicaba en la Edad Media, a menudo en formas crueles y bárbaras como, por ejemplo, amputar la mano al ladrón y al falsificador o perforar o cortar la lengua al mentiroso y al blasfemo.

¹⁹ En el “Purgatorio” destaca más el sentido curativo o terapéutico de la pena.

²⁰ Los pecados menos importantes requieren menos razón para ser cometidos, como es el caso de la indiferencia, la lujuria o la pereza. Por el contrario, los mayores pecados, como el fraude o la usura, exigen planes racionales.

6. El infierno de los enamorados

En atención a dicho contenido “histórico y poético al mismo tiempo” de las condenas dantescas, en esta sección del capítulo nos concentraremos en los dos pecadores más sublimes que el poeta ha elegido para representar el pecado y la culpa y no nos detendremos demasiado en la figura del mismo Dante –aunque es, sin duda, el primer personaje referencial de *La Divina Comedia*– ni en los personajes políticos de la Florencia medieval que pueblan los círculos del “Infierno”.

La palabra ‘Amor’ es la más empleada por Dante en la obra: en el más alto sentido teológico, es sinónimo de la misma divinidad, pero también alude a la caridad, a la devoción a Dios y al amor al prójimo en general. Asimismo, refiere a la inclinación recíproca entre los dos sexos, la cual puede ser un sentimiento gentil o también un apetito libidinoso, o sea un pecado²¹.

La representación del amor se manifiesta con gran agudeza y dramatismo en el poema de Dante a tal punto que, en comparación con otros pecados, no siempre promueve una reprobación por parte de la voz poética y, por ende, del receptor: la pasión amorosa suscita más bien una indulgencia o simpatía que, ante la severidad de su condena, motiva la piedad hacia los pecadores, tal como ocurre con el bello y célebre episodio de Francesca²² y Paolo, en el canto V del “Infierno”.

El adulterio de Paolo y Francesca tuvo lugar, como fecha probable, en 1289, aunque hay quienes opinan que pudo haber ocurrido algunos años antes (pero no más allá de 1283). Los adúlteros ya no eran tan jóvenes: Paolo tendría unos 39 años y Francesca, algunos menos. Ambos estaban casados y tenían hijos²³, razón por la cual el pecado de

²¹ La multiplicidad de manifestaciones del amor, que corresponde a diversas motivaciones del espíritu humano, hace que sea a veces una elevación hacia lo divino y otras, una pasión mundana. Los distintos tipos de amor y sus características constituyen el contenido del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, obra hispánica también compuesta en el siglo XIV. Sin embargo, frente a la culpabilidad que implica para Dante el amor entre hombres y mujeres y su sometimiento absoluto a la justicia divina, para Juan Ruiz se trata de un sistema de amor lícito y natural, aunque distinto y no tan elevado como el amor a Dios. Para un estudio en profundidad sobre el tema del amor en el *Libro de Buen Amor*, remitimos a Miranda (2004).

²² Francesca es conocida como “de Rímini”, pero en realidad debería llamarse “de Rávena”, ya que esta era su ciudad natal, mientras que Rímini fue solamente el lugar de su muerte (del Vecchio, 1964).

²³ Paolo se había casado en 1269 con Orabile Beatrice di Ghiaggiuolo, con quien había tenido dos hijos, Uberto y Margherita. Francesca estaba casada desde 1275 con el hermano de Paolo, Gianciotto, y había tenido con él una hija, llamada Concordia.

adulterio –adulterio doble en este caso– fue más grave. Cuando el marido de ella, Gianciotto Malatesta, descubrió la relación que su esposa y su hermano mantenían, asesinó a la pareja.

Dante encuentra a Francesca y Paolo en el primer círculo infernal, que es el que sigue al limbo, donde se ubican los grandes espíritus de la edad precristiana. El círculo en el que los amantes expían su culpa corresponde a los “pecadores carnales”, es decir los que, a ojos de Dante, son los menos culpables de todos, pues pecaron por incontinenia y no por maldad. Las penas que sufren –la oscuridad y el viento violento que los sacude– representan la ceguera de la razón, producto de la pasión, y el arrebato que los impulsó a pecar²⁴.

El poeta se dirige a Francesca, quien responde recordando su ciudad natal y aludiendo brevemente al amor que la llevó a una muerte cruel:

Amor²⁵, que se apodera pronto de un corazón gentil,
hizo que este se prendara de aquel hermoso cuerpo²⁶ que me fue
arrebatao de un modo que todavía me atormenta. Amor, que no
dispensa de amar al que es amado, hizo que me entregara
vivamente al placer de que se embriagaba este, que, como ves,
no me abandona nunca. Amor nos condujo a la misma muerte. El

²⁴ La pasión que llevó a la condena en el Infierno a Francesca y Paolo puede asociarse a la noción latina de *furor*, que condensa la idea de pasiones violentas (como la ira o el amor desmedido).

²⁵ Nótese que el poema personifica al amor (Amor), lo que vincula su representación con la personificación alegórica que se encuentra, por ejemplo, en la obra amoratoria de Ovidio. A partir de la cita anotada también puede advertirse que el amor que consume a Francesca y Paolo es una pasión funesta y negativa, como lo será la que experimenten Calisto y Melibea en la *Celestina* (obra del siglo XV). Como vemos, con la mención de estos pocos ejemplos, la concepción de Dante sobre el amor se inscribe en la tradición occidental del amor. Para profundizar en este tema, recomendamos la lectura de Miranda (2015).

²⁶ La explicación de Francesca no deja lugar a dudas acerca del origen físico del amor, dado que surgió a partir de la observación de la belleza corporal. El conocido manual del amor cortés escrito en el siglo XII por Andreas Capellanus, *Tratado sobre el amor o Cómo amar con distinción (De amore libri tres)*, sostenía que: “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, por sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor [...]” (Vidal-Quadras, 1985: 55).

círculo de Caín²⁷ espera al que nos arrancó la vida. (*Inf.* vv. 100-107)²⁸

La frase con que Francesca se refiere a la condenación de su marido, todavía con vida, contrasta con la delicadeza de las demás frases suyas. Al parecer, la pasión la lleva a recordar su horrenda muerte y la de su amado Paolo y la frase no hace más que referirse a la ley inmutable de la justicia divina.

Después de manifestar a Francesca su profunda compasión, Dante le pide que le cuente el origen del drama en su alma y en la de Paolo: al poeta no le interesan tanto la venganza del marido como el nacimiento del dulce y fatal sentimiento que habría de causar la condenación final. Y Francesca lo hace con profunda tristeza. El llanto de Paolo suena como un eco a sus palabras, unas lágrimas que conmueven tanto al peregrino de ultratumba como el relato mismo de Francesca.

Para Dante la condenación perpetua de Francesca y Paolo se justifica plenamente por la fe en la ley divina y por la obligación que tiene la mente humana de reconocer sus límites e inclinarse ante la inescrutable justicia de Dios. Cabe preguntarnos, entonces, por qué el poeta demuestra simpatía por los dos amantes. La respuesta no se halla en las circunstancias de los funestos amores, que eran bien conocidas para el florentino, sino en el hecho de haberlos colocado en el Infierno: “para él la condena de la culpa es absoluta e inflexible, a pesar de cualquier sentimiento de compasión, siendo precisamente el encuentro de estos dos motivos opuestos lo que hace al presente episodio altamente patético, pues en él tales motivos se manifiestan juntamente en toda su fuerza” (del Vecchio, 1964: 251).

²⁷ El círculo de Caín es la fosa infernal de los asesinos de los propios allegados. Aquí, Francesca se refiere a su esposo y hermano de su amante, quien los mató.

²⁸ *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui della bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. / Amor, ch'a nullo amato amar perdona / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona. / Amor condusse noi ad una morte: / Caina attende chi a vita ci spense.*



La trágica historia de Francesca y Paolo ha inspirado otras obras artísticas, además de *La Divina Comedia*. Entre ellas, se destaca la escultura “El Beso”, de Auguste Rodin (1840-1917), inicialmente concebida como parte de “La Puerta del Infierno”, proyecto monumental del escultor basado en el “Infierno” de Dante.

En esta obra, Rodin representó a los amantes en vida, en el momento en que, mientras leían las aventuras de Lancelot, se enamoraron y se besaron. Debido a su gran éxito, la pieza se reprodujo en distintos materiales. La escultura de la imagen es de bronce y se encuentra en las Tuileries, en París (Francia). En la misma ciudad, en el Museo Rodin, existe otra versión en mármol de 181,5 m de altura, realizada hacia 1882.

Foto: M. E. García Miranda, 2012

Si Dante hubiera considerado que Francesca merecía el perdón de Dios, la habría alojado en otro lugar del más allá, como hizo con otra pecadora, Cunizza da Romano, conocida mujer lujuriosa que tuvo muchos amantes²⁹. Pero la piedad de Dante no llega a tal extremo en el caso de Francesca y Paolo, pese a ser extraordinariamente viva y profunda.

²⁹ El mérito de la grandeza de la pasión y del amor carnal, transformados en aspiración espiritual, es lo que le valió a esta mujer para que Dante la ubicara en el “Paraíso”.

