



Un milenio de contar historias III
Los conceptos de ficcionalización y narración
de la antigüedad al medioevo III
TOMO III

Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra (coordinadoras)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Un milenio de contar historias III

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Silvia Gattafofi Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Ayelén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

ISBN: 978-987-8927-71-8 (Obra completa)

ISBN: 978-631-6597-13-7 (Tomo III)

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Pégolo, Liliana

Un milenio de contar historias III : los conceptos de ficcionalización y narración de la antigüedad al medioevo III / Liliana Pégolo ; Andrea Vanina Neyra ; Coordinación general de Liliana Pégolo ; Andrea Vanina Neyra. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2024.

v. 3, 266 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-631-6597-13-7

1. Historia. 2. Narraciones. I. Neyra, Andrea Vanina II. Título.

CDD 306.488

Un milenio de contar historias III

Los conceptos de ficcionalización y narración
de la Antigüedad al Medioevo III
Tomo III

Liliana Pégolo y Andrea Vanina Neyra (coordinadoras)

Susana G. Artal Maillie, Gabriel Calarco, Leonardo Carbone,
Diana Frenkel, Ludmila Grasso, Florencia L. Miranda,
Andrea V. Neyra, Liliana Pégolo, Luciana Pino, Martín Pozzi,
Matías E. Pugh, María P. Rey, Ezequiel G. Rivas, Rocío Trucco,
María L. Turcatti y Kaila Yankelevich



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

Índice

Parte 1	11
<hr/>	
<i>La ékphrasis: funciones ornamentales, diegéticas y retóricas</i>	
Capítulo 1	
θεᾶς Τριτωνίδος ἔργον: écfrasis, descripción y narración en <i>Arg.</i> 1.721-768	13
<i>Matías Ezequiel Pugh</i>	
Capítulo 2	
El espacio del microrrelato en Germánico	33
<i>Martín Pozzi</i>	
Capítulo 3	
Para una dinámica de la <i>mise en abyme</i> : el episodio del cetáceo en <i>Historias verdaderas</i> de Luciano de Samosata entre <i>ékphrasis</i> y narración	47
<i>Ezequiel Rivas</i>	
Capítulo 4	
Los torneos en el mundo artúrico. De Chrétien de Troyes a la <i>Mort Artu</i> francesa	61
<i>Kaila Yankelevich</i>	

El motivo del héroe: sus representaciones en las figuras de reyes y príncipes

Capítulo 5

Heroísmo culto o fronterizo. Estrategias de construcción del héroe medieval castellano 79
Leonardo Carbone

Capítulo 6

Documentos e historiografía en Inglaterra a fines del siglo XII. El caso de **De Principis Instructione** de Gerald de Gales 91
María Paula Rey

Capítulo 7

La representación negativa del poder real en **Calila e Dimna**: ¿un espejo de príncipes? 117
Florencia Lucía Miranda

Capítulo 8

De caballeros y reyes ejemplares. La búsqueda de la reivindicación del estamento nobiliario en **El Conde Lucanor** de don Juan Manuel 131
Ludmila Grasso

Capítulo 9

Bravor de Brun y el arquetipo del "caballero de Dios" en **Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís** 153
Gabriel Calarco

Parte 3	175
<hr/> <i>Mujeres: poetas, heroínas, místicas, extranjeras y adúlteras</i>	
Capítulo 10	
Voces que cuentan. Tras las huellas de mujeres poetas griegas en la Antigüedad	177
<i>María Laura Turcatti</i>	
Capítulo 11	
El Libro de Ruth	189
<i>Diana L. Frenkel</i>	
Capítulo 12	
Los embarazosos sueños de Anfelis, Zellandine y Sor de Plaser	209
<i>Susana G. Artal Maillie</i>	
Capítulo 13	
El perfeccionamiento de Tarsiana en el Libro de Apolonio	227
<i>Claudia Rocío Trucco</i>	
Capítulo 14	
Reinas acusadas de adulterio. Huellas de una crisis subyacente en el Manuscrito Escorialense h-I-13	238
<i>Luciana Pino</i>	
Autores y autoras	259

Parte 1

La *ékphrasis*: funciones ornamentales, diegéticas y retóricas

Capítulo 1

θεῖς Τριτωνίδος ἔργον: écfrasis, descripción y narración en *Arg.* 1.721-768¹

Matías Ezequiel Pugh

Armas y escudos, vestidos y tejidos, templos y frescos: las écfrasis recorren gran parte de las obras literarias de la Antigüedad y, a lo largo de los siglos, han despertado el interés de los comentaristas y los críticos. Así, desde los escudos de Aquiles (*Il.* 18.478-608) y Heracles (*Sc.* 139-320), las representaciones ecfásticas se volvieron un *topos* recurrente para los poetas que, conscientes de las sólidas tradiciones que los antecedían, buscaron la forma de innovar mediante diferentes procedimientos, tanto narrativos como descriptivos.

La variedad de representaciones expone una multiplicidad de grados de narratividad y de combinaciones con

1 El presente capítulo se desarrolla en el marco del proyecto de investigación UBACyT 20020160100125BA, "Traducir, interpretar, 'transpensar'. Leer a Homero en el español hispanoamericano del siglo XXI" y la beca Estímulo (2018-2020) "En las filas homéricas: intertextualidad, proyección e innovación genérica en la poética catalógica de *Argonáuticas* 1.23-233 e *Iliada* II.484-785", dirigida por la profesora Dra. María Inés Crespo. Agradecemos enormemente a ella, al Dr. Hernán Martignone y a la Lic. María Lorena Bianchin por los enriquecedores aportes y el apoyo constante a lo largo de este trabajo. Asimismo, queremos agradecer al comité evaluador por las sugerencias y recomendaciones.

elementos descriptivos, dos instancias que la crítica convencional suele contraponer y excluir mutuamente. Por lo tanto, la definición constituye un campo sumamente controvertido dentro de los estudios narratológicos, pues el término, como sostiene De Jong (2014: 120), “fue utilizado en la Antigüedad para referirse a una amplia categoría de descripciones, de escenarios, objetos, obras de arte y también de personas e incluso de tormentas y batallas”. Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas no son la excepción respecto de la utilización de la écfrasis como categoría amplia: la capa que utiliza Jasón en Lemnos, un regalo de la diosa Atenea, resulta la écfrasis más extensa y desarrollada del poema y, junto con la copa del pastor en el *Id.* 1.27-60 de Teócrito, constituye un ejemplo de mutación, continuidad e innovación estilística en la época helenística.

En el presente trabajo nos proponemos analizar los componentes descriptivos y narrativos incluidos en las siete escenas que constituyen la écfrasis de la capa que porta Jasón en Lemnos (*Arg.* 1.721-768). Nuestro objetivo consiste en mostrar cómo se condensan las preceptivas poéticas del helenismo en esta fina pieza de erudición literaria y su importancia en relación con el resto de la obra, pues, en tanto forma de interacción entre una instancia verbal y otra visual, en el regalo de la diosa Tritónide están bordados elementos y figuras de gran relevancia para todo el poema.

Problemáticas en torno a la definición de écfrasis y el marco inicial en las *Argonáuticas*

Como *topos* literario, las écfrasis han sido abordadas a partir de diversas ópticas y se ha enfatizado en la problemática de la inherente tensión narrativa y descriptiva presente en cada una de ellas. Así, algunos críticos subrayan una división

tajante entre narración y descripción (Fowler, 1991: 25) y ubican la écfrasis dentro del segundo grupo, restringiendo el plano narrativo que pueda llegar a desarrollarse. En contraposición con dicha postura, Heffernan (1993: 3) sostiene que “una écfrasis es la representación verbal de una representación visual” y, por lo tanto, nos encontramos ante una forma de interacción entre lo verbal y lo visual (Koopman, 2018: 3). De esta manera, un texto ecfrástico incorpora dos capas de representación, cada una de un medio diferente: por un lado, una capa verbal primaria y, por otro, una capa visual secundaria.

En tanto interacción entre ambos planos, los objetos de una écfrasis no pueden desligar su existencia del texto que los construye a medida que lo oímos y leemos: se encuentran condicionados por la focalización que realice un narrador sobre determinados aspectos. Ante tal panorama, se observa cómo, lejos de constituir una simple digresión de la trama principal, existe un vínculo con su instancia de enunciación y, en tanto creación ficticia, se encuentra lejos de ser neutral desde el punto de vista retórico, pues, como asevera Webb (2009: 70), “una écfrasis se distingue por las cualidades del lenguaje y, lo más importante, por su efecto en el oyente”. El vínculo entre los planos de representatividad establece una puesta en abismo y la relación entre la écfrasis y el imaginado objeto de arte visual puede ser leída análogamente a la del lector o audiencia y el poema (Becker, 1995: 4). Por ende, resulta dificultoso desvincular completamente la écfrasis de la narración y su instancia de condición material para dar cuenta de una definición que abarque y problematice la multiplicidad de elementos representados y sus instancias de representación.

Si bien en las *Argonáuticas* se presentan numerosos objetos en los que se detienen los narradores, tales como la

pelota que Afrodita le promete a Eros (3.132-141) y el pelo de Hipsípila que Jasón y Medea obsequian a Apsirto (4.421-434), la única representación efrástica de la obra se encuentra en el manto que porta el Esónida en el primer canto. Tanto el regalo de la ninfa Adrastea como los bellos tejidos mencionados tienen la particularidad de haber sido confeccionados por divinidades y, de allí, el interés de focalizar en ellos y sus características.

En cuanto al manto, su ubicación al comienzo del viaje de los argonautas resulta de vital importancia, pues, como sostiene Fusillo (1985: 306), “condensa los principales nudos diegéticos del poema y, por lo tanto, contiene referencias que involucran el significado general de la obra”. Así, los argumentos presentes en cada una de las escenas constitutivas del tejido pueden entenderse en relación con ciertos tópicos y acontecimientos relevantes para la trama y no consisten puramente en una yuxtaposición de mitemas bordados.

Habiendo dejado el puerto de Págasas, la expedición de los héroes arriba a Lemnos, una isla poblada únicamente por mujeres luego de la matanza de todos los varones y de las cautivas tracias ocurrida un año antes. El narrador primario extradiegético² detiene el desarrollo de los acontecimientos de la historia principal y focaliza en la prenda bordada entre los versos 1.721-729:³

721 αὐτὰρ ὄγ' ἀμφ' ὤμοισι, θεῆς Τριτωνίδος ἔργον,
δίπλακα πορφυρέην περονήσατο, τήν οἱ ὄπασσεν
Παλλάς, ὅτε πρῶτον δρυόχους ἐπεβάλλετο νηὸς
Ἄργουδς καὶ κανόνεσσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι.
725 τῆς μὲν ῥήτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα
ὄσσε βάλοις ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος'

2 En el presente trabajo emplearemos la tipología de narradores propuesta por Schmid (2010).

3 El texto en griego pertenece a la edición de Vian (1974). Las traducciones son de nuestra autoría.

δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήεσσ' ἐτέτυκτο,
ἄκρα δὲ πορφυρῆ πάντη πέλεν. ἐν δ' ἄρ' ἐκάστωτέρματι
δαίδαλα πολλὰ διακριδὸν εὖ ἐπέπαστο.

Por otra parte, en torno a los hombros él se abrochó el trabajo de la diosa Tritónide, la capa purpúrea que Pallas le otorgó, cuando primero disponía las escoras de la nave Argo y les enseñaba a medir con reglas los maderos. Más fácil podrías fijar ambos ojos en el sol que se alza que contemplar aquel rojo, pues ciertamente el centro estaba hecho con rojo y los bordes eran por completo purpúreos. Y en cada extremo muchas figuras estaban bien bordadas artísticamente.

El marco de la écfrasis nos presenta una secuencia inicial que remite a una escena de armamento, pero que, en el caso de las *Argonáuticas*, adquiere tintes amorios, dado que el objetivo que persigue Jasón, lejos de ser el campo de batalla, radica en impresionar a Hipsípila, quien reina sobre las lemnias, y, de esa forma, lograr que la isla sea un puerto seguro para la expedición. Justamente el armamento purpúreo y rojizo con el que se reviste el hijo de Esón al desembarcar de la nave y su accionar para alcanzar sus metas ha despertado el interés de la crítica para definir su particular heroicidad.⁴

4 La figura de Jasón y la concepción de heroicidad que emerge en la obra han suscitado múltiples estudios y análisis que señalan sus diferencias con los modelos homéricos. *Cfr.* Beye (1969: 31), Rose (1985: 29) y Jackson (1992: 155). No obstante, la crítica actual sostiene que no nos encontramos ante una epopeya en la que los héroes adquieran una singularidad marcada a lo largo de sus versos, tal como sucede en Homero, sino que, por el contrario, el foco se encuentra en el conjunto heterogéneo de varones que funciona como una unidad y posee un objetivo en común. Entendido como una característica del poema, este tipo de heroicidad vinculada a la entidad colectiva implica un énfasis en la cohesión del grupo, que, más allá de las diferencias, debe permanecer unido en su tarea. *Cfr.* Clare (2002: 21), Gutzwiller (2007: 78) y Mori (2008: 63).

En cuanto al manto, el objeto exhibe ciertos ecos homéricos y hesiódicos⁵ y, como se observa en este pasaje introductorio, consiste en un regalo proporcionado por Atenea, la diosa protectora de las labores relacionadas con el tejido. Su mención se vincula estrechamente con el rol que cumple Hefesto en la elaboración del escudo de Aquiles en la *Ilíada*: así como la nave Argo es la mejor embarcación que cruzó el Ponto, la capa y sus espléndidos bordados constituyen la cúspide de la tarea del telar, pues la misma divinidad tutelar del oficio lo ha realizado.

Luego de señalar su origen divino, el narrador se enfoca en los detalles cromáticos presentes en el objeto: su centro rojizo y los bordes purpúreos que poseen las siete escenas, es decir, los colores refulgentes que encandilan a quien los ve más que el mismo sol. Sobre ello, resulta pertinente señalar el empleo de μεταβλέψειας en el v. 726 para apelar directamente al narratario y el hecho de que, como veremos más adelante, constituye una estructura en anillo con las formas verbales del cierre del pasaje en el v. 765. De esta manera, se subraya la hipotética experiencia del lector con el esplendor del objeto en términos similares a los que acontecerán a las lemnias al ver a Jasón y, por lo tanto, constituye un punto de partida para comprenderla más adelante (George, 1972: 50).

5 Si bien los mantos y los peplos aparecen con recurrencia en las obras de la Antigüedad, resulta pertinente señalar ciertos antecedentes literarios de dichos tejidos que pueden echar luz sobre la importancia de la prenda: en *Il.* 3.125-128 Helena se encuentra hilando una prenda en la que están bordadas las labores de los troyanos y aqueos; en *Il.* 5.734-38 se observa un delicado tejido doble con el que Atenea se viste; en *Il.* 6.288-296 se presenta el fino manto que poseía Hécuba y que las troyanas ofrecen a Atenea para aplacar las calamidades del campo de batalla; en *Il.* 22.441 Andrómaca hila un tejido púrpura; en *Od.* 2.96-100 se alude al sudario para Leartes que Penélope teje; en uno de los relatos ficticios de Odiseo en *Od.* 19.241-244 se menciona un manto que le fue obsequiado; en *Th.* 574-575 se detalla que Pandora fue vestida por Atenea con un tejido.

Por último, el comienzo del pasaje de nuestro trabajo nos invita a indagar acerca de sus funciones estructurales, entre las que se destacan tres propósitos (Shapiro, 1980: 274): en primer lugar, la explicación sobre el origen divino de la prenda y su vinculación con la diosa tutelar; en segundo término, señalar el esplendor del manto ante la vista de los mortales; finalmente, brindar una descripción general sobre el objeto que focaliza en la escala cromática presente. De esa manera, luego del pequeño marco inicial, se ingresa en la écfrasis y los siete cuadros que la constituyen entre los versos 1.730-767.

Los Cíclopes y los hijos de Antíope

En las escenas iniciales de la écfrasis se representan dos momentos míticos puntuales que poseen ciertas reminiscencias a lo largo de la obra: por un lado, la fabricación del rayo por parte de los Cíclopes y, por el otro, el establecimiento de las murallas de Tebas por los míticos hermanos Anfión y Zeto. La primera de ellas se encuentra comprendida entre los versos 1.730-734:

730 ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπες ἐπ' ἀφθίτῳ ἡμενοὶ ἔργῳ,
Ζηνὶ κεραυνὸν ἄνακτι πονεύμενοι ὅς τόσον ἦδη
παμφαίνων ἐτέτυκτο, μῆς δ' ἔτι δεύετο μούνον
ἀκτίνος, τὴν οἶδε σιδηρεῖης ἐλάασκον
σφύρησιν, μαλεροῖο πυρὸς ζείουσαν ἀυτμήν.

Allí estaban los Cíclopes, permaneciendo en el impeccedero trabajo, fabricando el rayo para el soberano Zeus, el cual ya estaba casi terminado, resplandeciendo con magnificencia, y solo le faltaba aún un único destello que ellos forjaban con los férreos martillos, soplo hirviente del poderoso fuego.

El paso del marco a la representación ecfrástica se da a partir de ἐν μὲν, una anáfora que se presentará en seis de las siete escenas y brinda un ritmo progresivo a la sucesión de cada uno de los cuadros bordados en el manto. Por su parte, la tarea de los Cíclopes está detenida en un momento determinado, justo antes de finalizar el rayo⁶ y posee múltiples resonancias en la obra de Apolonio, dado que, como sostiene Fusillo (1985: 301), “el pasaje está vinculado directamente con la cosmogonía cantada por Orfeo al comienzo del viaje (1.507-511), que finaliza con la imagen de un Zeus infante que aún no tenía ni rayos ni relámpagos”. Así, se verifica un profundo interés por el tiempo mítico de consolidación de la justicia olímpica y su presencia al comienzo de la écfraasis señala la vital importancia de la representación, pues constituye el momento final en la fabricación del elemento insignia de la supremacía del padre de los Olímpicos.⁷

Al igual que sucede con el tejido en el marco, no abundan los detalles puntuales de la representación, sino que el cuadro se desarrolla con brevedad y en apenas cinco versos. El trabajo de focalización por parte del narrador se encuentra concentrado tanto en las acciones de los Cíclopes como en el rayo y, fundamentalmente, en su luminosidad. El énfasis en el proceso de creación se verifica en la siguiente escena, que se encuentra entre los vv 1.735-741 y se refiere a un mito ampliamente difundido en la Antigüedad:⁸

735 ἐν δ' ἔσαν Ἀντιόπης Ἀσωπίδος υἱέε δοῖώ,
 Ἀμφίων καὶ Ζῆθος. ἀπύργωτος δ' ἔτι Θήβη

6 El detalle de la fabricación en proceso del rayo se puede relacionar sutilmente con la escena de Hefesto y los trípodes casi terminados en *Il.* 18.373-379. *Cfr.* Mason (2016: 6).

7 La concepción sobre los Cíclopes que presenta el pasaje se ha vinculado con la mitografía de Hesíodo y Calímaco, en contraposición con el tratamiento que reciben en la *Odisea* y en los *Idilios* 6 y 11 de Teócrito. *Cfr.* Mason (2016: 6).

8 La escena de Zeto y Anfión tiene reminiscencias de *Od.* 11.260-265, donde se nombra a los hijos de Antíope y la edificación de las murallas de Tebas. *Cfr.* Campbell (1981: 13).

κεῖτο πέλας, τῆς οὔγε νέον βάλλοντο δομαίους
ιέμενοι· Ζῆθος μὲν ἐπωμαδὸν ἤερταζεν
οὔρεος ἠλιβάτοιο κάρη, μογέοντι ἑοικώς·
740 Ἀμφίων δ' ἐπὶ οἱ χρυσέη φόρμιγγι λιγαίνων
ἦε, δις τόσση δὲ μετ' ἔχνια νίσσετο πέτρῃ.

Allí estaban los dos hijos de Antíope, la hija de Asopo, Anfión y Zeto. Y aún yacía cerca Tebas sin fortificar, de la cual ellos mismos, presurosos, recientemente colocaban los cimientos. Por un lado, Zeto levantaba sobre sus hombros la cumbre de una enorme montaña, semejante a quien se esfuerza. Por otro, Anfión iba tras él, resonando con la lira de oro, y una roca el doble de grande seguía sus huellas.

En esta escena se establece un contraste entre los míticos fundadores de Tebas, pues ambos hermanos recurren a diferentes mecanismos para lograr su misión heroica: por un lado, tenemos la fuerza física de Zeto, que carga un peñasco sobre sus hombros, similar a Heracles, y, por el otro, el poder de Anfión, quien, superando a su mellizo, logra encantar a una montaña con su lira. Así, el encanto producto de la música constituye un tópico recurrente en la obra de Apolonio y remite nuevamente a la figura de Orfeo.

El mítico poeta cumple un rol fundamental en la expedición: en la presentación con la que se abre el Catálogo de los héroes (1.23-227) se narra cómo las encinas lo siguieron hechizadas por su canto y su don musical aparecerá a lo largo de la obra.⁹ Junto con la figura de Heracles, quien también participa de parte de la expedición, se

9 La insistencia en la figura de Orfeo y su cítara puede observarse en los siguientes pasajes de la obra de Apolonio: 1.494-515, 1.540, 1.569-572, 2.161-162, 2.684-713, 4.903-909, 4.1158-1160 y 4.1192-1195.

establece un sistema de oposiciones que recorre el poema y subraya la primacía del poder de las melodías sobre la fuerza física, dos acciones por las cuales ambos héroes logran proezas extraordinarias, al igual que Zeto y Anfión en la écfrasis.

De esta forma, en las dos primeras escenas se presentan ciertos rasgos en común: tanto el rayo de Zeus como la fundación de Tebas son retratados en el proceso de construcción y, a su vez, el narrador se focaliza en las figuras de los artífices, es decir, en los Cíclopes y los hijos de Antíope, dado que solamente se menciona a Zeus y a las famosas murallas tebanas, sin su aparición explícita en el bordado. Asimismo, el grado de narratividad resulta bajo en ambos cuadros y se presenta poco dinamismo entre las acciones realizadas, construyendo una instantánea de un momento determinado en sus respectivos mitos. Dicha cuestión se observa en el uso del imperfecto que, en general pero no únicamente, se asocia con la descripción, y junto con la presencia de participios de presente, que manifiestan la idea de duración de las acciones de la escena.

Los amores de Afrodita y Ares

Desde el canto de Demódoco en *Od.* 8.265-366, el mito de Afrodita y Ares está atestiguado en diversas representaciones de la Antigüedad y constituye un *topos* literario de la pasión furtiva.¹⁰ La tercera escena del manto de Jasón logra desarrollarlo desde una óptica singular entre los vv. 742-746:

10 El mito del romance entre Ares y Afrodita puede encontrarse también en *Ov. Ars* 2. 561-594 y *Met.* 4.171-189, entre otras representaciones de la Antigüedad.

ἐξείης δ' ἥσκητο βαθυπλόκαμος Κυθήρεια
Ἄρεος ὀγμάζουσα θοὸν σάκος' ἐκ δέ οἱ ὤμου
πῆχυν ἔπι σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος
745 νέρθεν ὑπέκ μαζοῖο' τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκὲς αὐτῶς
χαλκείη δεικῆλον ἐν ἀσπίδι φαίνεται ἰδέσθαι.

Y a continuación estaba representada Citerea, de espesos bucles, sujetando el ágil escudo de Ares, y de su hombro hasta el codo izquierdo se había deslizado el tirante de la túnica, debajo de su pecho. Y en frente, exactamente así, su imagen se mostraba visible en el bronceo escudo.

El inicio difiere del resto de los cuadros presentes en la écfrasis, pues carece de la anáfora encabezada por ἐν y, en su lugar, aparece el adverbio ἐξείης, que produce un cambio abrupto en el ritmo planteado por las dos primeras escenas. Asimismo, notamos la ausencia de Ares y tan sólo se encuentra su emblema, es decir, el bronceo escudo en el que se refleja la diosa. Justamente en el verso 746, que está compuesto por seis palabras, se observa el sintagma ἐν ἀσπίδι en posición central, lo cual señala una relación con el nivel macro del relato, pues el manto refleja los tejidos de los diversos mitemas, y también con el nivel micro, dado que el escudo se encuentra en el centro de la escena y, a partir de él, se observa el reflejo de la divinidad.

De esta manera, la escena presenta un doble nivel de representación y, a partir de la idea del reflejo de la diosa sobre el metal del escudo bordado, se establece un vínculo con el marco de la écfrasis, donde se señalaba el brillo del sol y lo impactante del color del manto. Por lo tanto, los detalles de la figura de Afrodita adquieren centralidad: su pecho desnudo y el tirante de la túnica corrido son sutiles señales de la pasión entre ambos dioses.

Por otra parte, Cipris adquiere vital importancia a lo largo de la obra, pues su accionar, junto con su travieso hijo Eros, guiará los acontecimientos de los últimos cantos. Así, la diosa, en tanto representación de la pasión, triunfa sobre su amante,¹¹ una declaración manifiesta de lo que ocurrirá más adelante tanto con Medea como con Hipsípila. Finalmente, al igual que en las dos primeras escenas, la representación de Citerea posee un grado bajo de narratividad, pues se la construye en un momento estático, focalizando en los detalles de su aspecto.

Los teléboes y los piratas tafios, Pélope y Mítilo

En el siguiente par de escenas que conforman el tejido, se presenta un conflicto entre los diferentes bandos: por un lado, la representación de la lucha entre los pastores y los piratas y, por otro, la mítica carrera de carros cuyo premio es Hipodamía. Así, la cuarta escena comprende los versos 1.747-751:

ἐν δὲ βοῶν ἔσκεν λάσιος νομός· ἀμφὶ δὲ βουσίην
Τηλεβόαι μάρναντο καὶ υἱέες Ἡλεκτρύωνος,
οἱ μὲν ἀμυνόμενοι, ἀτὰρ οἷγ' ἐθέλοντες ἀμέρσαι,
750 ληισταὶ Τάφιοι τῶν δ' αἴματι δεύετο λειμῶν
ἐρσήεις, πολέες δ' ὀλίγους βιόωντο νομῆας.

Y allí había una espesa pradera de vacas y a causa de ellas combatían los teléboes y los hijos de Electrión: estos defendiéndose y aquellos, los piratas tafios, queriendo robarlas. Y con su sangre se regaba el prado cu-

11 Es menester señalar la vinculación del triunfo de la pasión sobre el amante con la descripción del ceñidor de Afrodita en *Il.* 14.214-221.

bierto de rocío y su gran número forzaba a los pocos pastores.

La querrela entre los teléboes y los tafios, un mito muy arcaico,¹² se desarrolla fundamentalmente como una descripción: tal como hemos señalado, se emplean todos verbos en imperfecto y los participios que refuerzan la intención descriptiva de una escena en la que la tensión aún no se resuelve. Asimismo, mediante una imagen espléndida y sintética, con reminiscencias pindáricas,¹³ el narrador describe cómo el prado de espesa hierba, donde se encuentra el ganado en disputa, es regado por la sangre de los combatientes. Resulta llamativa la focalización en el aspecto cromático del ensangrentado paisaje, dado que, como se menciona en el marco, el tejido se compone del color púrpura y rojizo.

A diferencia de las escenas analizadas hasta el momento, el conflicto entre los hijos de Electrión y los piratas se representa desprovisto del plano divino, como el caso de los Cíclopes fabricando el rayo de Zeus y Afrodita portando el escudo de Ares, o sujetos individualizados por sus características extraordinarias, como sucede con los hijos de Antíope. Aquí el desarrollo de los acontecimientos ocurre íntegramente a través de dos facciones que se diferencian entre sí y en las que el narrador no focaliza especialmente. En contraposición con ello, el quinto cuadro de la écfrasis se aparta radicalmente de la técnica empleada y presenta la famosa carrera entre los vv. 1.752-758:

ἐν δὲ δύο δίφοροι πεπονήατο δηριόωντες.
καὶ τὸν μὲν προπάροιθε Πέλοψ ἴθυνε, τινάσσων
ήνια, σὺν δὲ οἱ ἔσκε παραιβάτις Ἴπποδάμεια.

12 La mención de los piratas tafios ya se encuentra en *Od.* 16.425-430. *Cfr.* Campbell (1981: 14)

13 *Cfr.* Pi. I. 8.48-50.

755 τὸν δὲ μεταδρομάδην ἐπὶ Μυρτίλος ἤλασεν ἵππους
σὺν τῷ δ' Οἰνόμαος, προτενὲς δόρυ χειρὶ μεμαρπῶς,
ἄξιονος ἐν πλήμνησι παρακλιδὸν ἀγνυμένοιο
πῖπτεν, ἐπεσσύμενος Πελοπῆα νῶτα δαΐζαι.

Y allí dos carros estaban representados compitiendo. Al de adelante lo conducía Pélope, sacudiendo las riendas, y con él estaba Hipodamía de pie. Y, persiguiéndolo, Mírtilo conducía los caballos, y junto a él Enómao, teniendo tomada la extendida lanza con su mano, caía, quebrado el eje en los cubos de las ruedas en otra dirección, cuando se lanzaba para atravesar la espalda de Pélope.

La carrera de carros constituye el cuadro con mayor grado de narratividad de la écfrasis, debido a la secuencia de eventos desarrollada: el narrador principal extradiegético despliega la situación de la caída de Enómao, las causas de la mítica carrera de carros y el objetivo buscado por el padre de Hipodamía. Asimismo, este tipo de cuadros de combate con carros y ataques con lanzas tiene múltiples resonancias de la épica homérica, tal como se puede observar en *Il.* 5. 79-81 (Campbell, 1981: 14). A lo largo de los siete versos que conforman la escena abundan los detalles y las disposiciones de los elementos y los individuos representados para exhibir un fuerte dinamismo entre ellos.

Por otra parte, al igual que en el conflicto de los teléboes y los tafios, el factor divino está ausente en la superficie textual y prima la astucia humana para hacer frente a las circunstancias adversas. De esta forma, en la escena que nos ofrece Apolonio, nos encontramos ante una ampliación de las figuras de los personajes y, por lo tanto, crea una narrativa completa de forma sintética, un

mecanismo eficaz que también se repetirá en los cuadros finales de la écfrasis del manto.

Los cuadros finales: Apolo y el gigante Ticio, Friso y el carnero

Las últimas dos escenas de la écfrasis representan dos figuras centrales para la historia de los argonautas: por un lado, Apolo, con quien comienza el proemio del poema de Apolonio (1.1-22) y constituye una divinidad de suma importancia para la travesía de la nave Argo, y, por el otro, la figura de Friso y el célebre carnero, a partir del cual se origina la expedición. La sexta escena se encuentra entre los versos 1.759-762:

ἐν καὶ Ἀπόλλων Φοῖβος οἰστεύων ἐτέτυκτο,
760 βούπαις, οὐ ποῦ πολλός, ἔην ἐρύοντα καλύπτρης
μητέρα θαρσαλέως Τιτυὸν μέγαν, ὃν ῥ' ἔτεκέν γε
δῖ' Ἐλάρη, θρέψεν δὲ καὶ ἄψ' ἐλοχεύσατο Γαῖα.

Allí también Febo Apolo estaba representado como un muchacho, aún no muy grande, disparando al gigante Ticio que osado tomaba a su madre del velo, al que ciertamente dio a luz la divina Élara, pero crió y alumbró de nuevo Gea.

Al igual que en el cuadro anterior, aquí se observa el desarrollo de un núcleo narrativo que logra conformar una narración y, a partir de un orden regresivo de los acontecimientos, se presentan tres hechos fundamentales del mitema del gigante Ticio: en primer lugar, entre los vv. 759-761, el castigo recibido y su muerte por obra de las flechas de un joven Apolo al intentar violar a Leto y seguidamente, entre

los vv. 761-762, se despliega el nacimiento del monstruo ctónico a partir de la mortal Élara. En relación con ello, se alude al famoso segundo alumbramiento por parte de Gea, que ocurre una vez que Zeus lo ocultó dentro de la tierra por miedo a las represalias de Hera.

De esta forma, el mito de Ticio es tratado de forma sintética y el narrador focaliza en los puntos esenciales para presenta la narrativa. De manera paralela a la escena de Afrodita reflejada en el escudo de Ares, donde aparecía de manera destacada el sintagma ἐν ἀσπίδι, se observa que el v. 759, que consta de seis palabras, posee como centralidad Ἀπόλλων Φοῖβος, lo cual, como hemos señalado, refleja la relevancia de la figura divina dentro del cuadro y, en sentido más amplio, la preponderancia en la obra.

Por su parte, la séptima y última escena, comprendida entre los versos 1.763-767, retoma el estilo de los primeros cuadros y su cierre responde estructuralmente al marco inicial de la écfrasis:

ἐν καὶ Φρίξος ἔην Μινυήιος, ὡς ἑτεόν περ
εἰσαῖων κριοῦ, ὃ δ' ἄρ' ἐξενέποντι εἰοικώς.
765 κείνους κ' εἰσορόων ἀκέοις, ψεύδοιό τε θυμόν,
ἐλόμενος πυκινὴν τιν' ἀπὸ σφείων ἔσακοῦσαι
βάξιν, ὄτευ καὶ δηρόν ἐπ' ἐλπίδι θηήσαιο.
τοῖ' ἄρα δῶρα θεᾶς Τριτωνίδος ἦεν Ἀθήνης.

Allí también estaba el minio Frixo, como si en verdad escuchara al carnero, y este parecía hablarle. Al contemplarlos enmudecerías y engañarías su ánimo, aguardando escuchar de ellos una prudente palabra y en su espera mucho tiempo lo admirarías. Tales eran los regalos de la diosa Tritónide Atenea.

De forma similar a otras secciones de la écfrasis, en la séptima escena se presenta un grado bajo de narratividad y el cuadro subraya un momento estático en la secuencia: al igual que en el marco inicial, donde se describe la majestuosidad del manto y la impresión deslumbrante de las miradas, aquí el narrador refuerza esa idea al describir la imagen sumamente vívida de los personajes bordados, pues un espectador aguardaría escuchar las palabras que el mítico carnero le murmura a Frixo. Este tipo de apelación directa al narratario mediante ἀκέοις y ψεύδοιο guarda relación con μεταβλέψεως en el v. 726 y, por lo tanto, establece la unidad entre el marco inicial y su cierre sobre la base de las cualidades del objeto ecfástico.

Desde el punto de vista de las referencias temporales, el cuadro de Frixo y el carnero alude a una historia perteneciente a un pasado cercano en el hilo narrativo de la obra, cuyas repercusiones serán fundamentales para el poema, y, por lo tanto, se diferencia de los restantes sucesos del manto que se ubican en un tiempo mítico pretérito y, en algunos casos, imposible de establecer. Asimismo, dada la ubicación final, las figuras que se presentan adquieren cierta centralidad temática que soslaya su importancia a lo largo de la obra: por un lado, la obtención del vellocino es el objetivo fundamental de la expedición de los argonautas; por otro, la historia de Frixo emerge en el texto continuamente a partir de sus hijos, quienes se unirán a la travesía y serán esenciales para el desarrollo de la trama en los dominios de Eetes.

Finalmente, la écfrasis concluye formulariamente con el v. 768, que, en espejo con el v. 721 del marco inicial, brinda una perfecta estructura anular, a partir de la mención a la divinidad que ha creado el majestuoso manto. No obstante, el cierre procura una leve *variatio*: si en el inicio se presenta el sintagma θεᾶς Τριτωνίδος ἔργον y su aposición, al finalizar se presenta δῶρα θεᾶς Τριτωνίδος Ἀθήνης y, de esta

manera, se señala nuevamente el origen de la vestimenta y se enfatiza el carácter de obsequio por parte de Atenea.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos analizado la complejidad narrativa de la écfrasis del primer canto de las *Argonáuticas* y observado cómo se construyen diversos núcleos temáticos entre los cuadros y sus relaciones con el resto de la obra. La mayor representación ecfrástica del poema no consiste en un escudo, como sucede en Homero y Hesíodo, o en el friso de algún templo, sino en un fino tejido realizado por Atenea y otorgado a Jasón, en el que se bordan siete escenas. La irrupción de la prenda en la trama resulta significativa y, al desarrollarse como antesala del primer encuentro con Hipsípila en Lemnos, señala la importancia del episodio en el viaje de los argonautas y se vincula estrechamente con el tipo de heroicidad que encarna del hijo de Esón.

Si bien en la mayoría de las escenas se privilegia el estado descriptivo, en dos de ellas encontramos un mayor grado de desarrollo narrativo: por un lado, en la carrera de carros entre Pélope y Mírtilo se presentan elementos que brindan un sintético relato del mito y, por el otro, en el enfrentamiento entre Febo y el gigante Ticio, donde se narra la génesis del gigante y su deceso a manos del joven dios. También se observa la presencia de cuadros que, como en el caso de Afrodita con el escudo de Ares y Frixo con el mítico carnero, convierten ese momento en una postal estática de cada mitema, de modo que el desenvolvimiento de la acción queda suspendido, un hecho que logra un instante pictórico mientras el narrador prosigue en su relato.

Teniendo en cuenta los núcleos temáticos que se hilan en el tejido y los vínculos intratextuales, el pasaje habilita una

lectura metaliteraria a partir de las focalizaciones en las actividades procedimentales y sujetos representados en el manto: así como los Cíclopes se encuentran en plena fabricación del rayo, los hijos de Antíope construyen las murallas de Tebas, los teléboes comienzan a perder la contienda con los tafios y se produce la caída de Enómao en la carrera de carros, se puede establecer un paralelismo con el mismo proceso de creación literaria y las capas de representación de la écfrasis, dado que, a medida que leemos el poema, no sólo el objeto representado cobra vida, aunque sea durante un breve instante, sino que la falta de detalles nos habilita a reflexionar sobre un proceso que no se puede completar en su totalidad. Así, el gusto helenístico por la brevedad aplicado a la representación ecfástica funciona como un mecanismo que permite una visualización íntima del divino tejido.

Por último, las siete escenas no constituyen una mera yuxtaposición de mitemas, y aquello que en el nivel superficial pareciera tener un tenue contraste, en realidad establece una unidad cíclica con pautas de lectura para el resto de la obra. Por lo tanto, el manto puede leerse como un manifiesto de la poética alejandrina, que toma un elemento estandarizado de la épica y logra actualizarlo a los parámetros literarios contemporáneos de una manera armónica con la estructura del poema. Sin lugar a dudas, la complejidad y el perfeccionamiento de la écfrasis de las *Argonáuticas* resultan de la destreza alejandrina del poeta que ha conseguido bordar en él una increíble red de mitos que recorren toda la obra.

Bibliografía

- Becker, A. S. (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekpharsis*. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.

- Beye, C. R. (1969). Jason as Love-hero in Apollonios' *Argonautika*. *GRBS*, vol. 10, pp. 31-55.
- Campbell, M. (1981). *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius*. Leiden, Brill.
- Clare, R. J. (2002). *The Path of the Argo: Language, Imagery and Narrative in the Argonautica of Apollonius Rhodius*. Cambridge, Cambridge University Press.
- De Jong, I. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford, Oxford University Press.
- Fowler, D. P. (1991). Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. *JRS*, vol. 81, pp. 25-35.
- Fusillo, M. (1985). *Il tempo delle Argonautiche. Un' analisi del racconto in Apollonio Rodio*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- George, E. (1972). Poet and Characters in Apollonius Rhodius' Lemnian Episode. *Hermes*, vol. 100, pp. 47-63.
- Gutzwiller, K. (2007). *A Guide to Hellenistic Poetry*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Jackson, S. (1992). Apollonius' Jason: Human Being in an Epic Scenario. *G&R*, vol. 39, pp. 155-162.
- Koopman, N. (2018). *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies*. Leiden, Brill.
- Mason, H. (2016). Jason's Cloak and the "Shield of Heracles". *Mnemosyne*, vol. 69, pp. 183-201.
- Mori, A. (2008). *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. New York, Cambridge University Press.
- Rose, A. (1985). Clothing Imagery in Apollonius's *Argonautika*. *QUCC*, vol. 21, pp. 29-44.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An Introduction*. Berlin, de Gruyter.
- Shapiro, H. A. (1980). Jason's Cloak. *TAPhA*, vol. 110, pp. 263- 286.
- Vian, F. (1974). *Apollonios de Rhodes Argonautiques*, tomo I, cantos I-II. París, Les Belles Lettres.
- Webb, R. (2009). The Subjects of Ekphrasis. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, pp. 61-86. New York, Ashgate Publishing.