Varias son las razones que se han dado para explicar la conmoción de Dante ante la pena de estos amantes³⁰. En cualquier caso, lo que nos interesa para el análisis del episodio son los alcances poéticos y filosóficos de esa compasión, cuyo fundamento debe buscarse en la capacidad de Dante para representar tanto las ideas más sublimes y los misterios divinos como los más ocultos rincones del alma humana: de esas concepciones surge el grandioso cuadro en el que la justicia y el amor, las virtudes y los vicios, las alegrías y las penas son mostrados como maravillosas expresiones del misterio de la vida.

Estos pares de motivos opuestos se reflejan también en otros episodios del poema, aunque en ninguno con tanto dramatismo y emoción como en el de los adúlteros de Rímini. Sin embargo, ello no habilita a considerar a la muchacha como tipo ideal de mujer dado que, en rigor, las pasiones que movieron el ánimo de Francesca no se diferencian sustancialmente de las de otras mujeres de la historia y la poesía de todas las épocas (del Vecchio, 1964). Pero sí es posible descubrir en el canto V del “Infierno” una imagen femenina excepcional frente a la opaca y marginal Francesca olvidada por los cronistas de su época. En efecto, fue Dante quien la conservó en la memoria, registrando su nombre y dándole una voz: como afirma Barolini (2000), el poeta rompió el silencio del registro histórico, a tal punto que el de Francesca es el único nombre contemporáneo consignado en el canto V, ya que los de Paolo y Gianciotto están ausentes. En el episodio, Francesca es la protagonista pues ella es la que habla, mientras que Paolo está de pie llorando.

7. Último círculo

Nuestro breve recorrido por *La Divina Comedia* ha llegado a su fin. Tantos temas y tantos personajes han quedado sin tratar que deberemos volver, en futuras páginas, a ocuparnos del gran poema de la lengua italiana. Sin embargo, creemos que este capítulo aporta algunas claves hermenéuticas de la representación literaria de personajes referenciales en el Medioevo.

El canto V, elegido para el análisis, es a nuestro criterio de una centralidad innegable en la obra, a tal punto que Dante se convierte en un espectador de los amantes, cuando en realidad es el protagonista del relato. Ello se debe a que en el episodio se manifiestan los problemas y

³⁰ Una de ellas es la conciencia de que él mismo no era inmune a la inclinación pecaminosa del amor y temiera por la salvación de su alma; otra es un sentimiento de amistad y de gratitud del poeta hacia la familia de Polenta, a la cual pertenecía Francesca.

aspiraciones más profundas de la existencia mortal: la lucha entre las inclinaciones de los sentidos y la conciencia del destino ultraterreno que experimenta constantemente el cristiano. Entendemos que si la historia de Francesca y Paolo es una de las más admirables de toda la obra, e incluso de la literatura de todos los tiempos, se debe a que en ella no solo están representados la santidad de los misterios celestiales y los ímpetus de las pasiones humanas sino que también se pone en evidencia el desvelo del hombre medieval en torno del peligro de que un sentimiento puro como el amor se convierta en un vicio execrable y la ruina final del destino humano.

8. Referencias bibliográficas

- Barolini, Teodolinda (2000). “Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender”. *Speculum* 75: 1-28.
- Bignami, Ernesto (1971). *La Divina Commedia. Schemi, analisi e commento critico dei singoli canti. I – Inferno. II – Purgatorio. III – Paradiso. Testo integrale*. Milano: Edizioni Bignami.
- del Vecchio, Giorgio (1964). *Justicia, amor y pecado según Dante*. San Juan de Puerto Rico: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- Delumeau, Jean (2005). *Historia del Paraíso. 3. ¿Qué queda del Paraíso?* Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Ferrari, Jorge Luis y Lidia Raquel Miranda (2012). “El regreso a Edén y la cultura de los jardines” en *Europa, Europae. Textos y contextos para reflexionar sobre los temas de la tradición occidental*. Buenos Aires: Biebel: 19-42.
- Hernández de Lamas, Graciela B. (2016). “La educación de la justicia: el contrapaso en la comedia dantesca [en línea]”. *Prudentia Iuris*, 82: 59-66. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/educacion-justicia-contrapaso-comedia-dantesca.pdf>. Fecha de acceso: 30/09/17.
- Jara, Victoria (2010). “‘Dejad Toda Esperanza, los Que Aquí Entráis’: *La Divina Comedia*, un intertexto de *Pedro Páramo*”. *Gramma*, XXI, 47: 301-310. Disponible en <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/66/134>. Fecha de acceso: 30/09/17.
- Le Goff, Jacques (1989). *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus.
- Miranda, Lidia Raquel (2004). *Representación y funcionalidad del cuerpo humano en la literatura española medieval*. Santa Rosa: Instituto de Estudios Clásicos.
- Miranda, Lidia Raquel (2015). “De Francia con amor: la tradición del amor cortés y la cultura occidental” en Miranda, Lidia Raquel (ed). *La*

- Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales.* Santa Rosa: EdUNLPam: 143-173.
- Miranda, Lidia Raquel (2017). “Hermenéutica de los jardines: sentidos y verdad metafórica del huerto de la Razón de amor” en Miranda, Lidia Raquel (ed.). *Metáfora y episteme: hacia una hermenéutica de las instituciones.* Neuquén: Círculo Hermenéutico: 91-106.
- Piris, Jorge Alberto (1985). “La muerte en la Divina Comedia”. *Jornadas de Literatura Italiana.* Buenos Aires: Universidad del Salvador: s/p.
- Risset, Jacqueline (2013). “Dante Alighieri” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media.* México: Fondo de Cultura Económica: 283-287.
- Vidal-Quadras, Inés Creixel (ed. y trad.) (1985). *Andreas Capellanus- Andrés el Capellán, De amore. Tratado sobre el amor.* Barcelona: El Festín de Esopo.

9. Propuestas de trabajo

9.1. Compare la cartografía del inframundo de *La Divina Comedia* con la de las obras de la literatura clásica, como por ejemplo *Ilíada* y *Odisea* y la *Eneida*. También analícela en imágenes artísticas que la representan plásticamente, como “El jardín de las delicias” de El Bosco y “El mapa del Infierno” de Sandro Botticelli: ¿Qué concepciones de mundo, vida y muerte reflejan cada una?

Para el intercambio entre compañeros sobre los resultados de esta consigna, se sugiere trabajar en el aula multimedial y exponer diapositivas de los cuadros citados.

9.2. Identifique en el “Infierno” de *La Divina Comedia* los personajes históricos, contemporáneos a Dante, que aparecen representados. Elija uno de ellos y explique por qué ha sido alojado en el círculo correspondiente por el autor y las características que definen a dicho espacio infernal.

9.3. Lea el “Paraíso” del poema y concéntrese en la figura de Beatriz. Compárela con Francesca en cuanto a las siguientes connotaciones: sublime/terrenal; espiritual/corporal y silencio/voz. Además, analice la actuación del personaje de Dante en relación con estas dos mujeres, en cuanto a los lugares de ultratumba que ocupan y a los sentimientos que provocan en él.

CAPÍTULO VII

Galería de encumbrados en *El Conde Lucanor*

Lidia Raquel Miranda

CAPÍTULO VII

Galería de encumbrados en *El Conde Lucanor*

Lidia Raquel Miranda

1. Presentación

En el contexto de las letras hispánicas, asistimos en el siglo XIV a la producción de un laico, no formado como otros escritores en el ámbito clerical, testigo y protagonista de los turbulentos acontecimientos de su época, que escribió con motivaciones éticas. En efecto, como es propio de la literatura medieval, el objetivo literario de don Juan Manuel fue didáctico, pero sus lecciones no estaban dirigidas a un vasto público, como los poemas épicos y de clerecía, ni se enfocaban en la propaganda religiosa. Su intención era educar a los miembros de la clase señorial, principalmente a los jóvenes, en los valores de la sociedad tradicional, apremiada ya por una crisis que se haría efectiva en el siglo siguiente.

Como figura sobresaliente de la esfera política, don Juan Manuel dedicó toda su vida a evitar el deterioro de su propio estamento, la nobleza, ante los embates de los otros grupos sociales, incluida la naciente burguesía, e incluso del poder monárquico. Lo hizo en el terreno político pero también en el literario, que es el que nos interesa en este capítulo, porque las concepciones y las acciones narradas que circulan en su obra revelan su preocupación por mantener el sistema social vigente, animadas por la conciencia aristocrática de su propia clase.

Si bien estos aspectos son muy evidentes en los espejos de príncipes, las obras didácticas que mayormente se cuentan en la producción manuelina, también aparecen en *El Conde Lucanor*, su texto más conocido y el que estudian más específicamente en su carrera los destinatarios de este libro. Por ello lo hemos elegido como objeto de análisis en estas páginas. Asimismo, y en atención a los objetivos del volumen, hemos escogido la figura de tres personajes referenciales que simbolizan el espíritu caballeresco en la mentalidad medieval y son héroes

que perviven en el imaginario actual del Medioevo¹: Ricardo Corazón de León, Saladino y Federico Barbarroja.

2. El autor y su obra

Don Juan Manuel formó parte de una nueva aristocracia letrada y cortesana que en el siglo XIV comenzó a sustituir, tanto en los hábitos como en la ideología, a la antigua aristocracia rural a partir de la vinculación entre la política y la literatura. En palabras de Maravall (1983), Juan Manuel es un hombre gótico que asiste y trata de explicarse muchas novedades de su tiempo en profunda crisis².

En lo que se refiere a la política, en las luchas de sucesión que quedaron planteadas entre distintas casas nobiliarias a la muerte de Alfonso X –acentuadas por las minorías de edad de Fernando IV y, luego, de Alfonso XI–, don Juan Manuel fue parte afectada pues, por línea paterna, le hubiera podido corresponder la corona de Aragón que nunca llegó a ostentar. Esta circunstancia de frustración alimentó su enfrentamiento con diversos monarcas de los reinos hispánicos, especialmente con Alfonso XI a quien supuestamente tomó como ejemplo, en el *Libro de los Estados*, para criticar a los gobernantes que obran mal. A las luchas sucesorias hay que añadir la conflictividad propia de una época signada por el fracaso de los reinos cristianos en la conquista de Granada; los gastos que demandaba dicha cruzada y el empobrecimiento generalizado que venía teniendo lugar desde principios del siglo XIII y que la depresión demográfica causada por la peste negra³ agudizaba. Esta

¹ Acerca del imaginario sobre la Edad Media en la actualidad y en épocas anteriores, remitimos a Miranda (2015: 17-49).

² Una excelente y completa revisión de las marcas de la figura autoral en la escritura de don Juan Manuel puede encontrarse en Funes (2007). El artículo comprueba que logró ser un gran escritor gracias a la excentricidad y el descentramiento con que se abocó a la actividad literaria: “[...] ese especial lugar que don Juan Manuel ocupa en la escala social, en la escena política, en el ámbito de la cultura (semi)letrada, marcado por su problemática distancia del centro, es decir, del cumplimiento perfecto de las exigencias del código cultural de su tiempo en cuanto al linaje, en cuanto al poder, en cuanto a las letras, estaría delimitando un espacio, un horizonte, unas condiciones de posibilidad para que, en tanto *lugar de enunciación*, su práctica literaria superara el caudal de tradiciones discursivas heredadas y nos diera un manejo de textos cuyos prodigios formales todavía nos sorprenden” (Funes, 2007: 17).

³ La peste bubónica, también conocida como peste negra, que se registró en el siglo XIV, fue una enfermedad infecciosa que se transmitía de manera directa entre las personas o a través de las pulgas de las ratas. Sobre las consecuencias demográficas de la peste puede consultarse Ferrari (2015: 52-82).

situación acentuó la oposición entre señores y campesinos motivada en gran medida por las presiones y violencias a las que fueron sometidos estos últimos.

En cuanto a la personalidad literaria de don Juan Manuel, es evidente el contraste entre una intención deliberada de ser claro para acercarse al lector común y su apego a la oscuridad retórica característica del orgullo artístico e intelectual que lo caracterizaba.

La temática de la obra manuelina se enmarca en la producción que se estaba llevando a cabo en el seno de las capas sociales cultivadas europeas. Uno de sus objetivos primordiales fue definir el ideal de gobierno e ilustrar a la nueva nobleza en los modos distinguidos del comportamiento y de la sensibilidad aristocrática: desde el aspecto y los ademanes corporales del príncipe hasta las prácticas higiénicas y recreativas, pasando por las virtudes espirituales –tales como la magnanimidad, la generosidad, la mesura o la vergüenza– y las virtudes corporales caballerescas –como el valor y la fortaleza–. Don Juan Manuel contaba con un patrimonio literario e ideológico que resume el panorama social y político de la época. En coincidencia con los planteamientos tomistas, para Juan Manuel el hombre es por naturaleza un animal político y el gobierno civil es una consecuencia necesaria de las tendencias sociales del hombre; dicho gobierno, personificado en el príncipe, tenía en sus manos el alma colectiva del reino y representaba todas las instituciones cuyas funciones consistían en conservar el orden monárquico.

No se conservan todas las obras que escribió don Juan Manuel porque se ha perdido el manuscrito original que el autor depositó en el convento de los dominicos de Peñafiel y las copias que se conservan no incluyen todas las obras.

Don Juan Manuel es el primer escritor español que acusa una serie de particularidades muy interesantes desde muchos ángulos, lo mismo desde el punto de vista estilístico (es el primero que ofrece una clarísima conciencia de escritor) que por sus curiosas referencias para la sociología de la literatura, pasando por el hecho –tan inusitado– de preocuparse por la transmisión de su obra. [...] Porque conoce la vida intelectual, tan parecida siempre, sabe muy bien que no se perdonan ni las simples erratas, y por eso advierte a sus posibles lectores que no le achaquen los yerros de los copistas [...]. Incluso conoce el fenómeno de la trasmisión oral de la canción y los posibles cambios y deturpaciones [...]. Sin embargo, aunque se preocupó de corregir de su propia mano la obra y la depositó en el convento de los frailes Predicadores de Peñafiel, este ejemplar desapareció.

Han llegado a nosotros diversas obras, pero en algún caso incompletas y no demasiado bien copiadas. (Blecua, 1992: 15-17)

Pese a ello, se sabe qué obras se han perdido por las relaciones que figuran en el Prólogo General de sus obras y en el prólogo de *El Conde Lucanor*, en función de las cuales y de ciertas referencias que el mismo autor incluye en obras posteriores es posible establecer una cronología: *Libro del caballero y el escudero*, 1326; *Libro de los estados*, 1327-1332; *Libro de Patronio*, 1330-1335, *Crónica abreviada*, después de 1337; *Libro de la caza*, después de 1337; *El Conde Lucanor*, 1340; *Libro de los castigos o infinito*, 1342-1344; *Libro de las armas*, 1342; *Prólogo General*, 1342 y *Tratado de la Asunción de la Virgen María*, después de 1342. Las obras que se han perdido son: *La crónica cumplida*, *El libro de los sabios*, *El libro de los engennos*, *El libro de los cantares*, *Las Reglas del trobar* y *El libro de la caballería* (Blecua, 1992)⁴.

3. *El Conde Lucanor*, la gran metáfora

Como es sabido, *El Conde Lucanor* o *Libro de Patronio* es la obra más famosa de don Juan Manuel, que consta de dos prólogos. Como explica Blecua (1992), el primer prólogo dice casi lo mismo, aunque sin la anécdota del caballero, que el prólogo que encabeza sus obras en el que, curiosamente, no se menciona *El Conde Lucanor*. A diferencia de otros, no se dirige a ningún amigo o conocido, como si se tratara de un prólogo a un corpus que comenzase con esta obra. Por último, indica claramente la intención didáctica del libro, destinado a que los “omnes fiziessen en este mundo tales obras, que les fuessen provechosas de las onras et de las faziendas et de los estados; et fuesen más allegados a la carrera porque pudiesen salvar las almas”⁵. El segundo prólogo se caracteriza por su modernidad pues el autor rehúye en él de toda referencia culta y expone con gran lucidez el problema de deleitar aprovechando.

La parte más importante del libro, sin embargo, consiste en cincuenta y un *exempla*, dispuestos en el marco familiar del diálogo entre maestro y discípulo, como era común en la literatura sapiencial. Se trata del Conde Lucanor que pide consejo a su ayo o consejero Patronio sobre

⁴ También Lacarra (2006) pone de manifiesto las dificultades de establecer una cronología de las obras porque muchas se han perdido y por las diferencias entre el Prólogo General y el prólogo de *El Conde Lucanor*.

⁵ Las citas de *El Conde Lucanor* están tomadas de la edición de Blecua (1992) que se indica en las Referencias bibliográficas.

determinados problemas; Patronio cuenta una historia y deriva una solución de ella; entonces, don Juan Manuel resume la bondad del consejo en los versos finales del ejemplo. Es llamativo en este caso, en comparación con otras colecciones de ejemplos, que la figura del autor aparezca al final para reforzar el contenido del apólogo y que lo haga como si fuera un personaje del que se habla en tercera persona. Deyermond (1971) afirma que la impresión de autorreferencia que produce este mecanismo se asocia con la reputación literaria del autor y con las frecuentes referencias o citas de sus obras.

Los ejemplos de *El Conde Lucanor* provienen de varias fuentes. Muchas son de origen oriental, otras están tomadas de tradiciones históricas hispánicas –tanto moras como cristianas–, de las cruzadas, de Esopo, de los sermones y otras. Pero eso no resiente la originalidad de don Juan Manuel ya que las trabaja con “fuerte personalidad, con independencia no frecuente en los esquemas medievales” (Blecua, 1992: 29), con un tratamiento serio y sujeto a un control intelectual muy estricto.

La estructura de *El Conde Lucanor* se completa con otras tres secciones, más cortas en extensión, que se ubican en la tradición de la literatura sapiencial y que usan la sentencia para expresar el mismo sentido moral que tienen los ejemplos. Casi todas las sentencias tienen un origen letrado pero los proverbios, que juegan una parte importante en la obra de Juan Manuel, están más descuidados (Deyermond, 1971). Por último, la sección final de la obra es un corpus teórico organizado. Según Gimeno Casalduero, el autor crea con esa organización “un movimiento ascendente gracias a la intensificación de los elementos doctrinales” (1975: 101-102). Con el enlace de los movimientos de ascenso, se pasa gradualmente de lo narrativo a lo doctrinal, de lo claro a lo oscuro, de las preocupaciones terrenales a las trascendentes, “del suelo al cielo, como siempre sucede en el gótico” (Gimeno Casalduero, 1975: 102).