Capítulo 2

El espacio del microrrelato en Germánico

Martín Pozzi

La obra de Arato ha acaparado la atención de múltiples autores latinos de diversas épocas: ya en la forma de referencias intertextuales, ya como adaptaciones, ya en traducciones más o menos libres, como las de Cicerón, Germánico, Ovidio, Varrón y Avieno, las cuales poseemos en distintos grados de conservación. Resulta pertinente justificar el estudio de estas traducciones como obras literarias casi autónomas, justificación que no sucede en otras tradiciones literarias a excepción de los estudios puntuales de teoría de la traducción y similares. Hemos utilizado el modalizador “casi” precisamente porque estas obras son de muy difícil clasificación y ponderación: sin lugar a dudas tienen justificada su existencia a partir del texto arateo, al cual siguen de cerca pero manteniéndose a la vez en un espacio conflictivo que dista tanto de la traducción fiel cuanto de la reescritura o reelaboración literaria. Más allá de la comparación y cotejo del original con las traducciones, y las habituales concordancias de versos entre ambos textos, una lectura superficial de Arato y de sus traductores latinos muestra no pocas modificaciones de algunos datos técnicos

(se cree que los traductores latinos accedieron a los escolios y comentarios al texto griego para superar las limitaciones del original griego), pero sobre todo notables variaciones en el tratamiento y elaboración de los contenidos presentados. Bien señala Volk (2015: 269) que a la sobriedad del estilo de Arato que —en una cierta mimesis universal— intentaba mostrar la sencillez y el ordenamiento del cosmos, los poetas latinos respondieron agregando vivacidad, emoción y esencialmente un carácter narrativo que les da a estas traducciones una dinámica muy distinta del original. Desde este punto de vista creemos que ya de por sí se justifica el estudio de estas “traducciones”, y su análisis crítico en tanto obras cuasi autónomas. A partir de estos procedimientos se podrá avanzar en la caracterización de la concreta apropiación cultural de estos contenidos, que va más allá de una simple transposición lingüística de temáticas, e implica claramente una diferenciación importante en los modos discursivos e ideológicos. En pocas palabras podríamos decir que en tanto que Arato es un típico intelectual helenístico, plagado de datos y referencias, en sus continuadores latinos primó más la voluntad de narrar historias. Y es en esta tendencia crítica que inscribimos este análisis sobre Germánico, sobre todo en el desarrollo de lo que podría llamarse micronarraciones, y específicamente, el uso del espacio en las mismas.

En esta oportunidad analizaremos la conformación de dos brevísimos relatos originados y vinculados con determinadas constelaciones, y la particular utilización del espacio, tanto narrado cuanto contextual, en la producción de los mismos. En este proceso de *catasterización* —esto es, la transformación de determinado individuo en constelación—, asistimos en tanto receptores a la presentación de una serie de contenidos mitológicos muy arraigados en la cultura antigua por medio de *ecfraseis*, descripciones más o menos extensas, y, llamativamente, algunos pequeños

relatos de muy breve extensión, a los que podríamos denominar “microrrelatos”. Entendemos por estos una serie de narraciones breves donde en unos pocos versos se narra un único eje nuclear de una historia que debemos imaginar mucho más amplia (Andres-Suárez, 2010: 164-165). Dentro del marco mayor de lo que en la teoría del relato se llama “microficciones” (Roas, 2010), el microrrelato tiene una serie de componentes esenciales: personajes básicos y sin desarrollo, un espacio y un tiempo condensados, y una acción específica y concreta.

No es casual encontrar estas especies textuales en tipologías discursivas que amalgaman elementos heterogéneos, como los típicos catálogos, listados y enumeraciones. Dentro de esta matriz enumerativa, la descripción y ubicación de las constelaciones sin más en el firmamento correría el riesgo de convertirse en un aburrido listado de figuras estáticas que se forman por la unión imaginaria de estrellas individuales que le dan corporeidad a sus miembros. Sin lugar a dudas esto sería aceptable en un manual de astronomía (Nicás Montoto, 2004: 22-24); sin embargo, en un esquema literario esta relación de constelaciones precisa alguna modificación que la aparte de lo previsible y monótono de la lógica del listado. En este sentido, Arato en primer lugar, y luego sus continuadores latinos, han buscado una serie de procedimientos para añadir vividez y dinamismo a lo que sería una simple carta estelar estática: descripciones muy desarrolladas, *excursus* y relatos enmarcados, entre los más habituales. Así y todo, las diferencias son notables: mientras que Arato se ha mantenido más cerca de sus fuentes científicas, describiendo la ubicación y la forma de las constelaciones y agregando, cada tanto, algún *excursus* narrativo —como el archifamoso de Dike/Virgo— (Arato, *Phaen.* 96-136) o algunos desarrollos mitológicos y narrativos, el caso de Germánico (y, en menor medida, de Cicerón,

aunque no podemos afirmarlo definitivamente dado que conservamos pocos fragmentos de su traducción) sobresale por el incremento del dinamismo en la presentación de los objetos celestes y el agregado de los mencionados microrrelatos a la presentación básica de las figuras celestes (Volk, 2015: 269-270 y Nicás Montoto, 2004: 189). Es necesario precisar que no se trata de relatos enmarcados ni de *excursus* ya que su brevedad y su escaso desarrollo narrativo impiden considerarlos siquiera como relatos breves: su carácter esencial es proveer un mínimo anclaje de acción a figuras que son, básicamente, líneas geométricas que unen puntos, es decir, constelaciones.

Intentaremos mostrar, en forma embrionaria, la inscripción de estos microrrelatos dentro del espacio presupuesto por el poema, es decir, el cielo estrellado, y al mismo tiempo poner en relación ese espacio exterior con el espacio narrado al interior de estos breves relatos. Indudablemente, en pasajes tan breves no podremos encontrar un gran desarrollo narrativo de los espacios y lugares en virtud del carácter elíptico de sus cronotopos: ambos ejes, el espacial y el temporal, deben ser completados generalmente de forma implícita por el receptor. Más allá de esta penuria, intentaremos mostrar que ofrecen elementos interesantes de análisis y de contraste con otras formas textuales.

Nuestra hipótesis de partida es que la versión/traducción de Germánico pone en acto una geopoética particular que intenta dinamizar contenidos naturalmente estáticos. Siguiendo a Collot (2011: §23-34), entendemos por geopoética a la particular configuración de los espacios textuales en relación directa, solidaria e interdependiente con un determinado género textual. En este caso, la poesía didáctica,¹

1 Sobre la poesía didáctica hay tantas posturas como críticos, *cfr.* Calcante (2002), Dalzell (1996), Perutelli (1989) y Volk (2002); un resumen crítico en Pozzi (2010).

y más concretamente la poesía didáctica astronómica, presupondría una configuración espacial de los componentes “catasterizados” que los integra en un todo mayor, pero al mismo tiempo mantiene las directrices espaciales fundamentales de cada uno de ellos tomados individualmente. Tomamos como hipótesis que la forma de lograr esta integración es mediante la apelación a líneas de contacto basadas en recorridos y trayectos vectoriales de los lugares y, por ende, de los espacios que así se generan.² Es decir, la obra se dinamiza porque en el nivel del microrrelato hay acciones puntuales, movimientos y trayectos que le dan forma; en un segundo momento, la integración de todos estos movimientos particulares dan por resultado un cielo activo, con historias y personajes que se imbrican entre sí.

Pasamos ahora a mostrar algunos ejemplos de este procedimiento, anticipando que un resultado más fidedigno se obtendría a partir de la visión de todos los catasterismos en su conjunto, cosa que no podemos hacer aquí. De todos modos, hemos seleccionado algunos que puedan dar una idea bastante aproximada de la hipótesis que proponemos. Comenzaremos con dos constelaciones no mitológicas: el Perro y la Liebre.

talis ei custos aderit Canis ore timendo:
ore uomit flammam, membris contemptior ignis.
Sirion hanc Grai proprio sub nomine dicunt.
cum tetigit Solis radios, accenditur aestas,
discernitque ortu longe sata: uiuida firmat,

2 Cfr. de Certeau (2000:129-130), quien hace una importante distinción entre las nociones de “lugar” y de “espacio” a partir del estatismo de uno y la dinamización del otro: un lugar narrado cuando es el escenario de prácticas concretas —ideológicas, históricas, literarias, individuales, etcétera—, que deviene espacio. Un lugar se vuelve espacio en tanto es presentado como el territorio de enfrentamientos sociales, económicos, políticos, en definitiva, un espacio cuyo significado está en permanente negociación.

at quibus astrictae frondes aut languida radix,
exanimat. nullo gaudet maiusue minusue
agricola et sidus primo speculatur ab ortu.
Auritur Leporem sequitur Canis, et fugit ille:
sic utrumque oritur, sic occidit in freta sidus.
tu paruum Leporem rimare sub Orione.

(Germ. *Arat.* 333-343)³

Semejante a él, se presenta como guardián un perro de fauces temibles. Vomita llamas por su boca, pero el fuego es menos intenso en sus patas. Los griegos la denominan con el nombre de Sirio. Cuando llegó a los rayos del sol, el verano se enciende, y en su salida distingue los sembrados: da firmeza a las vívidas, pero sofoca a aquellas cuyo follaje está débil o su raíz lánguida. Con ninguna se alegra más ni menos el agricultor y observa primero la salida de esta estrella. El Perro persigue a la Liebre de largas orejas, y ésta escapa de él: así se elevan ambas constelaciones, así se ponen en el mar. Busca tú la pequeña Liebre debajo de Orión.

Este es uno de los casos paradigmáticos, tanto por su brevedad cuanto por el funcionamiento en distintos niveles. En primer lugar vemos las características de la constelación del Can Mayor y sus breves acciones: tiene fauces temibles, arroja llamas, trae el verano y vigoriza las plantas. Hasta aquí nada sorprendente, dado que es la atribución típica de la famosa estrella Sirio y la constelación que la acompaña; su radio de influencia es claramente el espacio agrícola donde ejerce su influencia. Pero sin solución de continuidad nos dice que el Perro persigue a la Liebre y que ella se

3 Citamos por la edición de D. B. Gain (London, 1976).

escapa. ¿Dónde persigue a la Liebre? ¿En los campos entre los agricultores? Ciertamente que no: el único lugar donde se lleva a cabo tal persecución es el cielo, pues sin mencionarlo directamente llegamos a la conclusión de que la Liebre también es una constelación, como quedará claro más adelante, y que por su ubicación en la bóveda celeste parecería estar siendo perseguida por la constelación del Perro. La Liebre logra esconderse a los pies de Orión, curiosamente otro cazador que no parece atacarla. Tenemos entonces por un lado la configuración espacial del relato del Can: mira los campos, lanza llamas y ayuda a las plantas, es decir actividades que presuponen la existencia de un espacio practicado por un individuo: la agricultura (de hecho se menciona claramente la alegría que le provoca al agricultor: “*nullo gaudet minus agricola*”). Pero en un segundo momento nos incorporamos a un espacio mucho mayor y que todo lo abarca: el mundo celeste. Allí, en tanto constelaciones con formas supuestamente reconocibles, se imbrican en una nueva mini historia, el microrrelato que hemos mencionado: el perro corre a la liebre, la liebre se escapa, la liebre se esconde, y fin del cuento. Sin lugar a dudas no es un relato muy interesante ni emocionante, y es claramente elíptico: no sabemos cuándo pasa, qué pasó finalmente con el otro cazador Orión, y cómo terminó todo. Estos son interrogantes nimios; lo que busca el poeta es generar un marco narrativo donde situar estas figuras y dinamizar la presentación de lo que podría haber sido simplemente la ubicación relativa entre sí de ambas constelaciones. Podemos pensar también que implícitamente cada constelación tiene un relato que le da forma y la construye como sujeto del catasterismo: vimos que el Can ayuda a los campesinos, y que la Liebre huye. Casi como la ficción del camino en los relatos enmarcados, cuando juntamos las constelaciones en una misma

locación necesitamos crear también un movimiento vectorial (en este caso, la persecución y la huida) para generar un espacio practicado donde se vinculen.

Veremos ahora otra posibilidad, más elaborada que la simple persecución del perro y la liebre: el monstruo marino (identificado generalmente con una ballena) que persigue a Andrómeda, ofrecida en sacrificio para aplacar la furia de las Nereidas. Se trata nuevamente de una persecución, pero que se desarrolla en forma simultánea en los dos niveles: tanto en el relato mitológico, que no es narrado en el poema sino que se da por conocido, cuanto en el nivel macroscópico del espacio estelar: también en el cielo la Ballena “persigue” a Andrómeda en tanto constelaciones diestramente ubicadas. No llama la atención esta presencia pues este ciclo mitológico se halla muy presente en el cielo catasterizado: además de Andrómeda y el monstruo, están también las constelaciones de Casiopea, Cefeo y Perseo, e incluso, Pegaso,⁴ el caballo de este último. Veamos el texto:

At procul expositam sequitur Nereia Pristis
Andromedan. media est Solis uia, cum tamen illa
terretur monstro pelagi gaudetque sub axe
diuerso posita et Boreae uicina rigenti:
Auster Pristin agit... (Germ. *Arat.* 356-360)

Por otra parte, la Nereida Pristis [la Ballena] sigue de lejos a Andrómeda, expuesta [en el lugar de su suplicio]. El camino del sol se interpone; sin embargo, ella está aterrada por el monstruo marino y se alegra de estar colocada en el polo opuesto y próxima al helado Bóreas. El Austro impulsa a la Ballena...

4 Cfr. Germ. *Arat.* 184-206 (Cefeo, Casiopea y Andrómeda), 207-223 (Pegaso), 248-254 (Perseo).

Como vemos, la formulación de Germánico es netamente espacial, dado que en pocos versos se destacan tanto la ubicación relativa de Andrómeda (“procul”, “media via Solis”, “sub axe diverso”) cuanto el movimiento vectorial (“procul”, “sequitur”) que media entre ella y la Ballena. Claramente se da una superposición de elementos heterogéneos que pertenecen ora al mitema ora a la disposición espacial celeste de ambas constelaciones. Como se recordará, en la narración más conocida del mito, Andrómeda es encadenada a un peñasco para que la devore el monstruo marino como expiación por la vanidad de su madre Casiopea, quien se había jactado de ser más bella que las Nereidas. Germánico en este caso produce una divergencia muy interesante pues logra aunar el relato mitológico con los requisitos del catasterismo: la Ballena persigue (*sequitur*) a Andrómeda que está expuesta (*expositam*). Claramente no se puede perseguir a alguien que está quieto. A su vez, como en múltiples ocasiones nos recuerda, el cielo está en constante movimiento,⁵ por lo cual no hay figuras realmente estáticas y de allí la productividad de las persecuciones y huidas, como en el caso del Perro y la Liebre. De forma magistral, se condensa en una misma acción referencias a dos relatos distintos: uno más en las profundidades, claramente el mitológico, donde la Ballena se acerca a una Andrómeda expuesta y encadenada, y otro más superficial, que pone en juego el poema astronómico, donde la constelación de la Ballena persigue a la constelación de Andrómeda.

Nuevamente señalamos la concisión del relato: simplemente dos vocablos concretos, *sequitur* y *expositam*, que concentran, uno toda la historia trágica de Andrómeda encadenada y aterrada ante la posible violación y rapto de

5 Cfr. más adelante en este mismo trabajo.

la Ballena, y el otro la disposición celestial de estas constelaciones. Claro está, distinguir la ubicación de estas constelaciones y sus persecuciones nos remite inmediatamente a la historia mitológica implícita que está detrás, más trágica y violenta. Por eso decimos que estos poemas intentan agregar emoción, *páthos* en este último caso, a lo que podría haber sido un simple listado de constelaciones. En un punto, la línea que separa lo astronómico de lo narrativo es débil y se confunde —nos parece que de forma voluntaria— para dotar de interés literario a un contenido más científico y árido.

En forma similar al ejemplo anterior, un microrrelato condensado nos remite a un único núcleo narrativo concreto: la persecución de una constelación por otra y la “alegría” (*gaudet*) de Andrómeda al ver que no es alcanzada por *Cetus*. Cómo termina este relato no sabemos, dado que en el cielo la persecución continúa eternamente. Lo que queremos destacar aquí es que se aísla uno de los tantos posibles núcleos narrativos de la historia de Andrómeda y Perseo para conformar un nuevo microrrelato que tenga sentido contextual en el nuevo espacio donde se instaura, es decir, el cielo. Y es precisamente la persecución la más indicada para simbolizar la ubicación vectorial de ambas constelaciones.

Si bien de forma muy somera y esquemática, ya que un cabal análisis de esta problemática implicaría tomar más ejemplos tanto similares cuanto contrastivos, hemos intentado mostrar la presentación de brevísimos relatos sintéticos que buscan dotar de acción y reactividad a una simple descripción de las constelaciones y su ubicación espacial. Tanto Arato como sus traductores se basan en fuentes anteriores que indicaban la localización y descripción de las constelaciones en forma posicional y relativa, es decir: más arriba, al costado, a la izquierda, etcétera.

Esto claramente nos da más la impresión de un mapa, como si se nos describiera una carta celeste: en términos de de Certeau, más bien un lugar donde no se cruzan individuos ni subjetividades, simplemente un lugar estático compartimentado por estas líneas que forman figuras.

La dinámica de la catasterización implica reconocer en estas figuras a individuos concretos ya mitológicos, ya externos al mito, pero de todas formas dotados de subjetividad e historia, todo lo cual permite perfilar la conversión de estos lugares en espacios, es decir, lugares atravesados por individuos en una constante negociación de sentidos. En esta conversión lo que hemos podido hallar es, básicamente, la utilización de itinerarios y pasajes vectoriales, es decir, en esencia, caminos. Hemos elegido dos breves ejemplos mitológicos y no mitológicos: la Liebre y el Perro por un lado, y Andrómeda y la Ballena por otro, para mostrar que, precisamente, la elección de Germánico ha pasado por buscar una acción que pueda dar cuenta de, en primer lugar, la ubicación de ambos individuos en el cielo, y, en segunda instancia, presentar una “historia” básica y autónoma que les diera vida. Previsible y casi burdo en el caso del Perro y la Liebre, más literario en el de Andrómeda, estos microrrelatos coadyuvan a crear la idea de un cielo más dinamizado y un espacio en tanto teatro de enfrentamientos, huidas y persecuciones. El cielo devenido espacio (y no simple lugar) es entonces un conjunto de historias que se imbrican entre sí.

Luego de la relación de las constelaciones, Germánico nos recuerda lo siguiente:

Hic caelo ornatus trahitur noctemque diemque.
sors sua cuique data est, semel assignata tuentur
immoti loca nec longo mutantur in aeuo.

(Germ. *Arat.* 434-436)

Esta es la configuración que arrastra el cielo día y noche. A cada grupo le ha sido asignada su propia suerte. Ocupan inmóviles los lugares que les han sido asignados una vez y estos no cambian por toda la eternidad.

Aquí nuevamente vemos la paradoja del movimiento estático, pues las constelaciones inmóviles (“*immoti*”) mantienen sus lugares asignados una sola vez (“*semel assignata tuentur*”) y nunca los cambian (“*nec mutantur*”). Pero también dice, “*hic ornatus trahitur caelo*”, es decir que este arreglo, esta decoración, este ornato es arrastrado por el cielo día y noche. Nos parece una buena síntesis de lo que se ha intentado mostrar en esta ocasión: las constelaciones están fijadas relativamente, es decir, no pueden moverse del lugar asignado por el destino (*sors*) y mantienen su relación, distancia y ubicación entre sí, pero todo esto no es más que un “cuadro”, un “adorno” que sí se mueve, y discurre por el cielo día y noche. Y es aquí, en el ornato, donde podemos encontrar a la literatura: esta poetización y estilización de áridos contenidos astronómicos es en definitiva la que marca la distancia que media entre la poesía didáctica y los manuales científicos.

Desde la propuesta de Collot, podríamos decir, casi groseramente, que la geopoética que este texto propone se vincula más con el intento de convertir un lugar previsible en un espacio que da lugar a otras historias individuales con sus propias negociaciones, sujetos y espacios. Los microrrelatos que hemos visto permiten mostrar cómo estos espacios se van fusionando al integrarse en un lugar más amplio (el cielo) por las relaciones que se van entretejiendo, y, al mismo tiempo, contribuyen solidariamente a convertirlo en un espacio. Bien cerca de los cánones alejandrinos, la espacialización del cielo con sus microrrelatos, el “*ornatus*” que menciona nuestro autor,

es un proceso de creación autónoma, simbólica y no existente de por sí. En su dinámica literaria, subraya la propia artificialidad de la obra, y la pone en primer lugar ante nuestra recepción. De un modo u otro, si compartimos las expectativas que el género propone, nosotros en tanto receptores nos olvidamos de que estamos “aprendiendo” constelaciones para aprender historias mínimas.

Bibliografía

- Andres-Suárez, I. (2010). El microrrelato: Caracterización y limitación del género. Roas, D. (ed.), *Poéticas del microrrelato*. Madrid, Arco.
- Calcante, C. M. (2002). *Miracula rerum. Strategie semiologiche del genere didascalico negli Astronomica di Manilio*. Pisa, EDTs.
- Collot, M. (2011). Pour une géographie littéraire, *fabula LHT*, núm. 8. En línea: <<https://www.fabula.org/lht/index.php?id=242>>.
- Dalzell, A. (1996). *The Criticism of Didactic Poetry. Lucretius, Vergil, Ovid*. Toronto.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. I: Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Germanicus (1976). *The Aratus ascribed to Germanicus Caesar*. Ed. D. B. Gais. London.
- Kaplan, R. y Grabe, W. (1991). The Fiction in Science Writing. Schröder, H. (ed.), *Subject-oriented Texts: languages for special purposes and text theory*, pp. 199-216. Berlin, de Gruyter.
- Nicás Montoto, J. M. B. (ed.) (2004). *Revisión del texto, léxico, traducción y comentario de "Los Fenómenos de Arato" de Germánico*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Perutelli, A. (1989). Il testo come maestro. Cavallo, G., Fedeli, P. y Giardina, A. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, tomo 1, pp. 277-310. Roma, Salerno.
- Pozzi, M. (2010). Aproximaciones a la poesía didáctica latina. Schniebs, A. (ed.), *Debates en Clásicas*, vol. 2, pp. 105-130. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Volk, K. (2002). *The Poetics of Latin Didactic. Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford, Oxford University Press.

Volk, K. (2015). The world of the Latin Aratea. *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique / Cosmologies and Cosmogonies in Ancient Literature, Entretiens Hardt*, núm. 61, pp. 253-289.

Capítulo 3

Para una dinámica de la *mise en abyme*: el episodio del cetáceo en *Historias verdaderas* de Luciano de Samosata entre *ékphrasis* y narración

Ezequiel Rivas

*Pour effrayant que soit un monstre,
la tâche de le décrire est toujours
un peu plus effrayante que lui.*

Paul Valéry, *Au sujet d'Adonis* (1924)

La segunda sofística se caracterizó no sólo por un refinamiento y profundización de los estudios retóricos sino además por una particular forma de mirar, criticar y “contar” la realidad histórica. El desarrollo de la retórica en el ámbito de la educación superior coincide con el de la prosa narrativa durante este período, respondiendo a esta necesidad de nuevas maneras de dar cuenta de una realidad cambiante como lo fue la del siglo II d. C. Luciano de Samosata sobresale como el autor más prolífico de su época, con una especial agudeza para la sátira y la ironía, que puede verse en sus diferentes obras, como por ejemplo en *Diálogos de los dioses* y en *Diálogos de los muertos*, por citar algunas. En sus *Historias verdaderas* (Ἀληθῶν διηγημάτων), despliega su capacidad retórica y literaria para realizar una crítica sobre diversos temas, entre ellos los gustos literarios de su tiempo y sobre todo la relación entre historia y ficción, problema que ya había tratado en su opúsculo *Cómo se debe escribir la historia* (Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν). Para ello utiliza como excusa el *topos* del viaje,

en el que el yo narrador cuenta todas sus aventuras, motivadas, como dice, “por la curiosidad del intelecto” (HV I, 5). Nuestra hipótesis de base sostiene que el episodio de la vida en el cetáceo (HV I, 30 - II, 1) se presenta como una pausa narrativa del relato, a caballo entre la narración y la *ékphrasis*, en la que los procedimientos de focalización y encuadre operan conformando un nudo de concentración estética e ideológica significativa a la vez que responden a una dinámica de *mise en abyme*.

¿Por qué considerar este extenso episodio como una “pausa” en el relato? ¿Cuáles son sus implicancias con el resto de la obra? Dicho episodio, el más extenso del texto, se ubica de modo estratégico en el final del libro I y el inicio del libro II, estableciendo un antes, signado por la actividad bélica en el mundo lunar, y un después, centrado en el espacio del inframundo. En el momento del ingreso en el cetáceo,¹ la acción narrativa se detiene aparentemente para dar lugar a la descripción:

ὡς δὲ τοῦ ὕδατος ἐναύσαμεν, θαυμασίως ὑπερηδόμεθα καὶ ὑπερεχαίρομεν καὶ πᾶσαν ἐκ τῶν παρόντων εὐφροσύνην ἐποιοῦμεθα καὶ ἀπορρίψαντες ἐνηχόμεθα· καὶ γὰρ ἔτυχε γαλήνη οὐσα καὶ εὐσταθοῦν τὸ πέλαγος.

Ἔοικε δὲ ἀρχὴ κακῶν μειζόνων γίνεσθαι πολλάκις ἢ πρὸς τὸ βέλτιον μεταβολή· καὶ γὰρ ἡμεῖς δύο μόνας ἡμέρας ἐν εὐδία πλεύσαντες, τῆς τρίτης ὑποφαινούσης πρὸς ἀνίσχοντα τὸν ἥλιον ἄφνω ὀρώμεν θηρία καὶ κήτη πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα, ἐν δὲ μέγιστον ἀπάντων ὅσον σταδίων χιλίων καὶ πεντακοσίων τὸ μέγεθος·

1 Optamos por el término “cetáceo” para traducir el griego κήτος, puesto que no es posible discernir a partir del contexto del relato si se trata de una especie en particular. Muchos editores piensan que se trata de una “ballena” aunque también puede ser un “cachalote”.

[...] τὸ δὲ ἤδη παρῆν καὶ ἀναρροφήσαν ἡμᾶς αὐτῆ νηὶ κατέπιεν. οὐ μέντοι ἔφθη συναράξει τοῖς ὁδοῦσιν, ἀλλὰ διὰ τῶν ἀραιωμάτων ἡ ναῦς ἐς τὸ ἔσω διεξέπεσεν. (I, 30)

Como tocamos el agua, admirablemente nos alegramos sobremanera y nos regocijamos en exceso y realizamos una fiesta a partir de todos los posibles goces que se presentaban, y nadábamos luego de zambullirnos: en efecto, sucedía que por casualidad el mar estaba tranquilo y había calma chicha.

Parece que un principio de males mayores llega a ser el cambio hacia lo mejor, pues también nosotros, tras navegar sólo dos días y con buen tiempo, al amanecer del tercero vemos súbitamente hacia el sol que se levanta unas bestias y muchos cetáceos y otros, y uno de todos enorme de mil quinientos estadios. [...] y [el cetáceo] ya estaba ahí, y sorbiéndonos nos tragó con la nave y todo, pero no pudo despedarnos con los dientes sino que la nave pasó a través de los intersticios hacia el interior.²

Como señala Don Fowler, “set-piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing corresponds at the level of the story. The plot does not advance, but something is described” (Fowler 1991: 25-26). En el pasaje citado, que da inicio al episodio, la naturaleza misma también prepara dicha pausa (la “calma chicha” y la tranquilidad del mar,

2 Las traducciones son el producto del trabajo conjunto del taller de traducción de textos griegos “*Historias Verdaderas* de Luciano de Samosata y la ciencia ficción” (2018-2019), Instituto de Filología Clásica (UBA).

καὶ γὰρ ἔτυχε γαλήνη οὖσα καὶ εὐσταθοῦν τὸ πέλαγος, son los índices que subrayan el carácter excepcional de lo que será narrado). Además, la inclusión de una sentencia (ἀρχὴ κακῶν μειζόνων γίνεσθαι πολλάκις ἢ πρὸς τὸ βέλτιον μεταβολή, “un principio de males mayores llega a ser el cambio hacia lo mejor”) indica que lo que sigue en el relato es un quiebre respecto de lo anterior y una marca que refuerza el carácter de pausa de aquello que sobreviene.

Según Georg Lukács (1975), existe una diferencia entre el narrar y el describir, y dicha diferencia estriba en el punto de vista de quien realiza la operación discursiva y si hay o no una presencia de articulación. El narrador de las *Historias verdaderas*, a partir de este punto en el *continuum* narrativo, recurre a otro elemento importante ligado íntimamente al acto de describir: su propio punto de vista. Así, la écfrasis o “descripción” responde a una disposición minuciosa de los objetos materiales contingentes, a un plan guiado por la *ratio*, “monográfico” si tomamos los términos en que los define el crítico húngaro (Lukács, 1975: 130). Por su parte, la narración se constituye en “una serie de escenas altamente dramáticas, un punto de inflexión de la acción conjunta” (1975: 131). Dicho de otro modo, en el “narrar” y en el “describir” se opera una articulación que apela al mismo tiempo al *páthos* y a la *ratio* del lector. Fowler, en este sentido, sostiene que una de las aproximaciones al problema de “narrar” y “describir” es precisamente la integración de la descripción a la narración:

Clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause) and the description may occasion reactions in participants important for the plot. But the needs of the plot can usually be satisfied by a much more exiguous account than we are offered in ekphrasis [...] It is an important point

that description is rarely ‘pure’, because the way that narrative impurity is introduced is often through the figure of an observer. (1991: 27)

Al introducir la figura del observador, el crítico inglés, además, señala en su reflexión el “punto de vista” como un constante problema en torno a la descripción. Quién mira y quién observa son preguntas que se hallan implícitas dentro del concepto de focalización, a modo de estrategia narrativa para enfrentar la linealidad del relato, presentando un punto de vista menos ambiguo y con más fuerza que en las artes plásticas (Fowler, 1991: 29). Es la mirada del observador y su posicionamiento lo que construyen sentido y lo ordenan, lo sistematizan. En nuestro caso, el narrador es quien, no sólo a lo largo de todo el relato sino muy especialmente en el episodio en cuestión, mantiene su mirada como la lente a través de la cual el lector ingresa y ve el mundo dentro del cetáceo:

ἐπει δὲ ἔνδον ἦμεν, τὸ μὲν πρῶτον σκότος ἦν καὶ οὐδὲν ἑωρῶμεν, ὕστερον δὲ αὐτοῦ ἀναχανόντος εἶδομεν κύτος μέγα καὶ πάντη πλατὺ καὶ ὑψηλόν, ἱκανὸν μυριάνδρω πόλει ἐνοικεῖν. ἔκειντο δὲ ἐν μέσῳ καὶ μικροὶ ἰχθύες καὶ ἄλλα πολλὰ θηρία συγκεκομμένα, καὶ πλοίων ἰστία καὶ ἄγκυραι, καὶ ἀνθρώπων ὅστέα καὶ φορτία, κατὰ μέσον δὲ καὶ γῆ καὶ λόφοι ἦσαν, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐκ τῆς ἰλύος ἦν κατέπιπε συνιζάνουσα. ὕλη γοῦν ἐπ’αὐτῆς καὶ δένδρα παντοῖα ἐπεφύκει καὶ λάχανα ἐβεβλαστήκει, καὶ ἐώκει πάντα ἐξειργασμένοις· περίμετρον δὲ τῆς γῆς στάδιοι διακόσιοι καὶ τεσσαράκοντα. ἦν δὲ ἰδεῖν καὶ ὄρνεα θαλάττια, λάρους καὶ ἀλκύνους, ἐπὶ τῶν δένδρων νεοττεύοντα. (I, 31)

Cuando estábamos dentro, primero estaba oscuro y no veíamos nada; después al abrir la boca el cetáceo

vimos una enorme cavidad alta y ancha en toda su extensión, suficiente para albergar una ciudad de diez mil hombres. En el centro yacían pequeños peces, y otras muchas bestias trituradas y mástiles y anclas de naves, huesos humanos y mercancías, y me parecía que en el centro había tierra y montículos del barro que tragaba al sumergirse. De hecho, habían crecido bosques y árboles de toda especie sobre ella. Y habían brotado lechugas, y todas las cosas parecían cultivadas. Y el perímetro de la tierra era de doscientos cuarenta estadios. Había para ver también aves marinas, gaviotas y alciones anidaban sobre los árboles.

Es importante señalar, por otra parte, que el concepto de focalización implica a su vez diversas posibilidades de la “lectura” que podemos hacer de la imagen que genera la écfra-sis: la imagen exige una lectura, pero no necesariamente en niveles exclusivamente lineales. Al respecto, Mieke Bal señala que

tout acte de lecture s’inscrit dans un contexte socio-historique donné, appelé *cadre*, qui restreint les significations possibles. Certains aspects communément abordés par l’histoire de l’art demeurent extérieures à ce concept —tous les éléments visuels qui ne contribuent pas à construire la signification—, tandis que d’autres passent outre les frontières de cette discipline, à l’instar de ceux qui ont trait aux notions de syntaxe, de rhétorique et de récit. (2018: 44)

Además del concepto de “focalización”, rescatamos aquí el de “encuadre” (*cadrage*), compartidos ambos tanto por los estudios literarios como los iconográficos. Todo el episodio del cetáceo se nos presenta como una unidad al mismo

tiempo narratológica e iconográfica: pausa en el *continuum* narrativo y a su vez profundización de motivos particulares escogidos *ex professo* por el autor, a través del narrador. En el pasaje anteriormente citado, el vientre del cetáceo contiene una reproducción del mundo exterior, que a medida que el lector junto con el narrador va adentrándose en él, lo percibe en principio como armonioso, cercano a dos grandes motivos: el locus amoenus, anclado en el texto en la descripción minuciosa de los elementos naturales propios del motivo —las aves y la verdura— y la Edad de Oro, especialmente en la abundancia de alimentos y en la espontaneidad de su crecimiento —tópico del αὐτόματος βίος—. Sin embargo, ambos motivos literarios sirven a su vez de marco para que se produzca el encuentro entre el narrador y los personajes del anciano Escíntaro y su hijo, el centro de todo el episodio. Así, el *locus amoenus* deja lugar a la intervención del trabajo manual y de la agricultura, haciendo que el mundo a descubrir comience a parecerse al que conoce el narrador:

ἐπεὶ δὲ ἤδη ἐθάδες τῇ διατριβῇ ἐγενόμεθα, λαβὼν ἑπτὰ τῶν
 ἐταίρων ἐβάδιζον ἐς τὴν ὕλην περισκοπήσασθαι τὰ πάντα
 βουλόμενος. οὐπω δὲ πέντε ὄλους διελθὼν σταδίους εὗρον
 ἱερὸν Ποσειδῶνος, ὡς ἐδήλου ἡ ἐπιγραφή, καὶ μετ' οὐ πολὺ
 καὶ τάφους πολλοὺς καὶ στήλας ἐπ' αὐτῶν πλησίον τε πηγῆν
 ὕδατος διαυγοῦς, ἔτι δὲ καὶ κυνὸς ὑλακὴν ἠκούομεν καὶ
 καπνὸς ἐφαίνετο πόρρωθεν καὶ τινα καὶ ἔπαυλιν εἰκάζομεν.
 (I, 32)

Y cuando ya estábamos habituados a la forma de vida, tras tomar a siete de los compañeros, me dirigí al bosque deseando observar todo. Aún no habiendo transcurrido cinco estadios completos, descubrimos un templo [dedicado a] Poseidón —como evidenciaba la inscripción— y no muy lejos muchas tumbas y estelas

sobre las mismas, y cerca una fuente de agua cristalina. Incluso también escuchábamos el ladrido de un perro y aparecía el humo a lo lejos y nos parecía que había una granja.

Todo este pasaje está construido sobre la focalización del narrador y al mismo tiempo el encuadre. Como sostiene Georges Didi-Huberman, “*cadrer, c’est trancher. Trancher, c’est choisir. [...] Tout cadrage est un geste politique*” (2018: 113). Retomando lo señalado por Bal sobre la relación entre el acto de lectura y el contexto sociohistórico de producción junto con estas palabras del crítico francés, el *cadrage* deviene en gesto político precisamente porque implica concentrar y focalizar la mirada en determinados temas y motivos que catalizan la significación mediante una operación de recorte, selección y realce: son esos motivos y no otros. En el caso del episodio en cuestión, Luciano autor-narrador dirige la mirada del lector hacia aquello que le interesa, hacia el centro de esta gran écfrasis: el encuentro entre el narrador y Escintaro, en un marco también particular, que es el de la civilización. Este marco está cuidadosamente preparado por la gradación de los elementos que aparecen ante la vista y el oído del narrador: el bosque, el templo de Poseidón junto con la inscripción y las tumbas, la fuente de agua, el ladrido del perro y el humo a lo lejos. El último término de la enumeración, *τινα ἔπαυλιν* (“una granja”), indica la presencia de la mano del ser humano sobre la naturaleza, plasmada en la agricultura y los trabajos de ingeniería, elementos que corresponden a un marco de civilización frente a lo que el personaje-narrador ha experimentado en la estadía en la Luna y experimentará inmediatamente luego del encuentro, dentro y fuera del cetáceo: la otredad del bárbaro, de aquellos que no son “griegos”.

Σπουδῆ οὖν βαδίζοντες ἐφιστάμεθα πρεσβύτη καὶ νεανίσκῳ μάλα προθύμῳ πρασιάν τινα ἐργαζομένοις καὶ ὕδωρ ἀπὸ τῆς πηγῆς ἐπ’ αὐτήν διοχετεύουσιν· ἡσθέντες οὖν ἅμα καὶ φοβηθέντες ἔστημεν· κάκεινοι δὲ ταῦτὸ ἡμῖν ὡς τὸ εἰκὸς παθόντες ἀναυδοὶ παρειστήκεσαν· χρόνῳ δὲ ὁ πρεσβύτης ἔφη, Τίνες ὑμεῖς ἄρα ἐστέ, ὧ ζένοι; πότερον τῶν ἐναλίῳν δαιμόνων ἢ ἀνθρώποι δυστυχεῖς ἡμῖν παραπλήσιοι; καὶ γὰρ ἡμεῖς ἀνθρώποι ὄντες καὶ ἐν γῆ τραφέντες νῦν θαλάττιοι γεγόναμεν καὶ συννηχόμεθα τῷ περιέχοντι τούτῳ θηρίῳ, οὐδ’ ὁ πάσχομεν ἀκριβῶς εἰδότες· τεθνάναι μὲν γὰρ εἰκάζομεν, ζῆν δὲ πιστεύομεν. πρὸς ταῦτα ἐγὼ εἶπον· Καὶ ἡμεῖς τοὶ ἀνθρώποι νεήλυδοί ἐσμεν, ὦ πάτερ, αὐτῷ σκάφει πρόφην καταποθέντες, προήλθομεν δὲ νῦν βουλόμενοι μαθεῖν τὰ ἐν τῇ ὕλῃ ὡς ἔχει· πολλὴ γὰρ τις καὶ λάσιος ἐφαίνετο. δαίμων δέ τις, ὡς ἔοικεν, ἡμᾶς ἤγαγεν σέ τε ὀνομένους καὶ εἰσομένους ὅτι μὴ μόνοι ἐν τῷδε καθείργμεθα τῷ θηρίῳ· ἀλλὰ φράσον γε ἡμῖν τὴν σαυτοῦ τύχην, ὅστις τε ὦν καὶ ὅπως δεῦρο εἰσῆλθες. (I, 33)

Apertando el paso, nos topamos con un anciano y un muchacho que trabajan con mucho empeño una huerta y canalizan agua de la fuente hacia la misma. Entonces nos quedamos de pie, contentos y al mismo tiempo temerosos; también aquellos —como era lógico— experimentando lo mismo, se habían quedado mudos uno junto a otro. Pero luego de un momento, el anciano dijo: “¿Quiénes son ustedes, extranjeros? ¿Acaso de los daimones marinos o seres humanos desafortunados, casi iguales a nosotros? Nosotros también, en efecto, siendo seres humanos y nutridos en la tierra, ahora hemos devenido en seres marinos, nadamos con esta bestia que nos encierra, no sabiendo exactamente lo que padecemos. Porque por un lado nos imaginamos que estamos muertos, por otro creemos vivir”. A estas preguntas respondí: “También

nosotros somos seres humanos recién llegados, padre, engullidos el día anterior con la nave misma, pero ahora nos adelantamos queriendo saber qué cosas tiene el bosque: en efecto, aparecía abundante y tupido. Pero un daimon, como parece, nos condujo a verte y enterarnos que no somos los únicos encerrados en la bestia; pero dinos tu propia suerte, quién eres, y cómo llegaste aquí”.