Según Diz (1984), el texto de *El Conde Lucanor* es una construcción cuyos rasgos formales parecen expresar la metáfora del hombre como lector y hermeneuta de la realidad. Por ello sostiene que el marco constituye un espacio de ficción centrado en la necesidad de obtener cierto conocimiento que conducirá a la praxis adecuada para lograr ciertos objetivos:

Conservar el saber se concibe, en la Edad Media, como la consecuencia de una incesante actividad transmisora. Esta actividad ocurre, por definición, en el espacio circunscripto por los protagonistas de un particular acto comunicativo: el de la enseñanza. De ahí el papel central que ocupa la pareja maestro-

discípulo y también de consejero-aconsejado en la literatura didáctica de la época. El *Conde Lucanor* es, en este sentido, un caso paradigmático, donde la relación consejero-aconsejado domina la composición general de la obra. Es bien sabido que los relatos que integran la primera parte del *Conde Lucanor* aparecen insertos en un marco narrativo donde un noble, tras plantear diversas situaciones problemáticas a su consejero, le consulta sobre lo que debe hacer. (Diz, 1984: 4)

A partir del análisis del primer ejemplo –sobre la base de la relación consejero-aconsejado y de la noción de engaño y prueba–, esta autora desarrolla su tesis de que ambos personajes remiten al modo en que el hombre medieval se plantea problemas epistemológicos y éticos y que ese modo de ‘leer’ la realidad es el que proponen la estructura y el contenido del texto de don Juan Manuel.

En efecto, Patronio responde a las consultas de Lucanor y, como buen consejero, es capaz de ver el contexto y de ‘traducir’ para el aconsejado su significado ‘verdadero’ del mismo modo que don Juan traduce en ejemplos los conceptos abstractos. En este sentido, Diz relaciona el texto de *El Conde Lucanor* con la teoría de los signos: la noción de interpretante acuñada por Peirce⁶ le resulta de utilidad para comprender el proceso de semiosis que presentan los relatos puesto que el proceso necesario en la recepción de un signo es comparable con lo que ocurre en la relación entre ambos personajes.

En el ejemplo primero, Lucanor recibe un signo de la realidad (la respuesta que le ha hecho un señor poderoso); para comprender el significado de ese signo consulta a Patronio. El relato que Patronio produce es un reflejo, un signo segundo, una suerte de interpretante peirciano. Sólo después de que Patronio ha producido este signo segundo, sólo después de que ha traducido el signo original mediante una historia, el conde comprende el significado del primero y actúa en consecuencia. (Diz, 1984: 13)

⁶ Como hemos visto en el capítulo I, un signo representa algo (un objeto), quiere decir algo (su significado) y produce en quien lo recibe un signo equivalente o tal vez más desarrollado. La representación del primer signo, es decir el segundo signo, es el interpretante: es el que permite comprender el significado del signo original. Esta definición propone que el significado es la traducción de un signo en otros signos, cuyo final se ubica en el interpretante final, que es la respuesta, asociada con la experiencia y la acción.

Patronio es, entonces, un personaje cuya identidad se acaba en el acto de producir historias: su identidad reside en su incesante actividad de traducción y de producción de significados. Por su parte, el conde traduce en acción el texto recibido, es decir que el interpretante final es la praxis terminada, es la acción producto del conocimiento:

El ejemplo muestra, como en cámara lenta, las operaciones que se producen en el receptor de un signo. Este efecto de cámara lenta se logra gracias al desdoblamiento del receptor en hombre exterior y hombre interior. Se muestra así, de modo discriminado y gradual, el complejo proceso de la recepción. El proceso se origina en la vida, en la necesidad de actuar, y vuelve a la vida y a la acción. Este paso obligado hacia la vida se manifiesta en el prólogo y revela la intención francamente perlocutoria del *Conde Lucanor* y de los textos didácticos medievales: [...] un saber de signos cuyo sentido el hombre necesita develar en el plano horizontal de la existencia. En los ejemplos de Patronio, los fracasos derivan siempre de malas lecturas o de actos que están vaciados de todo intento de tener o de producir sentido. [...] Triunfar en el mundo o salvar el alma son la consecuencia obligada de haber realizado una actividad semiótica correcta y completa: correcta *porque* es completa. (Diz, 1984: 17-18)

El texto de Diz (1984) es un completo análisis que no se agota en la breve síntesis que hemos realizado del primer capítulo. Por el contrario, ofrece el tratamiento de muchos ejemplos con la intención de analizar en ellos las relaciones entre la estructura y la ideología, los marcos éticos y los planteos aristocráticos.

Desde esta última perspectiva enunciada, la representación de la nobleza, en términos generales, se opone a la de los otros grupos sociales que son caracterizados en la obra de don Juan Manuel por la ausencia de rasgos distintivos, por la realización de una producción no deliberada y por una “existencia no consciente, sin control ni responsabilidad, y también, con la ausencia de un espacio propio” (Diz, 1984: 120). Tal como propone Candiano (2000), es evidente que la literatura de don Juan Manuel se enmarca en una ideología señorial, un conservadurismo del orden estamental trifuncional, que beneficiaba en particular a la nobleza, y un inmovilismo social eterno sustentado en un poder divino. La crisis del siglo XIV provocó una enorme anarquía social y política en Castilla que se tradujo en continuas guerras, cuyos ataques a los valores y la ideología

en la que estaba apoyado el sistema repercutió sobre todos los estamentos sociales. Aunque el sector más perjudicado fue el campesinado, la nobleza también se vio herida al perder poder y riquezas, lo primero a causa de la política de Alfonso XI y lo segundo producto del agotamiento del modelo feudal.

Así, el texto de *El Conde Lucanor* refleja las preocupaciones por la aparición de un nuevo factor social en las ciudades –comerciantes y artesanos protoburgueses– que comenzaba a organizarse bajo hermandades, a tener apariciones políticas y socavaba la estructura feudal y, por lo tanto, el orden existente. Este nuevo sector era el resultado de un lento proceso de movilidad social ligado al comercio y al dinero y su constitución era vista como una amenaza por la nobleza que solo podía concebir la riqueza bajo el manto de la posesión de la tierra y que hacía del estatismo social una cuestión religiosa. Estos aspectos se ven con claridad, entre otros, en los ejemplos VII, “De lo que conteçió a una muger quel dezían doña Truana”⁷, y XX, “De lo que conteçió a un rey con un omne que dixo quel faría alquimia”, en los que el modo de vivir y de juzgar la realidad económica del momento dota de un significado específico el material tradicional que forma parte del contenido de las historias. En tal sentido, la emergencia de nuevas fortunas de origen mercantil y la actividad especulativa –base de los mencionados ejemplos– son presentados como ineludiblemente condenados al fracaso porque constituyen transgresiones de la ley: “no soy otra cosa que ‘fuza vana’, alquimia falsa, castillos en el aire” (Diz, 1984: 99).

En la última parte de su texto, Diz (1984) se ocupa de las otras secciones que componen *El Conde Lucanor*. A pesar de que los libros de sentencias y el tratado doctrinal no aparecen en todos los manuscritos conservados de las obras de don Juan Manuel, el hecho de que el diálogo de Patronio y Lucanor siga siendo el hilo conductor del relato, motiva y une los cinco segmentos.

Las sentencias del libro segundo no ofrecen dificultades de lectura o interpretación porque son aforismos sencillos que se expresan en un discurso llano. La dominante formal fundamental de las sentencias de esta parte es, según la autora, el predominio de contrastes y oposiciones

⁷ La historia de doña Truhana es una de las dos que en la obra protagonizan personajes humildes. La otra es la del ejemplo II, el cuento del hombre bueno que quiere darle una lección a su hijo. En ambos ejemplos, la acción tiene lugar en el camino hacia el mercado; sin embargo, las motivaciones de los protagonistas son opuestas, de lo que se deduce el carácter positivo del ejemplo II frente al negativo del VII.

que remiten al mundo de la existencia e insisten en la necesidad de discriminar y descifrar las cualidades contingentes de los objetos de la realidad. En lo que se refiere al tercer libro, las sentencias son oscuras, producto de la densidad semántica y del contexto. La polisemia de estos signos permite diferentes lecturas, por lo cual el lector deberá realizar varias operaciones que discriminen sus unidades. El cuarto libro parece el más oscuro de todos, a raíz de la extrema trasgresión del orden de las palabras. En cuanto al quinto libro, se diferencia de los restantes en el aspecto estructural porque es una estructura cerrada y simétrica. A lo largo de la obra los materiales utilizados progresivamente se utilizan porque su número disminuye⁸ y porque se hace más oscura su exposición o su naturaleza (Gimeno Casaldueiro, 1975: 107).

Estas características formales de las últimas secciones de *El Conde Lucanor* imponen la necesidad de un receptor letrado, es decir que el texto requiere de la competencia de un lector que pueda reorganizar – ver y ‘acomodar’– los respectivos discursos ya sea en el orden léxico, sintáctico o conceptual. La misma primera parte, que a simple vista parece una mera colección de ejemplos, exige la relectura ya que, en la mayoría de los casos, el sentido estricto de la historia del ejemplo se comprende solo al leer e interpretar los versos finales y en vinculación con el planteo original de Lucanor. Es posible pensar que, al idear ese complejo texto, que exige un proceso de relectura, de idas y vueltas y revisitas por los diversos pasajes, el autor de *El Conde Lucanor* haya pensado en un texto que circula por escrito y en un receptor que recibe el mensaje mediante la lectura.