El gesto político que supone el encuadre se da precisamente en términos de inclusión-exclusión, de nosotros-otros, que sin embargo permite el reconocimiento, la *anagnórisis* de ambas partes y la mutua pregunta por la identidad: Τίνας ὑμεῖς ἄρα ἐστέ, ὧ ξένοι; πότερον τῶν ἐναλίωων δαιμόνων ἢ ἄνθρωποι δυστυχεῖς ἡμῖν παραπλήσιοι. El cetáceo, y más concretamente el espacio interno trabajado por Escíntaro y su hijo, se constituye también en lo que Mary Louise Pratt denomina “zona de contacto”, a saber:

[...] el espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas. [...] La “zona de contacto” desplaza el centro de gravedad y el punto de vista hacia el espacio y el tiempo del encuentro, al lugar y al momento en que individuos que estuvieron separados por la geografía y la historia ahora coexisten en un punto, el punto en que sus respectivas trayectorias se cruzan. Una perspectiva de contacto destaca que los individuos que están en esa situación se constituyen en y a través de su relación mutua. Además, trata de las relaciones entre colonizadores y colonizados, o de viajeros y “viajados”, no en términos de separación, sino en términos de presencia simultánea, de interacción, de conceptos y prácticas entrelazadas. (2011: 33-34)

Es en esta “zona de contacto”, en este espacio delimitado y enmarcado de diversas maneras (cetáceo, *locus amoenus*, lugar de la agricultura-civilización) donde se produce el encuentro entre el narrador que llega y el viejo que lo recibe. Este encuentro desemboca en una *anagnórisis*, como dijimos, de ambos lados al mismo tiempo, que funciona como una *mise en abyme* de todo el relato, “un procédé artistique ou littéraire de répétition en miroir allant toujours vers le ‘centre’ ou vers le ‘fond’ de l’image [y, agregó, del texto]” (Didi-Huberman, 2018: 166). La historia relatada por Escintaro (I, 34-36) es en sí misma el reflejo de la propia historia del narrador, es decir, de la totalidad de la obra como unidad. Dentro del cetáceo encontramos, no sólo a partir del relato del anciano sino de la observación, y con más precisión, de la focalización del narrador, la misma situación de inestabilidad política que fue relatada en la primera parte, a saber, las guerras entre pueblos, aquí con un grado mayor de extrañeza y otredad que en la primera parte de la narración entre los selenitas y los heliotas, por ser ellos en esta sección ya no de imagen semejante a los humanos sino completamente otros, seres marinos, como los Salmuerados, los Tritonocarneros y los Atunocéfalos (I, 38). Interesante es también que aquí Luciano, bajo la muda del narrador, haga al mismo tiempo una alusión al famoso pasaje de *Odisea* (9, 105-115) que presenta a los cíclopes como seres sin ley ni organización política, del lado del otro salvaje. Como señala Kowzan, “se puede definir a la citación como un enunciado de doble proceso de enunciación y en el que la enunciación no es original. Sin embargo hay pocos préstamos textuales que estén cargados de significación respecto de la obra total, y hay muchos menos que constituyan su realce y centralización” (1976: 66). La alusión, que es, según Genette, la forma “moins explicite mais encore littérale, [...] c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine

intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable" (1982: 8), aquí se convierte precisamente en uno de esos pocos enunciados que concentran significación y realce dentro de la arquitectura del relato, como subraya el teórico polaco. Ambos personajes, narrador y anciano, comparten así, en la zona de contacto, experiencias similares, reflexiones comunes en torno al problema de la identidad, enmarcado no sólo en la alusión al salvaje en los cíclopes homéricos y los pueblos que habitan dentro del cetáceo sino también en la institución de hospitalidad, tanto en las preguntas del narrador como en la respuesta del anciano:

ὁ δὲ οὐ πρότερον ἔφη ἐρεῖν οὐδὲ πεύσεσθαι παρ' ἡμῶν, πρὶν ξενίων τῶν παρόντων μεταδοῦναι, καὶ λαβῶν ἡμᾶς ἦγεν ἐπὶ τὴν οἰκίαν —ἐπεποίητο δὲ αὐτάρκη καὶ στιβάδας ἐνφοκδόμητο καὶ τὰ ἄλλα ἐξήρτιστο— παραθεῖς δὲ ἡμῖν λάχανα τε καὶ ἀκρόδρυα καὶ ἰχθῦς, ἔτι δὲ καὶ οἶνον ἐγγέας, ἐπειδὴ ἱκανῶς ἐκορέσθημεν, ἐπυνθάνετο ἃ πεπόνθειμεν· κάγῳ πάντα ἐξῆς διηγησάμην, τόν τε χειμῶνα καὶ τὰ ἐν τῇ νήσῳ καὶ τὸν ἐν τῷ ἀέρι πλοῦν καὶ τὸν πόλεμον καὶ τὰ ἄλλα μέχρι τῆς εἰς τὸ κῆτος καταδύσεως. (I, 33)

Pero él dijo que no hablaría primero ni se informaría de nosotros hasta que nos proveyera de los dones de la hospitalidad que tenía. Habiéndonos tomado, nos condujo a su casa. Estaba hecha/pensada como autosuficiente/autárquica y había construido lechos de paja y estaba equipada de otras cosas. Tras habernos servido verduras, frutas y pescado, y también escanciado vino, cuando nos saciamos lo suficiente, preguntaba respecto de qué cosas habíamos padecido. Y yo le relaté al punto todo prolijamente, la tempestad y las

cosas en la isla y el navegar en el aire y la guerra y las otras cosas hasta el descenso en el cetáceo.

En este sentido, y a modo de conclusión, todo el episodio del cetáceo se presenta no solamente como una pausa donde no se desarrolla la acción narrativa, sino que deviene en un *momentum* reflexivo en torno a aquello que atraviesa toda la obra, a saber, la relación entre historia y ficción, entre aventura y verdad. Como sostiene Giorgio Agamben, “[...] l’avventura non si situa né soltanto in una serie di eventi, ma nel loro coincidere —cioè cadere insieme” (2015: 30-31). Es esta coincidencia de perspectivas la que se establece en esta pausa narrativa, coincidencia de la aventura del narrador y de Escíntaro y su hijo. El cetáceo resulta así en el espacio de la verdad en el relato, como señala el filósofo italiano: “avventura e verità sono indiscernibili, perché la verità avviene e l’avventura non è che l’avvenire della verità” (2015: 28), pero también en lugar de pasaje, en umbral entre dos realidades que abarcan toda la obra: los acontecimientos que se desarrollaron en el cielo en el libro I y los que tendrán lugar luego de la salida del cetáceo en el libro II, en la isla de los bienaventurados. Luciano, al ubicar al monstruo marino en la mitad de la narración, construye una *mise en abyme* de toda la obra desde su misma materialidad: así como el narrador tiene que atravesar las columnas de Hércules (I, 5) para comenzar su búsqueda de conocimiento, también debe atravesar dos veces (a la entrada y a la salida) los enormes dientes del cetáceo semejantes a columnas, que devienen en un nuevo umbral no sólo para el narrador-personaje sino sobre todo para el lector, cada vez que emprenda el viaje-aventura del conocimiento.

Bibliografía

- Agamben, G. (2015). *L'avventura*. Roma, Nottetempo.
- Bal, M. (2017). Lire l'art? Alloa, E. (ed.), *Penser les images III. Comment lire les images?*, pp. 43-74. Monts, Les presses du réel.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Aperçues*. Paris, de Minuit.
- Fowler, D. P. (1991). Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis. *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, pp. 25-35.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, du Seuil.
- Kowzan, T. (1976). El arte destacado y centralizado. *Diógenes*, año XXIV, núm. 96, pp. 65-85.
- Luciano (2016). *Storia vera*. Introduzione, traduzione e note di Quintino Cataudella; testo greco a fronte. Milano, BUR Rizzoli.
- Lucien (1962). *Histoire Vraie. Édition, introduction et commentaire*. F. Ollier, éditeur. Paris, Presses Universitaires de France.
- Lukács, G. (1975). Raconter ou décrire? *Problèmes du réalisme*. Paris, L'arche.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 4

Los torneos en el mundo artúrico

De Chrétien de Troyes a la *Mort Artu* francesa

Kaila Yankelevich

Durante la Edad Media los torneos constituyeron, junto con la caza, la fiesta cortesana por excelencia. Los episodios en los que aparecen torneos se convirtieron pues en un elemento fundamental de la narrativa caballeresca medieval. En ella, las asambleas y las justas entre caballeros son a menudo ocasiones en las que los narradores pueden demostrar su habilidad desplegando temas característicos del género. El disfraz, la tensión entre amor y armas, y la prueba de la habilidad guerrera encuentran, entre otros, su lugar en estas situaciones.

Dentro del *roman* medieval es posible encontrar numerosos episodios donde se describen torneos de maneras muy diversas y, a veces, contradictorias. Las asambleas pueden aparecer como ocasiones alegres, donde las damas acuden a ver al caballero que lleva su prenda en medio del despliegue colorido de los escudos, o como episodios oscuros en los que la violencia ocupa un lugar central. A menudo, el modo en el que los torneos son representados refleja la visión del autor acerca de estos eventos, que fueron condenados muchas veces por la Iglesia: ya en el concilio de Clermont, en

el año 1130, la institución tomó posición contra estas fiestas (Zotz, 2006: 199). Las críticas se fueron recrudeciendo, y más adelante, a comienzos del siglo XIII, Jacobo de Vitry predicó que quienes participaban de estas competiciones cometían los siete pecados capitales (Zotz, 2006: 199). La Iglesia llegó incluso a pronunciarse en contra de que se le diera sepultura cristiana a aquellos caballeros que perdieran la vida en un torneo (Zotz, 2006: 200). De este mismo siglo data la *Mort Artu* anónima, texto perteneciente al muy difundido ciclo de la *Vulgata* artúrica¹, de la que Claude Lachet señala que “l’aspect brillant, festif et ludique des compétitions a disparu (...) le tournoi appartient à une chevalerie du passé, à une chevalerie dépassée” (1994: 154).² ¿Existe, sin embargo, en los torneos del pasado, este aspecto lúdico y festivo que señala el crítico? ¿Es esta concepción de las justas propia de la *Mort Artu*, o aparece ya en textos anteriores?

A continuación, analizaremos cómo estos eventos son representados en la obra de Chrétien de Troyes, autor que a fines del siglo XII compuso un modelo de *roman* artúrico que fue seguido por muchos escritores luego de su desaparición,³ y en la *Mort Artu*, donde la clausura de este mundo es narrada con crudeza.⁴

1 El ciclo llamado *Ciclo Lancelot-Grial* o *Vulgata* está formado por cinco *romans* que narran el apogeo y la decadencia del universo artúrico. Este conjunto de textos gozó de una gran popularidad en la Edad Media: prueba de ello es que se conserva en numerosos manuscritos. Se estima que fue compuesto en Francia entre los años 1215 y 1235 (Lupack, 2007: 104).

2 “El aspecto brillante, festivo y lúdico de las competiciones desapareció [...] el torneo pertenece a una caballería del pasado, a una caballería obsoleta” (1994: 154, nuestra traducción).

3 “Si la forma romanesca se emancipa y se define en un tiempo relativamente breve, lo debe a la influencia del genio de Chrétien de Troyes. Su obra proporcionó durante medio siglo un modelo ejemplar que pronto hubo de borrar el recuerdo de tentativas anteriores” (Zumthor, 2016: 16).

4 Mis primeras observaciones sobre este tema, algunas de las cuales retomo aquí, fueron leídas como ponencia en las XXX Jornadas de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona (2017) y publicadas digitalmente en las actas correspondientes.

En la *Mort Artu*, los torneos que aparecen a lo largo del relato son cuatro: el que se lleva a cabo en la localidad de Winchester, el de Taneborg, el de Camelot y el de Karahés. De las obras de Chrétien de Troyes, se estudiarán el torneo de Tenebroc en *Erec y Enide* (c. 1165), el de Oxford en *Cligès* (c. 1176), el de Noauz en *El Caballero de la carreta* (c. 1179-80) y el que se desarrolla en tierras de Tibaut en *El cuento del Grial* (c. 1180s).⁵

En cada uno de los dos corpus de textos, los torneos están presentados bajo una luz diferente ya desde el momento del relato en el que se los anuncia. En las obras de Chrétien, los motivos por los que se organizan las asambleas, aunque son variados, suelen conservar un matiz festivo. Así, en *Erec y Enide*, los miembros de la corte, luego de encontrarse reunidos durante semanas para celebrar una boda, “decidieron emprender todos juntos un torneo” (EE, 101).⁶ En *El Caballero de la carreta*, el torneo de Noauz es organizado por un grupo de doncellas cuya “asamblea creyó oportuno organizar un gran torneo” (CC, 99) con el fin de elegir marido. En *Cligès*, por otra parte, el torneo de Oxford no tiene un objetivo claro pero sí se dice que “los barones del rey Arturo y el rey mismo habían organizado un torneo” (C, 151). Por último, en *El cuento del Grial*, el torneo del que participa Gauvain fue convocado por una doncella que deseaba probar el valor de su posible amante.

Es notable que, en todos los casos citados, las asambleas son ideadas y se convocan desde un ambiente cortés y de manera colectiva, exceptuando en esta segunda característica a la de *El cuento del Grial*. Los objetivos tienen asimismo

5 Para las dataciones, sigo a Lupack (2007).

6 Las ediciones utilizadas se encuentran en la bibliografía. A partir de ahora nos referiremos a la *Mort Artu* como MA, a *Cligès* como CS, a *Erec y Enide* como EE, al *Caballero de la carreta* como CC y al *Cuento del grial* como CG. Para las citas de la *Mort Artu* referiremos sección además de número de página.

que ver con los ideales de la Corte, y a veces, particularmente, con la institución matrimonial de la que solía ocuparse Chrétien en sus textos. Así, en *El Caballero de la carreta* y *El cuento del Grial*, las damas son colocadas en un lugar superior —a veces de manera literal, como sucede en el segundo, en el que se dice que “las damas y las doncellas se van a sentar en los sitios más altos para ver el torneo” (CG, 167-168)—, desde el cual pueden juzgar a sus amigos,⁷ que deben probar que son dignos de su amor. El objetivo, claro en Noauz, es el matrimonio, que además es la ocasión que se celebra en *Erec y Enide*. Paul Zumthor dice, de hecho, que “casi toda la obra de Chrétien de Troyes tiene así como resorte principal el amor conyugal, su crecimiento, sus recorridos y sus contradicciones” (2012: 89). En este marco, resulta interesante señalar que en Noauz el amor adúltero de Lancelot y la reina (que le pide que lleve adelante hechos de armas extraordinarios) bloquea la intención de las doncellas casaderas de unirse en matrimonio con otros caballeros, como se verá más adelante.

En la *Mort Artu*, las convocatorias a estos eventos son muy distintas a las que aparecían en la obra de Chrétien. Desde un primer momento queda claro que es Arturo quien impulsa en soledad la organización de las asambleas. La causa expresa del primer torneo —el de Winchester— es la desaparición de las aventuras del reino de Logres, y la preocupación subsiguiente del rey que “no quería que los compañeros dejaran de practicar el ejercicio de las armas” (MA, §3, 15). Los torneos están planteados, entonces, como una distracción mediante la cual Arturo pretende anular el peligro que supondría que los caballeros de la Mesa Redonda, al no tener oportunidad de ejercitarse en

7 En estos textos “amigo” o “amiga” se utiliza a menudo en un sentido que denota interés de índole amoroso.

el uso de las armas, se vuelvan contra sus propios compañeros. Winchester tiene, entonces, una finalidad muy específica y calculada, no festiva, que se extiende también al resto de los torneos de este texto.⁸

La presencia de torneos, sin embargo, va palideciendo a lo largo del relato. Lachet señala que “l’effacement progressif des tournois est corroboré par la relation des combats auxquels le narrateur consacre de moins en moins de lignes” (1994: 143).⁹ Los eventos ocupan cada vez menos espacio textual en el relato y los personajes parecen preocuparse cada vez menos por su desempeño en las justas. Durante la segunda parte del *roman*, a medida que desaparecen los torneos, van apareciendo otros hechos de armas, en una escalada de violencia que, desde el duelo judicial por la inocencia de Ginebra, que ha sido acusada de asesinato, hasta la batalla campal de Salisbury en la que Mordret hiere de muerte a Arturo, se incluye la guerra entre Arturo y Lancelot, el asedio a la torre en la que se esconde la reina y un hecho tan cruel e inútil como el asesinato de la dama de Beloé a manos de su marido celoso.

Así, el objetivo principal de las asambleas se ve frustrado: sin aventuras en las que desempeñarse, los caballeros del reino —incluido el rey— van deteriorando más y más sus relaciones, lo que produce finalmente la ruptura que lleva a la guerra, y con ella al final catastrófico del reino.

8 De la convocatoria al segundo torneo sabemos solamente que “antes de partir hicieron pregonar un torneo” (MA, §25, 32), y podemos suponer que se trata, una vez más, de la iniciativa del rey. Acerca del tercer torneo no hay dudas: es Arturo quien “hizo convocar otro torneo al cabo de un mes y en el campo de Camelot” (MA, §43, 56). Del último torneo, que se celebra en Karahés, no sabemos casi nada. Se podría desarrollar un paralelismo entre la desaparición de los torneos en cuanto al espacio físico que ocupan en la historia —en cantidad de párrafos— y en cuanto al espacio que ocupan en la agenda política de Arturo, a quien van agobiando otras preocupaciones. Al último de los torneos, de hecho, el rey ni siquiera asiste.

9 “La desaparición progresiva de los torneos es corroborada por la relación de las peleas a las que el narrador dedica cada vez menos líneas” (1994: 143, nuestra traducción).

En la *Mort Artu*, entonces, la fiesta de las armas no puede cumplir el fin concreto para el cual fue convocada. En las obras de Chrétien, este fracaso se ve sobre todo en Noauz, cuando las jóvenes deciden no casarse ese año, y por omisión en *El cuento del Grial*, ya que, si bien el narrador no explicita si la doncella que organizó el evento termina aceptando o no el amor de su amigo, este, lejos de ganar el torneo, es derribado por Gauvain mientras justa por el amor de su dama.

En muchos de los casos los temas desarrollados por Chrétien en el episodio del torneo ya aparecen de otras maneras en la obra. Por ejemplo, en *Cligès*, el tema del disfraz se trabaja en el momento de la batalla en la que Alejandro, el padre del protagonista, utiliza las armaduras y estandartes de sus contrincantes vencidos para tomar por sorpresa un castillo enemigo. En el episodio del torneo de Oxford, este tema es trabajado extensamente: Cligès concurre de incógnito a la competencia, y en cada uno de los cuatro días en los que esta se desarrolla viste una armadura de un color distinto. Asistir al torneo con las armas lisas de un caballero novel, para desde el anonimato conquistar una vez más el honor por las armas, es una práctica habitual para los personajes del *roman* artúrico, y de hecho es la estrategia que utiliza Lancelot en la *Mort Artu* cuando acude al torneo de Winchester. Es necesario tener en cuenta que, en este momento histórico, la práctica de llevar un escudo de armas personal se encuentra de manera plena en lo que Pastoureau llama su etapa de difusión,¹⁰ y por lo tanto ya puede considerarse disruptivo que un caballero acuda a un evento social llevando armas que no lo identifiquen. Según este mismo estudioso, es posible que los orígenes mismos del escudo

10 "Desde un punto de vista cronológico, tres fases parecen sucederse y convertir el nacimiento de los escudos de armas en un fenómeno que se despliega sobre cinco o seis generaciones: una fase de gestación (del comienzo del siglo XI a los años 1120-1130); una fase de aparición (c. 1120-1130/ c. 1160-1170); y una fase de difusión (c. 1170-c. 1230)" (Pastoureau, 2006: 243).

de armas se ubiquen en la necesidad de “reconocerse en la guerra y en el torneo (y sin duda en el torneo más que en la guerra)” (2006: 239), y por lo tanto no es fortuito que esta práctica tan particular se encuentre retratada con detalle en los episodios que están siendo analizados.

En la *Mort Artu*, el incógnito que lleva Lancelot, a diferencia de lo que sucede en *Cligès*, provoca una situación trágica: al ser un impedimento para la correcta identificación del caballero, lleva a que los parientes y amigos del héroe lo ataquen sin reconocerlo y le produzcan una herida casi mortal. En el caso de *Cligès*, en cambio, la multiplicidad de colores que viste el protagonista —negro, verde, rojo y blanco— aporta al colorido de la situación y ayuda, simplemente, a que el torneo sea percibido como una ocasión estéticamente bella.

Esto sucede también en el resto de los torneos descritos por Chrétien, en los que el despliegue cromático que ostentan los caballeros es tan importante como el caballero mismo. En la tribuna del torneo de Noauz, los espectadores reconocen a los caballeros que justan gracias a las armas que llevan: así, pueden llamar por su nombre a “aquél de escudo rojo con una franja dorada” (CC, 106), o a un combatiente del que “la mitad de su escudo es verde, y lleva un leopardo pintado; la otra mitad, azul” (CC, 106). Los colores y dibujos de los escudos son descritos en detalle y hacen que el aspecto visual del torneo sea difícil de ignorar. De igual forma, en el torneo de *Erec y Enide* abundan los detalles cromáticos: el narrador se detiene, apenas comienza el episodio, en señalar que “¡allí hubo tanta enseña bermeja, tantos velos y tantas mangas azules y blancas (...)! ¡Tantas lanzas (...) de oro y plata (...)!” (EE, 101).¹¹ Hay, también, múltiples

11 Las mangas son una prenda de amor tradicional cuyo protagonismo en algunos episodios se remarcará más adelante.

adjetivos, imágenes visuales que permiten imaginar mejor a los caballeros —“cogen las riendas por los nudos y los escudos por las abrazaderas” (EE, 103)— e incluso imágenes auditivas —“allí todos desenvainan las espadas sobre aquellos que caen con gran ruido” (EE, 102)—.

En *El cuento del Grial*, por último, el aspecto descriptivo está algo relegado. El elemento cromático que se menciona es la manga, tradicional prenda de amor, que la Doncella de las Mangas Pequeñas le entrega a Gauvain, uno de los héroes del *roman*: “el señor hizo sacar un jamete rojo de un cofre que tenían y al punto mandó hacer con él una manga bien ancha y larga” (CG, 178).

En la *Mort Artu*, como ya se comentó antes, los torneos van desapareciendo a lo largo del texto. El narrador aporta cada vez menos datos sobre estas fiestas: del último de todos apenas sabemos quién es el ganador. Del primero, en cambio, conocemos más detalles, desde qué armas lleva Lancelot hasta en qué lugar se sienta el rey, aunque faltan descripciones propiamente dichas. Sobre todo, se explica con precisión quién derriba a quién. Predominan, pues, las acciones sobre las imágenes, pero a lo largo de la *Mort Artu* también ellas van desapareciendo de estos episodios. La única información que persiste en todos los casos es el nombre del ganador, resaltando así el aspecto competitivo de estos eventos.

En oposición al despliegue descriptivo de los torneos de Chrétien, los torneos de la *Mort Artu* aparecen como situaciones grises, privadas de colorido y belleza. El único color que cabe imaginar en estos episodios es el rojo, que no es sólo el color de las armas de Lancelot en Winchester sino también el de la sangre. En este aspecto, el torneo de *El cuento del Grial* es, de los narrados por Chrétien, el más cercano a la *Mort Artu*.

En la *Mort Artu*, la insistencia en que los torneos son una competencia que debe ser ganada no reside solamente en

la mención de un vencedor. También los juegos mismos se encuentran presentados de una forma que recuerda más a la guerra que al placer: los participantes se organizan en dos bandos, los de adentro y los de afuera, y el objetivo es tomar una suerte de fortaleza. Se remarca así una de las características de los torneos reales, que Chrétien, interesado en describir las justas individuales y el desempeño de héroes particulares, no se preocupa tanto por resaltar: el torneo “debía ser un *simulacrum belli*, la figuración de una batalla auténtica entre caballeros” (Zotz, 2006: 200). Así, las asambleas de la primera parte del *roman* se muestran como una mímica de las guerras y asedios que, tras el fracaso de los intentos de Arturo por preservar la paz, asolan las tierras de las Bretañas insular y continental en la segunda.

Como se dijo más arriba, estos intentos del rey están representados sobre todo por la organización de los juegos, que tienen por objetivo canalizar los impulsos violentos de los caballeros de la Mesa Redonda de una forma no dañina. Sin embargo, en Winchester Arturo les impide a sus sobrinos, Gauvain y Gaheriet, participar del torneo, ya que si Lancelot “venía a justar no quería que se hirieran, ni que surgiera querrela ni mala querencia entre ellos” (MA, §16, 25). La violencia que suscitan los juegos, lejos de estar contenida y limitada a su función, puede desbordarse en cualquier momento.

Además de este peligro latente —el de desencadenar violencias ocultas pero presentes en la Mesa Redonda—, los torneos de la *Mort Artu* encierran otros peligros, físicos e inmediatos. En Winchester, Lancelot hiere a varios caballeros, y cuando finalmente decide abandonar el torneo lo hace “dejando en el lugar a uno de sus escuderos muerto, al que uno de los caballeros había matado accidentalmente” (MA, §21, 29). Él mismo va “ensangrentado; (...) gravemente herido” (MA, §21, 29). La muerte patética del escudero es un recordatorio del derroche inútil de violencia que deja atrás.

Además, el hecho de que Lancelot haya sido herido por su primo sir Bors, que no sabe identificarlo, y haya justado contra él y sir Héctor, contribuye a que el torneo se presente como una situación fundamentalmente brutal, que puede llevar a parientes y amigos a matarse entre sí por un descuido. Leídos bajo esta luz, los tres torneos posteriores, narrados de forma más sucinta, parecen esconder tanta sangre como la que se encuentra explícita en Winchester.

En los textos de Chrétien, por el contrario, las imágenes del dolor, la sangre y la muerte no aparecen de forma tan manifiesta. Hay, sí, golpes y derribos. En *Erec y Enid* el héroe, luchando contra los caballeros del equipo rival, “destroza la lanza, golpeándole bajo la tetilla (...); luego desenvaina la espada y los atraviesa, hunde los yelmos y los rompe” (EE, 104). Estas son hazañas que conllevan, necesariamente, el perjuicio físico, a veces grave, de un adversario. De manera similar, en el episodio de Noauz, Lancelot justa con el hijo del rey de Irlanda, y aquél descubre que “su lanza ha quedado hecha pedazos, pues no ha golpeado sobre musgo, sino sobre un escudo de planchas muy duras y secas” (CC, 108). En *Cligès* sucede algo parecido: la violencia es tal que el rey debe acudir “para separarlos e imponer la paz. Pero antes (...) habían desgarrado y desmallado las blancas mallas, atravesado y partido los escudos y roto los yelmos” (C, 158). Los escudos pierden, en el momento de la batalla, los adornos y colores que los caracterizaban: ahora sólo queda el arma.

El torneo de *El cuento del Grial*, por su parte, es el que aparece de una forma más francamente negativa. La ocasión se presenta, desde que surge en el relato, como violenta e innecesaria: cuando Gauvain llega a la tierra en la que se está celebrando, todos se detienen para ver de quién se trata, y “la mayoría estaban muy contentos porque el torneo se había detenido” (CG, 167). Además, como se volverá a mencionar, Gauvain intenta evitar participar de la justa para no

ser gravemente herido. Se entiende, entonces, que este tipo de evento es uno donde los caballeros suelen arriesgar innecesariamente su integridad física.

En los episodios narrados por Chrétien, el color de la sangre queda relegado a un segundo plano, oculto tras los pendones, prendas y escudos impactantes que los caballeros llevan consigo. Los golpes, sin embargo, son feroces. El objetivo, que es ya el incremento del honor del ganador, ya el triunfo en la prueba amorosa, no parece compensar el riesgo que supone participar en los juegos. En este sentido, es imposible pensar que los torneos de Chrétien se sitúan más allá de la violencia explícita de la *Mort Artu*: esa violencia está, sólo que de forma menos evidente.

Esto cuadra con lo que señala Zotz como una de las críticas principales que la Iglesia le hizo a los torneos desde la primera mitad del siglo XII: “el enfrentamiento por juego, sin ningún objetivo, y los peligros de muerte” (2006: 199). Nótese que, aunque los torneos tienen un objetivo más o menos claro, sobre todo en la *Mort Artu*, este fin se ve frustrado. Además, la violencia y el riesgo de muerte se encuentran en todo momento muy presentes en la narración.

Un elemento que puede aparecer o no en los torneos son las damas como espectadoras o amigas de uno de los caballeros que justa. Es necesario recordar que “la imbricación de las armas y el amor” es un “rasgo temático que distingue al *roman* desde su origen” (Amor, 2016: 6), y que por lo tanto el tratamiento en paralelo de ambos temas es común en este género. Muchas veces, como sucede por ejemplo en *Erec y Enid*, donde el protagonista es acusado de estar dejando de lado las aventuras caballerescas por pasar demasiado tiempo con su nueva y bella esposa, estos temas se presentan en tensión. Los episodios de torneos, por su naturaleza misma, son un espacio privilegiado donde los autores pueden desarrollar este conflicto.

En la *Mort Artu*, los personajes femeninos se encuentran casi completamente ausentes de los episodios de asambleas: a Ginebra no se le permite asistir a Winchester, y su participación como espectadora es nula en el resto de los encuentros. En este primer torneo, el hecho de que Lancelot porte la manga de una doncella —elemento que aparece en varias de las obras de Chrétien— como parte de su disfraz ocasiona una pelea entre el caballero y la reina y la partida del héroe de Camelot. Esa manga, entonces, es la única presencia femenina en Winchester y produce un conflicto.¹²

En las obras de Chrétien, por el contrario, los personajes femeninos se encuentran mucho más involucrados en estos episodios. En el caso de los torneos de Noauz, en *El Caballero de la carreta*, y en la justa de *El cuento del Grial*, son mujeres las que deciden convocar los juegos con el fin de encontrar un amante digno. Al torneo de Tenebroc, en *Erec y Enid*, acuden damas que entregan “tantos velos y tantas mangas (...) como prendas de amor” (EE, 101). En este caso las prendas señalan la presencia de mujeres interesadas en el torneo, pero no un conflicto directo como el que ya fue señalado en torneo de Winchester.

En el torneo de Noauz, el tema de la tensión entre amor y armas se encuentra desarrollado a partir del pedido que Ginebra le hace a su amante. Lancelot debe decidir entre perder su honra actuando como un cobarde, como se lo exige la reina, o desoír esta demanda, lo que implica actuar en contra de las reglas del llamado amor cortés, según las cuales el amante debe actuar como vasallo de su dama, que se erige como señor feudal.¹³ Este es una ética amo-

12 Este conflicto se extiende más allá del torneo, puesto que la joven que le entregó su manga a Lancelot muere más adelante en el relato a causa de su amor no correspondido, y su cadáver llega a Camelot en una barca, provocando el luto y el desasosiego del rey y sus caballeros.

13 Georges Duby señala que los requisitos del contrato feudal “obligan al señor a devolver al buen vasallo todo cuanto reciba de él”, y así “las reglas del amor cortés obligan a la elegida, como pre-

rosa extremadamente estilizada, proveniente del género trovadoresco, en la que se describe un amor sublimado y generalmente adúltero. Por esto mismo, la relación de esta ética con la obra de Chrétien, que como se vio antes ensalzaba la idea del amor dentro del matrimonio, es compleja.

En *El Caballero de la carreta*, Lancelot actúa como un excelente amante: sin dudarlo, obedece a Ginebra, y así subordina sus ansias de obtener más honor al deseo de conservar el amor de su dama. El amor, en este caso, le impide hacer buen uso de las armas. Una vez que Ginebra se asegura de que Lancelot le es fiel, le indica que debe actuar como el buen caballero que es. Paradójicamente, sobre el final del torneo, son los gloriosos hechos de armas del héroe los que impiden que las doncellas, reunidas para buscar marido, sean capaces de amar a otro. Como consecuencia resuelven, frustradas, que no se casarán ese año. Las armas, en este caso, obstruyen el camino del amor (el amor matrimonial, el que predicaba Chrétien), y la tensión amor/armas no llega a encontrar un equilibrio.

Por último, en el torneo de *El cuento del Grial*, la dama que organiza la justa para probar el amor de su amante aparece presentada de forma negativa. El narrador remarca su mal carácter y el hecho de que es descortés con su hermana pequeña, a quien golpea, y con Gauvain, de quien se burla junto con sus doncellas. El torneo, como ya se mencionó, aparece como una ocasión indeseable, en la que el héroe decide no participar para no ser herido, lo cual supondría no poder defenderse en un juicio por combate al que debe asistir poco después para defender su honor. La prueba que

cio de un servicio leal, a entregarse finalmente por entero". El proceso de requerimiento amoroso aparece así como "un juego. Como en todos los juegos, el jugador estaba animado por la esperanza de ganar. En este caso, como en la caza, ganar era cobrar la presa" (2012: 12-13). En el episodio aquí analizado, el aspecto lúdico del cortejo se ve plasmado a partir de los distintos pedidos que la reina hace al caballero.

la dama le impone a su amigo en este caso es desmesurada, y al ser peligrosa para otros, también egoísta. En el caso de Gauvain, entonces, la elección del héroe es una entre el entretenimiento cortesano, de tintes femeninos, o el juicio por combate, donde su honra caballeresca será puesta en juego: una vez más, aparece una tensión entre los dos temas mencionados.

La intervención de las damas en las asambleas es, entonces, casi nula pero siempre conflictiva en la *Mort Artu* y activa en los torneos de Chrétien, pero expresada desde un lugar de tensión con la naturaleza misma del código caballeresco. Se puede pensar, pues, que lejos de dulcificar el escenario en dichos episodios, la participación femenina lo complejiza y lo vincula con el clima de los torneos de la *Mort Artu*, donde esta presencia ya no es bienvenida.

A modo de conclusión, es posible afirmar que los torneos narrados por Chrétien de Troyes en el siglo XII no están tan alejados de aquellos que aparecen en la *Mort Artu* del siglo XIII. Si bien en esta última obra los torneos son el símbolo y la prueba de la decadencia final del mundo artúrico, en ambos corpus se observan rasgos similares: el objetivo inicial de las justas, sea cual sea, fracasa; la violencia innecesaria signa unos juegos que son percibidos, tanto por algunos de los personajes como por el narrador, como un peligro; y la presencia femenina, ya sea fuerte o débil, es sumamente conflictiva.

En *El cuento del Grial*, el último *roman* de Chrétien que su muerte dejó incompleto, el narrador deja a un lado muchos de los aspectos festivos que se habían desarrollado en el resto de la obra del autor, como el despliegue cromático, la causa alegre de la celebración o la alegría de quienes participan en ella. Como en la *Mort Artu*, los caballeros acuden con desgano a justar en un escenario donde el único color que brilla es el rojo de la sangre.

Bibliografía

- Amor, L. (2016). Introducción al *roman* medieval. *Ficha de cátedra: El roman medieval*. Comp. L. Amor y A. Basarte. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Anónimo (1980). *La muerte del rey Arturo*. Trad. C. Alvar. Madrid, Alianza.
- Chrétien de Troyes (1982). *Erec y Enid*. Trad. C. Alvar, M. V. Cirlot y A. Rosell. Madrid, Editora Nacional.
- Chrétien de Troyes (1983). *El Caballero de la carreta*. Trad. C. García Gual y L. A. Cuenca. Madrid, Alianza.
- Chrétien de Troyes (1993). *Cligès*. Trad. J. Rubio Tovar. Madrid, Alianza.
- Chrétien de Troyes (1999). *El cuento del Grial*. Trad. C. Alvar. Madrid, Alianza.
- Duby, G. (2012). El amor cortés. *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, pp. 11-34. Comp. A. Basarte, A. Ed. M. Dumas. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Lachet, C. (1994). "Mais où sont les tournois d'antan?": La fin des joutes dans *La Mort le Roi Artu*. *La mort du Roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, pp. 133-155. Comp. J. Dufournet. Paris, Honoré Champion.
- Lupack, A. (2007). *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford, Oxford University Press.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Trad. J. Buccí. Buenos Aires, Katz.
- Zotz, Th. (2006). El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas. Fleckenstein, J., *La caballería y el mundo caballeresco*, pp. 165-219. Trad. J. L. G. Aristu. Madrid, Siglo XXI.
- Zumthor, P. (2012). La "cortesía". *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, pp. 83-95. Comp. A. Basarte. Ed. M. Dumas. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Zumthor, P. (2016 [1978]). Génesis y evolución del género. *Ficha de cátedra: El Roman Medieval*. Comp. L. Amor y A. Basarte. Trad. C. Cordoni. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Parte 2

El motivo del héroe: sus representaciones en las figuras de reyes y príncipes

Capítulo 5

Heroísmo culto o fronterizo

Estrategias de construcción del héroe medieval castellano

Leonardo Carbone

El presente trabajo se propone como objetivo verificar que, mediante la elucidación de la configuración del héroe en el *Libro de Apolonio* puesta en contraste con aquella que se construye en el *Poema de Mio Cid*, y la adecuación y los corrimientos que se hacen presentes respecto de los modelos genéricos que el mester de clerecía, la novela griega y la épica aportan respectivamente, puede pensarse que son en mayor medida personajes producto de una intención literaria programática perseguida por el autor con miras a un objetivo que involucra a los lectores prefigurados, y no tanto arquetipos inmóviles con valor ejemplar invariable.¹

Si bien es ampliamente reconocido el rol ejemplar que cumple el héroe dentro de la literatura y proyecta hacia el

1 La utilización del término "autor" a lo largo del texto no debe ser asociada a una idea de individualidad creadora exclusiva, puesto que hacerlo acarrearía un problema de subjetivismo o toma de posición respecto de la polémica que escindió a la crítica y produjo dos tendencias contrapuestas en los estudios épicos medievales: individualismo y tradicionalismo. Tratándose de dos obras anónimas, para evitar esto es necesario aclarar que la palabra pretende designar aquí no a una individualidad creadora sino al individuo concreto que llevó a cabo todas las decisiones —textuales y formales— circunstanciales necesarias para que el texto llegase a nuestros días del modo en que lo conocemos.

plano de lo real (Funes, 2017: LXIII; Bowra, 1961; Surtz, 1986), las aseveraciones hechas son de carácter global y no dan cuenta satisfactoriamente de las implicancias que la configuración del héroe tiene, más allá de las que atañen al dominio de lo textual, en el campo de lo real y cómo funcionan de forma instrumental a modo de vehículo de un pensamiento o aparato ideológico específico —del cual se verá si es correcto responsabilizar al autor y su intencionalidad—. Esta problemática se pone de manifiesto al observar de forma comparativa los heroicos protagonistas de las mencionadas obras. Así se advierte inmediatamente que las configuraciones de cada uno son diferentes: si bien hay numerosos puntos de contacto, sustancialmente el Cid y Apolonio son dos figuras con un altísimo grado de desemejanza. Indagar lo que provoca la existencia de estos dos heroísmos diversos es el objetivo de estas líneas.

En un primer lugar cronológico se ubica la partida del héroe. En el *Poema de Mio Cid* esto se cumple desde la apertura: las primeras dos tiradas nos presentan un Cid cuyo honor ya ha sido ofendido y que, llorando, sale de Burgos producto del destierro al que lo ha condenado Alfonso. Hay dos hechos que destacar aquí. El primero, de carácter formal, es el comienzo *in medias res*, ya que no se explicita el suceso que produjo el destierro. El segundo, material, es la mención del llanto en el primer verso: a pesar de la diligencia con que el héroe acata la orden del monarca, el autor subraya la dimensión humana del personaje (Rico, 1993: XV).

En el *Libro de Apolonio*, aquello que motiva un primer viaje del héroe no es una orden real sino la intención de “poner a prueba su *sapientia*”, movido por un “amor de oídas” (Lacarra, 1985: 370). Obsérvense las numerosas diferencias entre un héroe y el otro que se establecen desde un primer momento. Por un lado, mientras que en la épica es inusual el heroísmo regio y éste suele estar reservado a un

vasallo cuya pleitesía es absoluta (Bowra, 1961: 17), el *Libro de Apolonio* presenta un rey como héroe; las virtudes heroicas tradicionales (temeridad, coraje y fuerza física) se ven desplazadas a un segundo plano o ausentes, mientras que inteligencia y cortesía destacan por sobre ellas, según lo expresa el poeta al comenzar: “querría, / componer un romance de nueva maestría / del buen rey Apolonio y de su cortesía”.² Así, encontramos un héroe vasallo que parte como consecuencia de la ira regia contrapuesto con un héroe reinante cuya partida se halla motivada por el tipo más virtuoso de amor en el ámbito cortesano.³

Sin embargo, en la narración Apolonio no queda exento de ser objeto de la ira regia. Tras lograr develar el meollo incestuoso de la adivinanza-corteza propuesta por Antíoco, y luego de un mes encerrado en su biblioteca para cerciorarse de que su respuesta era la correcta, es perseguido por un rey encolerizado y falto de palabra que pretende matarlo, y ello produce el exilio. Pero en ambos casos esta ira produce efectos muy diferentes: mientras que el Cid reconoce que le abre un universo de posibilidades para probar su valía, acrecentar sus *onores* y recuperar tanto el honor perdido como el amor de su señor tras catar los buenos augurios que le depa- ran las cornejas al salir de Vivar (v. 11) (Montaner, 2007: 101), para Apolonio significa el comienzo de una serie de desventuras y naufragios en la búsqueda de una mujer, deshonra y alejamiento de sus *onores* que lo llevan a pensar de sí “que por mal fui nascido” (c. 114d).⁴ Esto se debe, posiblemente, a las necesidades que reclama la inserción genérica de las obras.

2 Todas las citas de esta obra provienen de Alvar (1984).

3 El amor de oídas, que Lacarra (1985) propone proveniente de la trova provenzal, mientras que Alvar y Alvar (1983) rastrean hasta la carta de París a Helena en las *Heroidas* ovidianas.

4 Siguiendo a Pavlovic de acuerdo con Funes (2017), *honor* se halla ligado al prestigio social y tiene carácter público. *Onor* designa el patrimonio material. La *honra* tiene carácter privado y atañe a la moralidad individual.

Mientras que la épica debe presentar un itinerario ascensional, la novela griega requiere un derrotero de infortunios. Por ello, para el héroe “bien *auzado*”, “en buen hora nado” y asidor de la ocasión en el momento propicio (Montaner, 2007) es oportunidad aquello que para el tirio providencialista (Surtz, 1980) es malaventura, que, igualmente, le servirá para probar una virtud que despliega magistralmente: la paciencia y estoicismo ante la adversidad (Surtz, 1986: 8).

A partir de aquí, cada héroe comenzará su proceso de recuperación correspondiente: Apolonio concentrará sus esfuerzos en concretar sus bodas, el Cid en restituir su calidad de vasallo. Sólo que las pruebas de cada uno tendrán una naturaleza muy distinta dado que, mientras éste prueba numerosas veces su valor, astucia y fuerza en la batalla campal, aquel, al igual que en la prueba impuesta por Antíoco, se valdrá de sus capacidades intelectuales y su conocimiento libresco para salir airoso (Zubillaga, 2013: 248).⁵

Luego de un breve paso por Tarso en calidad de prófugo, Apolonio arriba en calidad de náufrago —tras una borrasca producto de la voluntad divina que dispone que sólo él se salve—, despojado de su tripulación y de todo haber, incluso de su ropa, a Pentapolín, donde el discurso de un pescador será quizás un correlato del augurio que mediante la ornitomancia logra leer el Cid en el vuelo de las cornejas o de las palabras de Álvarez Fañez “aun todos estos duelos en gozo se tornarán” (v. 381), sólo que de mayor alcance y explicitud,

5 Se utiliza el término “astucia” para designar la virtud del Cid ya que, aunque la crítica utiliza la palabra “saber”, “prudencia” o asocia su conocimiento a la intelectualidad (Funes, 2017: XLVI y Montaner, 2007), aquí resultaría confuso su empleo. La motivación consiste en ilustrar en el plano del léxico la diferencia existente entre ambos saberes, contraponer la practicidad del conocimiento cídiano en la trama de argucias propicias para la ocasión que lo asocian a Ulises (Bowra, 1961) con la cortesía e intelectualidad del noble griego que le confieren el status de “héroe pasivo” (Cuesta Torre, 1997: 551). Sin embargo, esto no niega que el héroe cídiano se construya bajo la fórmula tradicional como dotado de *fortitudo et sapientia*.

puesto que adelanta en gran parte los sucesos que acontecerán luego en la narración:

El estado d' est' mundo siempre así andido,
cada día se camia, nunca quedo estido,
en toller e en dar, es todo su sentido,
vestir al despojado, despojar al vestido (...) (c.134)
Nunca sabrién los homnes qué eran aventuras,
si no probassen pérdidas o muchas majaduras,
quando han passado por muelles e por duras
después se tornan maestros e cren las escripturas.
(c. 136)

El Cid se encuentra en condiciones semejantes a las de Apolonio, aunque cuenta con una mesnada que se acrecienta momento a momento. La similitud, empero, es considerable en términos de oportunidad: ambos partieron afrentados y se hallan en la más baja condición posible, desterrados y lejos de sus propiedades (Apolonio de su reino, el Cid de su familia y su rey), de modo que no hay otra posibilidad que comenzar el encumbramiento. Adviértase también que, hallándose en estas condiciones, Apolonio vierte lágrimas como el Cid ya lo había hecho. Sin embargo, esto no resulta tan discordante en la obra puesto que no se trata de un personaje cuya valentía sea su más desarrollada virtud, y una sensibilidad masculina de este tipo no resulta inarmónica tampoco dentro de los parámetros de la novela griega, pero en la épica sí es un rasgo que no pasa inadvertido al contrastarlo con otros protagonistas dentro del género.

Así, en las susodichas desfavorables pero indudablemente prometedoras condiciones de nuestros héroes, comienzan las pruebas que los llevarán a la glorificación.

Tras una primera prueba relativamente fallida —en realidad, el griego ha acertado la adivinanza que proponía

Antíoco pero éste, pecador reincidente (c.54), lo niega y, por otro lado, sus bodas no se concretan—, se le presenta una segunda oportunidad de probar su virtud mediante la sabiduría y, nuevamente, bajo forma de enigma: la carta que Luciana, hija de Architrastes, deja en sus manos, convirtiéndolo en mensajero de sus propios amores.⁶ En este caso, la adivinanza será resuelta de forma satisfactoria, y el héroe concretará su designio marital.

Análogamente, el Cid superará una serie de pruebas, aunque todas estas de carácter bélico. Sin embargo, ésta no es la única diferencia entre las que debe superar el héroe épico y las tocantes al del mester: mientras que las adivinanzas en éste se reiteran en todas las ocasiones probatorias, en el Cid, como reconoce Rico respecto de Castejón y Alcocer, “la hoja de servicios militares del Campeador puede llenarse copiosamente con esas dos batallas: las restantes es obligado suponérselas” (1993: XVI).

Nuevamente, nuestros héroes están equiparados puesto que han logrado sus cometidos respectivos. El Cid conquistó Valencia, se reencontró con su familia y recuperó el favor regio y Apolonio logró casarse y espera su descendencia, que yace en el vientre de Luciana. Aparentemente, han alcanzado la gloria.⁷ Sin embargo, en ambos casos esta estabilidad será nuevamente perturbada. Tarsiana, hija de Apolonio,

6 Aquí el autor elabora un interesante corrimiento respecto del motivo folklórico que subyace y es advertido por Deyermond (1968). Mientras que la tradición presenta numerosas muestras de mensajeros de su propia muerte, aquí Apolonio se convierte en recadero de un mensaje que atañe a sí mismo, pero reelaborado y convertido en revelación amorosa.

También destaca la originalidad en la inserción del tópico de la *aegritudo amoris* en la literatura hispánica medieval en lengua vernácula, el hecho de que esta enfermedad afecte a una mujer y su resolución escrita y enigmática, en contraste con la pronunciación oral explícita tradicional (Lacarra, 1985: 372–374).

7 Es menester destacar que, a pesar de que la preceptiva genérica tanto de la épica como de la novela griega permitirían establecer en este momento el desenlace, la narración continúa, renovando el conflicto y reiniciando el proceso de pérdida y recuperación.

nace en alta mar, y su madre muere —aunque en apariencia—. Tras haber enviudado, la preocupación de Apolonio pasa a ser la misma que la del Cid (Cuesta Torre, 1997: 554): el matrimonio de su prole.

El *Libro de Apolonio*, en este punto, impone un corte llamativo. El protagonista será dejado por el narrador en Egipto como peregrino, puesto que se ha alejado de su hija —aunque voluntariamente, en contraste con lo que le sucede al Cid en el primer cantar— (1997: 554) hasta que esté en edad de ser desposada, y es ella quien pasa a ser el centro de la narración. Como no es el objetivo del presente estudio indagar si es Tarsiana o su padre quien cumple el rol de héroe en el relato, aunque fructífero sería, dejamos su sección de lado en el análisis y saltamos hasta aquel momento en que el narrador vuelve a Apolonio.

Es interesante destacar que en ambas obras, como reconoce Cuesta Torre (1997: 557) pero sólo respecto del *Libro de Apolonio*, la actitud de los padres ante el matrimonio de sus hijas es parámetro de juicio que, aunque de carácter privado, posee implicancias públicas (como se verá más adelante). Mientras que, por ejemplo, el matrimonio de Apolonio y Luciana es amparado por el rey Architrastes puesto que respeta la decisión de su hija y gracias a ello se desenvuelve armónicamente, es el Cid mismo quien subraya en reiteradas ocasiones que las bodas con los infantes de Carrión no son siquiera decisión suya sino consejo regio que se encarga de cumplir acorde a su configuración de vasallo abnegado (vv. 1936-37, 2075-76, 2109-10 y especialmente 2200-04).

Al treceavo o quizás décimo año de su partida, Apolonio regresa a Tarso a buscar a su hija, y allí Estrángilo y Dionisa, apoderados a cargo de la niña por la potestad que su padre les otorga, ponen en marcha el ardid urdido y le dicen que fue muerta. Ante su incapacidad de llorar frente a la supuesta tumba (hecho que lo convence de que está viva), Apolonio

emprende viaje hacia Tiro pero, nuevamente, la divina providencia produce una tempestad que lo lleva a Mitalena.

Hemos arribado a los momentos narrativos que, por sus similitudes y desemejanzas, condensan mayor importancia en el presente estudio: la anagnórisis en *Apolonio*, las bodas con los infantes de Carrión en el *Poema de Mio Cid*⁸ y los juicios en ambos.

El primer concepto común a analizar son los nuncios que se presentan en cada episodio. En el *Cid* se producen mediante una demostración más de la excelente capacidad de lectura de los agüeros de la que está dotado el héroe, y, una vez prevenido mediante las aves de que las bodas tendrán infausto desenlace, envía a su sobrino Félez Muñoz para que cuide de sus hijas (vv. 2615-2620). En el *Libro de Apolonio* pueden reconocerse dos indicios que le adelantan al rey la anagnórisis: la resonancia que hace a Antinágoras remitirse a Tarsiana cuando oye el nombre del náufrago Apolonio (c. 468c) y la primera referencia a su propia biografía hecha por Tarsiana a su aún no reconocido padre (c. 491). Entendiendo estos como nuncios, es muy difícil creer que no hayan sido leídos de forma correcta por un héroe cuyo principal atributo es la sabiduría y da tres claras muestras de erudición y pericia en la resolución de enigmas a lo largo de la obra. Esto le añadiría un anclaje textual a la idea de Deyermond de que la violencia que ejerce Apolonio sobre su hija tras las nueve adivinanzas es producto de su instinto (1968: 134).

Este acto de violencia física sobre la hija del héroe también tiene su correlato en la afrenta de Corpes, sin embargo, en el *Poema de Mio Cid* está motivada por la venganza ante lo que los infantes de Carrión consideran una afrenta, y se

8 Obsérvese que en ambos casos el primer intento de constitución familiar resulta un fracaso y un estímulo narrativo. Apolonio falla en su intento de desposar a la hija de Antiocho y se ve empujado a la aventura. Las bodas de Carrión provocan la segunda parte del *Cid*.

trata, esencialmente, de un acto de deshonra. Mas reviste especial interés el hecho de que en ambos relatos, tras el acto de violencia física, la mujer sobre la que recayó lanza una apelación al padre porque, si se advierte que ambas funcionan como motor y adelanto de la narración —puesto que una anticipa los juicios y la otra desencadena en la anagnórisis que antecede a los juicios y la posterior prevalencia de la familia real en la soberanía de las ciudades a las que arribó Apolonio a lo largo de la obra—, puede pensarse que cifran dentro de sí el concepto que subyace a la narración misma: la imbricación, reciprocidad y correspondencia de los ámbitos privado y público, de la honra y el honor.

Una vez analizados todos estos aspectos, nos hallamos en condiciones de pensar qué motiva los corrimientos del arquetipo a los que se ven sometidos estos personajes. Respecto del Cid, es muy esclarecedor Rico al decir que la reducción a escala humana de un protagonista en que la ideología de los habitantes de la Extremadura del Duero pudiera verse reflejada y le sirviera a modo de paradigma de conducta e ideal de humanidad es aquello que determina la configuración heroica (1993); sin embargo, deja de lado el recorrido ascensional que debió recorrer dicha figura para pasar de ser un caballero cuya gesta era puesta en boca de los juglares y se hallaba enraizada en el imaginario popular fronterizo, a un héroe literario nacional que procede de la baja nobleza y culmina entrando, con su barba atada prolijamente,⁹ a la corte a reclamar y conseguir justicia pública por la afrenta privada que le ocasionaron dos miembros de un estrato social superior. Recorrido, por cierto, inverso al que debió realizar un rey recurrente en la literatura greco-latina para convertirse en predilecto de

9 En claro contraste con la barba de Apolonio, que funciona como símbolo de su romería y ansía cortarla (porque ello significaría que cumplió su cometido y casó a su hija).

la providencia divina a través de un proceso de cristianización que lo encauza hacia la hagiografía (Surtz, 1980).

Ambos recorridos, entonces, confluyen en su ambición didáctica, y ésta sólo se comprende al remitirse al medio social del que son producto y al que se dirigen. Considerando esto, puede afirmarse que el autor del *Poema de Mio Cid* decide romper el molde heroico y reelaborarlo para dar cuenta, en un testimonio escrito, de la realidad de un colectivo amalgamado por su sed de riquezas y miras expansionistas cuyo modo de vida, que en cierto sentido se encontraba al margen del poder real pero reconocía su autoridad, les otorgaba una independencia tal que se sentían capacitados para impartir una justicia virtuosa y así mantener su armonía. Además de reflejar dos jurisdicciones en pugna, se trata, en última instancia, de la intromisión al mundo de las letras de un iletrado que relata (y retrata) la realidad mejor que los letrados de la época.

Apolonio, por el contrario, es tomado por algún clérigo (Surtz, 1986: 2) o universitario (Deyermond, 1989: 164) —en suma, un erudito— de aquellos surgidos en el siglo XIII y que se denominaron *scholares clerici*, con el fin de reconducirlo hacia una coordenada cristiana en el marco de la reforma monástica y laica promovida por el IV Concilio de Letrán en su preocupación por instruir a la población laica a través de la prédica. Así explica Surtz (1980) la yuxtaposición de los planos terrenal y celestial que tiene lugar en la repartición de los premios en el final de la obra: la gloria divina que alcanza el protagonista como galardón por su sabiduría, la paciencia con que soporta la adversidad y la diligencia con que se rinde ante la divina providencia tiene un correlato terreno, y de este modo pretendería el autor poetizar el concepto de que la salvación eterna “is attainable even by those who choose not to renounce the siglo” (1980: 337). De esto mismo también podría dar

cuenta una lectura que considere los juicios al dueño del burdel, Estrángilo y Dionisa como una suerte de justicia providencial cuya sentencia se dicta en vida y anticipa el juicio divino, y ésta puede hacerse puesto que la piedad o impiedad de los personajes de la obra no es una característica inherente sino un añadido propio del proceso de cristianización al que fueron sometidos.

Finalmente, si bien es cierto que poseen este enorme punto de encuentro, la pugna entre el heroísmo popular y el culto se halla textualmente latente: pese a que Surtz (1980) dirá que el hecho de que el *Libro de Apolonio* no sea anti-épico *per se* revela en la juglaría de Tarsiana, cuando Architrastes invita a Apolonio a cantar, él no tendrá reparos en pedir una corona para distinguirse de la plebe que se dedica a esa práctica.¹⁰

Bibliografía

Alvar, C. y Alvar, M. (1983). "Apollonius-Apollonie-Apolonio": la originalidad en la literatura medieval. *El comentario de textos*, vol. 4, pp. 125-147. Madrid, Castalia.

Alvar, M. (ed.) (1984). *Libro de Apolonio*. Barcelona, Planeta.

Bowra, C. M. (1961). El héroe. *Heroic Poetry*, pp. 91-131. New York, Macmillan [*Épica medieval*, traducción de G. B. Chicote y M. S. Delpy, ficha de cátedra, pp. 5-39, Facultad de Filosofía y Letras].

Cuesta Torre, M. L. (1997). Uso del poder y amor paternal en el "Libro de Apolonio". *Actas del VI Congreso de la AHLM*, pp. 551-559. Alcalá, Universidad de Alcalá.

Deyermond, A. (1968-1969). Motivos folklóricos y técnica estructural en el "Libro de Apolonio". *Filología*, núm. 10, pp. 121-149.

10 Quedará pendiente la indagación en el tema de la materialidad de la escritura y su función de preservación en la memoria en ambos textos. No tiene lugar en el presente trabajo, pero despierta enorme interés, y quizás sea objeto de uno futuro. Baste decir, de modo hipotético, que el correlato de la escritura como medio de preservación tan recurrente en *Apolonio*, posiblemente sea en el Cid la toponimia.

- Deyermond, A (1989). Emoción y ética en el "Libro de Apolonio". *Vox romanica*, núm. 4, pp. 153-164.
- Funes, L. (ed.) (2017). *Poema de Mio Cid*. Buenos Aires, Colihue.
- Lacarra, M. J. (1988). Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*. Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, pp. 369-379. Barcelona, PPU.
- Montaner Frutos, A. (2007). *Tal es la su auze*. El héroe afortunado del *Cantar de mio Cid. Olivar*, núm. 10, pp. 89-105.
- Rico, F. (1993). Un canto de frontera: "La gesta de Mio Cid el de Bivar". Estudio preliminar de la edición de Montaner, pp. XI-XLIII. Barcelona, Crítica.
- Surtz, R. (1980). The spanish "Libro de Apolonio" and medieval hagiography. *Medioevo Romano*, núm. 7, pp. 328-341.
- Surtz, R. (1986). *El héroe intelectual en la cuaderna vía*. Ponencia leída en Berlín. Inédito.
- Zubillaga, C. (2013). La escritura medieval y la preservación de la memoria y el saber en el "Libro de Apolonio". *Memorabilia*, núm. 15, pp. 245-254.

Capítulo 6

Documentos e historiografía en Inglaterra a fines del siglo XII

El caso de *De Principis Instructione* de Gerald de Gales

María Paula Rey

Introducción: una nueva historiografía

Entre el último cuarto del siglo XII y comienzos del siglo XIII, las regiones bajo dominio de los reyes angevinos de Inglaterra fueron testigo de una prolífera producción de textos historiográficos con características novedosas. Esta nueva historiografía contrastaba con la producción temprana del siglo, esencialmente monástica y vinculada a los intereses de la región o casa de procedencia de los autores. Las obras históricas escritas durante los últimos años del reinado de Enrique II (1154-1189) y los reinados de sus hijos Ricardo (1189-1199) y Juan (1199-1216) se caracterizaron por el perfil mundano y secular de sus autores, por su acentuado interés por registrar e interpretar fenómenos y acontecimientos contemporáneos, y por describir los pormenores de la administración del gobierno real (Gransden, 1996: 219-268 y Staunton, 2017: 1-50).

Diversos elementos han sido señalados como factores que contribuyeron a este fenómeno. En primer lugar, la emergencia de una cultura letrada y el desarrollo de la

alfabetización favorecieron el aumento de la demanda y circulación de obras literarias e historiográficas. Este fenómeno es habitualmente asociado al desarrollo administrativo y judicial del gobierno de los reyes angevinos, el cual dio origen a nuevas técnicas de escritura y de preservación documental, así como a nuevas actitudes frente al valor de la palabra escrita como testimonio y como instrumento de prueba (Clanchy, 1993). En segundo lugar, la sucesión de acontecimientos políticos extraordinarios, como la increíble extensión del poder angevino, las disputas entre Enrique II y sus hijos, el asesinato de Tomás Becket o la Tercera Cruzada, generaron en los autores de fines del siglo XII la necesidad de dotarlos de sentido y de registrarlos para la posteridad. Por último, la relativa autonomía de escritura de estos nuevos historiadores y su acceso a redes de contacto, información y archivos, fueron un factor decisivo que contribuyó al desarrollo de una historiografía crítica, pormenorizada en sus descripciones y con un espíritu que señala la consciencia de sus autores de la importancia de su propia época (Staunton, 2018).

Un rasgo destacado de esta nueva historiografía es el significativo número de *documentos* incorporados en las obras. A pesar de que la presencia de estos documentos no ha pasado desapercibida, se ha reflexionado relativamente poco sobre su función retórica y su relación con la producción histórica del período (Bainton, 2017 y 2020).¹ La postura adoptada tradicionalmente frente a ellos ha estado orientada a determinar su fiabilidad y a trazar una distinción tajante entre el documento y el texto producido por los autores. La perspectiva diplomática dominante no es del todo sorprendente, si se tiene en cuenta que gran

1 Actualmente, los trabajos de Bainton, que combinan el enfoque formal y narratológico, constituyen el aporte más completo al análisis de este fenómeno. Cfr. también Galloway (1999).

parte del registro de la actividad legislativa y administrativa del gobierno de los reyes angevinos sobrevive solo en las copias incorporadas a estos textos historiográficos (Bainton, 2000: 3 y Staunton, 2017: 8-9 y Bartlett, 2000: 627).

El presente trabajo se divide en dos partes. En primer lugar, señalaremos los factores que contribuyeron al desarrollo de una historiografía de perfil documental en el período angevino y sus rasgos generales. En segundo lugar, analizaremos el caso particular de los documentos incluidos en *De Principis Instructione*, de Gerald de Gales (*Giraldus Cambrensis*), con el objetivo de comprender la función que cumplen en la narrativa elaborada por el autor y su relación con ella.

El uso de documentos en la historiografía del período angevino

Lo que hoy simplificamos bajo la idea general de *documentos* en las narrativas históricas del período angevino constituye en realidad un conjunto variado de textos. La mayor parte de estos documentos podrían ser caracterizados como “oficiales”, es decir, producidos por alguna autoridad formal o de circulación e interés público: registros de cancillerías, órdenes reales y papales, registros de concilios y asambleas, de tratados y acuerdos, registros de las cortes de justicia, *newsletters*, entre otros.²

Como señala Bainton, al insertar estos documentos en sus narrativas y referirse a ellos, los autores angevinos utilizaban un vocabulario variado y poco específico que señalaba

2 Las *newsletters* eran epístolas dirigidas por los gobernantes a sus súbditos publicitando algún acontecimiento de relevancia, en general con fines propagandísticos. No encuentro para el término una traducción absolutamente adecuada. Sobre las *newsletters* reales en el período angevino cfr. Gillingham (2000).

más el formato de los documentos que su función historio-
gráfica (2017: 14). *Littera(e)* y *epistola(e)* son los términos que
aparecen más recurrentemente, lo que le permite a Bainton
argumentar que existe una convergencia entre el forma-
to epistolar, ampliamente difundido en la Edad Media,
y la narrativa histórica del período angevino (2017: 14-15).
Efectivamente, un amplio porcentaje de los documentos
incluidos en estas historias respondían al formato episto-
lar, entendido este en el sentido general de un texto escrito
por alguien dirigido a otro. Muchos documentos oficiales,
como *charters* y tratados, también cumplían con este for-
mato, aunque su destinatario fuera un grupo abstracto, una
“audiencia” en sentido genérico. Este fenómeno se vincula
al desarrollo del *ars dictaminis*, componente que contribuyó
a la estandarización y aceleración del proceso de produc-
ción de documentos en las cancillerías eclesiásticas y laicas
durante el período.³

La práctica de citar documentos en textos historiográ-
ficos no era absolutamente novedosa, ya que tenía antece-
dentes en la tradición clásica y bíblica, así como en la obra
de autores como Beda o Gregorio de Tours (Bainton, 2017:
10-11 y Kempshall, 2001: 219). En el caso de Inglaterra, ade-
más, existían ejemplos recientes del uso de documentos en
la historiografía monástica posterior a la ocupación nor-
manda, en la cual se había hecho habitual la inclusión de
registros documentales que tenían el objetivo de probar los
derechos de las casas religiosas. El impacto de la conquista
y la adecuación de las estructuras anglosajonas a las nuevas

3 Para una descripción de los principios y desarrollo del *ars dictaminis* en los siglos XI y XII cfr. Les Perelman (1991). Como sostiene Bainton, señalando una afirmación de Frank Barlow: “(...) the fact that English history-writers from this period reproduced more letters than any other form of text in their chronicles is in some ways not surprising: as Frank Barlow once pointed out, ‘it is notoriously difficult to classify medieval documents, because almost all are cast into the form of the letter, and classes shade into one another’” (2017: 15).

condiciones de dominio fueron un factor decisivo en el desarrollo de esta práctica (Satunton, 2017: 24-25, Galloway, 1999: 257-259 y Kempshall, 2012: 225-227).

Lo que distingue a la literatura histórica angevina de fines del siglo XII y comienzos del XIII es una combinación del volumen de documentos que aparecen integrados a la narrativa, el carácter “oficial” de éstos, y la relativa extensión de la práctica entre los autores del período. El desarrollo de este perfil documental de la historiografía puede pensarse como el resultado de la convergencia de una serie de fenómenos: las reformas judiciales y administrativas de los reyes angevinos, el nuevo perfil de los historiadores de este período y, finalmente, la importancia creciente del documento escrito como prueba de la veracidad de un hecho acontecido y como instrumento al servicio de la narración.

Existe un amplio consenso en aceptar que las reformas jurídicas y administrativas de Enrique II y sus hijos fomentaron el desarrollo de registros escritos y su conservación, dando lugar a prácticas de archivo que influyeron en la obra de muchos historiadores del período (Gransden, 1996: 219-220).⁴ Paulatinamente, desde fines del siglo XII y a lo largo del siglo XIII, los documentos se convirtieron en elementos fundamentales de las instancias del proceso administrativo y judicial de la corona, extendiéndose con el tiempo este fenómeno a asuntos de índole particular, tanto entre laicos como sectores eclesiásticos. En este período, la confianza creciente en el documento escrito como mecanismo de registro y como instrumento de prueba se tradujo en un incremento significativo de la

4 Bartlett llama a este fenómeno “the record revolution” (2000: 199-201). Este trabajo de Bartlett, particularmente el capítulo titulado “Lordship and Government”, ofrece una buena aproximación general al proceso de reformas y carácter del gobierno angevino. *Cfr.* también, sobre las reformas jurídicas durante el período angevino, Hudson (2018), especialmente los capítulos “Angevin Reform” y “Crime and the Angevin Reforms”.

cantidad de material producido y en una diversificación de los tipos de documentos (Bartlett, 2000: 199). Como afirma Antonia Gransden, los miembros de la administración real y de las cortes judiciales adquirieron entonces una percepción cada vez mayor de la importancia de los registros y de los documentos, lo que tendrá un impacto significativo en la producción historiográfica del período, tanto por la mayor disponibilidad y circulación de documentos como por la frecuente relación que muchos historiadores tenían con los círculos de producción documental (1996: 220).

La proliferación de documentos y la creciente necesidad que la corte tenía de ellos para su funcionamiento implicaron, necesariamente, una dependencia cada vez mayor de hombres alfabetizados con un mínimo de instrucción para su elaboración (Clanchy, 1993: 46 y 62-68). Esto se vincula estrechamente con el desarrollo del perfil particular de los historiadores del período angevino. Muchos de ellos, como Roger de Howden, Ralph de Diceto o Gerald de Gales, eran clérigos vinculados a la corte de los reyes angevinos que habían prestado servicio directo al rey o que estaban en contacto con miembros del entorno real. Esto se evidencia en las obras de estos historiadores por la familiaridad que muestran con los asuntos administrativos y por las características de la documentación oficial que utilizan, que señala un acceso más o menos directo a ella. Las crónicas de Howden y Diceto contienen tantos documentos que, como admiten Gransden y Staunton, es difícil establecer una distinción entre su rol como autores y como compiladores (Gransden, 1996: 224 y Staunton, 2017: 3-4). Esta mentalidad “archivística” se aprecia también entre los historiadores inmersos en la tradición monástica, quienes además de apelar a los registros disponibles en los monasterios, utilizan documentos oficiales, muestran influencias de la literatura secular y conocimiento de los sucesos contemporáneos e intimidades

de la corte, lo que señala la importancia de las redes de contactos en la circulación de información y documentación (Bartlett, 2000: 626-627 y Gransden, 1996: 247-268).

La preocupación de estos historiadores —el caso de Ralph de Diceto es paradigmático—, por la organización del material histórico en términos más sistemáticos para el lector es también un indicador de una mentalidad influida por nuevos criterios de ordenamiento de la información. Diceto implementó la estrategia visual de asociar determinados símbolos a ciertas temáticas para fomentar la memoria de los lectores y para facilitar el acceso al contenido de su obra (Gransden, 1996: 234-235 y Cleaver, 2018: 86-95). En síntesis, los “nuevos historiadores” del período angevino eran, en gran medida, hombres con experiencia en la elaboración de documentos y la administración de archivos, pero eran además hombres inmersos en una cultura letrada en la cual la lógica probatoria y los criterios de credibilidad comenzaban a descansar, cada vez más, en el valor de estos documentos como testimonio de lo acontecido.

Esto nos conduce al último factor: la importancia creciente del documento escrito como testimonio de la veracidad de un hecho que se relata. El interés de los historiadores angevinos en escribir sobre acontecimientos recientes generó la necesidad de nuevos instrumentos que respaldaran la autenticidad de lo narrado y, por lo tanto, contribuyó al uso de documentos de forma más compulsiva. Utilizado como recurso de veracidad en la narrativa histórica, el documento no sólo respaldaba lo narrado sino que, en ocasiones, daba testimonio, por sí solo, de un suceso. En este punto es necesario señalar, como sugiere Bainton, la convergencia entre la narrativa del historiador y la narrativa propia de los documentos utilizados: muchos contenían en sí mismos un núcleo narrativo del acontecimiento al que remitían, lo que facilitaba su

implementación dentro de la estructura general del relato histórico en el que se insertaban (Bainton, 2017: 13 y 17).

El uso de documentos en la historiografía angevina ilustra, dentro del contexto de emergencia de una “cultura archivística”, la dinámica cultural detrás de la reutilización de los documentos oficiales (Bainton, 2020: 6-7). De esta manera, en el contexto del desarrollo de una cultura escrita de la memoria (el “*shift from memory to written record*” que señala Clanchy), los documentos, como resultado de un acontecimiento y como testimonio del mismo, aportaban a la narrativa un componente de veracidad aceptado por los miembros de la cultura letrada del período.

De Principis Instructione y el uso de documentos

Gerald de Gales es uno de los autores más prolíficos y conocidos del período angevino. Nacido en c. 1146 en Gales en el seno de una familia acomodada con ascendencia galesa y normanda, Gerald estudió en Francia y a mediados de la década de 1180 comenzó a prestar servicio en la corte de Enrique II. A diferencia de otros historiadores del período angevino, produjo en su larga trayectoria una amplia variedad de textos que revelan múltiples intereses.⁵

5 Es sobre todo conocido por sus trabajos sobre Irlanda y Gales: *Topographia Hibernica* (c. 1187), *Expugnatio Hibernica* (c. 1189), *Itinerarium Cambriae* (c. 1191) y *Descriptio Cambriae* (c. 1194). Otras obras de Gerald incluyen vidas de santos (*Vita Davidis*, *Vita Ethelberti*, *Vita Remigij*, *Vita Hugonis*, y *Vita sancti Karadoci*), obras sobre asuntos eclesiásticos y monásticos, como sus *Gemma Ecclesiastica* (c. 1197) y *Speculum Ecclesiae* (c. 1220), y una compilación de sus poemas, cartas, discursos y escritos varios en su *Symbolum Electorum* (c. 1199). Una de sus obras más interesantes es *De rebus a se gestis*, una historia de sí mismo y el conflicto por la sede de St. Davids, editada por H. E. Butler en 1937 como *The Autobiography of Gerald of Wales* (Londres, The Boydell Press, 2005 [1937]). La mayor parte de la obra de Gerald se encuentra en los ocho volúmenes de *Giraldi Cambrensis Opera*, editados por J. S. Brewer, James F. Dimock y George F. Warner, RS 21 (Londres, 1861-1891). Sobre la vida y la obra de Gerald en general, *cfr.* Robert Bartlett, *Gerald of Wales. A*

Gerald nunca produjo una crónica o una obra histórica en el sentido formal del género, pero muchos de sus trabajos contienen material histórico (Staunton, 2017: 96-97). Su concepción de la historia estaba, al igual que la de sus contemporáneos, profundamente influida por la retórica y la tradición clásica. Muchos de los rasgos que señalábamos de la historiografía angevina, como el interés por los acontecimientos recientes y por la actividad administrativa de la corte real, se encuentran, asimismo, presentes en sus trabajos.⁶

Escrito entre 1191 y 1216, *De Principis Instructione* es una de las obras que mejor sintetiza el perfil de Gerald como historiador. Se trata de un texto extenso, compuesto por tres libros.⁷ El primero presenta características compositivas muy diferentes a los otros, lo que señala que en sus orígenes pudo haber sido pensando como una obra independiente. Es el más largo (abarca más de la mitad total de la obra) y ha sido considerado tradicionalmente como un espejo de príncipes (Bartlett, *De Principis*, xxiii). Los restantes

Voice of the Middle Ages (Stroud, The History Press, 2006) y Georgia Henley y A. Joseph McMullen (eds.), *Gerald of Wales. New Perspectives on a Medieval Writer and Critic* (Cardiff, University of Wales Press, 2018).

- 6 La influencia de la tradición clásica se aprecia sobre todo en la idea de Gerald de la historia como ejemplo para la posteridad, en el uso de *exempla* como estrategia de escritura, y en la conciencia que tiene de su audiencia, lo que determina su retórica. Cfr. Staunton (2017: 96-100) y Kempshall (2011: 152-153 y 395-396).
- 7 La obra fue posiblemente compuesta en diferentes etapas, pero Robert Bartlett estima que una primera versión pudo haber sido escrita ya a comienzos de 1191. Hay testimonios de que Gerald publicó el primer Libro de forma autónoma y continuó elaborando los otros dos restantes durante los años siguientes. Pueden, de hecho, haber sido pensados en su origen como textos autónomos. Es posible que Gerald haya dado a conocer la versión completa y definitiva de *De Principis* luego de la muerte de Juan I, dado el carácter profundamente crítico y la imagen negativa que construye de los reyes angevinos. Cfr. Bartlett, "Introduction" (2018: xiv-xv y xviii). A partir de ahora citaré Bartlett, *De Principis*, pp., cuando se trate de la introducción, y cuando cite la obra propiamente dicha, lo haré de esta edición de la siguiente manera: *De Principis*, Libro y Capítulo, pp., donde los números de página remitirán al texto en latín.

libros son más breves y constituyen en esencia una narrativa histórica del reinado de Enrique II, con énfasis en el período posterior a la muerte de Tomás Becket (1170). Si bien Gerald afirma que los libros II y III son un ejemplo contemporáneo de lo expuesto en el primero, en realidad constituyen en sí mismos una especie de *vita* de Enrique II, autónoma con respecto al libro I.⁸

De Principis contiene un total de trece documentos, que hacen perceptible el vínculo entre la narrativa de sucesos contemporáneos y la utilización del recurso documental. A lo largo de su obra Gerald utiliza diversas fuentes, pero sólo inserta documentos en los libros II y III, aquellos que remiten a la historia de Enrique II. El primer libro, cuyo contenido es didáctico-moral, no incluye ningún documento y sus referencias históricas emanan del uso de textos clásicos, del texto bíblico, de la tradición patristica y de obras de otros autores como Gildas y Hugo de Fleury, entre otros.⁹

Los trece documentos en *De Principis* comparten algunas de las generalidades que ya señalamos. Se trata, en la mayoría de los casos, de testimonios oficiales que responden al formato epistolar, solo con algunas pequeñas variantes.¹⁰

8 Los libros históricos de *De Principis* presentan la vida de Enrique II en un ciclo de ascenso y caída. El quiebre que se establece entre los libros II y III es relativamente elocuente en este sentido. Si el libro II ilustra el reinado de Enrique hasta 1185 y anticipa el principio de su fin, es el tercer libro el que se detiene en los últimos años de su reinado y en los infortunios que sufre a lo largo de éstos. La narrativa de ambos libros hace especial énfasis en algunos temas en particular, como la relación tensa entre Enrique y sus hijos, su relación con el rey de Francia y los acontecimientos de la Tercera Cruzada, a los que Gerald dedica gran parte del libro III. *Cfr.* Bartlett (2006: 63-79).

9 Sobre las fuentes de esta obra, *cfr.* Bartlett, *De Principis*, xxxv-lvi. Gerald también incluye documentos en otras de sus obras, como las mencionadas *Topographia Hibernica* y *Expugnatio Hibernica*. Los libros históricos de *De Principis* (II y III), de hecho, recuperan muchos pasajes de estas obras anteriores y Gerald hace numerosas referencias directas a ellos.

10 El documento que se distingue de los demás en su formato y también en su contenido es una carta de "cierto filósofo" con motivo del debate entre astrónomos y profetas sobre los acontecimientos en Tierra Santa y el fenómeno astronómico de la conjunción de planetas de 1186. Gerald lo incluye en el capítulo 6 del Libro III, libro en el que dedica muchos capítulos a tratar el tema

Para referirse a ellos, Gerald utiliza el término *littera* en la mayoría de los casos, *privilegium* en al menos tres ocasiones y *testamentum* sólo una vez. Del total, cuatro son documentos reales, seis son epístolas papales, y los restantes se vinculan a la Tercera Cruzada (Fig. 1).

El uso de documentos en *De Principis* cumple, en esencia, dos funciones principales. En primer lugar, la función de respaldar y dar prueba de la autenticidad de lo narrado por Gerald. En este sentido, el documento despliega su rol como instrumento que otorga veracidad al relato. Una segunda función de los documentos es la de complementar: en este caso, los documentos aportan información sobre algún aspecto del relato del autor, o reemplazan la narración de un hecho. Esto se vincula, como señalamos en el apartado anterior, con el hecho de que muchos documentos utilizados por los historiadores angevinos constituían unidades autónomas de narrativa histórica, lo que facilitaba su reutilización (Bainton, 2017: 17). Es importante aclarar que estas funciones muchas veces se superponen. La distinción entre ellas se vincula con el grado de relación que puede establecerse entre el relato de Gerald y el contenido del documento: en algunos casos parecen tener una relación más estrecha y dialéctica; en otros, el documento tiene mayor independencia del relato del autor.

de la Tercera Cruzada. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los documentos restantes, su contenido no puede considerarse de tipo "oficial". Por otro lado, Gerald parece presentar sólo una parte del texto: la fórmula introductoria de la carta no se reproduce. Es necesario destacar, sin embargo, que este tipo de textos genéricos y en su mayor parte anónimos circulaban ampliamente entre los círculos letrados del período y constituían una herramienta de reflexión y especulación intelectual. *Cfr.* Bartlett, *De Principis*, lv.