En síntesis, los ejemplos del libro primero y las sentencias de los tres que le siguen ofrecen, a través de la presentación de distintas problemáticas relacionadas con el uso de la lengua y de los signos, una analogía con un mundo inestable, un ámbito de muchos matices que exige al hombre –al igual que el uso de la lengua– la elección constante y lo somete a la constatación de que nada se reduce a una sola regla general:

[...] para comprender el tiempo y el mundo intrasparentes, se nos invita a reflexionar sobre otro objeto –el texto de los ejemplos y las sentencias–, hipóstasis de ese tiempo y de ese mundo turbios. El discurso de Patronio no abunda en metáforas. La obra, en cambio, es una construcción cuyos rasgos

⁸ El libro I contiene 51 ejemplos; el II, 100 sentencias; el III, 50 sentencias; el IV, 30 sentencias y en el V se divide en tres momentos la exposición argumentada.

formales –más que la materia misma– parece expresar una gran metáfora abarcadora, la del hombre como lector y hermeneuta del texto de la realidad. (Diz, 1984: 165)

Por ello, al hablar de *El Conde Lucanor*, Candiano (2000) considera que el caótico contexto político, económico, social y hasta existencial del siglo XIV en Castilla fue un elemento estructural y estructurante de la propia obra de Juan Manuel. En este sentido, *El Conde Lucanor* es una especie de red, no posee linealidad alguna, como no la posee la realidad. La única estructura posible es la propia de los relatos (o sentencias) enmarcados en el diálogo entre Patronio y Lucanor. La falta de linealidad, de homogeneidad y de orden es una imagen del mundo que le tocó vivir al autor, signado por la crisis en los distintos órdenes.

Pero, frente a la esencial movilidad que los cuatro primeros libros de *El Conde Lucanor* muestran, el quinto se presenta con el estatismo de los paradigmas (Diz, 1984): esta sección propone un corpus estable dentro del dogma cristiano. Es pocas palabras, el quinto libro representa la doctrina de la Iglesia, lo homogéneo y ordenado, como contrapartida de la variedad del tiempo y el mundo del aquí y ahora que muestran los libros precedentes.

En efecto, el mundo se define por su movilidad, por su “mudamiento”; por eso, según el autor de la obra, el hombre puede afrontarlo de tres maneras: a) entregándose enteramente a las cosas terrenales; b) dedicándose a las cosas de Dios y a las terrenales al mismo tiempo; y c) consagrándose únicamente a las cosas de Dios. La primera forma de vida es rechazada porque menoscaba el cuerpo y el alma; las otras dos son adecuadas para el hombre. Sin embargo, la tercera se limita a unos pocos elegidos a raíz de la debilidad constitutiva de la naturaleza humana: en *El Conde Lucanor* “esas mismas debilidades, al presentar como imposible para la mayor parte de los hombres la tercera vía, llevan necesariamente a la segunda, justificando ésta y legitimándola. Se salva de ese modo la honra, la hacienda y el estado; se salva la sociedad dividida y jerarquizada” que don Juan Manuel respalda (Gimeno Casalduero, 1975: 112).

4. El arte de contar historias

Se han señalado varias evidencias del carácter unitario del libro primero de *El Conde Lucanor*, entre las que destaca la función persuasiva que caracteriza al conjunto de ejemplos, derivada de su condición fundamental de obra didáctica. Asimismo, el primer libro constituye una unidad articuladora del eje del mundo, aparentemente caótico y heterogéneo: en “ese encuadre, el desorden temático de los ejemplos se

convierte precisamente en principio que expresa una estructura significativa” (Diz, 1984: 38), a través de relatos que manifiestan ciertas conexiones y tendencias. Otro elemento estructurador es el narrador, que brinda la lectura ‘correcta’ a través de los comentarios incluidos en cada apólogo. De igual forma, la focalización elegida para los versos finales de cada ejemplo también impone un punto de vista que conduce a la interpretación del mensaje.

En general, pese a que en las historias de los ejemplos se advierte una aguda penetración psicológica de los personajes, es la acción el armazón sobre el cual se estructuran las narraciones. Además, las intrigas no son demasiado complicadas y se organizan a partir de las relaciones causales de las acciones. Según Diz (1984: 41-74), existen en la obra dos grandes grupos de relatos: los monológicos (en tanto no presentan una auténtica comunicación entre personajes) y los dialógicos (centrados en un proceso de intercambio entre el protagonista y un segundo personaje). Asimismo, en este último grupo los relatos se pueden diferenciar a partir de los modos en que se manifiesta la relación del protagonista con los ‘otros’.

Los relatos monológicos contenidos en el primer libro se abocan a los dos temas más significativos de la obra, es decir las metas humanas (riqueza, honra, fama o salvación del alma) y los medios utilizados para lograrlos. En el caso de los dialógicos, el deseo de obtener o mantener algún tipo de posesión es impedido por algún obstáculo y el propósito de los protagonistas es ganar algo positivo como progresar en la vida y vivir en paz: en todos estos relatos, el desenlace manifiesta “por lo menos dos valores de significación del acto de ‘ganar’: ganan, en una situación antagónica, los personajes que triunfan eliminando a su enemigo; y ganan también los que logran *ganarse* la voluntad de los antagonistas, reasimilándolos a su esfera mediante una enseñanza” (Diz, 1984: 48).

5. Los personajes referenciales

En relación con el propósito de este libro, nos ocupamos a continuación de analizar algunos de los ejemplos en los que aparecen héroes referenciales. Muchos personajes de este tipo aparecen en el libro primero: algunos son apenas menciones que no constituyen resortes de la acción narrada; otros, en cambio, resultan figuras centrales que portan el sentido ideológico del relato. Hemos elegido solo algunos de estos héroes, ante la imposibilidad de referirnos a todos en el acotado margen de estas páginas.

5.1. Ricardo Corazón de León (ca. 1157-1199)

Aurell (2013) afirma que pocas veces un rey ha representado tan acabadamente los valores caballerescos como lo hizo Ricardo Corazón de León⁹, cuya corta vida transcurrió bajo el signo de la guerra¹⁰.

Miembro de la familia del rey Enrique II de Inglaterra, nació en Oxford y asumió el poder siendo muy joven; además, con solo 15 años, su madre Leonor lo asoció al gobierno del ducado de Aquitania. Sin embargo, esto no significaba una ventaja, ya que los barones del ducado pretendían preservar la independencia de sus señoríos y rechazaban todo intento de Ricardo por imponerles su poder. Por ello, el joven duque los combatió de manera despiadada. Asimismo, se reveló contra su propio padre en 1173, justo después de haber sido nombrado caballero por el rey Luis VII de Francia. Hasta la muerte de Enrique II se enfrentó a interminables luchas y tratos con él y sus hermanos en busca de poder y patrimonio. Fue coronado rey en Westminster en 1189 a la muerte de su padre.



Imágenes actuales de la Abadía de Westminster, Londres (Inglaterra). Fotos: L. R. Miranda, 2013



⁹ Se cree que el apodo se lo adjudicó un juglar de la cruzada por su valor militar y por una leyenda que sostenía que le habría arrancado el corazón a un león con las manos.

¹⁰ Su ímpetu por la guerra, sin embargo, no le impidió entregarse a las letras, ya que dominaba el latín y componía canciones en francés occitano y en lengua de oil.

Inmediatamente, dejó Inglaterra para dirigirse a Tierra Santa, donde pensaba recuperar Jerusalén, recientemente ocupada por Saladino. Luego de la conquista de Chipre y de la batalla de San Juan de Arce, venció en la batalla de Arsuf y tomó Jaffa, en inferioridad numérica en un destacado acto de valentía, lo que permitió reestablecer una franja de puertos cristianos fortificados a lo largo de litoral palestino.

Regresó a las islas británicas en abril de 1194 y perdonó a su hermano Juan sin Tierra, quien durante su ausencia había confabulado contra él en alianza con Felipe Augusto, rey de Francia. Continuó controlando las revueltas aquitanas y, durante una de ellas, fue gravemente herido en el sitio de Châlus (Limousin) y murió de gangrena el 6 de abril de 1199, a los 41 años de edad¹¹. Como no tuvo descendientes con su esposa Berengueda de Navarra, dejó la corona de Inglaterra y sus principados continentales a su hermano menor, Juan sin Tierra.

Su adhesión al ideal caballeresco no fue óbice para incorporar innovaciones técnicas y estratégicas a su manera de conducir la guerra. Para tomar fortalezas inexpugnables, por ejemplo, buscaba ingenieros capaces de fabricar máquinas que derribaran sus muros y soldados que cavaran galerías para hundir sus murallas. Además, era un experto en el arte de sitiar. Al final de su vida, utilizó su experiencia como vencedor de fortalezas para construir el Castillo Gaillard, la puerta de Normandía, un estupendo conjunto fortificado.

Ricardo era consciente de que el dinero era el motor de la guerra, lo que se aprecia en la participación en su ejército de numerosos mercenarios, que eran menos benévolo con el enemigo y más dóciles a sus órdenes que los caballeros de la aristocracia señorial. Asimismo, el diezmo de Saladino, un impuesto destinado a financiar las cruzadas, le permitió armar una gran flota. También sabía, por experiencia propia, que los torneos adiestraban para el combate por lo cual los reinstaló en Inglaterra.

El famoso rey compartía con los nobles de su época el gusto por el riesgo y el compromiso militar. “El mismo Saladino habría dicho de él: ‘El rey es muy valiente y audaz, ¡pero se lanza de manera insensata! Aunque fuera un gran príncipe, yo preferiría tener generosidad y juicio con medida que audacia desmedida’” (Aurell, 2013: 203).

En consonancia con esa estampa, pero con un sentido positivo, la figura de Ricardo aparece en el ejemplo III de *El Conde Lucanor*, “Del

¹¹ Al parecer, su osadía le costó la vida por haber intentado burlar sin cota de malla a un ballestero, cuya flecha lo alcanzó mientras trataba de evitarlo.

salto que hizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra los moros”¹², en una historia en la que arriesga su vida para salvar el alma.

En este relato, Patronio insiste en la importancia que tiene para todo hombre actuar de acuerdo con su propio estado y se pronuncia también sobre el valor inherente de los *bellatores*, marcado por la trayectoria guerrera y la actuación marcial que, en el caso del rey inglés, se traduce en un acto de arrojo singular en la lucha contra el infiel (Diz, 1984). En este sentido, el ejemplo sirve a don Juan Manuel para justificar el poder señorial en el mundo y presentar su preocupación por salvar el alma. La superioridad de los nobles, incluso en el camino de la santidad, se afirma en el texto:

Et desde que nuestro Señor Dios lo vio así estar, envió a decir [al ermitaño] con el su ángel que no se quejase ni se maravillase de lo que él dixiera, ca cierto fuesse que más servicio fiziera a Dios et más mereçiera el rey Richalte en un salto que saltara, que el hermitaño en quantas buenas obras fiziera en su vida.

La cita anterior pone de manifiesto la diferencia significativa entre una vida entera de castidad, caridad, piedad y alejada de los bienes terrenales (la conducta constante del ermitaño del relato) y una instancia única y precisa en un momento particular (el salto de Ricardo), así como la preferencia del narrador por esta última, atribuible a la posición social del personaje real.

Las cruzadas ofrecían sin duda el doble atractivo de la aventura y de la obra de piedad. No obstante, en el relato de Patronio no es el amor por la aventura del mundo caballeresco lo que anima a Richalte. [...] el contexto de esa acción en el relato diluye toda connotación de aventura. [...] Richalte salta solo, de un barco a la ribera, donde los moros esperan listos para atacar. Las obras del ermitaño, con sus características de continuidad y coherencia, podrían oponerse al salto del rey, con su sugerencia clara de discontinuidad. Sin embargo, esa discontinuidad es sólo aparente pues, en su mensaje a Felipe, Richalte explica, antes de saltar, la cadena secuencial y coherente de razones que lo impulsan a esa acción [deseo de enmendarse ante Dios por

¹² El cuento se refiere a la tercera cruzada, en 1190, llevada adelante por Ricardo Corazón de León y Felipe Augusto de Francia. El rey de Navarra que menciona el relato manuelino no participó de dicha expedición.

muchos hechos de su vida, verdadera contrición y servicio a Dios contra los moros]. (Diz, 1984: 103-104)

Así, la acción narrada pasa a formar parte del cuadro de la salvación del alma: las connotaciones militares y guerreras quedan en el segundo plano de la acción central del héroe, mostrada como el acto por antonomasia de la penitencia cristiana. De esta manera, el ejemplo resume la situación del hombre medieval en este mundo en relación con su destino final, relación que es de contigüidad temporal y de estricta causalidad.

Muchos autores se han interrogado sobre los alcances de este ejemplo, habida cuenta de la libertad con que don Juan Manuel se ocupa del hecho histórico, bastante cercano a sus días, que protagonizó Ricardo. Se puede conjeturar que el autor intenta representar no a cualquier hombre sino a los que, igual que él, pertenecen al más elevado estamento de la sociedad (Devoto, 1972)¹³. Esta perspectiva se ve fortalecida por los versos finales que, antes de proponer que todo hombre, cualquiera sea su estado, tiene igual posibilidad de salvación, mantienen un carácter específico y limitado como el del relato enmarcado: “Qui por cavallero se toviere, / más debe desear este salto, / que non si en la orden se metiere, / o se ençerrasse tras muro alto”¹⁴.

Además de que la figura de Ricardo Corazón de León pueda entenderse como la expresión de la clase noble que se autoerige como paradigma ejemplar, es posible también apreciarla como el instrumento de la salvación, para la que cuenta más el acto (el salto) y su resultado (la salvación) que el protagonista en sí, lo que explica la “paradójica sensación de *quietud*” (Diz, 1984: 107) con que se percibe el movimiento físico de rey.

5.2. Saladino (ca. 1137-1198)

Le Goff (2013) describe a Saladino (en árabe *Ṣalāḥ ad-Dīn*) como un personaje excepcional, prácticamente único en el mundo medieval

¹³ A este respecto es revelador también que el único dato descriptivo y caracterizador del protagonista del apólogo sea la mención repetida a su caballo: su condición de caballero y noble se ve reforzada por la imagen del caballo y el rey que, juntos, se sumergen en el agua.

¹⁴ En concordancia con la literatura didáctica de su época, don Juan Manuel deja entrever en su obra que la salvación es posible para todo hombre: la muerte no reconoce distincos sociales por lo que la salvación es una posibilidad certera para todos. Sin embargo, es muy sugerente que en el ejemplo III, de los tres estamentos reconocidos, el relato apunte a los *oratores* y los *bellatores* y no manifieste nada respecto de los *laboratores*.

porque, pese a haber desempeñado un papel destacado en la lucha contra los cristianos, se convirtió en el prototipo del caballero, gran guerrero y gran jefe político, reverenciado tanto por los musulmanes (a excepción de los chiitas) como por los cristianos.

Saladino nació en Tikrit, en el norte de Irak, ciudad gobernada por su padre en nombre de los turcos selyúcidas. Poco después de su nacimiento, su padre Ayyub y su tío Shirkuh entraron al servicio del turco Zengi, que reinaba en Mosul y Alepo. En el siglo XII, las rivalidades y las luchas eran continuas entre los califas abasíes y los sultanes selyúcidas; por su parte, el Egipto chiita de los fatimidas también se encontraba agitado por graves conflictos internos; además, todo el mundo musulmán era asediado por la presencia cristiana en Palestina y en especial en Jerusalén, ciudad santa para unos y otros.

Saladino pasó su infancia entre su padre Ayyub y su tío Shirkuh, quien lo presentó al sultán Nur al-Din, hijo de Zengi, en Alepo. Ahí Saladino se formó militarmente y también recibió educación literaria y religiosa¹⁵.

La trayectoria de Saladino se inició en 1164 con expediciones a Egipto junto a su tío Shirkuh. En 1169 el califa fatimida lo nombró visir de El Cairo, una suerte de jefe de gobierno del califato. En 1174, a la muerte de Nur al-Din, se convirtió en sultán de El Cairo e inauguró la dinastía Ayubí, luego de 200 años de reinado de los califas fatimidas chiitas. Su reino aumentó las operaciones guerreras y extendió su poder sobre un amplio territorio, desde la Cirenaica hasta la alta Mesopotamia, y desde Yemen hasta Siria del norte. Logró importantes victorias sobre los cristianos cruzados establecidos en Palestina y su mayor gloria fue la toma de Jerusalén en 1187, aunque no logró expulsar a los cristianos de toda Palestina (Le Goff, 2013).

Para los musulmanes constituye el ideal del caballero guerrero y religioso, que lleva a cabo la guerra santa (*yihad*) contra los cristianos, y el del príncipe justo y sabio: si bien resulta lógico que para los musulmanes Saladino haya sido y permanezca a través de los siglos como la imagen del libertador, es más notable que su gran prestigio haya maravillado a los cristianos del Medioevo y hasta los de hoy día.

¹⁵ Sabía escribir y leer el árabe desde joven.



Saladin rex Aegypti (Saladino rey de Egipto) en manuscrito del siglo XV. Imagen de <https://es.wikipedia.org/wiki/Saladino>. Fecha de acceso: 28/04/18.

Los cristianos, y en general en Occidente, lo han considerado como un soberano ideal quien, a pesar de su fe distinta, encarnaba al caballero perfecto y al buen rey definido por los espejos de los príncipes. Para los cristianos, fue primero “un azote enviado por Dios para castigarlos por su falta de piedad” (Anne-Marie Eddé), pero muy pronto se convirtió en la imagen ideal del caballero magnánimo de ascendencia franca e incluso convertido al cristianismo. Fue considerado, sobre todo, como un héroe de novela caballerescas y de cantar de gesta, el modelo viril de moda en esta época. Este aspecto prestigioso y mítico de Saladino se prolongó a través de los siglos en Occidente. Dante lo situó en el limbo, al lado de Avicena, Sócrates y Platón. Boccaccio lo cita en el *Decamerón*, así como Lessing en su obra *Natán el Sabio*, donde aparece como un príncipe tolerante que respeta las tres religiones monoteístas. Voltaire afirma que pocos príncipes cristianos tuvieron su tolerancia y su magnificencia. (Le Goff, 2013: 199)

En efecto, como modelo de virtud y sabiduría aparece Saladino en dos ejemplos de *El Conde Lucanor*, el XXV (“De lo que contesçió al conde de Provençia, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín”) y el L (“De lo que contesçió a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo”).