Documento	Título en Latín	Tipo de documento	Ubicación	Fecha
Tratado de Ivry	Littere compositionem regis Francorum Ludouici et regis Anglorum Henrici leuicolum peregere simul eundi protestantes	Documento real	ii. 5	1177
Carta de Enrique II a Ranul de Glanville	Littere concordiam regis Henrici cum Philippo rege protestantes	Documento real	ii. 15	1180
Carta de Enrique II a Ranul de Glanville	Littere pacem et concordiam inter regem Francie et comitem Flandrie per regem Henricum factam protestantes	Documento real	ii. 16	1182
Testamento de Enrique II	Littere testamentum regis Henrici apud Wyaham sollempniter factum protestantes	Documento real	ii. 17	1182
Alexandro III <i>Quanto Rexorum tuam</i>	De privilegijs a domino papa Alexandro III, maxime propter Galenses, perquisitis	Documento papal	ii. 18	Sin datos
Adriano IV <i>Laudabiliter</i>	De privilegijs alijs propter Hybernicos imperatis	Documento papal	ii. 19	1155-6
Alexandro III <i>Quoniam ea</i>	De privilegijs alijs propter Hybernicos imperatis	Documento papal	ii. 19	Sin datos
Urbano II <i>Quia attendimus</i>	Littere Urbani pape in Angliam ob hoc directe	Documento papal	ii. 23	1187
Lucio III <i>Comunio pcedecessoris</i>	Littere Lucii pape, tam monitione quam minatione, regi Henrico tunc directe	Documento papal	ii. 25	1184-5
Clemente III <i>Quam gravis et hominis</i>	Littere Clementis pape ad subuencionem faciendam fidelibus directe	Documento papal	iii. 4	1188
Carta sobre la Gran Conjuración de 1188	De astronomiis ex hac turbacione tanta deceptis, et litteris quibusdam consolatoris a quodam directis	Otro	iii. 6	1186
Carta de Federico Barbaroja a Saladino	De imperatoris amicitiate et litteris deprecationis Saladino transmissis	Otro	iii. 17	1188
Carta de Saladino a Federico Barbaroja	Responsio Saladini et littere contrae imperatori ab ipso directe	Otro	iii. 18	1188-89

Figura 1. Documentos en *De Principis Instrukcione* por orden de aparición.

Un ejemplo de cómo los documentos pueden aportar información complementaria y de cómo su contenido puede tener cierta autonomía respecto al relato inmediato en el cual se insertan, se aprecia en los que Gerald incluye de forma consecutiva en los capítulos 15, 16, 17 y 18 del libro II. Se trata de una serie de documentos que se incorporan a un ciclo argumentativo que abarca desde el capítulo 3 hasta el 20 y que está orientado a señalar la naturaleza corrupta de Enrique II. En los capítulos 3, 4, 6, 7, 8 y 10, Gerald narra episodios que ilustran el comportamiento reprensible del rey y sus consecuencias: el asesinato de Tomás Becket, la revuelta de su hijo Geoffrey, el incumplimiento de su promesa de peregrinar a Jerusalén. Los capítulos 12 y 13 relatan episodios en los que Enrique recibe advertencias divinas sobre su comportamiento. Es el capítulo 14 el que articula, finalmente, este ciclo y los documentos que se suceden a continuación. Allí Gerald argumenta que, a pesar del comportamiento pecaminoso de algunas personas, Dios tolera y aun recompensa a quienes se equivocan con el objetivo de que éstos aspiren a él. De esta forma, encuentra una justificación a la estabilidad relativa del reinado de Enrique incluso después del asesinato de Becket.¹¹ Lo interesante es que Gerald elije ilustrar la “tranquilidad y gloria terrenal” del rey a través de la serie

11 En muchas crónicas del período, y en la obra de Gerald de forma muy explícita, el asesinato de Tomás Becket constituye un punto de quiebre en el relato de la vida de Enrique II. En el esquema de ascenso y caída a través del cual Gerald articula la historia de vida del rey, el asesinato del arzobispo constituye el “comienzo del fin”. Sin embargo, como señala Bartlett, en la obra de Gerald existen otros elementos que explican la decadencia y las desgracias de Enrique II en los últimos años de su vida. Uno de ellos, la falta de compromiso del rey con la Tercera Cruzada, recorre gran parte del segundo libro, y se impone en el tercero. Como señala Bartlett: “The *De Principis Instructione* presents a much more developed picture of Henry’s failure as a defender of the Holy Land and points to the direct relationship between this failure and his fall. Throughout the work Gerald expressed complete scepticism about Henry’s crusading intentions. (...) His picture of Henry at this time is of a man, delighted with his own guile, who cannot see that by ignoring broader and more central values he is heading for disaster” (2006: 70-71).

de documentos que aparecen en los capítulos subsiguientes y no a través de su propio relato, como sugiere la manera en que anticipa la inclusión de los documentos:

Quantum autem tranquillitatem et terrenam adhuc gloriam eidem circa dies istos et ante longanimis expectator Dominus clementer indulserit, ex litteris sequentibus, priuilegiis et testamenti quoque scripto, quod proculdubio tamen magis ostentacio peperit quam deuocio, cum aliis quibusdam intersertis, patescere potest. (*De Principis*, ii.14, 496)¹²

Los capítulos 15 y 16 contienen dos cartas de Enrique II a su *justiciar*, Ranulf de Glanville. En la primera, el rey informa los detalles de un acuerdo exitoso alcanzado entre él y el rey Felipe Augusto de Francia. En la siguiente carta, Enrique anuncia los resultados de su mediación entre Felipe Augusto y el conde de Flandes. El capítulo 17 reproduce el testamento de Enrique II elaborado en Waltham en 1182, y el capítulo 18 es una epístola del papa Alejandro III dando su beneplácito a la política de Enrique.¹³ Excepto por una bre-

12 [From the following letters, privileges, and also his written testament (which nevertheless, without a doubt, ostentation gave rise to more than devotion), along with some other things that have been inserted, it can become evident how much tranquility and earthly glory the Lord, who is long suffering in his waiting, mercifully still conceded to him in these days and before] . Las únicas traducciones de *De Principis* disponibles son la traducción parcial de Joseph Stevenson de 1858 (vol. 5, parte 1) y la más reciente de Bartlett, que acompaña la edición crítica que utilizamos para este trabajo, ambas al inglés. Hemos optado por incorporar la traducción de Bartlett con el objetivo de facilitar la lectura del trabajo, en esta y en las citas sucesivas.

13 De los cuatro documentos, el testamento parece más difícil de encuadrar dentro de la propuesta general de ilustrar los logros de Enrique II. Una interpretación posible es que la intención de Gerald al incorporar este documento es mostrar la riqueza personal del rey, su éxito material. Esto se puede inferir por el breve comentario que Gerald agrega al final de la copia del documento: "Summa .xlvi. milia marcas argenti et quingentas marcas auri" [Total: 46,000 marks of silver and 500 marks of gold], destacando esto como lo relevante del contenido (*De Principis*, ii.17, 506-507).

ve intervención antes de copiar la epístola de Alejandro III, Gerald no hace ninguna presentación individual de los documentos ni anticipa su contenido.¹⁴ Éstos aparecen como unidades autónomas en lo relativo a los acontecimientos específicos a los que remiten.

Algo similar sucede con las dos últimas epístolas que aparecen en la obra, en los capítulos 17 y 18 del libro tercero. Se trata de una carta de Federico Barbarroja dirigida a Saladino, declarándolo su enemigo y exhortándolo a abandonar Tierra Santa y, luego, la respuesta desafiante de este.¹⁵ El contenido de los documentos parece estar solo ligeramente vinculado al relato principal y, en todo caso, complementar un aspecto secundario de él. En el capítulo iii.16, Gerald cuenta una visión que dice haber tenido a comienzos de 1189, que interpreta como una anticipación de la derrota de los cristianos en Tierra Santa. El capítulo cierra con la asociación establecida por Gerald entre su visión y el viaje emprendido por el emperador hacia Jerusalén, a continuación de lo cual señala la existencia de la carta que Federico había enviado a Saladino declarándole su enemistad y la respuesta de este. Gerald manifiesta su intención de que las cartas ilustren “la valentía del emperador” y “la resistencia del tirano”:

Sed quoniam ‘imperialis maiestas neminem citra defeccionem impetit, sed hostibus suis bella semper indicit’, premiserat imperator ‘ad Saladinum’, priusquam iter arriperet, nuncios et litteras ‘diffudiciatas’ ei et despicias inimicicias, nisi Christianitati ‘quam leserat satisfaceret ad plenum’, denunciantes. Quas litte-

14 Dice Gerald al comienzo del capítulo, antes de insertar el documento: “Priuilegia uero curia Romana, tam ad pacis regni proprii confirmacionem quam extranei quoque subieccionem, imperauit in hunc modum” [He obtained the following privileges from the Roman court, both to strengthen the peace of his own kingdom and to subject that of foreigners] (*De Principis*, ii.18, 506-507).

15 Sobre la existencia de la carta a Saladino, *cf.* *De Principis*, iii.17, nota 160, p. 635.

ras, una cum epistola Soldani responsoria, sub eisdem
verbis quibus et scripte sunt, hic inserere curavi, qua-
tinus ex istis animosa Caesaris audacia, ex illis vero
superba tyranni resistendi fiducia, declaretur.

(*De Principis*, iii.16, 632)¹⁶

El contenido de las cartas constituye un apéndice del relato central. La propia introducción que Gerald hace de las mismas sugiere que son solo un complemento destinado a ilustrar un aspecto adyacente. Esto parece confirmarse por la asociación que se establece entre el final del capítulo 16 y el final del 18. Cerrando el capítulo sobre su visión, Gerald hace referencia al paso de Federico Barbarroja por Hungría en su marcha hacia Tierra Santa. En el último párrafo del capítulo 18, inmediatamente después de copiar las cartas del emperador y de Saladino, Gerald retorna a su relato del viaje de Federico a través de Hungría, el cual, como afirma, “ya había anticipado”.¹⁷

16 [But since 'the imperial majesty rushes into attack against no one, except in the case of rebellion, but always publicly proclaims war to its enemies', before he began his journey the emperor had sent ahead 'to Saladin' envoys and a letter 'defying him' and in his despite, announcing his enmities, unless 'he fully made amends' to Christendom, 'which he had harmed'. I have undertaken to insert the letter here, along with the sultan's letter of reply, in the very words in which they were written, so that from the former the bold audacity of Caesar might be made clear, and from the latter the tyrant's proud confidence in resisting.]

17 Dice Gerald: 'Hanc superbi et infidelis tyranni epistolam, cum nugis suis, magnificus imperator contempnens, "dignas" principe "iras concipit", et ad bella totis affectibus ardescit.' Cuius et nos iter itinerisque labores et difficultates, casusque secundos et asperos, exitus quoque lamentabiles, sicut historica veritate sunt explanata, luculentoque stilo et studio exquisitissimo exarata, dignum duximus declarare. Ut autem plenius hoc et dilucidius innotescat, ab hiis que de transitu eiusdem per Ungariam anticipavimus et paulo remotius ordiemur. (*De Principis*, ii.18, 640-642). [The magnificent emperor disdained this letter from the proud infidel tyrant, with its trifling, and conceived and anger worthy of a ruler, and burned for war with all his feelings. We have also considered it worthwhile to set out clearly his journey, the labours and difficulties of his expedition, the favourable and adverse things that happened, and also the lamentable conclusions, just as they have been explained according to historical truth and set down in a distinguished style with meticulous

Un ejemplo de cómo los documentos en ocasiones cumplen la función de respaldar lo afirmado por Gerald, es el de las dos epístolas papales incluidas en el capítulo 19 del segundo libro, en el cual Gerald narra la forma en que Enrique II solicitó a la curia romana el permiso para actuar y gobernar Irlanda y el apoyo de los papas Adriano IV y Alejandro III a sus planes.¹⁸ Se trata de un relato interesante porque provee el contexto de circulación de los documentos y revela que Gerald conocía muchos de los detalles de los hechos posiblemente por otras fuentes y testimonios.

Interea quanquam marciis plurimum intentus et detentus exercitiis, Anglorum rex, sue tamen inter agendum Hybernie non immemor, cum prenotatis spurciciarum litteris in sinodo Cassiliensi per industriam quesitis, directis ad curiam Romanam nunciis, ab Alexandro III, tunc presidente, priuilegium impetrauit, eiusdem auctoritate simul et assensu, Hybernico populo tam dominandi quam ipsum, in fidei rudimentis incultissimum, ecclesiasticis normis et disciplinis iuxta Anglicane ecclesie mores informandi. In Hyberniam itaque priuilegio transmissio per Nicholaum Gualingefordensem tunc priorem, Malme[s]buriensem quoque postmodum abbatem tam positum quam depositum, nec non et Willelmum Addelini filium, conuocata statim apud Gualterfordiam episcoporum sinodo, in publica audientia

care. So that this may become known more fully and clearly, we shall begin from those things concerning his passage through Hungary, which we have anticipated, and a little further back.]

- 18 Este pasaje es un fragmento que Gerald copia de otra de sus obras, *Expugnatio Hibernica*, como él mismo reconoce: Alia vero privilegia expugnacionis Hybernice licentia sub eodem tenore quo in libro Expugnacionis Hibernice posita sunt et hic quoque posita lector inueniet (*De Principis*, ii.19, 508) [The reader will also find set down here other privileges authorizing the conquest of Ireland, as set down with the same content in the book *The Conquest of Ireland*].

eius[dem] priuilegii cum uniuersitatis assensu solemnis recitacio facta fuit, nec non et alterius priuilegii per eosdem transmissi, quod idem rex ab Adriano papa, Alexandri predecessore, antea perquisierat, per Iohannem Salesburiensem, postmodum episcopum Carnotensem, Romam ad hoc destinatum. Per quem etiam idem papa Anglorum regi anulum aureum in inuestiture signum presentauerat, qui statim simul cum priuilegio in archiuiis Guntonie repositus fuerat.

(De Principis, ii.19, 508 y 510)¹⁹

El contenido de los documentos papales se vincula de manera directa y estrecha con los hechos que Gerald narra. La carta de Adriano IV menciona el pedido de Enrique a Roma y los detalles de su oferta —un pago anual a la sede apostólica y la preservación de los derechos de las iglesias locales—, que el papa acepta. En la carta de Alejandro III se ratifican los privilegios concedidos por Adriano IV. La información que aportan las cartas coincide con lo narrado por Gerald. La frase mediante la cual Gerald las incluye, donde afirma que no considera superfluo copiarlas, sugiere

19 [Meanwhile, although the king of the English was very involved in and detained by warlike activities, he was nevertheless, amidst all he had to do, not unmindful of his Ireland, and he sent envoys to the Roman court with the letter about abuses that he had purposely requested at the synod of Cashel, seeking a privilege from Alexander III, then governing, permitting him, by his authority and consent, to rule the Irish people and, since they were extremely uncultivated in the rudiments of the faith, to instruct them in ecclesiastical norms and discipline according to the ways of the English Church. The privilege was brought to Ireland by Nicholas, then prior of Wallingford, later also both appointed and deposed as abbot of Malmesbury, and also William fitz Aldelin, and a synod was immediately convoked at Waterford, where the privilege was solemnly read out in public and received the assent of all, along with another privilege they had brought, which the king had earlier obtained from Pope Adrian, Alexander's predecessor, through John of Salisbury, later bishop of Chartres, who had been sent to Rome for this purpose. Through him too the same pope had presented a gold ring to the king of the English as a sign of investiture, which had immediately been placed in the archives at Winchester along with the privilege].

que la función de estos documentos es respaldar la veracidad de los hechos que él ha relatado.²⁰

Por último, el Tratado de Ivry (ii.5) constituye un caso que ilustra muy bien la complejidad de la función de los documentos en este contexto historiográfico. Se trata de un acuerdo de paz entre Enrique II y Luis VII donde ambos se comprometen a peregrinar a Tierra Santa. El documento se enmarca en una secuencia de hechos que no siguen un orden cronológico estricto. En el capítulo 3 del segundo libro, Gerald narra el martirio de Becket y señala el acontecimiento como un momento de quiebre en el reinado de Enrique, el comienzo de sus infortunios. En el capítulo siguiente, sin embargo, Gerald reconoce que el arrepentimiento público de Enrique frente a la tumba de Becket redundó en una serie de favores divinos, como la captura del rey de Escocia o la paz con sus hijos, que compensaron los efectos del martirio. Pero su relato no se agota allí. Al final del capítulo 4 Gerald introduce la idea de que los infortunios de Enrique no se asocian solo con el asesinato de Becket sino también con sus promesas incumplidas de peregrinar a Tierra Santa, un argumento que, como hemos señalado, recorre toda la obra. Dice Gerald:

Ad hec eciam, ut adhuc ex multis pauca proponam,
circa prima regni sui tempora regi Francorum Ludovico super aggrediendam communiter peregrini-

20 Unde et utriusque privilegii tenorem hic interserere non superfluum reputavi. Erat itaque primi et primo impetrati tenor hic (...) (*De Principis*, ii.19, 511) [Hence I have not deemed it superfluous to insert here the content of both privileges. The content of the first one, which was the first to be sought, was as follows (...)]. Gerald expresa sus reservas respecto de la autenticidad de la carta de Alejandro III, lo que en principio puede resultar paradójico. Sin embargo, esto no altera en esencia la función asertiva de las epístolas, porque la carta de Alejandro III sólo confirma los privilegios otorgados por Adriano IV en la epístola anterior, cuya autenticidad no es puesta en juicio por Gerald. *Cfr. De Principis*, ii.19, nota 225, pp. 512-513.

nacionem Ierosolomitana[m] fidei sacramentique vinculo constrictus et ab eodem rege multociens ad hoc invitatus, sepiissime quidem suasorie provocatus, semper distulit, semper in tempus protelavit. Erat enim dilator in omnibus, et in hiis etiam que motu ultroneo votivoque desiderio facere disposuerat, sicut ex litteris de compromissione eorundem et confederatione compositis et hic insertis palam esse potest.

(*De Principis*, ii.4, 460)²¹

El Tratado se inserta como el testimonio de la promesa voluntaria de Enrique de peregrinar y se conecta con el relato de su postergación, que se retoma en el capítulo 7. Aquí, Gerald cuenta que Enrique solicita al papa la postergación de su compromiso a cambio de la fundación de tres monasterios. En este contexto, el documento adquiere su sentido completo y se vislumbra su función de respaldar, como recurso de veracidad, la afirmación de Gerald de que el rey era incapaz de cumplir sus promesas.

Más allá de su función inmediata, el Tratado de Ivry es un elemento constitutivo del argumento mucho más general sobre la naturaleza corrupta de Enrique II, que también atraviesa toda la obra. El ciclo que se inaugura con la promesa del rey, y del cual el tratado es la prueba fundamental, puede vincularse con los últimos capítulos del libro II, donde se narran los detalles de la visita del patriarca de Jerusalén para convencer a Enrique de participar en la Cruzada. La insistente

21 [In addition, to set forth a few of many things, at the beginning of his reign he bound himself by the bond of his faith and his oath to Louis, king of the French, that they would undertake a pilgrimage together to Jerusalem, and, although he was many times invited to this by that king, and indeed very often summoned most persuasively, he always delayed and always deferred. For he was a great delayer in all things, even in the things he had arranged to do of his own accord and from a promise he had wished to make, as can be made clear from the letter drawn up about their agreement and alliance, here inserted.]

negativa de este, a pesar de su compromiso, reaparece como tema recurrente. En el capítulo ii.25, Gerald inserta una carta del papa Lucio III dirigida a Enrique II. Al final de ii.24 anticipa su contenido, afirmando que en ella el pontífice urge a Enrique a cumplir las promesas que había hecho:

Ad haec litteras summi pontificis, qui tunc praefuit, Lucii, suasorias quidem ad hoc aggrediendum, sed et utinam persuasorias, districtum quoque in fine, propter obligationes olim super hoc factas et promissiones coram legatis et ecclesie Romane cardinalibus sacramento firmatas, preceptum sub interminatione continentis, ei similiter nuntii pape tunc portarunt, [in] hunc modum. (*De Principis*, ii. 24, 524 y 526)²²

La inserción posterior de la carta confirma las palabras de Gerald, cuando el pontífice solicita a Enrique repasar su promesa:

Sane recolat prudentia tua et sollicita secum meditatione revolvat promissionem illam qua de impendendo sepe dicte terre presidio tuam celsitudinem obligasti, et ita in hac parte te cautum studiosum exhibeas, ut te in tremendo iudicio tua conscientia non accuset, et eius, qui non fallitur, districti iudicis interrogatio non condemnet. (*De Principis*, ii.25, 528)²³

22 [Likewise, messengers of the pope carried to him a letter about this from the highest pontiff who presided at that time, Lucius, intended to persuade him to undertake this –and would that they had persuaded him! - and containing also at the end a strict command and a threat, because of the obligations he had long ago accepted about this and the promises he had confirmed by oath before the legates and cardinals of the Roman church, and this was its content (...)]. Sobre la asociación entre el Tratado de Ivry y la afirmación de Gerald *cfr.* la propia observación de Bartlett (*De Principis*, nota 255, p. 526).

23 [Your wisdom should recall and turn over in your mind with careful and composed consideration that promise with which you bound your highness to bring protection to that land, and you should

La afirmación de Gerald, el documento de Lucio III y el Tratado de Ivry forman parte del argumento general de Gerald sobre la incapacidad de Enrique II de cumplir sus promesas. Esto sugiere cómo ambos documentos se relacionan entre sí y se vinculan de forma dinámica con el relato de Gerald en distintos niveles: en este caso, contribuyen a corroborar no sólo los acontecimientos como se narran, sino además un argumento que nuclea toda la obra: la idea de la naturaleza deshonesto del rey.

Conclusiones

Los ejemplos analizados en la obra de Gerald de Gales permiten apreciar la manera en que los documentos constituyen una parte importante de su narrativa histórica en al menos dos sentidos: en primer lugar, como instrumentos que confirman y aportan veracidad, respaldando su relato y, en segundo lugar, como mecanismos complementarios que dan cuenta por sí mismos de acontecimientos o completan aspectos del relato de Gerald. Nuestra propuesta de la doble función documental no agota todas las interpretaciones posibles sobre el rol de los documentos en la narrativa histórica del período angevino. En todo caso, intenta proveer de una herramienta de aproximación al sentido de su inclusión y a la compleja relación que se establece entre esta y el relato del autor.

El uso del recurso documental que se aprecia en el período angevino es testimonio del carácter de autoridad que adquiere el documento en el contexto más amplio del

show yourself in this matter so vigilant and active that your conscience will not accuse you at the dreadful Judgement, and the examination of that strict judge, who is not deceived, will not condemn you.]

desarrollo de una cultura archivística. Los documentos oficiales, que adquirieron un estatus probatorio en los ámbitos judiciales y administrativos, se convierten en un recurso útil en la narrativa histórica como instrumento de veracidad. El valor dado por el carácter extrínseco del documento se hace más evidente en la historiografía angevina por un factor agregado: el acentuado interés en los acontecimientos contemporáneos. De esta forma, la ausencia de fuentes alternativas para la articulación del discurso histórico incrementa el valor testimonial del documento oficial.

El análisis del recurso documental tiene la potencialidad de arrojar luz sobre las motivaciones de los historiadores angevinos, su comprensión del pasado, las formas en que éste podía ser representado y con qué recursos. El estudio de la relación entre los documentos y las narrativas históricas que los incluían constituye un aporte necesario para profundizar nuestra comprensión del fenómeno historiográfico del período.

Bibliografía

Fuentes

Gerald of Wales. Instruction for a Ruler (De Principis Instructione). Editado y traducido por Robert Bartlett. Oxford, Clarendon Press, 2018.

Giraldi Cambrensis Opera. Editado por J. S. Brewer, James F. Dimock y George F. Warner, 8 vols. RS 21. Londres, 1861-1891.

Butler, H. E. (1937). *The Autobiography of Giraldus Cambrensis*. Londres.

Lake, J. (2013). *Prologues to Ancient and Medieval History. A Reader*. Toronto, Toronto University Press.

Stevenson, J. (1858). *The Church Historians of England*, vol. 5, parte 1. Londres.

Bibliografía secundaria

- Bainton, H. (2017). Epistolary Documents in High-Medieval History Writing. *Interfaces: A Journal of Medieval European Literature*, núm. 4.
- Bainton, H. (2020). *History and the Written Word. Documents, Literacy, and Language in the Age of the Angevins*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bartlett, R. (2000). *England under the Norman and Angevin Kings, 1075-1225*. Oxford, Clarendon Press.
- Bartlett, R. (2006). *Gerald of Wales. A Voice of the Middle Ages*. Stroud, The History Press.
- Clanchy, M. T. (1993). *From Memory to Written Record. England 1066-1307*. Oxford y Cambridge (MA), Blackwell (segunda edición).
- Cleaver, L. (2018). *Illuminated History Books in the Anglo-Norman World, 1066-1272*. Oxford, Oxford University Press.
- Galloway, A. (1999). Writing History in England. *The Cambridge History of Medieval English Literature*, editado por David Wallace. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gransden, A. (1996). *Historical Writing in England, c. 550 - c. 1307*. London - New York, Routledge.
- Guenée, B. (1980). *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris, Aubier.
- Gillingham, J. (2000). Royal newsletters, forgeries and English historians: some links between court and history in the reign of Richard I. *La Cour Plantagenêt (1154-1204)*. Actes du Colloque tenu à Thouars du 30 Avril au 2 mai 1999. Poitiers, Université de Poitiers.
- Henley, G. y McMullen, A. J. (eds.) (2018). *Gerald of Wales. New Perspectives on a Medieval Writer and Critic*. Cardiff, University of Wales Press.
- Hudson, J. (2018). *The Formation of the English Common Law. Law and Society in England from King Alfred to Magna Carta*. London - New York, Routledge (segunda edición).
- Kempshall, M. (2012). *Rhetoric and the writing of history, 400-1500*. Manchester, Manchester University Press.
- Perelman, L. (1991). The Medieval Art of Letter Writing: Rhetoric as Institutional Expression. *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary*

Studies of Writing in Professional Communities, editado por Charles Bazerman y James Paradis. Madison, University of Wisconsin Press.

Staunton, M. (2017). *The Historians of Angevin England*. Oxford, Oxford University Press.

Staunton, M. (2018). Did the Purpose of History Change in England in the Twelfth Century? *Writing History in the Anglo-Norman World. Manuscripts, Makers and Readers, c. 1066-1250*, editado por Laura Cleaver y Andrea Worm. Woodbridge, Boydell and Brewer y York Medieval Press.

Capítulo 7

La representación negativa del poder real en *Calila e Dimna*: ¿un espejo de príncipes?

Florencia Lucía Miranda

La pertenencia de *Calila e Dimna* al ámbito de la literatura didáctica medieval es un hecho aceptado; Marta Haro Cortés afirma que, si bien el carácter moralizador de la literatura medieval hace que el didactismo sea un rasgo presente en la mayoría de las obras compuestas en ese período, textos como *Calila e Dimna* pertenecen al ámbito de las “obras cuyo didactismo se fundamenta en enseñar, no sólo los principios básicos que rigen la conducta humana y sus consecuencias morales, sino también la acomodación de estos preceptos tanto al ámbito individual como de cara a la colectividad en el plano cotidiano, familiar e incluso privado con el fin de formar hombres sabios y entendidos” (1995: 15). Entendida en este sentido, *Calila e Dimna* es una obra didáctica, vinculada estrechamente con el género medieval de los *specula principum*, textos que estaban dirigidos a los gobernantes y que tenían como objetivo acrecentar su sabiduría y erudición. Si bien el carácter heterogéneo de estos *specula*¹ hace

1 “Los espejos de príncipes medievales fueron más bien una mezcla heterogénea de discursos históricos y consejos morales, filosóficos, científicos, religiosos, sanitarios, económicos y políticos,

que sea difícil articular un texto tan explícitamente narrativo como el *Calila*, una atenta lectura de sus prólogos no deja lugar a dudas acerca del carácter moralizador y educativo del texto. Así, la introducción de Ibn al-Muqaffa, traductor del persa al árabe, afirma:

Los filosofos entendidos de qual quier ley e / de qual quier lengua syenpre punaron e se tra/bajaron de buscar el saber e de rrepresentar / e hordenar la filosofia (...) Et posieron enxenplos e semejanças en_la ar/te que alcançaron e llegaron por alongamiento de nuestras / vidas e por largos pensamientos e por largo estudio; e / demandaron cosas para sacar de aqui lo que quisieron con / palabras apuestas e con rrazones sanas e fyrmes; et / posieron e compararon los mas destos enxenplos a_la bes/tias saluajes e a_las aves.
(2009: 113)²

El énfasis en la búsqueda y representación del saber y de la filosofía y el uso de los ejemplos y comparaciones con un objetivo didáctico está presente en la obra desde las primeras líneas; el carácter sapiencial y ejemplar es un componente fundamental.³ En el apartado siguiente, “De como el rey Dixerbe enbio a Berzebuy a tierra de Yndia”, se desarrolla una serie de argumentaciones alegóricas, donde los libros que contienen enseñanzas sabias son “melezina”, y

cohesionados entre sí por una argamasa didáctica y enciclopedista que les hacía aparecer a los ojos del lector medieval como un todo coherente a pesar de que a nuestros ojos aparentan ser una sucesión caótica de disgresiones sin sentido” (Rodríguez de la Peña, 2005: 128).

- 2 De ahora en adelante, todas las citas de *Calila e Dimna* se harán a partir de la edición de Hans-Jörg Döhla (University of Zurich, Faculty of Arts, 2009), por lo que solo se consignará el número de página.
- 3 Michel Biaggini, en esta misma línea, habla de “la convergence du discours exemplaire et du discours normatif” (2007: 2).

los hombres que resucitan son “omes neçios” que son “melezinados con el saber” (122).

Aceptado el carácter adoctrinador de la obra, otro pilar fundamental a tener en cuenta es el lugar que ocupan las figuras regias. Dada la imbricación de *Calila e Dimna* con la tradición de los espejos de príncipes, por un lado, y la posible circulación cortesana de la obra, por el otro, la figura del gobernante en relación con el texto puede plantearse en una doble perspectiva: en tanto autoridad que posibilita la existencia y difusión de esa obra, a la vez que como personaje ficcionalizado dentro del texto; esta adaptación literaria de la figura regia puede funcionar como una suerte de alter ego del rey con cuyo patrocinio se produjo la obra.

En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis general de las figuras regias en el *Calila e Dimna* y se realizará un examen específico de la figura del rey en el capítulo VIII, “Del rey Beramer e del ave que dizen Catra”, para comprender la forma en que la representación de la figura regia se articula con el discurso didáctico y ejemplar. A la vez, se atenderá a las versiones árabes del *Calila e Dimna* como elemento de cotejo para profundizar el conocimiento de la obra hispánica atendiendo a su carácter de texto traducido.⁴

La voz regia

Olivier Biaggini, al analizar el *Calila e Dimna*, habla de “cuatro niveles de representación” de la palabra regia

4 Se tomará como elemento de cotejo la edición de la edición de 'Abd-al-Wahhāb 'Azzām de un manuscrito árabe de *Kalila wa-Dimna* datado en el año 618 H/1221 d. C. que se encuentra actualmente en Aya Sofya, Turquía. Dada la falta de conservación del texto traducido por Ibn al-Muqaffa en ca. 750, considero que la puesta en relación de este texto de 'Azzām con la obra hispánica puede constituir un aporte enriquecedor para el entendimiento de la colección de relatos, al tener en cuenta su carácter de traducción y los procesos de adaptación que pasó en tanto texto traducido.

(2007: 8). El primero es el más abiertamente extraliterario, dado que implica el mecenazgo de Alfonso sobre la obra, y es la inscripción que encontramos en el colofón del ms. A de *Calila e Dimna*:⁵ “El libro de *Calila e Digna*, que fue sacado de Arábigo en Latin, Romanzado, por mandado del Infante Alfonso, fijo del Rey D. Fernando, en era de mil doscientos noventa y nueve” (62). Este fragmento presenta una serie de problemáticas que ya han sido analizadas por expertos y que solo serán mencionadas brevemente: el año 1299 de la era hispánica equivale a 1261 de la era cristiana, momento en que Alfonso ya no era infante sino rey. Puede postularse, de esta manera, un primer estatuto problemático de la voz regia. Se ha aceptado que se trata de una errata, y que en realidad es necesario retrotraerse a 1251, un año antes de la asunción de Alfonso X al trono de Castilla.⁶ El interés del infante por la traducción de la obra puede entenderse como una temprana manifestación de las inquietudes intelectuales del rey, o bien como una suerte de gusto de juventud por las colecciones literarias que no se repetirá durante el quehacer intelectual de su reinado, que se abocará en general al ámbito científico e historiográfico (Márquez Villanueva, 2004: 130-131).

Dentro de la obra literaria propiamente dicha, encontramos diversas figuras regias en distintos niveles de representación; esta multiplicidad de estamentos narrativos se debe a la estructura de cajas chinas de la obra que es de ascendencia oriental.⁷ Uno de los prólogos de la obra, mencionado

5 Para una descripción detallada de los manuscritos de *Calila e Dimna*, véase Alvar y Lucía Megías (2002: 231-235).

6 Cfr. las ediciones de *Calila e Dimna* de Solalinde (1917) que plantea como hipótesis original la duda acerca de la paternidad del rey Sabio y las fechas aceptadas tradicionalmente, y las de Laccarra y Cacho Blecuá (1984) y la mencionada de Döhla (2009) que resumen las polémicas sobre la datación de la fecha.

7 Respecto de la procedencia oriental de la estructura literaria de cajas chinas, cfr. la polémica entre Gittes (1983) y Dawood *et al.* (1984).

previamente, que narra el viaje del sabio Berzebuey a la India que tiene como resultado la traducción de *Kalila wa-Dimna* del indio al persa, presenta una primera figura regia que funciona como patrocinador y difusor de la obra. El rey persa Sirechuel puede funcionar como un claro espejo y antecedente de la figura de Alfonso (Biaggini, 2007: 9-10).

Lo mismo puede decirse del siguiente nivel narrativo, que muestra el relato marco de los apólogos de *Calila e Dimna* que es la representación de la conversación entre un rey y su filósofo.⁸ Si bien la historia explícita de estos dos personajes no figura en la versión hispánica ni en las versiones árabes más antiguas, sí se encuentra en la edición del manuscrito árabe de Sylvestre de Sacy aunque aún se debate si se trata de una adición posterior (de Blois, 1990: 24).⁹ En la versión castellana, la introducción de estos dos personajes está descontextualizada, simplemente presenciamos una charla en la que el rey le pide al filósofo que le cuente determinadas historias vinculadas con algún aspecto o situación de la vida cotidiana que quiera resaltar. Así, la figura regia en el relato marco funciona no solo como disparador de las narraciones sino que determina el tema que tratarán los apólogos. Si bien se trata de un recurso de enunciación narrativa más simple que el que encontramos en colecciones contemporáneas como *Sendebâr* o *Barlaam e Josafat*, la gravitación simbólica de la figura regia en tanto difusor de la sabiduría se explicita en los prólogos y en el marco de la obra.

8 La representación literaria de situaciones narrativas orales es común en la literatura ejemplar; recordemos que la práctica de la lectura medieval era principalmente en voz alta, lo que hace de la escritura "una transcripción de lo hablado" (Prat Ferrer, 2007: 8).

9 La historia trata sobre la conflictiva relación entre el rey Dabshalim y su filósofo Baydaba, quien es encarcelado por el tirano, quien reina de manera despótica, hasta que se arrepiente de sus malas acciones, libera al sabio y lo llama a su lado para que lo guíe. La escritura de *Kalila wa-Dimna* se explica, en este marco, como una forma de inmortalizar las enseñanzas del sabio Baydaba.

En el nivel de los apólogos la presentación de la figura regia es múltiple y heterogénea. Hay por lo menos diez reyes en los relatos enmarcados, aunque con diferente relieve argumental;¹⁰ todos coinciden en oficiar de receptores por excelencia de las narraciones, pero ninguno toma la palabra para relatar ninguna historia.¹¹ Esta particularidad alinea a *Calila* con el *Sendebär*, que también presenta la figura central de un rey en su relato marco que es un receptor pasivo de las narraciones, y puede suscitar la reflexión sobre el lugar dado al gobernante en las colecciones didácticas narrativas de origen oriental.

Reyes y consejeros

Dado que el rey no narra sino que escucha los relatos, su compañero ineludible en casi todos los casos es el consejero, que oficia de narrador. En el relato marco se lo denomina “filósofo”, término proveniente del griego que se supone se introdujo en la versión persa como sustitución del vocablo “brahmán”, y se mantiene en las colecciones árabes con la palabra *failasūf* (13). Que el consejero del rey sea un filósofo implica un nivel de sabiduría intrínseco a su persona, que se explica porque esta pareja rey-filósofo es la que da origen y concluye los capítulos de toda la obra; es así que la

10 Los relatos que tienen personajes que son figuras regias son: el relato marco de “El león y el buey” (cap. I) y su continuación, “La pesquisa de Digna” (cap. II); El camello engañado por otros animales (cap. I); El médico ignorante que envenenó a la princesa (cap. II), el relato marco de “Los cuervos y los búhos” (cap. IV), La liebre, los elefantes y la luna (cap. IV), “Del rrey Beramer e del ave que dizen Catra” (cap. VIII), “Del rrey Cederano e del su alguacil Beled e de su muger Elbed” (cap. IX), “Del león e del anxahar religioso” (cap. XII), “Del orenze e del ximio e del castigo e de la culebra e del religioso” (cap. XIII) y “Del fijo del rrey e del fydalgo e de sus compañeros” (cap. XIV).

11 María Jesús Lacarra destaca, sobre el rey de los capítulos I y II (“El león y el buey” y “La pesquisa de Digna”) que todos los personajes son narradores, menos el león (1980: 57). Esto puede extenderse a todos los reyes que aparecen en los apólogos de la obra.

validación de la voz narradora extiende su legitimidad al contenido de los relatos.

Sin embargo, en el interior de los apólogos, tal como sucede con la figura del rey, la representación del consejero real que oficia de narrador es heterogénea. Por un lado tenemos buenos consejeros, que son los que guían al rey a la victoria; entre estos destacan el cuervo del capítulo IV, que en la guerra entre cuervos y búhos aconseja un ardid a su rey que lo hace ganar la batalla; el sabio Beled, del capítulo IX “Del rey Cederano e del su alguacil Beled e de su muger Elbed”, que logra urdir la ira regia y atemperar los impulsos irreflexivos del rey; y el anxahar religioso del capítulo XIV, que oficia de buen consejero de un rey león de actitudes ambivalentes. Sin embargo, el texto también alberga una variedad de malos consejeros, muchos que comparten lugar con los buenos, como los búhos que en la guerra del capítulo IV aconsejan mal al rey búho y esto lo lleva a perder la contienda; los consejeros envidiosos del capítulo XIV que, celosos de las buenas obras del chacal, intentan incriminarlo; y el mal consejero por excelencia, cuyo nombre da origen al título de esta obra, el chacal Dimna, que logra manipular a su antojo a un rey león de criterio débil.

Lo que comparten estos buenos o malos consejeros es la capacidad de influir en el accionar de los reyes, y la calidad y la pericia del consejo determinarán el éxito o el fracaso de la empresa regia. El rey en la mayoría de los relatos es una figura neutra, cuyo porvenir se establece por la elección del consejero y el consejo que este le brinde. En las ocasiones en las que el rey puede disponer de muchos consejeros que brindan múltiples consejos, como el caso del rey búho y el rey cuervo del capítulo IV, el buen criterio del rey para discernir el consejo acertado de los que no lo son constituirá la diferencia entre una victoria flagrante o una derrota estrepitosa.

La debilidad de los reyes

El león de los capítulos I y II, la historia de los chacaes Calila y Dimna, que es el único par de capítulos que se continúan a lo largo de toda la obra,¹² puede considerarse un ejemplo paradigmático de las proyecciones de las figuras regias que será posible encontrar a lo largo de los quince capítulos de la obra castellana (Biaginni, 1990: 16). Se trata de un rey con un criterio variable, que carece de juicio propio y depende exclusivamente de la palabra de sus consejeros para accionar, y cuya firmeza de palabra es tan endeble como las promesas que les hace a sus allegados.

Al construir un león atípico, falible y temeroso, en el cual la definición más exacta está brindada por el sintagma “de flaco corazón”, el narrador responde de hecho a una de las exigencias fundamentales de su proyecto didáctico: poner en escena a un personaje falible, y por lo tanto fácil de manipular. (Mencé-Caster, 2002: 286. Traducción propia)

El simbolismo del león como rey de los animales, que es previo al *Calila e Dimna*, por un lado facilita la identificación del animal con la investidura regia, lo que explica la multiplicidad de los reyes-leones (hay por lo menos dos más en la obra) y, por otro lado, puede funcionar como un atenuante de la negatividad de los retratos de los monarcas. Lo primero que se relata del león del capítulo I es el temor que le producen los bramidos del buey; lo segundo que queda claro es que se trata de un personaje completamente manipulable; a lo largo de la historia es influenciado por las palabras de

12 Continuación que se explica por el carácter añadido del capítulo II, “La pesquisa de Digna”, que se supone una adición de Ibn al-Muqaffa, el traductor del persa al árabe.

Dimna, del buey Senceba y finalmente por su propia madre, y manda matar al buey y a Dimna como consecuencia de estas situaciones de presión e influencia.