En el relato XXV don Juan Manuel combinó dos relatos diferentes, conocidos en la tradición anterior de forma independiente: el del hombre bueno como mejor marido y el del pariente como liberador de un cautivo (Lacarra, 2006). Saladino representa la figura del rey sabio,

prudente y cortés, pero también la imagen del perfecto consejero cuando recomienda al conde de Provenza que su hija se case “con omne” (Heusch, 2015). Según explica Diz (1984), el buen consejero es aquel que interpreta para otro una situación dada, con la capacidad de ver su contexto y de traducir su sentido para el aconsejado y conducirlo, de esa manera, a una acción correcta. Al igual que en marco general del libro primero, en el ejemplo XXV la relación entre el consejero (Saladino) y el aconsejado (el conde de Provenza) remite a los procesos generales de significación y a los mecanismos que permiten aprehender y comunicar conocimiento, procesos semióticos y exegéticos propios y constitutivos de la conciencia cognoscitiva medieval.

El Saladino del ejemplo L parece, a primera vista, un poco menos virtuoso dado que corteja a la mujer de un vasallo, quien desea vivir honestamente con su marido. En realidad, lo que propone el ejemplo es un recorrido hacia la sabiduría. En efecto, si bien el sultán posee al inicio de la historia gran número de cualidades militares y políticas, carece de algunas virtudes morales por lo que se deja llevar por sus deseos hacia “la buena dueña”. El resorte de la acción es justamente el desequilibrio de lo que debería ser una relación natural entre la mujer del vasallo y el señor.

El sentido del ejemplo subyace en la lección que recibirá Saladino a partir de que esta mujer, discreta y sabia, le proponga como condición la respuesta a una pregunta que lo embarcará en una búsqueda de conocimiento, “ficción epistémica” (Diz, 1984: 47) que resulta una metáfora del recorrido iniciático que conduce al hombre de la ignorancia al saber. Cuando, finalmente, Saladino comprende que le faltaba lo esencial para ser un hombre perfecto –la vergüenza– reconoce su error y se convierte realmente en un rey ideal (Heusch, 2015).

Según Hirel-Wouts (2015) Saladino, figura histórica ‘positiva’ en comparación con la de otros reyes que aparecen en la obra, constituye el eje vertebrador del cuento del ejemplo XXV y es un elemento clave para el desenlace del L. Que estos ejemplos sean el central y el penúltimo del libro primero confiere al tema de la caza un lugar sumamente estratégico en la obra. Justamente, según esta autora, el motivo de la caza en *El Conde Lucanor* puede leerse como una plasmación de la dialéctica entre amistad y enemistad: la hipótesis de Hirel-Wouts es que el motivo de la caza, tal como aparece en la obra, es una figuración en sentido metafórico del mundo del autor, es decir una encarnación del ambiente político en el que se movía don Juan Manuel.

En este sentido, el motivo de la caza es funcional en el apólogo XXV. En él se presenta a Saladino como un gran cazador que fue apresado durante una cacería. La oposición latente entre el yerno del conde y el

sultán es evidente, aunque no se declara explícitamente. Se entiende que, para ser un hombre correcto y merecedor del favor que le hizo el conde al elegirlo como yerno, el ricohombre tiene que liberar a su suegro del sultán. La pareja yerno/sultán se vincula con la dupla de cazador/cazado. En dicho contexto, la cacería es, en un primer momento, lo que permite al joven acercarse al sultán Saladino, pero es también el escenario de una traición (aunque el yerno niega esta acusación), una hábil manipulación del enemigo para prenderlo:

Et el soldán, que yva en muy buen cavallo, e él [el yerno del conde de Provenza] en otro, alongáronse tanto de las gentes, que ninguno dellos non vio por do yva. Et quando Saladín llegó do los falcones estavan con la grúa, descendió mucho ayña por los acorrer. Et el yerno del conde que vinía con él, de quel vio en tierra, llamó a los de la galea.

Como vemos, la presa, en el tratamiento literario del episodio, no es un animal sino un hombre. Y, aunque el tema del cazador/cazado es un tema mayor de la literatura medieval, en el cuento se desdobra en burlador/burlado ya que el mismo Saladino había aconsejado al conde que eligiese a ese hombre como yerno.

Pero, siguiendo la argumentación de Hirel-Wouts (2015), el tópico remite también a la boda (cazar/casar), lo que permite asimilarlo al tema de la dualidad (de la caza) con el de la alianza (política del matrimonio). Así, si en el relato XXV, el previo ‘casar’ del ricohombre con la hija del conde de Provenza explica el ‘cazar’ de este hombre (quiere liberar a su suegro para ser digno de tal casamiento), ‘cazar’ y ‘casar’ vuelven a relacionarse en el cuento L, en el que un escudero recién casado que vuelve de la caza es el que ayuda a la resolución del viaje iniciático de Saladino. La presencia de la caza, que reafirma los valores caballerescos propios de los personajes, se repite tres veces en el cuento y el narrador le da un fuerte valor funcional porque hace que un antiguo caballero suyo (un ciego sabio) reconozca al sultán y aporte luz a la resolución del enigma planteado por la mujer: “Pero, quanto a la pregunta que fazedes, vos digo que la mejor cosa que omne puede aver en sí, et que es madre et cabeça de todas las vondades, dígovos que ésta es la vergüença”. Si bien la referencia a la boda del escudero no tiene función dramática sino anecdótica en el nivel narrativo, es la que habilita a la autora a vincular conceptualmente la alianza matrimonial –que preexiste en ambos casos a la escena de caza– con la capacidad de luchar contra un enemigo.

5.3. Federico I Barbarroja (ca. 1122-1190)

La relación entre casarse y cazar aparece también en el conocido cuento XXXV (“De lo que contesció a un mançebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava”)¹⁶, como una representación metafórica de la escena de caza que anuncia con nitidez que la alianza matrimonial es una lucha (Hirel-Wouts, 2015). Dicho cuento forma a su vez una pareja temática con el ejemplo XXVII (“De lo que contesció a un emperador e a Don Alvar Háñez Minaya con sus mujeres”). En la primera parte de este doble cuento se pone en escena al emperador Federico, desesperado por su mal casamiento con una mujer áspera y rebelde, “la más fuerte et la más rebessada cosa del mundo”.

Blecua (1992) indica en su edición de *El Conde Lucanor* que el emperador del ejemplo podía ser Federico I Barbarroja o Federico II, emperador de Alemania, nieto de aquel. Aquí consideramos la figura histórica del primero porque pensamos que su valor simbólico conviene más a los sentidos del apólogo, además de que fue contemporáneo de los otros dos personajes analizados antes, Ricardo Corazón de León y Saladino.

Federico I Barbarroja, hijo del duque Staufen de Suabia y de una princesa güelfa de Baviera, sucedió en 1152 a su tío Conrado III como rey de los romanos, lo que le reportó las coronas de Germania, Borgoña e Italia, el señorío de Bohemia y la promesa de la dignidad imperial, que obtuvo gracias a la coronación romana en 1155. En la parte italiana del imperio, Federico tuvo que concentrar esfuerzos para lograr la paz, pero solo pudo hacerlo luego de los tratados de Venecia en 1177 y de Constanza en 1183. En esta fecha los destinos italiano y alemán del Imperio terminaron de separarse, al tiempo que el papa ganaba mayor autonomía.

Absorbido por la aventura italiana, el emperador intentó poner orden en el corazón germánico de sus reinos, en esencia controlando los feudos e imponiendo la paz territorial, pero nunca logró impedirles a los grandes príncipes alemanes que afirmaran su poder en detrimento de las prerrogativas de la Corona. No hay mejor ejemplo que el conflicto que tuvo con su primo Enrique el León, duque de Sajonia y de Baviera, desde finales de sus campañas italianas. Este enfrentamiento terminó en 1179-1180 con un estrepitoso proceso feudal que desembocó

¹⁶ El argumento de este cuento, aunque con varias diferencias, se acerca al de la famosa comedia de William Shakespeare, *La fierecilla domada* (aparecida hacia 1590-1593).

en la proscripción del güelfo del Imperio, con sus bienes confiscados y sus ducados escindidos. Si bien parece reforzar el poder real, esta victoria indica que Federico dependió muchísimo de los poderosos nobles del reino [...]; pero también señala una dependencia de la Iglesia del Imperio cuyo apoyo [...] se volvió todavía más necesario ya que el papado había reforzado sus posiciones en Italia y se colocaba como garantía de la independencia espiritual frente al poder secular imperial y reforzó su alianza con el rey de Francia, por un lado, y con el rey de Sicilia, por el otro. (Monnet, 2013: 183.184)

Durante la gran dieta¹⁷ de Maguncia de 1184, Federico I se mostró más que nunca como un emperador caballero y feudal, a la vez que más germánico e intentó, en 1188, recuperar su prestigio universal y hacerse obedecer por los príncipes y los grandes de sus reinos a través de su participación en la cruzada, desafiando en un duelo a Saladino. Pero Barbarroja jamás pudo encontrarse con él, ya que se ahogó en el río Saleph, en Anatolia, en 1190¹⁸.