De los diez reyes que aparecen como personajes en la obra, al menos siete son víctimas de un engaño o una situación de manipulación en algún momento de la historia.¹³ El hecho de que el rey sea un blanco tan fácil de los ardides cortesanos habla tanto sobre la peligrosidad intrínseca del puesto del monarca como de la poca confiabilidad del entorno cortesano. El rey débil, manipulable y falto de criterio es el correlato perfecto del consejero engañador, y ambos conforman un panorama común en la narrativa ejemplar castellana bajomedieval.

El caso del rey Beramer

Como colofón de este análisis introductorio de la figura del rey en *Calila e Dimna*, me detendré en la figura del rey Beramer, protagonista del capítulo VIII “Del rrey Beramer e del ave que dizen Catra”, personaje cuya particularidad reside en el hecho de que no solo no cae en un engaño, sino que él intenta engañar a otro personaje, el ave Catra, con la finalidad de llevar a cabo una venganza. El rey Beramer oficia de antagonista del ave y ostenta un discurso falaz que mezcla conceptos como el destino prefijado o la providencia y la misericordia con el único objetivo de llevar a cabo un engaño.

El capítulo VIII tiene procedencia india, puede rastrearse en la sección 139 del capítulo XII del *Mahābhārata* que relata la historia del rey Brahmadata y el ave Pujani.¹⁴

13 Los “reyes engañados” del *Calila e Dimna* son los ya enumerados, con la excepción de los que aparecen en los capítulos VIII, IX y XIV.

14 Versión digital en: <<https://www.sacred-texts.com/hin/m12/m12a138.htm>>.

La motivación del filósofo para relatar esta historia es el pedido del rey: “dame enxemplo del *que* rresçibio tuerto, e *como* el *que* ge_lo / fizo, se deue guardar del” (380). El enfoque de este capítulo estará puesto en la necesidad de protegerse de aquellos a quienes se ha perjudicado. Con este objetivo en mente, se narra la historia de la amistad entre el rey Beramer y el ave Catra, un ave prodigiosa que, de acuerdo con la aclaración presente en el ms. A de Calila, “fablaba et era muy entendida” (380). La amistad entre ambos personajes se rompe cuando el hijo del rey, sin ninguna motivación aparente,¹⁵ se enoja con el polluelo del ave Catra y lo ataca, provocándole la muerte. El ave, al encontrar muerto a su descendiente, da voces, pronuncia un discurso en el que maldice a aquel que confía en los reyes,¹⁶ le arranca los ojos al príncipe y se posa “en un lugar muy alto” (378). El resto del capítulo consistirá en la conversación entre el rey, que intenta convencer al ave de que abandone su posición y se acerque a él, y el ave, que desconfía de las pretendidas buenas intenciones del monarca.

El primer detalle a tener en cuenta es que la situación de engaño es absolutamente explícita; ambos manuscritos castellanos utilizan el término “enartar”, derivado de “arte”, en el sentido de engaño o trampa, para explicar las intenciones del rey. En la edición de ‘Abd-al-Wahhāb ‘Azzām figura el verbo *āḥṭāl*, que deriva de *ḥilā*, un concepto similar al “arte” medieval. La figura del rey como un engañador queda clara desde el principio de la charla entre el rey y el ave.

A medida que la conversación se desarrolla, el rey echa mano a conceptos que justifican el ofrecimiento de paz que le da a su otrora amigo. Es así que al iniciar el debate,

15 Al menos no está explicitada en los manuscritos castellanos ni en la edición árabe de Azzam.

16 “¡Ay, que maldito sea quien fia en los rreyes! (b) Que non / ay en ellos verdat nin lealtad, e mal le viene quien / es trybulado en los servir; que non son para amigo nin / para vasallo nin para allegado, nin honrran a ninguno sy non por su pro o por seruirse dellos” (Döhla, 381).

tanto en la versión árabe como en el manuscrito B se encuentra el detalle de que llamó al ave por su nombre, un rasgo de familiaridad y pretendida confianza, mientras que en el manuscrito A se afirma que lo llamó “a salva fe” (381). La versión árabe contiene la palabra *āmin*, que está vinculada con la idea de la salvaguarda, y que es la misma palabra que utiliza el rey león del capítulo “El león y el buey” respecto de su relación con Senceba. *Āmin*, que es la salvaguarda que le ofrece el rey a alguien de su confianza, es traicionada en ambas situaciones; en el caso de “El león y el buey”, porque el rey se deja llevar por las habladurías de Dimna y traiciona a su consejero Senceba; en el caso del rey Beramer, la idea del salvoconducto es una artimaña más para lograr la cercanía del ave y así poder atacarla. En ambos casos, ya sea por debilidad de carácter o por una mala intención deliberada, la palabra de salvaguarda del rey no es respetada, lo que menoscaba la credibilidad de la figura regia.

El segundo punto polémico del discurso del rey está dado por la argumentación que hace acerca de la predestinación y la imposibilidad del libre albedrío.

Las cryaturas non han poder de / nozir vnas a_otas,
 que este poder de Dios solo es; (b) et / sy_tu por ven-
 tura tyenes de rreçebyr de_my algun / daño de que
 temes, non lo puedes fuyr nin esquiuar.(c) Et sy yo he
 puesto en my coraçon de_te matar o_te prender, / e
 porque tu non as ninguna culpa de_lo que feziste por
 la muer/te del_tu pollo, mas sola mente fue ventura e
 juyzio dy/vino, e tu non deues prender mal por lo que
 la ventura fizo. (382-3)

En la versión árabe se echa mano del término *qadr*, “destino”, un concepto islámico relacionado con la predeterminación divina. En *Kalila wa-Dimna* se utilizan de manera

indistinta tanto *qadr* como *qadā'*, dos términos relativos al plan divino prefijado. Lo llamativo de este fragmento es que el rey Beramer utiliza la idea de la predestinación como una herramienta de engaño, al prometerle a Catra que, dado que tanto la muerte del polluelo como el ataque a los ojos de su hijo están predeterminados y son parte de un plan superior, el ave no debería tener nada que temer. Esta afirmación es claramente una falacia, si se tiene en cuenta la intención manifiesta del rey de engañar al ave para perpetrar su venganza por el ataque a su hijo. La apelación a la divinidad y la utilización de un término divino como una herramienta de engaño acentúa el carácter negativo de la figura regia.

A manera de conclusión

Es menester un análisis más amplio que englobe a todas las representaciones literarias de las figuras de los reyes en *Calila e Dimna* en función de sus antecedentes orientales, tanto por la centralidad de la figura regia en el discurso ejemplar castellano bajomedieval como por la riqueza de estos personajes y la necesidad de rastrear determinados rasgos en función de la readaptación cultural que implican las sucesivas traducciones del texto. Sin embargo, como punto de partida, podemos afirmar que, en función de su conexión con los *specula principum* y su carácter didáctico, el adoctrinamiento del gobernante es uno de los objetivos centrales de *Calila e Dimna* y por ello la representación literaria del rey es esencial en el desarrollo de la obra. Asimismo, el énfasis en la necesidad de adoctrinamiento del gobernante para que pueda desarrollar un buen juicio también es un concepto central, que se vincula con la importancia de la elección de buenos consejeros, que son quienes guiarán al monarca en su desempeño.

El análisis del recorrido de la colección de relatos, desde su gestación en India hasta su llegada a la península ibérica de la mano del infante Alfonso, puede brindarnos más información sobre la difusión de *Calila e Dimna* y su contribución al acrecentamiento de los textos escritos en torno a la sabiduría regia.

Bibliografía

- Al-Muqaffa, I. (1980). *Kalila Wa Dimna* ('Abd-al-Wahhāb 'Azzām, Ed.). El Cairo, Dar Al-Maaref.
- Alvar, C. y Lucía Megías, J. M. (2002). *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid, Castalia.
- Biaggini, O. (2007). Le roi et la parole dans quelques recueils d'exempla castillans des XIIIe et XIVe siècles. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, núm. 4, pp. 2-29.
- Cacho Blecua, J. M. y Lacarra, M. J. (eds.) (1984). *Calila e Dimna*. Madrid, Castalia.
- Dawood, I., Scott Meisami, J. y Slater Gittes, K. (1984). The Arabic Frame Edition. *Modern Language Association*, 99(1), 109-112.
- De Blois, F. (1990). *Burzoy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah*. Londres, Royal Asiatic Society.
- Döhla, H. (2009). *El libro de Calila e Dimna (1251): Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*. Zurich, University of Zurich. Faculty of Arts.
- Gittes, K. S. (1983). The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition. *PMLA*, núm. 98(2), pp. 237-251.
- Haro Cortés, M. (1995). *Los compendios de castigos del siglo XIII: Técnicas narrativas y contenido ético*. Valencia, Departamento de Filología Española Universitat de València.
- Lacarra, M. J. (1980). *La cuentística medieval en España: Los orígenes*. Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.

- Márquez Villanueva, F. (2004). *El concepto cultural alfonsí*. Barcelona, Bellaterra.
- Mencé-Caster, C. (2002). Jeux référentiels et configuration d'un idéal de royauté dans le *Calila e Dimna*: Du lion-roi au roi modèle. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, núm. 25(1), pp. 283-291.
- Prat Ferrer, J. J. (2007). Los exempla medievales: Una etapa escrita entre dos oralidades. *Oppidum*, núm. 3, pp. 165-188.
- Rodríguez de la Peña, M. A. (2005). Los espejos de príncipes y la transmisión del saber en el Occidente medieval. *Cuadernos de Pensamiento*, núm. 17, pp. 127-170.
- Solalinde, A. (ed.) (1917). *Calila y Dimna. Fábulas. Antigua versión castellana*. Madrid, Calleja.

Capítulo 8

De caballeros y reyes ejemplares

La búsqueda de la reivindicación del estamento nobiliario en
El Conde Lucanor de don Juan Manuel

Ludmila Grasso

Introducción

El Conde Lucanor (LCL) —1335— de don Juan Manuel, tal como sostiene Funes, “responde a los imperativos morales de la aristocracia” (2015a: 24). La narración de hechos históricos, por tanto, se hace en función de los intereses del estamento nobiliario. Siguiendo esta línea de análisis, ahondaremos en los posibles motivos que diferencian las variantes narrativas del enxemplo XV de LCL respecto al capítulo 327 de la *Crónica abreviada*¹ —datada alrededor de 1320—.

La construcción de personajes documentados históricamente —los caballeros Garci Pérez y Lorenzo Suárez

1 Sobre las características de la crónica Biaggini (2016: 2) señala: “La Crónica abreviada se présente comme une abréviation, à peine plus développée qu’un sommaire, que Don Juan Manuel compose à partir d’une version de la Estoria de España que Diego Catalán a appelée Crónica manuelina et dont il a tenté de reconstruire les caractéristiques. Catalán montre que le manuscrit qui a servi de base à Don Juan Manuel transmettait un texte qui, loin d’être unitaire, résultait de l’assemblage de plusieurs versions de la chronique. Certaines de ses sections étaient issues de la Estoria de España proprement alphoncine et d’autres, de textes post-alphoncins”. Para un abordaje pormenorizado ver el artículo de Saracino (2006).

Gallinato y el rey Fernando III— se sirve de recursos propios de la caballería, ausentes en la crónica, para presentarlos como ejemplos del estamento nobiliario. Esto le permite a don Juan Manuel configurar un universo narrativo didáctico ejemplar que restituye literariamente el espíritu de caballería de una edad heroica pasada. Buscaremos demostrar que en el enxemplo XV este recurso le permite constituir dos figuras de reyes diversas: una indeseable —que se presenta en el marco— y otra modélica —la de Fernando III, en el apólogo—.

Esos cambios narratológicos, respecto a la crónica, revelan el giro eufemístico que realiza don Juan Manuel en su escritura, en tanto pretende ordenar mediante ella la realidad caótica de su tiempo: una época de crisis cultural y estamental —como lo es el siglo XIV— y propiamente individual —sus problemas y discordias con Alfonso XI a la par de su alejamiento de la política—. ²

Los marcos: un ejemplo de relación vasallática

En los marcos se establece un diálogo entre Lucanor y Patronio que recrea el trato esperable que debería existir entre señor y vasallo. ³ Las marcas de respeto del Patronio

2 Para más detalle sobre el contexto político véase: Funes (2015a); Janin y Harari (2017), Deyrmond (2001); Valdeón Baruque (1977). Sobre el abordaje estamental en las obras de don Juan Manuel puede consultarse Stefano (1962).

3 Ese intercambio siempre es iniciado por el Conde quien pide consejo a Patronio: “el Conde Lucanor estaba hablando en su poridat con Patronio, su consejero” (CL, 52). El uso del término “poridat” evidencia el carácter armónico de la escena: el secreto que enmarca el diálogo manifiesta la confianza entre el consejero y el aconsejado (Funes, 2015b: 176). El ámbito de enseñanza se resguarda en la poridad lo cual asegura la confidencialidad del diálogo y permite sostener una relación vasallática de mutua lealtad. Sobre la importancia de la “poridat”, señala Leonardo Funes (2015b: 176) “Desde siempre y para siempre, el conde y su consejero están allí dialogando. Un allí sin mayores precisiones, salvo una fundamental: la *poridad*. La seguridad que provee el ámbito

para con su señor refuerzan el lugar del consejero como buen vasallo: “Señor Conde Lucanor —dixo Patronio— para que vós entendedes, al mio cuidar, lo que vos más cumple de fazer en esto” (CL,⁴ 187). Aquí encontramos dos elementos destacables: para dirigirse al Conde se utilizan los términos “señor” y “vos”,⁵ marca discursiva de respeto y superior nivel social. Esta deferencia del consejero para con su señor se suma al buen trato del Conde para con Patronio, ya que respeta y valora su consejo, sabiéndose falto de conocimiento, mediante la repetida fórmula: “ruégovos que me consejedes lo que faga” (CL, 111). Aquel “vos” enclítico restituye la relación de poder que existe entre ambos: el Conde trata a su vasallo como a un igual pues merece su respeto debido al saber que posee. Tampoco le imparte una orden a Patronio, sino que le ruega por sus consejos lo cual marca el cordial y armónico trato entre las partes. Esta representación de una armoniosa relación entre señor y vasallo funciona durante todo el texto, repitiéndose en cada uno de los marcos de los LI ejemplos, como modelo de conducta a emular.⁶

Cabe señalar que el tiempo narrativo de este intercambio es el presente simple, lo cual tiene un efecto de actualización del relato.⁷ Esto permite restituir al presente esa

en que se desarrolla este diálogo es un presupuesto del texto que no necesita otra confirmación que la alusión al secreto”.

- 4 Con las siglas CL seguida del número de página hago referencia a la edición de LCL de José Manuel Bleca (2011).
- 5 Sobre el uso del pronombre “vos” como marca de respeto *cfr.* Cano Aguilar (1988: 214).
- 6 Esta armonía es posible gracias a que ambos personajes no intentan ocupar un lugar diverso al que le corresponde según su rango y deberes. Patronio es el intelectual que posee el conocimiento y lo comparte con su señor. Lucanor es quien posee poder pero necesita del conocimiento de su consejero para gobernar con justicia. Al respecto véase Funes (2015b).
- 7 Esta particularidad se hace notoria con la utilización de los adverbios temporales junto al verbo “estar” en presente. Un ejemplo de este uso es el que encontramos en el marco del ejemplo XV: “ahora estamos” (CL, 110). Esta utilización del adverbio “ahora” ubica a la narración en un presen-

relación cordial entre señor y vasallo, que remite a una época armoniosa perdida, aunque añorada, en el momento de escritura de don Juan Manuel.⁸ Es decir, Patronio al anunciar explícitamente el inicio del relato ficcional/ ejemplar retrotrae ese presente de la enunciación a un tiempo mítico que se construye en el relato.⁹ Por lo tanto, este tiempo recreado en el marco, que encuentra réplica en el apólogo —con la construcción de personajes ejemplares— y la vuelta al marco, remite a una edad heroica para la aristocracia. Esta operación permite crear una analogía entre el presente de la narración con el tiempo ideal del reinado de Fernando III.¹⁰

te al cual el lector asiste. Incluso, el uso del plural ayuda a la identificación extra-textual con los acontecimientos intra-textuales.

- 8 Don Juan Manuel pretende reconstruir en su narración aquel tiempo heroico y de concordia para la nobleza: “un tiempo en el que tanto sus privilegios y libertades como su relevancia política y militar habrían alcanzado el máximo reconocimiento, un tiempo localizado en los reinados de Alfonso VIII y Fernando III” (Funes, 2001: 121). A esto debe añadirse que, en el marco, se introduce el apólogo con la fórmula “sopiésedes lo que contesjó” (CL, 111), la cual da inicio a la narración del apólogo. Aquí resulta interesante tener en cuenta la siguiente afirmación de Roland Barthes: “los signos explícitos de enunciación tendría[n] como objeto la ‘desronologización’ del ‘hilo’ histórico y la restitución [...] [de] el tiempo mítico de las antiguas cosmogonías” (1972: 167).
- 9 El tiempo de concordia que domina la narración contrasta con el presente de escritura de Don Juan Manuel: una época de crisis como lo fuere el siglo XIV y, puntualmente hacia la fecha de escritura del texto, que encontraba a don Juan Manuel relegado de la política y enfrentado con el rey Alfonso XI.
- 10 Sobre relaciones análogas entre la vida de don Juan Manuel y los relatos en LCL acierta Biaggini al señalar: “*d'exemples, dans El conde Lucanor, présentent des indices qui les prédisposent à une lecture « à clefs », notamment en lien avec la biographie de Don Juan Manuel et l'histoire de la famille royale castillane, de Ferdinand III à Alphonse XI : même totalement étrangères à la convention de la narration historique, certaines fictions peuvent être lues comme une transposition métaphorisée de schémas qui renvoient à la vie de l'auteur de chair et d'os ou à celle des monarques qui suscitent son admiration ou sa haine.*” (Biaggini, 2016:1).

La construcción de personajes ejemplares: la narración en los apólogos

Tal como señala Diz, la importancia de la narración de los ejemplos radica en que el relato conduzca a la praxis adecuada (1981: 403). En efecto, don Juan Manuel condensa la enseñanza del relato en el dístico, con las palabras de don Iohan que cierran el enxemplo (Diz, 1981: 408).¹¹ La eficacia del relato narrado en el apólogo determina también la efectividad del dístico. De esta forma, el enxemplo resulta provechoso y cumple con el objetivo primero de LCL: ser útil.¹² Con el mismo objetivo, don Juan Manuel se encarga de construir personajes ejemplares, dignos de emular, muchos de ellos asociados a caballeros¹³ medievales documentados históricamente.¹⁴ El autor configura, en alguno de los apólogos, un prototipo heroico ejemplar para la nobleza. Ciertas características que lo constituyen son las que siguen, a saber: es buen cristiano, buen *omne*, con buen *seso* y hacedor de la Guerra Santa.

Lorenzo Suárez Gallinato y Garci Pérez de Vargas, pertenecientes al estamento nobiliario, son dos personajes históricos,

11 Esto puede observarse a la luz de lo planteado por White, a saber: “[la] redescipción progresiva de las series de acontecimientos [de la trama se revela] de manera que desmantelan una estructura codificada en cierto modo verbal, al principio, para justificar una recodificación de ésta en otro modo, al final” (2003: 137). Así, la situación inicial presentada por el conde Lucanor a su consejero sirve para dar paso a la enseñanza de don Iohan en el dístico. El consejo de Patronio tiene aplicación particular —la situación presentada por el Conde a quien le ofrece su consejo— y otra de orden general —la enseñanza que ofrece don Iohan que permite aplicar el mismo consejo a situaciones análogas—.

12 Acierta de Looze al advertir que “para don Juan Manuel, el lector ideal sería aquel que impecablemente entendiera y tradujera el texto escrito en acción” (De Looze, 1999: 293).

13 Según señala de Stefano (1962: 340): “Don Juan Manuel suele emplear el término *cavallero* como nombre genérico para todo el estamento noble”.

14 Para un análisis sobre la inclusión de figuras históricas en LCL, el trabajo de Lacarra (2014) brinda un análisis pormenorizado de la materia.

héroes de la reconquista durante el reinado de Fernando III, que retoma don Juan Manuel en algunos de sus relatos. El primero resulta relevante ya que “[como] caballero de la corte de Fernando III fue desterrado, y posteriormente reconciliado y, mientras duró su exilio vivió en tierra de infieles [...] [representando] una suma de *fortitudo* y *sapientia*, capaz de animar con sus arengas a sus desmoralizados vasallos” (Lacarra, 2014: 183). Su valor caballeresco queda manifiesto en el enxemplo XXVIII en el que se narra cómo durante su estadía con los moros mata a un clérigo infiel. Éste había consagrado una hostia para entregarla a la diversión y vituperio de los moros y en consecuencia el asesinato pierde su carácter pecaminoso. Incluso el crimen se torna heroico en tanto Lorenzo Suárez lo realiza para defender el cuerpo de Cristo, consagrado en la hostia mancillada: “enderescó al traydor [...] et cortol la cabeça. Et descendió del cavallo et fincó los ynojos en el lodo et adoró el cuerpo de Dios que los moros traýan rastrando” (CL, 177). Dicho acto le costará la enemistad con los moros que “ovieron ende gran pesar, et metieron mano a las espadas, et palos, et piedras” (CL, 178). Sin embargo, el enfrentamiento no hace mella en el héroe quien pone su buen obrar como cristiano por delante de todo deber como vasallo. Este acto convierte a este personaje en digno de emulación pues, tal como señala Lobato Osorio (2008: 85), en un caballero se justifica “el resguardo de la fe cristiana mediante el uso de las armas”.

Por otro lado, Garcí Pérez de Vargas protagoniza el famoso episodio de la cofia —que se encuentra narrado en la *Crónica abreviada*¹⁵ (capítulo 304)— en el cual el caballero decide internarse entre los moros para recuperar su prenda perdida, pues sin ella era visible y notoria su calvicie.

15 A partir de ahora: *Crónica*.

Transcribimos aquí un pasaje significativo del relato:

Garci Peres tomo sus armas e fue su camino e, enlazando la capellina, cayósele la cofia. E non la vyo e fue su camino e desque fue pasado de los moros, non le osaron acometer; dio las armas a su escudero e fallo la cofia menos e tomo luego sus armas e torno por [so] avia ydo [...]. E el rey e todos los que con el estauan vyeronlo e preguntaron despues quien fuera el cauallero que se tornara e el dixo que non conosçie.
(CA, 807)¹⁶

En este episodio se observa un tópico muy usual de los héroes caballerescos como lo es el “derroche” de valentía por una nimiedad, debido a que Garci Pérez se enfrenta a un ejército por solo una prenda de su vestimenta —en un acto de coquetería— que le es útil para ocultar su falta de cabello. El hecho de no admitir que fue él quien se enfrentó solo a los moros parece exacerbar el carácter absurdo de su acción.

Esta misma actitud puede observarse en el apólogo del enxemplo XV. Este relato versa en torno al accionar de tres caballeros —dos de los cuales son Lorenzo Suárez y Garci Pérez— que realizan una acción que implica “derroche”, al enfrentarse solos a un ejército de moros a causa de una contienda de índole personal: “estos cavalleros tuvieron porfía entre sí quál era el mejor cavallero d’armas. Et porque non se pudieron avenir en otra manera, acordaron todos tres que se armassen muy bien, et que llegasen fasta la puerta de Sevilla” (CL, 112). De este modo, los caballeros deciden poner a prueba su valía caballeresca enfrentándose solos a un

16 Con las siglas CA seguidas del número de página me remito a la edición de la *Crónica abreviada* de la edición de José Manuel Blecua.

ejército de infieles. La actitud de desmesura de estos personajes establece un puente con el modelo caballeresco pues su accionar se asimila al de los héroes que se enfrentan a un enemigo poderoso sin medir las consecuencias.¹⁷

Tal como plantea Sturm (1977: 159), Patronio introduce los relatos ejemplares en la búsqueda por entender la naturaleza de un individuo. Aquí don Juan Manuel construye a ciertos personajes históricos con las cualidades de héroes literarios, cuya naturaleza individual queda supeditada a su accionar heroico. Mediante este procedimiento el autor logra construir personajes que encarnan los valores de aquel tiempo armónico entre caballeros y reyes —de grandes hazañas, como las del Çid y Fernando III— el cual don Juan Manuel intenta emular en su escritura.

Caballeros históricos convertidos en héroes ficticiales: el “Exemplo XV”

Como ya ha señalado la crítica, don Juan Manuel reorganiza el relato cronístico para que funcione como un relato ejemplar en el que se resaltan las cualidades caballerescas.¹⁸ Esto se anuncia en el primer prólogo o “Prólogo general” de LCL, donde se explicitan los objetivos del libro: “Este libro

17 Bowra (1961) estudia las particularidades del héroe épico en su artículo “El héroe”. En este trabajo ahonda en las diversas características arquetípicas de estos personajes. Al respecto señala el autor: “el coraje [en un héroe] es siempre necesario” (1961: 15). Diverso es el modo en que actúan los héroes caballerescos. Esto puede observarse en esta escena en la que el coraje se vuelca a resaltar su individualidad por lo que resulta intrascendente para el grupo. Como podemos observar en los episodios mencionados —y en los próximos a desarrollar— hay una constante en el accionar de los caballeros que implica una desmedida muestra de su coraje.

18 Respecto a la construcción del relato en la obra de don Juan Manuel, Funes (2015a: 17) señala: “Un efecto es propio de la forma del relato y lo encontramos en toda crónica o narración histórica de la época [...]. El otro efecto ficcionalizante deriva de la voluntad de construir un pasado a la medida de las aspiraciones políticas futuras del linaje, que es propio y exclusivo de don Juan”.

fizo don Iohan, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuesen aprovechosas de las onras et de las fazien- das et de sus estados” (CL, 45). Presenta su libro como pro- vechoso y útil en tanto se señala como un ejemplo para el estamento nobiliario. De esta manera delimita los deberes y derechos de la nobleza: cuidar la *onra*, sus *faziendas* —pro- piedades y asuntos— y sus *estados* —su condición de clase o función social—. En este apartado resulta evidente la defen- sa que don Juan Manuel hace de su linaje y la reivindicación de su estamento.

En el enxemplo XV de LCL, don Juan Manuel realiza la reescritura de un episodio narrado en la Crónica —capítulo 327— resignificando" por " el capítulo 327 de la Crónica en el que resignifica" los hechos históricos del “cerco de Sevilla” en clave ficcional. La *Crónica* sigue los modelos post-alfon- sies que, como plantea Leonardo Funes (2001: 127): marca “la absoluta irrelevancia narrativa del suceso para el desa- rrollo argumental, su estricta naturaleza anecdótica y su consiguiente autonomía secuencial”.¹⁹ Entonces, la materia narrada en cada episodio funciona independientemente del resto del relato, por lo que puede separarse del conjunto y operar en LCL como un enxemplo autónomo. La crónica, en tanto género, “permite la inclusión de pasajes anecdóticos en los que personajes de la alta nobleza ‘establecen normas de conducta modélica’” (Saracino, 2006: 3). A esto se debe que

19 Sobre las particularidades de la historiografía alfonsí y post alfonsí *cfr.* Saracino (2013). También Fernández-Ordóñez (1993-1994), donde la autora hace un sucinto recorrido sobre las particu- laridades de las colecciones historiográficas durante el reinado de Alfonso X y las que de ellas se derivaron. También puede consultarse Gómez Redondo (2000), en el cual se ahonda en un análisis retórico de las crónicas que clarifica la organización de su estructura. Por último, cabe señalar los aportes de Leonardo Funes a la materia, al postular la existencia de una historiografía de carácter nobiliaria en las crónicas post alfonsies. Para profundizar sobre dicha materia puede consultarse Funes (2014).

encontremos nuevamente en la *Crónica* una relevancia de los valores y figuras de la nobleza, a saber, los dos héroes antes mencionados: Garci Pérez y Lorenzo Suárez Gallinato. En efecto, el capítulo 327 de la *Crónica* narra cómo durante la toma de Sevilla en épocas del Rey Santo —Fernando III—, los moros salieron del alcázar y “fazian muy grant danno en la hueste” (CA, 811). Por lo tanto, don Lorenzo Suárez y Garci Pérez de Vargas, junto a los otros caballeros, deciden realizar una “espolonada” en la cual “vençieron a los moros” (CA, 811).

Este es el relato que se reescribe en el apólogo del *enxemplo* XV que continúa con el argumento de la *Crónica*. Funciona también como un episodio autónomo y polariza la atención en solo tres figuras: Lorenzo Suárez, Garci Pérez y un tercero anónimo.²⁰ Al presentar a estos personajes que protagonizan el episodio del “cerco de Sevilla”, Patronio, en su función de narrador, recalca sus cualidades: “avía ý tres cavalleros que tenían por los meiores tres cavalleros d’armas que entonçe avía en el mundo” (CL, 112). El relato nos presenta a estos personajes como los tres mejores caballeros de su tiempo, y se resaltan sus virtudes en tanto *exempla virtis*: es decir, son modelos ejemplares cuyo accionar es digno de emulación. De estos tres caballeros solamente conocemos los nombres de Garci Pérez y don Lorenzo Suárez, pues, al tercero Patronio lo menciona de la siguiente manera: “et del otro non me acuerdo del nombre” (CL, 112). La crítica postula que este tercer personaje podría remitir a la figura de Payo de Correa —gobernador de Cazorla—. En cambio, creemos que, con esta confesión de desconocimiento por parte de Patronio,

20 Lacarra (2014: 185). explica que los episodios de la crónica son adaptados en los *enxemplos* del LCL por lo que implican un modelo de *narratio brevis*. Es por esto que la cantidad de personajes pueden reducirse en los ejemplos de LCL como un recurso narrativo necesario debido a la brevedad del episodio

el consejero buscaría otorgar cierto grado de veracidad y valor histórico a su relato. Al admitir que hay un dato que no recuerda, generaría confianza en su propia palabra en tanto narrador de un hecho verídico, pues reconoce con “sinceridad”, como cualquier testigo que cuenta una anécdota, un olvido. En efecto, el relato cronístico no registra la presencia de un tercer personaje, sino de un conjunto de caballeros que colabora en la contienda: “don Lorenzo Suarez fablo con Garci Perez de Vargas e con los otros caualleros que y estauan commo fiziesen vna espolonada en los moros” (CA, 811). La adición de ese tercer personaje anónimo, al tiempo que se elimina a ese conjunto de caballeros, resulta un elemento ficcional, obra de la inventiva de don Juan Manuel, que reconfigura la fuente de la materia narrada. Tal como evidencia Biaggini (2016: 11),²¹ la presencia de este personaje refuerza la referencialidad del texto porque apela a una versión anecdótica del relato. En tal caso, la construcción anecdótica se sirve de la ley de tres, típica de los relatos folclóricos y ejemplares, que colabora a la escenificación *in crescendo* de la lucha de los caballeros —*in crescendo* en relación a la espera del momento justo para atacar—: el personaje que demuestra menos “valentía” resulta ser el anónimo, lo cual contribuye a la construcción heroica de Lorenzo Suárez y Garci Pérez.²²

21 “Si le lecteur interprète ce trou de mémoire de Patronio comme la traduction d’un trou de mémoire de l’auteur, un tel procédé tend à renforcer le statut référentiel du récit, laissant entendre que Don Juan Manuel fait appel ici à une anecdote historique qu’il a lue ou entendue, une anecdote qui, peut-être, ferait partie d’une tradition colportée dans l’entourage de la famille royale de Castille. Dans un sens, l’exemplum trouve le moyen de renforcer la prétention référentielle et historique du récit, même si, en lui-même, le motif de la mémoire défaillante est un topos au sens réversible” (Biaggini, 2016: 11).

22 En este episodio la valentía de los caballeros no se encuentra en el ataque, que sería lo esperable en un relato de este tipo, sino que en la espera. Esto puede observarse en el pasaje del ejemplo XV de LCL aquí citado: “Mas pues los moros eran tantos que por ninguna guisa non los podrían vencer, que el que yva a ellos non lo fazía por vencerlos, mas la verguença le fazía que non fuyes-

La presentación de los tres protagonistas da lugar al desencadenamiento del conflicto de la narración en el que se relata cómo estos osados caballeros se acercan a la villa donde se encontraban los moros: “pasaron la cava et la barbacana, llegaron a la puerta de la villa, et dieron de los cuentos de las lanças en ella” (CL, 112). Aquí inicia un cambio en la organización de la trama narrativa respecto a la fuente cronística. Mientras que en el apólogo Patronio narra que son los caballeros quienes valerosamente incitan a que los moros salgan para darles pelea, en el relato cronístico son los moros los primeros en salir para acometer a los cristianos, resaltando el gran daño que aquellos causaban: “fazian muy grant danno en la hueste” (CA, 811). Otro cambio con respecto al relato cronístico, en cuanto a los actantes, es el que se observa en el inicio de la contienda. La *Crónica* narra que los cristianos se defienden de los moros y realizan una espolonada, tomando un rol activo. En cambio, en el *enxemplo* XV los caballeros al ver venir a los moros tan bravos “bo[[]bieron las riendas de los cavallos contra ellos et asperáronlos” (CL, 113). Es decir, a diferencia de lo acaecido en la *Crónica*, en este caso los cristianos son los que tienen una actitud pasiva ante el ataque de los contrincentes puesto que esperan a que sean aquellos los primeros en acometer. En este *enxemplo* se manifiesta el modo en que opera la mentira *treble*, que se define en el *enxemplo* XXVI del siguiente modo: “la mentira treble, que es mortalmente engañosa, es la quel miente et le engaña diziéndol verdat” (CL, 160). Entonces, si bien don Juan Manuel relata un acontecimiento documentado, altera el orden argumentativo en su narración, lo cual le permite resignificar el relato para que funcione según sus necesidades y objetivos —permitiendo

se; et pues non avía de foýr, la quexa del corazón, por que non podía soffrir el miedo, le fizo que les fuesse ferir. Et el segundo que les fue ferir et esperó más que el primero, tovieron por mejor, porque pudo soffrir más el miedo. Mas don Lorenço Xuárez, que sufrió todo el miedo et esperó fasta que los moros le ferieron, aquel judgaron que fuera mejor cavallero” (CL, 114).

otra lectura que la otorgada por la *Crónica*—. ²³ Esta modificación sobre cuál es el grupo contendiente que cumple un rol activo o pasivo en la acometida permite que dicho relato pueda, en el dístico, servir de ejemplo a la enseñanza que Patronio brinda, a saber: es conveniente esperar que sea el enemigo quien acometa primeramente.

Por otra parte, en la *Crónica* la contienda se narra sin detallar el accionar individual de ninguno de los personajes y simplemente se señalan los acontecimientos ocurridos: “fizieron su espolonada e vençieron a los moros” (CA, 811). En cambio, en el relato ofrecido en LCL se detalla cómo cada uno de los tres caballeros obra en la batalla: “aquel caballero de que olvidé el nombre, endereçó a ellos [...], desde que los moros fueron más cerca, don García Périz de Vargas fuelos ferir, [...] et don Lorenço Xuárez [...] nunca fue a ellos fasta que los moros le fueron ferir” (CL, 113). Esta focalización en cada uno de los personajes resalta su individualidad y otorga preponderancia a la valentía desplegada durante la contienda. Finalmente, la pelea se revela como una disputa de índole personal en el momento en el que el rey Fernando III somete a un interrogatorio a los caballeros en pos de descubrir los motivos del osado accionar de los protagonistas y de dilucidar cuál es el más valiente. De este modo la batalla narrada en la *Crónica* toma en el LCL la forma de una justa caballeresca en la que se utiliza a los moros como contendientes, lo cual queda de manifiesto en el momento en que los caballeros le cuentan al rey que “por la contienda que entrellos oviera fueron a fazer aquel fecho” (CL, 113).²⁴

23 Según asegura Lacarra (2014: 190), LCL habría sido utilizado como fuente histórica durante el Siglo de Oro.

24 Para el análisis del uso de las armas en combate resultan interesantes los aportes que brinda Martín Romero. El autor señala importancia de atender el modo en que los héroes luchan y no solo el esperado desenlace victorioso: “Con respecto al inevitable triunfo del protagonista, no hay que olvidar, sin embargo, que el proceso de defensa y ataque—no sólo el desenlace—resulta

Según afirma Lacarra: “los hechos cronísticos se transforman en un desafío entre sus protagonistas” (2014: 186). Es decir, el hecho histórico de la narración histórica original —la de una pelea en defensa del avance de los moros— se reconfigura en la narración de una competencia entre nobles. El desacuerdo se resuelve al modo de una prueba de valentía y pericia caballeresca, lo que reafirma los valores del estamento nobiliario —al cual pertenecen los protagonistas— y destaca su ejemplaridad.

La construcción de reyes modélicos en el orden ficcional: el caso de Fernando III

Comenzaremos abordando la figura de Fernando III, abuelo de don Juan Manuel, en su configuración ejemplar en el enxemplo XV. El apólogo de este relato iniciaba con un largo marco en el que Lucanor le explica a Patronio el problema en el cual se encuentra: “a mí acaesçió que ove un rey muy poderoso por enemigo [...]. Et como quiera que agora estamos por avenidos et non ayamos guerra, siempre estamos a sospecha el uno del otro [...] et dizenme que quiere buscar achaque para ser contra mí” (CL, 110). El Conde describe un conflicto que pone en peligro su *onra*, sus *faziendas* y sus *estados* —que son, remitiéndonos nuevamente al “Prólogo general”, los elementos constitutivos del estamento nobiliario—. Esto se debe a que el Conde se halla constantemente a las puertas de iniciar un conflicto bélico con un rey, lo cual le haría perder sus tierras y buen nombre

pertinente para la correcta valoración de su evolución heroica; por lo tanto, resulta necesario prestar atención a todos los detalles del combate, detalles que pueden parecer irrelevantes, pero que proporcionan información valiosísima para evaluar correctamente una determinada hazaña” (Martín Romero, 2006: 294). El modo en que cada caballero batalla en este episodio del LCL resulta central para que luego Patronio brinde su enseñanza.

si él decidiera iniciar, sin tener justificación, la contienda — es por ello que, como ya hemos señalado, Patronio aconseja esperar a que sea el oponente el que actúe primero—. Aquí se presenta un conflicto que da cuenta de una situación inarmónica entre la nobleza y el rey, que rompería el pacto de vasallaje.²⁵ Se representa, pues, una situación análoga a la de la época contemporánea del autor —remite directamente a la contienda entre don Juan Manuel y el rey Alfonso XI— presentada en clave ficcional.

Para dar ejemplo del buen accionar de la nobleza y del modo en que el Conde debería actuar, Patronio narra el ya mencionado acontecimiento del “cerco de Sevilla” que se encuentra ubicado temporalmente en la edad heroica, la del reinado de Fernando III, el Justo. Este personaje se introduce en la narración cuando su presencia se torna indispensable para darle fin a la contienda entre los tres caballeros —Lorenzo Suárez, Garci Pérez y el tercer anónimo— y los moros: “ovo de llegar y el rey don Ferrando. Et fueron los christianos ese día muy bien andantes” (CL, 113). Luego de esto, Fernando busca definir justamente la contienda llamando a sus vasallos para que lo ayuden a deliberar la suerte de los contendientes: “mandó llamar quantos buenos omnes eran con él para judgar cuál dellos o fiziera mejor” (CL, 113). Este consejo de caballeros al que convoca para juzgar el caso lo constituye como un rey que gobierna con la nobleza, pues les otorga voz y voto. El pasaje, la intervención y el juicio a forma de fazienda, no se encuentra en el relato de la *Crónica*. Este cambio permite que don Juan

25 Janin (2013) demuestra cómo las contiendas nobiliarias contemporáneas a la época de don Juan ingresan al relato ficcional de CL. Al analizar el ejemplo XXXIII señala una clave de lectura sumamente productiva: “su relación con el rey [la de Don Juan Manuel] se entenderá como la síntesis de los conflictos entre proyecto nobiliario y proyecto regio, enfocada desde la perspectiva ideológica de los grandes señores de Castilla, lo que permitirá superar los avatares de una relación personal y trascenderla en un enfrentamiento político mucho más general” (Janin, 2013: 121).

Manuel presente la figura del “buen rey”, quien guía a los nobles hacia un buen accionar cuando yerran, pero los valora lo suficiente como para hacerlos parte de sus decisiones. Entonces, para don Juan Manuel un “buen rey” es un *primus inter pares*, que dirige junto a la nobleza, como iguales.