Resulta muy difícil hacer un balance del reino de Federico Barbarroja debido a los contrastes entre su autoridad y simbolismo imperial y algunas situaciones como la cruzada inconclusa; el complicado mantenimiento del predominio imperial en Roma y en Alemania; la afirmación de los reinos de Francia, Inglaterra, Sicilia, Bohemia hasta las periferias del Imperio; el afianzamiento de los poderes ciudadanos; y la fuerza de los derechos romano, canónico, urbano y real frente al derecho imperial, entre otras: “Todo ello explica los juicios ambivalentes sobre su reino [...] pues Federico encarna algunas veces los últimos fuegos del honor de los Staufen del Imperio, a veces la figura que malbarató Alemania en beneficio de Italia y otras al primer soberano propiamente germánico que le impuso a Europa sus sueños de conquista” (Monnet, 2013: 184).

¹⁷ La dieta es una asamblea de deliberación formal de un Estado.

¹⁸ La muerte de Federico es uno de los temas relacionados con el emperador que desarrolla la novela de Umberto Eco *Baudolino* (publicada en 2000), en la que lo histórico, la intriga y las aventuras se conjugan en una trama narrativa memorable sobre la época y las vicisitudes del Imperio.

Monumento de Federico Barbarroja dormido en la gruta de Kyffhäuser (Alemania). Imagen de <http://megacostrucciones.net/?construccion=monumento-kyffhaeuser>. Fecha de acceso: 25/09/17.



En el apólogo XXVII de *El Conde Lucanor*, además de la doble estructura, se destacan los personajes de noble condición. Los dos protagonistas masculinos son héroes referenciales, lo que crea una ilusión de historicidad, aunque las situaciones narradas no respondan a ningún hecho real. En efecto, el emperador Federico y Minaya Alvar Fáñez, la mano derecha del Cid y personaje influyente en la corte de Alfonso VI de Castilla, son los nombres históricos que apuntan a dar credibilidad a los dos ejemplos, a su actualización por parte del lector de su tiempo y a autorizar con su reputación la actuación de los dos maridos. Según Lacarra (2006) la elección de un emperador como personaje resta humor al apólogo y le sirve a don Juan Manuel para presentar una situación límite en la que la esposa pone en peligro el reino.

Hirel-Wouts (2015) también vincula este ejemplo con los motivos cinegéticos. En efecto, después de haber solicitado en vano al papa que anulara su matrimonio, el emperador se ve obligado a usar un ardid para deshacerse de su esposa, para lo cual se va de cacería y aclara a su mujer que no debe tocar el unguento que le servía a él para matar ciervos:

Et de que el emperador vio que por ninguna guisa esto non se podía endereçar, díxol un día que él quería yr a la caça de los çieruos et que levaría una partida de aquella yerva que ponen en las saetas con que matan los çieruos, e que dexaría lo al para otra vegada, quando quisiesse yr a caça, et que se guardasse que por cosa del mundo non pusiesse de aquella yerva en sarna, nin

en postiella, nin en lugar donde saliesse sangre; ca aquella yerva era tan fuerte, que non avía en el mundo cosa viva que non matasse.

Para la autora, el desdoblamiento se aprecia en la idea misma de cacería, en tanto estas advertencias dan lugar a una “caza interior”, que permite al emperador volver a establecer orden en su propia casa. Con la descripción que se hace de la emperatriz en el relato, el lector no duda en ningún momento que ella actuará también en esta oportunidad de manera contraria a lo que propone Federico y, por tanto, lo desobedecerá.

El ejemplo es uno de los de estructura más compleja que tiene el libro primero, con mucho diálogo y gran interés en la argumentación. La interpretación de Patronio distingue bien entre las mujeres muy buenas y las muy complicadas, así como también advierte sobre el comportamiento de los maridos: al amoroso aconseja no excederse ni dejar de cumplir con sus obligaciones y al desdichado, saber corregir aquello que no supo prever. La insistencia en la prudencia, la prevención y la autoridad masculina desde el inicio del matrimonio es el punto de contacto con el ejemplo de la mujer brava. Por ello los versos que cierran el ejemplo XXVII coinciden en el mensaje: “En el prim[er]o día que omne casare debe mostrar qué vida a de fazer o cómo ha de pasar”.

6. Cierre

Culminamos aquí la breve presentación de los tres héroes elegidos para este capítulo, a sabiendas de que dicha selección deja de lado muchos otros personajes históricos relevantes que muestra *El Conde Lucanor* en su galería de notables, también íconos de las inquietudes sociales y éticas del autor. También somos conscientes de que las apreciaciones vertidas sobre Ricardo Corazón de León, Saladino y Federico Barbarroja no agotan la reflexión sobre los procesos históricos que protagonizaron ni las connotaciones que sus imágenes tienen en una obra literaria como la de don Juan Manuel. Por ello, esperamos que las actividades que siguen, así como otras que puedan suscitarse en las clases, contribuyan a completar y enriquecer el contenido de estas páginas.

7. Referencias bibliográficas

- Aurell, Martín (2013). “Ricardo Corazón de León”, en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 200-203.
- Bleuca, José Manuel (1992). “Introducción biográfica y crítica” en Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Candiano, Leonardo (2000). “Ideología señorial en el *Conde Lucanor*. Orden estamental y movilidad social”. *Marginalia*, N° 4. Disponible en <http://ar.geocities.com/marginalia2000/numero4/conde.htm>. Fecha de acceso: 09/05/10
- Devoto, Daniel (1972). *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de “El Conde Lucanor”*. Una bibliografía. Madrid: Castalia.
- Deyrmond, Alan (1971). *A Literary History of Spain. The Middle Ages*. London-New York: Ernst Benn Limited and Barnes & Noble Inc.
- Diz, Marta Ana (1984). *Patronio y Lucanor: "la lectura inteligente en el tiempo que es turbio"*. Maryland: Scripta Humanistica.
- Eco, Umberto (2001). *Baudolino*. Barcelona: Lumen.
- Ferrari, Jorge Luis (2015). “Recorrido histórico por el Occidente medieval: economía, instituciones y marco social” en Miranda, Lidia Raquel (ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 70-82.
- Funes, Leonardo (2007). “Excentricidad y descentramiento en la figura autoral de Don Juan Manuel”. *eHumanista*. Vol. 9: 1-19. Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume9/1%20Leonardo%20Funes%20Article.pdf. Fecha de acceso: 20/08/14.
- Gimeno Casalduero, J. (1975). “El conde Lucanor: composición y significado”. *NRFH*, 24: 101-112.
- Heusch, Carlos (2015). “Yo te castigaré bien comme a loco”. Los reyes en *El Conde Lucanor* de Juan Manuel”. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques medievales et modernes*. Disponible en <https://e-spania.revues.org/24709>. Fecha de acceso: 18/09/17.
- Hirel-Wouts, Sophie (2015). “El *Conde Lucanor* como escenario político: reflexiones sobre amigos y enemigos”. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques medievales et modernes*.

Disponible en <https://e-spania.revues.org/24720?lang=es>. Fecha de acceso: 17/09/17.

- Lacarra, María Jesús (2006). *Don Juan Manuel*. Madrid: Síntesis.
- Le Goff, Jacques (2013). “Saladino” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 197-200.
- Maravall, José Antonio (1983). “La sociedad estamental castellana y la obra de Don Juan Manuel” en *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica: 453-471.
- Miranda, Lidia Raquel (2015). “El Medioevo en metáforas y apreciaciones: la cultura popular y la cultura académica en la encrucijada” en Miranda, Lidia Raquel (ed.). *La Edad Media en capítulos. Panorama introductorio a los estudios medievales*. Santa Rosa: EdUNLPam: 17-49.
- Monnet, Pierre (2013), “Federico I Barbarroja” en Le Goff, Jacques (coord.). *Hombres y mujeres de la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica: 183-184.

8. Propuestas de trabajo

8.1. Identifique en los apólogos de *El Conde Lucanor* otros personajes históricos. Busque sus datos contextuales y analice si su representación en la obra contribuye a fortalecer o no la perspectiva señorial que hemos señalado en las páginas precedentes, a propósito de los ejemplos seleccionados. ¿En qué aspectos fundamenta su respuesta?

8.2. Además de los héroes referenciales, en el libro de don Juan Manuel aparecen otros personajes, provenientes de diferentes tradiciones. ¿Qué tipos de personajes ha registrado en su lectura? ¿Qué funcionalidad tienen en el contexto general de la obra? ¿Cómo se relacionan, ideológicamente, con los ejemplos en los que aparecen personajes históricos?

8.3. ¿Existen personajes femeninos en la obra? ¿Cuáles y de qué tipo son? ¿Qué funcionalidad les atribuye en el texto?



UNLPam

Universidad Nacional de La Pampa

Se imprimen 1000 ejemplares en la Imprenta
de la Universidad Nacional de La Pampa, dependiente
de la Secretaría de Cultura y Extensión Universitaria.
Auxiliares de Imprenta: Danilo Hernández y Diego Mospruker

Santa Rosa, La Pampa, mayo de 2018