El apólogo cierra con la elección de Lorenzo Suárez como ganador del pleito porque “sofrió todo el miedo [...] aquel judgaron que fuera mejor cavallero” (CL, 114).²⁶ En este ejemplo el veredicto del rey y su corte implica premiar al caballero que fue más paciente y no atacó sin tener razón. Esta sentencia la retoma Patronio al aconsejarle al Conde que espere a que llegue la avanzada del enemigo ya que de esta forma le allanaría el camino para atacar también y defender sus tierras: “grand colpe non podedes reçeber, esperat ante que vos fieran [...] mas lo que ellos querrián sería un alboroço con que pudiessen ellos tomar et fazer mal en la tierra, et tener a vós et a la vuestra parte en premia” (CL, 114). La amplificación y modificación de los hechos históricos, tal como son narrados en la *Crónica*, en el apólogo son necesarias para poder dejar tal enseñanza. Este obrar en conjunto entre el rey Fernando y los nobles funciona como contra-ejemplo a la relación de vasallaje afectada, la expuesta en los marcos y la de don Juan Manuel y la nobleza con Alfonso XI.

En nuestro análisis, entonces, podemos distinguir tres tiempos que entran en diálogo durante la narración: uno extra-textual, el presente inarmónico entre la nobleza y Alfonso XI; y dos intra-textuales, un tiempo heroico añorado — el de Fernando III— y otro que es en el que se ubica el diálogo entre Patronio y Lucanor. Esta organización de su escritura le permite a don Juan Manuel presentar dos modelos posibles de relación entre el rey y sus vasallos: el

26 Véase nota 22 para el pasaje completo.

que se narra en el marco —el problema que tiene el Conde con el rey— y el que se narra en el apólogo y encuentra su eco en la relación de armonía y confianza entre el Conde y Patronio.²⁷ La figura regia presentada en el marco representaría el contra-modelo, es el ejemplo que no se debe seguir: muestra una relación indeseable entre los nobles y su rey —donde hay desconfianza, engaños, deshonor y se falta a la palabra dada—. Dicho modelo cristaliza en el orden textual la relación extra-textual entre don Juan Manuel y Alfonso XI, reproduciendo ficcionalmente la situación de crisis del contexto del autor. Mientras tanto, el segundo modelo, el protagonizado por el rey, es el que funciona como ejemplo deseado a seguir.

La ejemplaridad de Fernando III se refuerza con su aparición en el *enxemplo* XXVII. Allí se narra la enemistad que existía entre Fernando III y Lorenzo Suárez. Sin embargo, Fernando se reconcilia con su vasallo luego de escuchar el buen obrar del caballero en el episodio del cura blasfemo: “Et quando el rey esto oyó, plógol mucho de lo que don Lorenço Çuáres fiziera et de lo que dezía, et amol et preçiol, et fue mucho más amado desde ally adelante” (CL, 178). La figura del rey conciliador, dispuesto a restablecer la concordia con los nobles que actúan acorde al código caballeresco, entra en diálogo con lo que ocurre en el *enxemplo* XV. Para don Juan Manuel, la reconciliación entre las partes desavenidas es posible en cuanto exista un vasallo que con sus actos demuestra su valía y un rey que actúa con justicia —situación análoga a la presentada en el marco del *enxemplo* XV—. ²⁸

27 Tal como analiza Diz (1981: 407) a partir del *enxemplo* II, aquí se puede observar una situación especular entre marco, apólogo y dístico y la realidad concreta de don Juan Manuel.

28 En este sentido, acierta Erica Janin (2013: 124) al sostener que “los ejemplos no son didácticos por los saberes que transmiten sino por la operación cognoscitiva a la que es obligado el lector por don Juan Manuel, quien lo fuerza a leer más allá del texto”.

La configuración ejemplar del rey Fernando nos permite apreciar la escritura ordenadora y el giro eufemístico de don Juan Manuel, pues ante la realidad caótica de su tiempo propone una narración que sirve como modelo para dar fin a tal desbarajuste. En este, los nobles ocupan un rol protagónico en la toma de decisiones del rey. De este modo don Juan Manuel configura un relato donde la valentía de los nobles y los valores estamentales tienen preeminencia y se proponen como una salida válida para la inarmónica situación político-social de su tiempo.

A modo de conclusión

En el presente trabajo nos propusimos revelar los modos en que ciertas elecciones narrativas en LCL responden a intereses políticos que pretenden tener incidencia en la realidad extra-textual. Para ello, don Juan Manuel busca configurar un universo narrativo armónico en un afán de reconstitución en su texto de una época heroica perdida.

La armónica relación entre señor y vasallo presente en el marco encuentra su eco en la narración del apólogo del enxemplo XV, el cual es protagonizado por caballeros que se revelan como personajes modélicos, los caballeros Lorenzo Suárez Gallinato y Garci Pérez y el rey Fernando III. Estos personajes históricos, provenientes del estamento nobiliario, son contruidos por don Juan Manuel en clave caballeresca asemejándolos a arquetipos heroicos ficcionales, en pos de recrear un universo narrativo ejemplar.

La modélica conducta de estos personajes constituye arquetipos de conducta ideal de los cuales podría servirse la nobleza de su época. El objetivo de don Juan Manuel sería ofrecer modelos nobiliarios en la búsqueda de recuperar, al menos desde la escritura, un tiempo heroico y de armonía

perdidos —que representaría el tiempo del reinado de su abuelo, Fernando III—. La inclusión intratextual de reyes ejemplares, es decir, como modelos de conducta, se presenta como opuesta a la de Alfonso XI, lo cual colabora al cuestionamiento de sus políticas —en el orden extratextual—. De este modo, don Juan Manuel logra que su libro opere en la realidad, al cuestionar la figura de Alfonso XI y al ofrecer ejemplos de conducta que pueden llevarse a la praxis para transformar su presente.

Bibliografía

- Barthes, R. (1972). El discurso de la historia. AA.VV., *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Biaggini, O. (2016). Histoire et fiction dans l'œuvre de don Juan Manuel : de la Crónica abreviada à El conde Lucanor. *e-Spania*, núm. 23. Paris Sorbonne Université, UFR d'études ibériques et latino-américaines.
- Blacua, J. M. (ed.) (2011). *El Conde Lucanor*. Madrid, Castalia.
- Blacua, J. M. (1981). *Don Juan Manuel. Obras completas*. Madrid, Gredos.
- Bowra, C. (1961). El héroe. *HeroicPoetry*, pp. 91-131. Londres, McMillan.
- Cano Aguilar, R. (1988). La evolución del castellano medieval. *El español a través de los tiempos*, pp. 193-266. Madrid, Arco Libros.
- De Looze, L. (1999). Escritura y tradición/traición en *El Conde Lucanor* de Juan Manuel. *Actes del VII Congrés De L'associació Hispànica De Literatura Medieval*, vol. II, pp. 291-301. Universitat Jaume I.
- De Stefano, L. (1962). La sociedad estamental en las obras de don Juan Manuel. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, núm. 16(3/4), pp. 329-354.
- Deyermond, A. (2001). Cuentística y política en Juan Manuel: *El conde Lucanor*. Funes, L. y Moure, J. L. (dirs.), *Studia in honorem Germán Orduna*, pp. 225-239. Alcalá, Universidad de Alcalá.

- Diz, M. A. (1981). Relato, fabulación, semiosis: la producción de significado en el Conde Lucanor. *Modern Language Notes*, núm. 96, pp. 403-413.
- Fernández-Ordóñez, I. (1993-1994). La historiografía alfonsí y post-alfonsí en sus textos. Nuevo panorama. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, núm. 18-19, pp. 101-132.
- Funes, L. R. (2001). Las variaciones del relato histórico en la Castilla del siglo XIV. El período post-alfonsí. *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XIV*, pp. 111-134. Buenos Aires, Secrit.
- Funes, L. R. (2014). Historiografía nobiliaria castellana del período post-alfonsí: un objeto en debate. *La Corónica*, núm. 43, 1, diciembre, pp. 21-55. Modern Language Association.
- Funes, L. R. (2015a). Entre política y literatura: Estrategias discursivas en don Juan Manuel. *Medievalia*, vol. 18, núm. 1, pp. 9-25. En línea: <<https://www.raco.cat/index.php/Medievalia/article/view/v18.1-funes>> [consulta: 3-04-2020].
- Funes, L. R. (2015b). En busca del habla apacible: dilemas del diálogo en *El Conde Lucanor*. *Voz y Letra*, núm. 25, 1-2, enero, pp. 173-184. Arco libros.
- Gómez Redondo, F. (2000). De la crónica general a la real. Transformaciones ideológicas en Crónica de tres reyes. Martín, G. (ed.), *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, pp. 95-123. Madrid, Casa de Velázquez.
- Gómez Redondo, F. (2011). Nota actualizadora. Blecua, J. M. (ed.), *El Conde Lucanor*, pp. I-XLII. Madrid, Castalia.
- Janin, E. N. (2013). La visión de la autoridad regia desde la perspectiva de la nobleza rebelde en el Libro del conde Lucanor de don Juan Manuel y Mocedades de Rodrigo. *Letras*, núm. 67-68, vol 2, pp. 119-131. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.
- Janin, E. N. y Harari, J. (2017). La función de la prueba en los ejemplos I y XXIV del Libro del conde Lucanor en el contexto de la relación estamental de don Juan Manuel y Alfonso XI. *e-Spania*, núm. 28, p. 10. Paris Sorbonne Université, UFR d'études ibériques et latino-américaines.
- Lacarra, M. J. (2014). Los ejemplos históricos en *El Conde Lucanor*: de los "casos notables" a las "fablillas y cuentos". García de Lucas, C. y Oddo, A. (eds.), *Lectures de "El Conde Lucanor" de don Juan Manuel*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

- Lobato Ossorio, L. (2008). Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico. *Tirant*, núm. 11, pp. 67-87.
- Martín Romero, J. J. (2006). "Aquellos furibundos y terribles golpes" la expresión del combate singular en los textos caballerescos. *Revista de filología española*, tomo 86, fasc. 2, pp. 293-314.
- Saracino, P. E. (2006). La crónica abreviada de Don Juan Manuel, una "lectura desviada" de la crónica alfonsí. *Medevalia*, núm. 38, pp. 1-10.
- Saracino, P. E. (2013). Las crónicas de Sancho IV: un indicio de la producción cronística durante los "oscuros" años posteriores a la muerte de Alfonso X. *Letras*, núm. 67-68, diciembre, pp. 177-184. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sturm, H. (1977). *El Conde Lucanor: The Search for the Individual*. Macpherson, I., *Juan Manuel Studies*, pp. 157-168. London, Tamesis Book.
- Valdeón Baroque, J. (1977). Las tensiones sociales en Castilla en tiempos de don Juan Manuel. Macpherson, I. (ed.), *Juan Manuel Studies*, pp. 181-192. London, Tamesis Books Limited.
- White, H. (2003). El texto histórico como artefacto literario. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, pp. 107-139. Buenos Aires, Paidós.

Capítulo 9

Bravor de Brun y el arquetipo del “caballero de Dios” en *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís*

Gabriel Calarco

El presente trabajo se centrará en el episodio del caballero anciano, Bravor de Brun, del *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís*,¹ y su relación con dos textos caballerescos del ámbito literario castellano: el *Libro del caballero Zifar*² y el *Libro del Caballero del Cisne*.³ El objetivo es indagar en las posibles relaciones que estos textos establecieron entre sí y con el contexto literario castellano de las primeras décadas del siglo XIV. En la introducción a su edición del LTL, Cuesta Torre (1999: XV) señala el parecido entre el episodio del caballero anciano y el de la defensa de Galapia en el *LCZ*, y sugiere que el mismo puede ser indicio del conocimiento de la historia de Tristán por parte de los compositores del *LCZ*. Nuestra intención es analizar esa hipótesis para explorar la posible importancia

1 En adelante LTL; el texto citado corresponde a la edición de Cuesta Torre (1999).

2 En adelante LCZ; el texto citado corresponde a la edición de González (1983).

3 Si bien el relato de las aventuras del Caballero del Cisne es una de las secuencias narrativas que forman *La gran conquista de Ultramar*, por tratarse de un segmento notoriamente autónomo, nos referiremos a él como *Libro del Caballero del Cisne* (en adelante LCC). El texto citado corresponde a la edición de Cooper (1979).

que el personaje de Bravor pudo haber tenido en la creación del personaje de Zifar, pero también para considerar el impacto de este último, y del arquetipo caballeresco que representa, en el desarrollo del caballero anciano del texto castellano frente a las otras versiones del episodio en la tradición europea.

Abeledo (2017: 140), que también señala la similitud entre el caballero anciano y Zifar, llama la atención sobre un aspecto fundamental para relacionarlos: los dos parten a la batalla seguros de obtener la victoria por tener a Dios de su lado:

Pues así es, agora me combatiré más sin miedo con ellos, pues yo sé qu'el derecho es de vuestra parte. Que cierto, señora, aquel que tiene derecho de su parte, Nuestro Señor es en su ayuda. E todo aquel que tiene tal Señor en su compañía, seguramente puede començar todas las cosas que quisiere. E por esto, señores cavalleros, pues nós tenemos el tal compañero e tenemos el derecho de nuestra parte, sin miedo podemos ir contra nuestros enemigos, que sin duda seremos vencedores, si plaze a Nuestro Señor. (LTL: 157)

E los de las torres dieron bozes al cauallero que se tornase. E el vinose para la puerta e preguntoles que era lo que querian, e ellos le dixeron: "Cauallero, mester auia des de otro conpañon" "E por que?" dixo el cauallero. "Porque son dos caualleros bien armados e demandan sy ay dos por dos que quieran lidiar" "Çertas" dixo el cauallero, "non he aqui conpañon ninguno, mas tomare a Dios por conpañon, que me ayudo ayer con el otro, e me ayudara oy contra estos dos".

(LZC: 178)

Las palabras del caballero anciano en este pasaje recuerdan al LCZ, no solo por la importancia que tiene en ambos el concepto del *juicio de Dios*, sino también por el vocabulario que utilizan para explicarlo. Además del parecido entre la referencia a Dios como “compañero” y la afirmación de Zifar de tomar a “Dios por conpañon”, podemos encontrar en el discurso del caballero anciano otros términos que coinciden con la forma en la que se describe el juicio de Dios en diferentes momentos del LCZ, como la importancia del “derecho” y la seguridad que Dios otorga a quien lo tenga para “començar todas las cosas” con el éxito asegurado.

Por otra parte, en el ámbito literario castellano de las primeras décadas del siglo XIV existe otro personaje, Pompleo, el Caballero del Cisne, que también se ajusta a este modelo caballeresco. Al igual que Zifar y Bravor, el Caballero del Cisne deposita su confianza en que Dios le otorgará la victoria a quien pelee defendiendo una causa justa. La fe del Caballero del Cisne en el juicio de Dios se expresa incluso a través de una metáfora similar a la de *tomar a Dios por conpañero*. Si bien el grado de cercanía lingüística es un poco menor al que el LTL y el LCZ guardan entre sí, la forma en la que el Caballero del Cisne demuestra su confianza en la providencia divina, personificándola como un aliado en el combate, es notablemente similar a la de Bravor y Zifar:

E a lo que él dixiera que avía alguno en la corte que quisiesse ayudar con él en aquella batalla, e que gelo dava él por ayuda, que él dezía que no quería él contra él otra ayuda fuera la de Dios e de la verdad que la dueña tenia; e que con estos dos fiava él por la su merced, que el día de la lid, antes que el sol pusiesse, avrían gran pavor los que en esta fiaduría entrassen.

(LCC: 135)

Lo más destacable es que este parecido no se trata de una coincidencia aislada, sino que los tres personajes comparten una serie de características distintivas que nos permiten relacionarlos entre sí. A nivel argumental, las aventuras de estos caballeros tienen varios puntos en común: los tres combaten para defender a una viuda, cuyos derechos feudales son amenazados por otro gran señor que se aprovecha de su incapacidad para defender sus tierras. Los tres participan de una guerra en la que lideran al ejército defensor y vencen gracias a la ayuda divina. Por otra parte, la segunda aventura del caballero anciano guarda un parecido más estrecho con la defensa de Galapia en el LCZ que con las batallas del Caballero del Cisne. Consideremos, por ejemplo, la resolución del conflicto mediante el casamiento entre la señora del castillo y el conde (o su hijo), que en ambos textos se da como resultado del consejo del protagonista. A la luz de este parecido global, la coincidencia de algunos detalles, que tomados de forma aislada podrían resultar insignificantes, como el hecho de que los dos héroes pasan exactamente un mes en el castillo sitiado, o que este es defendido por cien caballeros,⁴ resultan indicios de una posible relación entre ambos episodios.

Esta serie de parecidos se vuelven más significativos si tenemos en cuenta que el LTL, el LCZ y el LCC no solo se relacionan a través de la trama de los hechos narrados sino que también poseen elementos de estilo y vocabulario en común. Además de la metáfora de tomar a Dios por compañero, a la que ya hicimos referencia, la descripción de las batallas da lugar a coincidencias notorias entre los tres textos:

4 Aunque hay una referencia explícita a los cien caballeros que defienden Galapia: "E pregunto al huésped que quantos caualleros podrian ser en la villa. E dixo que fasta çiento de buenos" (LCZ: 107); en el LCZ, el ejército defensor está compuesta por distintos cuerpos (ballesteros e infantes) además de la caballería. Esta expansión resulta coherente con la tendencia general del LCZ de representar la guerra con un mayor realismo que las ficciones artúricas (De Stefano, 1972 y Diz, 1979).

E el Cavallero Anciano, quando los vio venir, mandó sus cavalleros que se fuesen reziamente contra sus enemigos. E los cavalleros no detuvieron, ante se fueron contra ellos. E abaxaron sus lanças, e fuéronse ferir los unos a los otros de gran fuerça, que era maravilla. ¡E allí podríades ver cavalleros en tierra, e cavallos sueltos, sin señores, e yelmos sin cabeças, e cabeças sin cuerpos! (LTL: 158)

Estonçe mando Roboan que mouiesen e fueron los ferir de rezio. Los otros se touieron muy bien, a guisa de muy buenos caualleros, e boluieronse, firiendose muy de rezio los unos a los otros. Ally veriedes muchos caualleros derribados e los cauillos syn señores andar por el canpo. (LCZ: 230)

E allí podría hombre ver cavallos andar sin señores por el campo, e los señores, de la una parte y de la otra, yazer [en tierra], los uno muertos e los otros feridos. (LCC: 210)

Resulta llamativa la cercanía de los tres pasajes, ya que los tres reproducen la expresión que describe a los caballos que corren sin jinetes en paralelo a los “señores” que fueron derribados, y los tres introducen la imagen mediante un recurso retórico similar que coloca al público como un observador presencial de la batalla. El nivel de cercanía en el estilo y el vocabulario que evidencian estos pasajes, sumado a la serie de parecidos que venimos señalando, podría ser un indicio del diálogo textual entre estas obras, como sugiere Cuesta Torre (1999: XV) respecto del LTL y el LCZ. Sin embargo, la presencia de pasajes muy similares en el LCC parece indicar que estos giros estilísticos se encontraban ligados al ámbito literario al cual pertenecía

el t3pico caballeresco que venimos describiendo.⁵ Bravor, Zifar y Pompleo, cada uno con sus caracter3sticas particulares, adoptan un modelo com3n, al que podemos denominar *caballero de Dios*, en honor al sobrenombre que recibe Zifar, siempre que tengamos en cuenta que se trata de un motivo que trasciende al LCZ, e incluso pudo haberlo precedido.

La fe en el juicio de Dios que caracteriza a estos personajes, al mismo tiempo que nos permite relacionarlos entre s3, los diferencia del modelo caballeresco predominante en las ficciones art3ricas: el caballero cort3s. Cuesta Torre (1996: 361) se3ala que, si bien el juicio de Dios era un episodio usual de la materia de Bretaña, la relaci3n que se establece entre la verdad y el resultado del combate se encuentra invertida respecto a lo que sucede en los textos que venimos analizando. Cuando Lancelot combate contra un caballero que afirma que Ginebra traicion3 a Arturo, el resultado del combate no depende de que su afirmaci3n sea verdadera (de hecho es cierto que Ginebra y Lancelot tienen una relaci3n ad3ltera a espaldas del rey), sino que es el resultado del combate lo que determina la “verdad” de la afirmaci3n del vencedor. En el fondo, lo que se demuestra mediante el duelo es qui3n de los dos es el mejor caballero, sin que Dios tenga ninguna intervenci3n en el resultado final. Para el caballero anciano, en cambio, el resultado del combate siempre se define por la superioridad moral del caballero, que le garantiza la protecci3n de Dios. Esta fe en la providencia divina como medio para alcanzar la victoria convierte a este personaje en una figura sumamente excepcional para el universo art3rico al que pertenece.

5 Luc3a Meg3as (1996: 443) se3ala el parecido en el estilo de las descripciones de los combates del LCZ y el LCC, y lo relaciona con los antecedentes 3picos y juglarescos que pudieron haberles servido de modelo.

Además del elemento religioso, el rol del líder militar del ejército defensor es una de las características centrales de estos personajes, que los diferencia del modelo del caballero andante cortés y nos permite relacionarlos con un arquetipo caballeresco común. Mientras que los caballeros de los romances franceses emprenden sus aventuras principalmente como hazañas individuales, en donde el combate adopta la forma ritual de las justas, Zifar, Bravor y Pompleo enfrentan a sus enemigos no sólo en combates singulares sino también como líderes militares de un ejército. En esa posición demuestran cualidades que resultan ajenas al prototipo heroico de la ficción artúrica. Un ejemplo es el cuidado que muestran para asegurarse de que la causa por la que pelearán es la justa antes de comprometerse a defenderla. Podemos observar que tanto Bravor como el Caballero del Cisne no toman partido a la ligera, y esperan a recibir la confirmación de que combaten con el derecho, y por ende con la providencia divina, de su parte:

Señora dueña e señores cavalleros, yo soy aquí venido porque vuestra fija me ha hecho entender que este conde que aquí fuera del castillo está, os ha tirado gran parte de vuestra tierra e honra, e aunque esto no le ha bastado, salvo que vos quiere tomar este castillo en que vós estáis. E que en todas estas cosas no ha derecho ninguno. E quiérollo saber por vos e por estos ombres buenos que aquí son, este fecho, si es como esta donzella me ha contado. (LTL: 157)

[...] si ella tamaña fuerça recibía como allí mostraba e dava a entender, que él tomaría aquella batalla e lidiaría por ella, e que por aquella mengua no fuesse ella deseredada, ni peresciese su derecho, si lo tenía; pero lo qual

ante quería saber por cierto si tenía verdad o si no que la batalla otorgasse, ni fiziesse jura por ella. (LCC: 128)

Esta prudencia se encuentra en las antípodas del arrojo para realizar juramentos y tomar compromisos que caracteriza a los héroes artúricos. Mientras que los caballeros corteses demuestran su valor comprometiéndose a ciegas, Bravor demuestra su sabiduría, e incluso su aptitud como líder, al tomar los recaudos necesarios antes de entrar en una situación que lo obligará a combatir. Esta sabiduría también se refleja en la mesura, e incluso reticencia al combate que muestran este personaje. Tanto Bravor como Pompleo se aseguran de agotar todas las posibilidades de resolución diplomática antes de entrar en batalla, y Zifar llega al extremo de ofrecerle una solución pacífica al sobrino del conde de Éfeso, aun cuando este ya había rechazado su pedido, amenazándolo incluso con raptar y violar a su mujer (LCZ: 100). Stefano (1972: 175) contrasta la mesura de Zifar con la defensa exacerbada del honor, característica de los héroes de los romances artúricos, para sostener que la influencia de estos últimos fue menor en la composición del LCZ. Sin embargo, podemos observar que estas características particulares tan diferentes a las de los héroes artúricos tradicionales también se encuentran presentes en el episodio del caballero anciano del LTL. La presencia del tópico del caballero de Dios en la traducción castellana del *Tristán en prosa* resulta significativa para estudiar las características particulares con las que la literatura artúrica fue incorporada en el sistema literario castellano.

Para analizar la particularidad de la versión castellana del caballero anciano es necesario rastrear los posibles orígenes del personaje en la tradición europea. Mientras que este episodio se encuentra ausente de la versión

Vulgata del Tristan en Prose,⁶ tampoco se trata de una aparición exclusiva del LTL. Cuesta Torre (1997, 2008) rastrea la presencia del caballero anciano en tres relatos además del castellano: la *Compilation*, de Rustichello de Pisa (en francés), el *Tristano Veneto* (en italiano) y el poema anónimo *Hippotès ho Presbutès* (en griego). En su análisis comparativo de las diferentes versiones del episodio, Cuesta Torre (2008: 165) sostiene que el *Tristano Veneto* reproduce el episodio de la *Compilation* sin introducir modificaciones sustanciales, por lo que lo excluiríamos de nuestro análisis. También en el caso del poema griego la crítica coincide en señalar a la *Compilation* como fuente del episodio (Crofts, 2016: 158; Goodman, 1998: 85). En resumen, la obra de Rustichello, compuesta en el último cuarto del siglo XIII,⁷ se trata de la versión más antigua conservada de este episodio.

Un cotejo de la *Compilation* con el LTL hace evidente desde el inicio que existe una conexión directa entre ambos. Compárese, por ejemplo, la descripción de la doncella que acompaña al caballero anciano a la corte de Arturo en los dos textos:

Après le diner apparait un chevalier de taille gigantesque, conduisant una demoiselle qui porte un riche drap d'or et une couronne d'or, et dont le palefroi est couvert d'un riche samit vermeil jusque aux talons;

6 "La obra francesa puede leerse ahora completa en *Tristan en Prose* (1963- 1985), basada en el ms. Carpentras, que ofrece el comienzo del *roman*, y *Tristan en Prose* (1987-1997), que ofrece la versión vulgata del resto de la obra según el ms. de Viena. Osterreichsch Nationalhliothek. 2542, de hacia 1300" (Cuesta Torre, 2008: 149).

7 Crofts (2016: 175) señala en año 1272 como fecha de finalización la *Compilation*, basándose en la declaración del prólogo. Por su parte, Cigni (2014: 24) presenta reservas respecto a tomar la fecha ofrecida en el prólogo como un dato absoluto, pero también sitúa la composición de la *Compilation* en las últimas décadas del siglo XIII.

elle ne sembloit pas chose mortel, mais chose espi-
ritual. (Løseth, 1891: 424)

E cuando ellos ovieron comido [...] vieron estar un ca-
vallero delante del palacio, e estaba armado de todas
las armas e era grande de cuerpo, que parecía un gi-
gante. E traía en su compañía una donzella, e era muy
fermosa y ricamente atabiada, ca venía vestida de un
pañó de oro muy rico, e cabalgaba en un palafrén fer-
moso. E era cubierta de una ropa de grana fasta los
pies, que no parecía donzella mortal, más espiritual.
(LTL: 148)

La coincidencia de términos precisos, como el uso de
“gigante” para describir a Bravor, la descripción de las ves-
tiduras, o la referencia a que la dama no parecía un ser
“mortal” sino “espiritual”, son parecidos lo suficientemente
precisos como para hacernos suponer que los traductores
del LTL trabajaron a partir de la versión de la *Compilation*,
u otra que estuviera emparentada estrechamente con esta.
A lo largo del episodio encontramos múltiples segmentos
que muestran este tipo de correspondencias, como cuan-
do Arturo pregunta en la *Compilation*: “Etes – vous fan-
tasme ou enchantement?” (Løseth, 1891: 425); los términos
que utiliza se repiten en el texto castellano en boca de la
corte en general: “E se hazian d’ello todos maravillados, e
dezían que aquel no era cavallero, mas antes era fantasma
o encantamento, o diablo” (LTL: 151).

Sin embargo, el texto castellano también presenta una
serie de diferencias importantes respecto a la *Compilation*.
De las tres aventuras protagonizadas por el caballero an-
ciano en el texto francés, el LTL solo recoge las dos pri-
meras, es decir, el enfrentamiento con los caballeros de la
mesa redonda, y la batalla para liberar una dama asediada

injustamente en su castillo. La tercera aventura narrada por Rustichello, en la que el caballero anciano recorre una floresta y rescata a una dama que había sido raptada, está ausente en el LTL. A pesar de esta omisión, el texto castellano le dedica muchas más líneas a las aventuras protagonizadas por el caballero anciano que la *Compilation*. El LTL incluye diálogos, descripciones y todo tipo de detalles ausentes en la obra de Rustichello, que se caracteriza por una narrativa excepcionalmente comprimida.

Por otro lado, el texto castellano no solo expande el relato de la *Compilation*, sino que también introduce una serie de modificaciones, que van desde simples detalles hasta cambios sustanciales en el desarrollo de la trama. En algunos casos esas diferencias se pueden explicar como parte del trabajo de re-contextualización del traductor castellano al insertar el episodio, que aparece aislado en la *Compilation*, en el contexto de la narración de las aventuras de Tristán.⁸ En otras oportunidades, sin embargo, las diferencias muestran una modificación deliberada del sentido de la trama y la caracterización de los personajes. En este sentido, uno de los aspectos más sobresalientes de la caracterización del personaje de Bravor en el LTL frente a su par de la *Compilation* es el énfasis en la religiosidad del personaje. La importancia que tiene el Juicio de Dios en el discurso de Bravor es una expansión de la versión castellana del episodio. Si bien en la *Compilation* el caballero anciano se asegura de estar combatiendo por una causa justa, no se hace ninguna referencia a la intervención de Dios en el resultado de la batalla: “[...] le vieux chevalier se fait dire par la châtelaine que la demoiselle lui a raconté

8 Por ejemplo, el cambio de la fiesta que reúne a los caballeros de la mesa redonda en Camelot; mientras que la *Compilation* indica que se encuentran reunidos por Pentecostés, el LTL se refiere a un día de festejos, que sabemos, por la secuencia narrativa anterior, que se realizan en honor al ingreso de Tristán a la mesa redonda.

la vérité quant au comte, qui poursuit une cause injuste, et décide qu'on sortira le lendemain pour livrer bataille" (Løseth, 1891: 427-428).

Otra diferencia importante entre la versión de Rustichello y la del LTL es que en este último el caballero anciano cumple el rol de líder militar de los defensores del castillo sitiado, mientras que en la *Compilation* la victoria sobre el ejército del conde se narra de forma sumamente escueta, como una hazaña personal del protagonista: "Le vieux, ayant attendu que tous les ennemis, que sont au nombre de quatre cents —deux bataillons contre un— prennent part au combat, les met en fuite, le comte es fait prisonnier [...]" (Løseth, 1891: 428).

Como podemos observar, las principales características que ligan al caballero anciano del LTL con Zifar y con el Caballero del Cisne (como la importancia del elemento religioso o su actuación como líder militar) se presentan solo en la versión castellana. Si bien la segunda aventura del caballero anciano en la *Compilation* ya posee muchos de los aspectos generales de la trama que nos permiten relacionarla con la defensa de Galapia en el LCZ y algunos aspectos del personaje de Zifar, como su prudencia y la reticencia que muestra a combatir a menos que sea necesario, ya se pueden percibir en el Bravor de la *Compilation*, es el caballero anciano del LTL el que coincide con Zifar en sus aspectos más excepcionales, y la cercanía de ciertos pasajes del LCZ que nos permitía suponer la existencia de una relación intertextual solo se verifica en la versión castellana de este episodio.

Aunque el episodio del LTL solo se conserva en una fuente tardía, el lenguaje que posee y el cotejo con los fragmentos manuscritos conservados nos permiten suponer que se trata de un testimonio de una traducción realizada en los

inicios del siglo XIV.⁹ Entre los testimonios castellanos de la historia de Tristán, el episodio completo del caballero anciano sólo se encuentra en el LTL; de forma fragmentaria lo encontramos en el ms. BNM 22644, del siglo XV, y aunque está ausente en los testimonios más antiguos, como señala Cuesta Torre (2008: 159): “Podría haberse encontrado también en el *Cuento de Tristán* del ms. Vaticano, y quizá en los *Tristanes* catalanes, pero su carácter incompleto impide deducir si fue así”. Si tomamos en cuenta que el episodio ya aparece en el ms. BNM 22644 y que tal como aparecen en el impreso de 1501 no presentan rasgos sensibles de modernización, estamos en condiciones de proponer con cierto grado de probabilidad la hipótesis de la existencia de una versión de la materia de Tristán, que circulara en Castilla hacia inicios del siglo XIV¹⁰ en donde el episodio del caballero anciano ya tuviera los atributos atípicos que muestra en el LTL.

También a las primeras décadas del siglo atribuyen la fecha de composición original del LCZ Gómez Redondo (1999, 2001) y Pérez López (2004), entre otros, por lo que podrían tratarse de textos aproximadamente contemporáneos. Por otra parte, tenemos el LCC, datado en la última década del siglo XIII,¹¹ en donde el protagonista

9 Abeledo (2017: 27) señala la cercanía que este texto muestra con los pasajes paralelos conservados en las versiones manuscritas fragmentarias: “[...] su mayor utilidad consiste en su notoria cercanía con el impreso de 1501, como sucede igualmente con el *Cuento de Tristán de Leonís* (Cuesta Torre, 1993: 83, 1994: 37, 58-59 y 143, 2010: 600-01; Michon, 1994: 166; Alvar y Lucía Megías, 1999: 14; Gómez Redondo 1999: 1523), lo que nos indica que éste puede ser usado como testimonio de un estadio anterior [...]”.

10 Gómez Redondo (1999: 1507) y Cuesta Torre (1997: 71) coinciden en señalar a los primeros decenios del siglo XIV como la fecha de inicio probable de la difusión de las traducciones castellanas del *Tristán en Prosa*.

11 Domínguez (2005: 201) propone los años entre 1293 y 1295 basándose en “la referencia que a esta obra contienen los Castigos de Sancho IV y en la factura inconclusa del ms. BNM 1187”. Bautista Pérez (2005: 34) propone una fecha muy similar, situándola entre los años 1291 y 1293.

comparte muchas de las características que nos permiten relacionar al Bravor castellano con Zifar. Esto significa que los tres textos con los que venimos trabajando se pudieron haber redactado en el escaso margen de unas pocas décadas, quizás en ámbitos culturales muy cercanos entre sí, si es que no directamente conectados.

A continuación intentaremos indagar en las diferentes hipótesis que nos permiten explicar la presencia del tópico del *caballero de Dios*, asociado a la figura del caballero anciano en la tradición castellana del *Tristán en prosa*, tal como la podemos observar en el LTL a la luz de los paralelos que pudimos establecer entre este episodio y otros textos de temática caballerescas compuestos en castellano hacia la misma época. ¿En qué etapa de la transmisión de la materia tristaniana el personaje del caballero anciano adquirió las características que lo ligan más estrechamente a Zifar y al Caballero del Cisne?

Tanto Cuesta Torre (1997: 70) como Rubio Pacho (2001: 63) plantean la posibilidad de que muchas de las diferencias que presentan las traducciones hispánicas del *Tristan en Prose* respecto a la versión *vulgata* francesa puede deberse a la conservación en España, Italia e Inglaterra de una versión anómala francesa, probablemente más primitiva que la que luego se conservaría en Francia. La presencia del caballero anciano en una versión anómala francesa no conservada explicaría su aparición tanto en la rama castellana como en la italiana del *Tristan en Prose*. Sin embargo, esta hipótesis sigue sin responder en qué momento de la transmisión Bravor de Brun se convierte en un caballero de Dios, y líder del ejército defensor, y por qué estos aspectos del personaje del LTL están ausentes en las versiones italianas del episodio. Por otro lado, tanto Rubio Pacho como Cuesta Torre también coinciden en señalar la unidad y particularidad

de las versiones hispánicas respecto de las otras familias ultra-pirenaicas.¹²

Las estrechas relaciones temáticas y de estilo que este episodio establece con otros textos del ámbito literario castellano ligados al tópico del caballero de Dios vuelve probable la hipótesis que explica las características particulares del caballero anciano del LTL como producto de una ampliación producida en la Castilla contemporánea a estos textos. Según esta hipótesis, el parecido entre Bravor, Zifar y el Caballero del Cisne se debe a una ampliación del episodio del caballero anciano, en el cual un traductor o refundidor hispánico de la materia del Tristán recurrió a un tópico presente en la literatura caballeresca castellana, el caballero de Dios, con el fin de expandir el episodio, e incluso direccionarlo de determinada manera al otorgarle a su protagonista una serie de atributos que lo diferencian de los de los caballeros artúricos.

Por otra parte, tampoco podemos descartar la hipótesis que explica los parecidos entre Bravor de Brun y el caballero Zifar como producto del conocimiento directo del LCZ por parte del traductor o refundidor que redactó la ampliación castellana del episodio del caballero anciano que transmite el LTL. Quizás los parecidos argumentales que ya señalamos entre la defensa de Galapia y la segunda aventura de Bravor fueron los que le sugirieron la idea de recurrir al LCZ como fuente para su expansión; o quizás la incorporación de elementos del LCZ al episodio

12 Señala Cuesta Torre: "[...] lo que no puede ponerse en duda es el valor y la originalidad de las versiones hispánicas, diferentes sustancialmente de todas las francesas conservadas, pero diferentes también de las italianas que pertenecen a su misma familia. Es poco menos que imposible determinar si los cambios que se advierten respecto a estas últimas son producto de la contaminación de aquéllas con la versión "vulgata" del *Tristan en prose* o si la fuente era menos diferente de éste de lo que se podría pensar y fue un anónimo "traductor" catalán, aragonés o, más improbablemente, castellano, el que creó esas diferencias" (1997: 72).

original se debió a un intento deliberado de intensificar el contraste entre los valores caballerescos de Bravor y los aspectos moralmente dudosos de los amantes cortesés que protagonizan el LTL y la ficción artúrica en general. Esta hipótesis explicaría la presencia de pasajes muy similares en ambos textos, como el de tomar a Dios por compañero o la descripción de los caballos que corren sin sus jinetes por el campo de batalla.

El principal problema con la hipótesis del préstamo directo entre el LTL y el LCZ es que, como ya señalamos, el LCC también presenta pasajes con figuras retóricas muy similares, lo que parece ser indicio de la existencia de un tópico literario de la literatura caballerescas castellana con el que los tres textos pudieron estar emparentados de distintas maneras, y no necesariamente por el préstamo directo entre uno y otro. En última instancia, el carácter aislado de las coincidencias textuales que reseñamos y la vaguedad de las mismas no nos permiten establecer con seguridad una filiación entre los textos analizados. Sin embargo, las características comunes que comparten parecen indicar con cierto grado de probabilidad la existencia de un tópico literario asociado a la literatura caballerescas castellana del período analizado, con el cual se relacionan las características que diferencian al caballero anciano del LTL de las otras versiones europeas conservadas del episodio. Es por esto que, si bien no podemos descartar por completo la posibilidad de que los atributos religiosos y militares de Bravor en la versión castellana se deriven de una versión francesa perdida, divergente de la tradición *vulgata* conservada, consideramos más probable que la transformación de Bravor de Brun en un caballero de Dios se haya producido como resultado de una ampliación del episodio original realizada por un autor castellano en el siglo XIV.

Finalmente, nos encontramos ante el interrogante sobre las motivaciones de la expansión del episodio del caballero anciano en la tradición castellana del *Tristán en Prosa*. La ubicación del episodio, justo antes de la muerte del protagonista y el final del libro, crea un contraste entre la superioridad moral del caballero anciano y la culminación de su vida en circunstancias ideales con el final trágico al que el amor adúltero termina conduciendo a Tristán. Si la adopción del tópico del caballero de Dios se trató de una intervención deliberada por parte de un traductor hispánico para intensificar este efecto, resulta sumamente significativo como gesto de recepción de la literatura artúrica francesa en el ámbito castellano. El Bravor del LTL, fuertemente emparentado con el modelo del caballero de Dios que comparte con Zifar y el Caballero del Cisne, presenta una alternativa al ideal caballeresco cortés representado por el Lancelot y Tristán que predomina en el mundo artúrico de origen francés, en el cual se inserta este episodio.

Ya en la versión que presenta la *Compilation* de Rustichello el personaje de Bravor se presenta como una figura excéntrica dentro del mundo artúrico, en primer lugar por su extrema vejez, pero principalmente por demostrar su superioridad en combate frente a todos los caballeros de la mesa redonda, incluso Lancelot y Tristán.¹³ Podemos apreciar el atractivo que esta figura podría presentar en un público interesado por los relatos artúricos, pero resistente al modelo caballeresco cortés que impera en la ficción caballeresca

13 Abeledo (2017: 134) destaca la excepcionalidad que un hecho como este tiene dentro del verosímil de la ficción artúrica francesa: "[...] es especialmente significativo que sea posible producir, y que perdure, la frase radicalmente prohibida, la que, no importa el contexto, jamás se puede pronunciar: nunca, jamás, en la vida, ni por accidente, nadie es mejor que Lanzarote. Salvo, por supuesto, su versión mejorada, su sangre misma, su correlato, Galaz. El relato mismo depende de ello. El LDL [*Lanzarote del Lago*] incurre aquí en una máxima violación de las premisas básicas del mundo artúrico".

francesa. Es interesante observar las apariciones (o menciones) de este personaje en otros textos que podríamos considerar marginales dentro del universo artúrico, en donde la figura del caballero anciano se utiliza para contrastar o directamente ridiculizar a los caballeros de la corte de Arturo, es decir los representantes por excelencia del modelo caballeresco cortés. Dentro del ámbito castellano encontramos una mención a Bravor de Brun en el *Amadís de Gaula*, que según Cuesta Torre tiene como una de sus motivaciones la actitud “anti artúrica” de Montalvo.¹⁴ Otro ejemplo interesante y sumamente excepcional del uso del personaje de Bravor como modelo anti artúrico es el poema griego *Hippotes ho Presbutes*. Este texto resulta una rareza en varios aspectos: en primer lugar es el único relato artúrico compuesto en lengua griega (Crofts, 2016: 158), y también es el único entre los relatos de las aventuras de Bravor que las recoge de manera independiente. Si bien existen varias hipótesis sobre el contexto de producción del poema y su intención original, Crofts señala el tono paródico con el que aparecen representados los caballeros de la mesa redonda en esta versión de las aventuras del caballero anciano:

It is easy to see how for a Greek poet of the Paleologan period, with little enough investment in Frankish aristocratic self-aggrandizement, Rustichello's tale might have provided the occasion for an Arthurian spoof. This would have been very much in the vein of medieval Greek humour and literary parody.

(Crofts, 2016: 180)

14 “¿Por qué se incluye la aventura del Caballero Anciano? [...] Y aún existe otro motivo: la actitud anti artúrica de Montalvo debió complacerse en recordar el episodio protagonizado por este Caballero Anciano de la antigua Mesa Redonda en el que quedan tan malparados los caballeros de la corte de Arturo: de ahí que conscientemente exagere diciendo que los derrotó a todos y que lo hizo sin tomar la lanza” (Cuesta Torre, 2008: 168).

La versión el episodio que transmite el LTL resulta coherente con este uso del personaje de Bravor, adaptándolo al ámbito hispánico mediante la adopción del tópico del caballero de Dios. El traductor o refundidor castellano emparenta al caballero anciano con otras figuras del contexto local como el caballero Zifar y el Caballero del Cisne, y de ese modo lo asocia a un modelo caballeresco que se percibe como una alternativa superadora del moralmente criticable modelo cortés de la literatura artúrica francesa. Lo que no debemos olvidar, por otra parte, es que este episodio es apenas un fragmento mínimo que se inserta en un libro dedicado a Tristán, que junto a Lancelot es uno de los mayores representantes de ese ideal cortés. La adopción del tópico del caballero de Dios en versión castellana de este episodio es un ejemplo de la ambivalencia con la que los traductores de este período trataron a los relatos artúricos con los que trabajaban. Si por un lado el acto de traducción mismo es una clara muestra del interés que existía por estos textos en la Castilla del siglo XIV, fenómenos como el que analizamos evidencian un trabajo de adaptación que sugiere que su recepción en el contexto local resultaba problemática.

Bibliografía

- Abeledo, M. (2017). *De la hormiga a la cigarra: experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*. San Millán de la Cogolla: Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla.
- Alvar Ezquerro, C. y Lucía Megías J. M. (eds.). (1999). Hacia el código del Tristán de Leonís (cincuenta y nueve nuevos fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid). *Revista de Literatura Medieval*, núm. 11, pp. 9-135.
- Cigni, F. (2014). French Redactions in Italy: Rustichello da Pisa. En Allaire, G. y Psaki, F. R. (eds.), *The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture* (7, 21-40). Cardiff.

- Cooper, L. (1979). *La gran conquista de Ultramar*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Crofts, T. H. (2016) *Ἰννότης ο Πρεσβύτες*: The Old Knight: An Edition of the Greek Arthurian Poem of Vat. Gr. 1822, by Thomas H. Crofts, with a translation by Thomas H. Crofts and Dimitra Fimi. *Arthurian Literature*, núm. xxxiii, pp. 158-218.
- Cuesta Torre, M. L. (1993). La transmisión textual de Don Tristán de Leonís. *Revista de Literatura Medieval*, núm. 5, pp. 63-93.
- Cuesta Torre, M. L. (1994). *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. León, Universidad de León.
- Cuesta Torre, M. L. (1996). Lo sobrenatural en la "Leyenda del Caballero del Cisne". Alvar, C. y Lucía Megías, J. M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Cuesta Torre, M. L. (1997). Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías. *Revista de Poética Medieval*, núm. 1, pp. 35-70.
- Cuesta Torre, M. L. (ed.). (1999). *Tristán de Leonís: Valladolid, Juan de Burgos, 1501*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cuesta Torre, M. L. (2008). "Si avéis leído o leyerdes el libro de don Tristán y de Lançarote, donde se faze mención destes Brunos": Bravor, Galeote y el Caballero Anciano del Tristán castellano en el Amadís de Montalvo. *Amadís de Gaula: quinientos años después: estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua (147-173)*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cuesta Torre, M. L. (2010). Los funerales por Tristán: Un episodio del Tristán castellano impreso en 1501 frente a sus paralelos franceses e italianos. Fradejas Rueda, J. M., Dietrick Smithbauer, D., Sanz, D. M. y Díez Garretas, M. J. (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: In Memoriam Alan Deyermond (599-615)*. Valladolid, 15 a 19 de septiembre. Universidad de Valladolid.
- De Stefano, L. (1972). El "Caballero Zifar": novela didáctico-moral. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, núm. 27(2), pp. 173-260.
- Diz, M. A. (1979). El mundo de las armas en el "Libro del Caballero Cifar". *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 56(3), p. 189. <https://doi.org/10.3828/bhs.56.3.189>.
- Domínguez, C. (2005). La "Grant estoria de Ultramar" (conocida como «Gran conquista de Ultramar») de Sancho IV y la "Estoire de Eracles empereur et la conquete de la terre d'Outremer". *Incipit*, núm. 25-26, pp. 189-212.

- Gómez Redondo, F. (1999). *Historia de la prosa medieval castellana, II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid, Cátedra.
- Gómez Redondo, F. (2001). Los públicos del Zifar. *Studia in honorem Germán Orduna, (279-298)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- González, C. (ed.). (1983). *Libro del caballero Zifar*. Madrid, Cátedra.
- Goodman, J. R. (1998). *Chivalry and Exploration, 1298-1630*. Woodbridge, Boydell & Brewer.
- Lucía Megías, J. M. (1996). Dos caballeros en combate: Batallas y lides singulares en "La leyenda del Cavallero del Cisne" y el "Libro del cavallero Zifar". *La literatura en la época de Sancho IV*, pp. 427-452. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Løseth, E. (1891). *Le roman en prose de Tristan, le Roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*. Paris, Émile Bouillon. En línea: <<http://archive.org/details/LeRomanEnProseDeTristan1891>> (consulta: 25-01-2019).
- Michon, P. (1994). Marc de Cornouailles au royaume de Logres dans les romans arthuriens de la péninsule ibérique. *Les lettres romanes*, núm. 48(1-2), pp. 163-73.
- Pacho, C. R. (2001). Tradición e innovación en dos episodios del "Tristán" hispánico. *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron: estudios sobre la ficción caballeresca*, pp. 61-74. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Pérez, F. B. (2005). La composición de la "Gran Conquista de Ultramar". *Revista de literatura medieval*, núm. 17, pp. 33-70.
- Pérez López, J. L. (2004). Libro del cavallero Zifar: cronología del Prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales. *Vox Romanica*, núm. 63, pp. 200-228.

Parte 3

**Mujeres: poetas, heroínas, místicas,
extranjeras y adúlteras**

Capítulo 10

Voces que cuentan

Tras las huellas de mujeres poetas griegas en la Antigüedad

María Laura Turcatti

*A estas mujeres de divina lengua el Helicón las nutrió/
y la peña macedonia de Pieria, con sus himnos.¹*

Antípatro de Tesalónica, AP 9.26

Voces que cuentan

En este trabajo abordamos los modos y las funciones de la inclusión de la trama narrativa en las poesías líricas de tres poetas griegas: Corina, Erina y Ánite. Proponemos un itinerario a partir del análisis de algunos de sus fragmentos para focalizar la atención prioritariamente en procedimientos que contribuyen en la práctica compositiva a la transmisión de acontecimientos de la vida cotidiana en articulación estratégica con la narrativa mítica.

Una referencia destacada sobre estas mujeres es la que nos ofrece, en la Antigüedad, Antípatro de Tesalónica, quien menciona a estas tres poetas griegas en un epigrama que recoge la *Antología Palatina*. Las menciona junto a otras seis poetas, Práxila, Mero, Safo, Telesila, Nósíde y Mírtide. Proclama con fervor que son nueve Musas “artesanas de páginas inmortales”, hijas de Gea, que se suman a

1 Las traducciones de las fuentes griegas al español fueron preparadas por la autora del capítulo. En el cuerpo de este artículo, se usa cursiva para incluir las citas traducidas.

las nueve Musas Olímpicas, engendradas, según Hesíodo en *Teogonía*, por Urano (AP 9.26).

En el corpus seleccionado, la narración se enmarca en situaciones de comunicación que proporcionan una correlación entre lo dicho y el proceder concreto de los individuos en la comunidad. Creemos que, en estos testimonios, se advierte aún una continuidad de aquello que analiza Bruno Gentili en la lírica arcaica griega: una modalidad de composición enraizada en la realidad fenoménica para expresar prioritariamente vicisitudes existenciales del poeta, de la poeta o de otros a partir de su voz (1996: 19-ss.).

Corina

La datación de Corina aún es materia de discusión. Por sus temáticas, se sitúa en el período arcaico (entre fines del siglo VI y primera mitad del siglo V), pero, desde el punto de vista de la ortografía de la edición, presenta características de un dialecto beocio más propio, según Francisco Rodríguez Adrados, de fines del siglo III (1980: 430).

Señalan Alberto Bernabé Pajares y Helena Rodríguez Somolinos que se hizo popular en el siglo II a. C., probablemente, por el “interés despertado en la época por la poesía en dialectos locales” (2004: 97).

Habría nacido en Tanagra, Beocia. Rodríguez Adrados la caracteriza como una mujer inmersa en el ambiente de cultos locales y de coros o círculos femeninos en torno a ellos (1980: 429).

De su producción, que probablemente fue numerosa, se conservan algunos pocos fragmentos. Aunque sean escasos, advertimos que se destacó por la composición de poemas de carácter narrativo, relatos tradicionales y poesía himnico-religiosa.

En este último género ubicamos el fragmento de PMG 65 del que nos ocuparemos seguidamente. En éste, Corina cuenta que fue llamada por Terpsícora para entonar hermosos cantos dirigidos a las *tanágridas de blancos peplos*. Refiere que la comunidad valora sus melodiosas charlas, que alegra la espaciosa tierra con su canto y que, haciendo honor a los oráculos de los antepasados, inicia a las muchachas.

A continuación, despliega hechos localizados en un pasado próximo. Alude a cantos anteriores dirigidos al Cefiso, a Orión, a sus hijos y a Libia. Esta referencia a Orión no es menor. Se trata de un héroe local beocio que recibía cultos en Tanagra (Soller, 1974: 154). Pierre Grimal, que no menciona esta versión, lo caracteriza como un mítico cazador gigante, hijo de Hirieo o de Poseidón y Euríale, convertido en constelación (1951: 393). Luego, a propósito de este personaje, incluye un subdesarrollado segmento narrativo: dice que unido con las ninfas engendró a cincuenta hijos.

En este fragmento, el discurso está articulado gracias a la correlación verbal. Emplea el presente para referir a acciones de la vida personal en situaciones convivales (*me llama, se alegra, alegro*) y aoristo tanto para aludir a una acción cultual ubicada en el pasado como también para referir a un hecho inherente a la cosmovisión mítica (*adorné, engendró*):

Muchas veces al Cefiso yo misma
como dios tutelar lo adorné con mis palabras
y muchas veces al gran Orión
y a los cincuenta altipotentes
hijos, a los que unido a las ninfas
engendró. Y a la hermosa Libia...

El segmento narrativo funciona en el texto con el propósito de autorizar su voz y anticipar el valor que para el

público tendría la historia a narrar. Cumplido el preámbulo, desde un anclaje en el presente de la enunciación, la poeta da comienzo al desarrollo de una historia ubicada en un pasado remoto que queda trunca por efecto de los accidentes sufridos en su transmisión.

“Erina”

Erina es una poeta del período clásico. Vivió probablemente en el siglo IV a. C. Se duda entre localizarla en Lesbos, Rodas, Teos o Telos. Bergk, Wilamowitz y Lisi prefieren radicarla en Telos, aclarando que no pudo ser formada allí sino en Cos, atendiendo a que:

Erina emplea fundamentalmente, por lo que a su poema *La rueca* se refiere, el dialecto de Telos, ligado íntimamente al de Cos y no al de Rodas, con lo que la posible vinculación de Erina con Rodas queda, desde ahora, rota por este hecho. (Vara Donado, 1972: 70)

Por otra parte, se ha transmitido una falsa asociación de ideas acerca de la edad que tenía al morir. José Vara Donado analiza la documentación y advierte que la que debió haber muerto prematuramente, a los diecinueve años, es su amiga, Baucis, aludida en el poema “*La rueca*”, que seguidamente analizaremos.

Con respecto al título con el que conocemos este poema de unos 300 versos, Pajares y Rodríguez Somolinos refieren que aún se duda:

... si se llamaba así porque había una alusión a la rueca de las Parcas (que cortaron demasiado pronto el hilo de la vida de Báucide), o por la rueca que acompaña el

mundo de los recuerdos infantiles del hogar de Erina, o porque se convertía en el poema en un símbolo del mundo femenino en general. (1986: 142)

En la lengua del poema se combinan lenguaje homérico en hexámetros, dórico por su dialecto materno y ligeros aportes del eólico de Safo, dado que en este dialecto se compone la lírica.

“*La rueca*” (o fragmento Shell. 401) se encuentra extremadamente mutilado. Pero, aún con esta desventaja, podemos apreciar unos 54 versos procedentes de un papiro distribuidos en tres columnas. La primera presenta 14 finales, la segunda tiene principios y finales de otros 20, y la tercera, los principios de 20 más.

A continuación, nos interesa abordar este fragmento en su desarrollo mejor cuidado, desde el verso 15 al 54.² Desde el verso 20 hasta el 54, Erina narra una serie de situaciones ubicadas temporalmente en el pasado. Se presenta un despliegue de cuatro momentos a propósito de la vinculación con su amiga, Báucide: la infancia, el matrimonio, su muerte, el dolor presente por su pérdida física.

Para referirse a la primera etapa, el pasado más distante, narra el juego en que participaban la poeta y la joven en la infancia: un juego que consiste en que una participante hace de “tortuga”.

Al profundo oleaje saltaste de blancas yeguas con alo-
cados pies/
Ay de mí grité a grandes voces.
Entonces, aún haciendo de tortuga,
/15 a brincos saliste corriendo por el corral del patio.

2 Reconstrucción a partir de Vitelli, West, Bowra, Edmonds, Maas. Cfr. Pajares y Somolinos (1986).

El curioso lenguaje empleado en este pasaje se explica mejor si consultamos la descripción que del juego hace Pólux (9.125). En esta práctica lúdica, una niña que representa una tortuga se sienta en el centro de un grupo de amigas y mientras éstas preguntan: “Tortuga, qué haces en el medio?”, aquella contesta: “Devano lana e hilo milesio”. Nuevamente, interviene el coro de niñas cantando: “Y tu hijo, cómo murió?”; la “tortuga” contesta: “De blancas yeguas al mar saltó”. Luego de expresadas estas palabras, corría tratando de alcanzar a alguna de las otras niñas para que tomara su lugar.

Parecería que, en estos versos, el sujeto lírico propusiera un ambiguo tratamiento de la práctica infantil y, simultáneamente, de la reciente desaparición física de Baucis. El empleo del verbo en segunda persona y la atribución a la manera en que la interlocutora realizó la acción (*saltaste con alocados pies*) generan una representación que, por carecer de mayor contexto, podemos interpretar de modo insuficiente, aunque entendemos que resulta evidente que es producto de una recreación intencionalmente connotativa.

Seguidamente, articula este pasaje localizado en el pretérito con el presente de la enunciación a través del deíctico *esta*, el verbo *permanece*, el adverbio *ya* y la metáfora *huellas calientes* que resulta reforzada en el siguiente enunciado con la referencia a *carbones*.

A partir del verso 21, narra situaciones del pasado más distante, la infancia. Cuenta que en la niñez jugaban despreocupadas a las novias con muñecas y ofrece detalles del juego.³ En el verso 28, articula este acontecimiento con el segundo segmento narrativo, el pasado reciente, relacionado con el matrimonio de Baucis que se expresa con acciones

3 Señala Page que la figura de la madre podría corresponderse con uno de los roles adoptado por una de las niñas en el juego (1942: 486).

perfectas en aoristo: *llegaste, olvidaste, escuchaste*. Esta situación le permite introducir su lamento por el olvido de la infancia compartida que enuncia con tiempo imperfecto atendiendo a la duración de la emoción aún latente: *repar-tía, hacía, caminaba errante, iba cambiando*. Es, en esta oportunidad, que el sujeto lírico aprovecha para articular con la referencia mítica sirviéndose del aoristo: *Afrodita puso olvido en tu mente*.

A partir del verso 31, recupera el objeto del canto y se refiere a las consecuencias en el presente de la enunciación: afirma que no puede salir de su casa, que no soporta verla muerta ni llorar con el cabello suelto.

Consideramos que la correlación verbal permite en este texto establecer la distancia entre dos estados emocionales del sujeto lírico: el presente introduciría el estado actual de lamento, mientras el aoristo y el imperfecto servirían para desarrollar narrativamente el motivo de ese lamento, atendiendo a una relación de contingencia que resulta reforzada con adverbios y conjunciones: *aún, antes, ya, cuando*.

Ánite

Situamos la actividad de Ánite en Tegea, Arcadia, hacia el año 300 a. C. Sabemos que perteneció a la Escuela del Peloponeso. Nos dicen Körte y Händel que los poetas pertenecientes a esta escuela, liderada por Leónidas de Tarento, estaban dedicados a la composición de epigramas fúnebres y votivos para gente humilde que los ofrecía como homenajes (1973: 264). También compuso, según Antípatro de Tesalonia y una noticia de Pausanias, poesía épica y lírica (o mélica). Sin embargo, la tradición sólo nos ha transmitido algunos epigramas con lamentos

destinados a muchachas fallecidas, animales muertos, paisajes bucólicos, en dialecto dorio.

En AP 7.486, el sujeto lírico narra dos situaciones en tercera persona ubicados en el pasado y, en perspectiva, desde el presente de la enunciación: la historia de una joven que atravesó la pálida corriente fluvial del Aqueronte hacia el Hades antes de desposarse y que fue repetidamente llorada por su madre sobre la tumba. El deíctico y los nombres de las protagonistas *Kleinó*, *Phileinídos* constituyen el marco del suceso a narrar.

En AP 7.490, la poeta usa la primera persona para expresar el motivo del epigrama: el *lamento* por la muerte de la virgen Antibia. Seguidamente, cuenta que ninguno de los pretendientes que se acercaron a la casa de su padre atraídos por su belleza y discreción la pudieron desposar, dado que murió prematuramente cuando *los echó la funesta Moira*.

En AP 7.492, la poeta cede su voz a una primera persona del plural para narrar la breve historia de tres muchachas vírgenes milesias que cuentan que se suicidaron para evitar la violación de los gálatas. Comunican que la causa de esta decisión se debe a que el violento Ares de los celtas *las abocó a esta suerte*. Afirman que, de esta manera, metafóricamente, encontraron en Hades novio y protector.

En estos tres epitafios que recrean el tópico de la *mors in-matura* (Shaefer, 2019: 4) es posible recuperar la situación de comunicación inicial en el presente de la composición y/o ejecución que se constituye en consecuencia de situaciones pasadas (la muerte de Filénide, de Antibia, de las milesias). Hay marcas explícitas en AP 7.486 y AP 7.490, como vimos oportunamente, mientras que queda implícito el marco en AP 7.492 porque, podemos inferir, sería fácilmente recuperado por el auditorio.

El arte de narrar

Advertimos que en los textos de Corina, Erina y Ánite, el contenido se articula en escalonados planos temporales, según el poema: el presente de la enunciación, el pasado próximo o reciente y el pasado distante o remoto. Estos planos están conectados lógicamente sobre una relación de contingencia establecida de manera invertida.

En este sentido, creemos que en sus textos se sigue lo que Van Groningen ha denominado “transposition”. Se trata de un procedimiento que se caracteriza por la transposición de elementos yuxtapuestos respecto del orden cronológico y de contingencia. El filólogo explica que es común observar que en la lírica griega arcaica el orden en que se presentan los hechos se encuentre alterado: por un lado, que el tiempo lineal se enuncie de forma retrospectiva (de presente a pasado inmediato y pasado mediato); por el otro lado, se invierta el orden lógico, de efecto a causa (1960: 57-ss.).

Interpretamos que las poetisas textualizan una plataforma discursiva desde la que habilitan su voz para contar sucesos que se despliegan sobre estas dos coordenadas articuladas artísticamente. Esa voz adopta, excepto en *AP* 7.492 y *AP* 7.486, una primera persona que da cuenta de un auto-reconocimiento del oficio y del rol asignado socialmente. Desde ese ámbito de la palabra propia, establecen vinculaciones con las destinatarias que, en el caso de Corina, se explicitan claramente.

Las breves historias de estas poetisas requieren que los destinatarios activen saberes tradicionales que aún forman parte del patrimonio cultural de la comunidad. Los acontecimientos, que en cada composición enhebran, se encuentran anclados en el presente de la enunciación y se conectan estratégicamente gracias a la transposición arcaica. Creemos que este procedimiento narrativo es el que

les permite en cada nueva práctica poética ligar el mundo cotidiano al mundo mítico. La Musa Terpsícore, Cefiro, Orión, Libia (Corina, PMG 655), Afrodita (Erina, Shell. 401 o “*La rueca*”), Hades y Aqueronte (Ánite, AP 7. 486), la Moira (Ánite, AP 7.490 y AP 7.492) o Ares (Ánite, AP 7.492) constituyen referencias a ese mundo divino que intentan mantener vigente en la memoria colectiva.

En la articulación que construyen entre estos mundos, y sus lógicas distintivas, se percibe aún la observación a cierta complementariedad en el sentido de que parece evidente que se sigue explicando mejor uno con referencia al otro.

Es cierto que la tradición nos ha transmitido escasos fragmentos que atestiguan sus existencias. Pero, aún éstos, en su extrema precariedad, son evidencias suficientes para demostrar que constituyen inconfundibles ejercicios de práctica artística de mujeres en la Antigüedad. En tanto poetisas ya consagradas en su época, creemos que merecen nuestra relectura dado que son voces que también cuentan.

Bibliografía

- Antípatro de Tesalonia (2004). *Antología Palatina*. Madrid, Gredos.
- Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona, Sirmio Quaderns Crema.
- Grimal, P. (1961). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Körte, A. y Händel, P. (1973). *La poesía helenística*. Barcelona, Labor.
- Ortolá Guixot, Á. F. (2005). Corina y su poesía: una revisión. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, núm. 18. Valencia, Universidad de Valencia.
- Pajares, A. B. y Rodríguez Somolinos, H. (1994). *Poetisas griegas*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Page, D. L. (1942). *Greek Literary Papyri*. Londres.

- Rodríguez Adrados, F. (1986). *Lírica griega arcaica*. Madrid, Gredos.
- Shaefer, M. M. (2019). Epitafios grecolatinos en la Antigüedad. *Jornada sobre aspectos significativos de la Antigüedad Clásica*. Buenos Aires, Centro de Estudios del Imaginario, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Soller, D. W. (1974). A New Map of Tanagra. *American Journal of Archaeology*, núm. 78 (2), abril. Washington, Archaeological Institute of America.
- Van Groningen, B. A. (1960). *La Composition Littéraire Archaïque Grecque*. N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Vara Donado, J. (1972). Notas sobre Erinna. *Estudios Clásicos*, tomo 16, núm. 65.

Referencias

- PMG = Page, D. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford.
- S. Hell = Lloyd-Jones, H. y Parsons, P. (1983). *Supplementum Hellenisticum*. Berlín-Nueva York.
- AP = Beckby, H. *Anthologia Graeca*. Munich, 4 vols.

Capítulo 11

El Libro de Ruth

Diana L. Frenkel

Introducción

El *Libro de Ruth*, a pesar de su brevedad (cuatro capítulos), ofrece al lector diversos puntos de interés y controversia al mismo tiempo, esto último debido a su ubicación en el canon. Una antigua tradición judía sostenía que formaba parte del libro de *Jueces*, según la afirmación de Flavio Josefo (*Ap.* 1.8) que creía que los libros sagrados para los judíos son veintidós. Orígenes (*In Psalmum Primum* PG 12. 1084) explica que tal número surge de considerar a *Jueces* y *Ruth* como un único libro, al igual que *Jeremías* y *Lamentaciones* (Vilchez, 1998: 23-4). En la *Biblia* hebrea se ubica dentro de los llamados *Ketubim* (*Hagiógrafos*), debido a que fue compuesto en una época posterior a la narrada en el libro de *Jueces*. Los textos que se incluyen en esta sección son considerados sapienciales porque describen hechos de sabiduría (*jokĥmáh* en hebreo), práctica que comprende habilidades concretas y cualidades necesarias para lograr éxito y bienestar en la comunidad de la que forma parte

el ser humano.¹ También se encuentra dentro de los *Cinco Rollos* (*Hamesh Megilot*), cada uno de los cuales se lee en la sinagoga en distintas celebraciones;² en el caso de *Ruth*, durante el segundo día de la festividad de las Primicias (*Shavuot*). La *Septuaginta* y la tradición cristiana lo ubican después del *Libro de Jueces* ya que el primer versículo instala el relato en esa época, motivo por el cual se lo consideró un libro histórico. Los sabios judíos pensaron que Samuel había sido su autor, aunque por la cantidad de vocablos de origen arameo presentes en el texto y el interés en la genealogía davídica se cree su redacción tuvo lugar entre el siglo V-IV a.C.

Género literario

Al *Libro de Ruth* se lo ha definido como una *novella* (Hongisto, 1985: 20), distinguiéndola de la novela por la simplicidad del argumento, pocos personajes y brevedad del relato. Otros (Goethe y Gunkel) la consideran una historia idílica, basada en valores tradicionales de amor, fe y sororidad (Lim, 2007: 261). Gerleman (1965, citado por Nielsen, 1985: 202) lo encuadra dentro de una *Führungsgeschichte* (relato de conducción) entendiéndolo que se trata de una historia que muestra cómo Dios conduce el mundo, seres humanos u objetos de su elección. Campbell y Lee Humphreys (citados por Saxegaard, 2010: 48) aducen que se trata de un relato breve *short story* puesto que éste revela la naturaleza

-
- 1 Al respecto, es oportuno el comentario de Gordis (1981: 365) con respecto a la inclusión de los libros de *Esther* y *Ruth* en los textos sapienciales: "... both *Ruth* and *Esther* are included because they show *hokhmah* in action, revealing practical sagacity, *Esther* in saving her people from destruction and *Ruth* (and Naomi) in securing a desirable husband!".
 - 2 Los otros cuatro textos son el *Cantar de los Cantares*, que se lee en la festividad de Pascua (*Pésaj*); *Lamentaciones* el día 9 de Av, fecha de la destrucción del Templo de Jerusalén; *Eclesiastés* (*Qohelet*) en la fiesta de los Tabernáculos (*Sucot*) y el *Libro de Esther* en la celebración de *Purim*.

de un carácter o situación, en cambio una novela desarrolla caracteres o situaciones. La mayoría considera que el libro conforma una unidad literaria, con la excepción de los últimos versículos 4.18-33. Brenner (1983), en cambio, defiende la tesis de la existencia de dos tradiciones separadas, la historia de Noemí y la de Ruth, que se fusionaron en una única narrativa.³ Sasson (1987) argumenta que el autor se basó en un relato que circulaba oralmente y le dio forma escrita en la que se advierten rasgos de oralidad: aliteraciones, repeticiones de palabras-clave, etcétera. Fewell y Gunn (1990: 16) opinan que se trata de un relato bien narrado, completo con una trama y caracteres complejos en los que advierten discontinuidades que deben ser completadas por el lector. Lacocque, uno de los comentaristas contemporáneos más renombrados, destaca que *Ruth* es la única obra de la *Biblia* que lleva el nombre de un gentil, lo cual es un rasgo de subversión. Además, señala que bajo su aparente sencillez y brevedad argumental, asoman en él diversos temas subyacentes en la literatura bíblica: el exilio voluntario en tierra extranjera, la presencia de una moabita en Judea, la condición precaria de viudas y huérfanos en el mundo antiguo, el matrimonio levirático, etcétera. Según su interpretación (2004: 11), la obra presenta un modo flexible y creativo de conceptos arraigados en la *Biblia*, en oposición al rígido ultraconservadorismo de los libros de *Esdras* y *Nehemías*, ya que la inserción de una moabita dentro del pueblo de Israel y la audacia sexual de Ruth hacen de los cuatro capítulos un texto singular. Además, el desarrollo temporal del relato, situado en el tiempo de la cosecha de cebada (señalado en el versículo 22, el último del primer capítulo) vincula la narración con el proceso de fertilidad y

3 Coincidimos con la opinión de Korpel (2001: 4) quien critica al artículo de Brenner por no determinar con claridad qué pasajes pertenecen a la historia de Noemí y cuáles a la de Ruth.

crecimiento, opuesto al cuadro narrativo del comienzo en el que predomina la situación inversa: hambre, esterilidad, muerte, amargura. Por ello gran parte de la crítica interpreta que se trata de un claro ejemplo de la providencia divina “que conduce los acontecimientos humanos según sus designios” (Vilchez, 1998: 45).

Argumento y personajes

El argumento es sencillo: el matrimonio de Elimelej, su mujer Noemí y sus dos hijos, Majlón y Kilyon, abandonan su tierra, Belén, por una hambruna y se dirigen a Moab.⁴ Allí muere Elimelej y ambos hijos se casan con moabitas, Orpáh y Ruth. Al cabo de diez años ellos fallecen y su madre retorna a Belén con sus dos nueras. La suegra insiste a ambas para que se queden en su tierra, pues sería la manera más fácil de volver a contraer matrimonio y asegurarse su subsistencia; la obedece Orpáh, pero Ruth sigue a Noemí. En Belén, la joven recoge espigas en el campo de Boaz, pariente de Elimelej, quien se casa con Ruth y el hijo nacido de ambos, Obed, es criado por Noemí como propio. Éste fue abuelo del rey David.

Los nombres de los personajes, al igual que el de su lugar de origen, son “nombres parlantes”, rasgo característico en personajes bíblicos. Staples, quien observa en *Ruth* una notable presencia de motivos mitos relacionados con cultos de fertilidad, considera que los nombres están ligados a deidades babilónicas, como consecuencia de haber vivido el exilio en ese territorio (1937: 150-53). Por nuestra parte,

4 El territorio de Moab se ubicaba en la zona oriental del Mar Muerto (actual Jordania). Su primera mención ocurre en Egipto durante el reinado de Ramsés II (c. 1270 a. C.). En la estela de Mesha (siglo IX a. C.), encontrada en dicho territorio en 1868, se pueden leer en idioma paleohebreo las victorias del rey moabita Mesha logró contra el reino de Israel.

consideramos que la relación con la lengua hebrea es mucho más directa. Por ejemplo, Belén, en hebreo *Bet Lehem*, significa “casa del pan”, Elimelej, “mi dios es rey”,⁵ Noemí (de la raíz hebrea *nem*) “la que agrada”, Majón (de *mjl*) “enfermedad”, Kilyon (de *klh*) “aniquilación”, Orpáh (nuca) “la que ha mostrado la nuca, es decir, le ha dado vuelta la cara a su suegra”, Ruth “amiga” y Boaz “fuerza”. Hay otros motivos de la *Biblia* hebrea que se entrecruzan en la obra: el del hambre, el del extranjero, en especial el moabita y el testimonio de prácticas antiguas en Oriente, específicamente, el levirato (Lipinski, 1978: 124-4). El hambre que obliga a abandonar la tierra también está presente en el relato de Abraham (*Ge.* 12.10-20), en el de Isaac (*id.* 26.) y en el de José (*id.* 41.56-7; 47.13).

El alejamiento de la tierra sagrada es un pecado según la interpretación rabínica, que así explica la muerte de Elimelej (1.3), quien no sólo abandonó su comunidad en una situación desgraciada, sino que eligió como destino la tierra de uno de los peores enemigos de Israel. Sus hijos fueron más allá de la conducta paterna: se casaron con mujeres moabitas.⁶ El pueblo de Moab surgió a partir del incesto cometido por la hija mayor de Lot con su padre (*Ge.*19. 36-7).⁷ Sus descendientes mantuvieron una relación conflictiva con el pueblo de Israel: en *Deuteronomio* 23.3-4 se los excluye (también a los ammonitas) del contacto con los hebreos por no haberlos socorrido con pan y agua a la salida de Egipto y porque su rey Balaq recurrió al adivino

5 Staples (1937: 150) afirma que Elimelej es un nombre típico del culto babilónico, atribuible a Tam-muz, deidad que también es rey al mismo tiempo.

6 Cfr. Man Ki (2010: 136).

7 Consideramos que el origen incestuoso del pueblo en cuestión está relacionado directamente con el mandato de exclusión del mismo del seno de Israel. Otros pueblos, como Edom y Egipto están apartados a lo largo de tres generaciones, en cambio Amon y Moab, eternamente. Los amonitas descienden del incesto de la hija menor de Lot con su padre. Cfr. Heger (2014: 71).

Balaam para maldecir a los israelitas.⁸ La relación con mujeres moabitas trae un mal recuerdo al remitir a la conducta desviada de los hebreos, según se describe en *Números 25*: ellos se “prostituyeron” con las hijas de Moab y se arrodillaron frente a sus dioses (*id.* 1-2). Y los hijos de Elimelej y Noemí se casaron con moabitas, por lo tanto se apartaron de un precepto bíblico. Noemí regresa a Judea “cuando Dios se acuerda de su pueblo y les da pan” (*id.* 6). Además, la situación de viudez conllevaba un nivel de desprotección importante para la mujer que carecía de esposo,⁹ más aún si se encontraba en tierra extranjera.

En el primer diálogo entre Noemí y sus nueras ella agradece el trato para con sus hijos y los insta a regresar a Moab mediante un argumento peculiar: ella no tiene más hijos para maridos de sus nueras y por su edad no podría casarse y dar a luz nuevamente (*id.* 11-13). La idea del levirato asoma en sus palabras, práctica aplicada entre los egipcios, babilonios y fenicios. El *Talmud* le consagra un tratado completo *Yebamot* (Amselem, 2015: 122). Según lo expresado en *Deuteronomio 25. 5-10*, cuando un hombre muere sin dejar descendencia, su viuda debe casarse con un hermano de éste y el hijo que naciere de ambos llevará el nombre del muerto. La idea subyacente que sustenta esta costumbre es la de perpetuar el nombre del difunto y que no perezca su estirpe. Saxegaard (*op. cit.*: 43) interpreta que es una manera de protección hacia la viuda pues al adquirir un nuevo esposo, mantiene su seguridad y posición dentro del núcleo familiar. Uno de los motivos por los que el *Libro de Ruth* es profusamente citado lo constituye el hecho de considerarlo un ejemplo de dicha costumbre, unida a la

8 *Cfr. Nu. 22.*

9 El texto bíblico menciona a las viudas junto con otros grupos vulnerables: el de los extranjeros y huérfanos. *Cfr. De. 24.17; Is. 1.17.*

presencia del *goél*, “el que rescata, redentor”,¹⁰ figura que aparece en el capítulo 2. 20.

Orpáh regresa a su tierra natal, no así Ruth, quien no sólo acompaña a su suegra sino también acepta formar parte del pueblo de Israel: “Adonde fueres yo iré, donde pernoctares yo lo haré, tu pueblo es mi pueblo y tu Dios es mi Dios” (*id.* 16). No se trata solamente de una conducta solidaria hacia una mujer mayor viuda sino de un cambio de identidad (de Villiers, 2017). En la literatura talmúdica, Ruth está presentada como ejemplo del prosélito¹¹ aunque ciertos críticos consideran que el compromiso de la joven hacia su suegra se fundamenta en una decisión personal que tiene que ver más con el afecto y la devoción que con la religión.¹² El regreso de Noemí y Ruth a Belén no pasa desapercibido en la ciudad. Curiosamente, sus vecinas callan con respecto a la presencia de la joven moabita y sólo le preguntan si realmente ella es Noemí. La respuesta es dura: no debe ser llamada más así sino Mara, que significa “amarga”. Explica el motivo: se fue completa y retornó vacía.¹³ La figura de Noemí es el personaje central del primer capítulo que termina con un dato temporal: es la época de la cosecha de cebada (*id.* 22), situación inversa a la del inicio cuando el hambre assolaba la región. El primer versículo del capítulo 2 presenta a Boaz, un varón poderoso, familiar de Elimelej. Ruth es el personaje central

10 En relación con el motivo del levirato surge la presencia del *goél*, aquel pariente más cercano que debe cumplir varias tareas con respecto a su familiar endeudado: una de ellas es la de rescatar la tierra vendida por éste último, o rescatar a su pariente si éste se ha vendido como esclavo a un extranjero o huésped (*De.* 25. 47-55). Para más funciones del *goél* cfr. Jacobs, J. *Jewishencyclopaedia.com*.

11 Cfr. Brady (2013: 135): “The first chapter of *Ruth* provides for the Rabbinic exegete the prototypical framework for conversion...” Heger (*op. cit.* 305, n. 12) afirma: “In Biblical times, there no was conversion procedure, and all the women married to Israelite scriptural characters automatically became Israelites. Conversion procedure is a late institution...”.

12 Cfr. Gruen (2016: 102): “If this is a conversion story, it is rather weak stuff...Religion does not stand front and center, and the tale does not push for conversion”.

13 ἐγὼ πλήρης ἐπορεύθην, καὶ κενὴν ἀπέστρεψέν με ὁ κύριος (*id.*20-1).

de este capítulo quien toma la iniciativa de ir a juntar espigas detrás de los segadores. Según el precepto bíblico, los frutos caídos del huerto, las espigas que bordean los campos, no deben ser ni recogidos ni cosechados, son dejados para los pobres y forasteros.¹⁴ La joven moabita junta espigas en el campo de Boaz sin saber la relación de éste con su familia política y a quien le pide permiso para espigar (2.7). La fama que Ruth, ha logrado con su actitud de seguir a Noemí a su ciudad natal, despierta admiración en el terrateniente, quien le otorga un trato especial sobre los demás y ordena a sus criados dejar caer espigas para que fueran levantadas por Ruth¹⁵ quien retorna a su casa con abundante trigo al punto que la cantidad asombra a su suegra. La joven narra lo ocurrido y Noemí identifica a Boaz como su pariente, su *goél* (*id.* 20), y recomienda a su nuera seguir el consejo de éste: no apartarse de sus servidores hasta que termine la cosecha (*id.* 22). Este capítulo, que empieza y termina con una conversación entre ambas mujeres, presenta en el centro un diálogo entre Boaz y Ruth en el campo, en medio de la recolección y que anticipa el futuro encuentro entre ambos (Westermann, 1999: 295).

Los hechos del siguiente capítulo constituyen el *climax* del relato: al igual que en el anterior, se inicia con un diálogo entre Noemí y Ruth, y termina también con un intercambio de palabras entre ambas y en el centro tiene lugar el encuentro entre la joven y Boaz. A diferencia del capítulo 2, es Noemí quien plantea la cuestión: la necesidad de garantizarle a Ruth una situación de tranquilidad que la favorezca (3.1). En párrafos posteriores quedará claro que la gran beneficiada es ella. Le propone a su nuera que se acicale adecuadamente con perfumes y vestiduras apropiadas y que

14 Cfr. Le. 19.9-10 y 23.

15 Cfr. 2. 16.

se presente en la era¹⁶ ante Boaz sin revelarle su identidad después que éste termine de comer y beber.¹⁷ Una vez que él se acueste, ella debe hacer lo mismo junto a sus pies y esperar sus palabras (*id.* 3-4). Ya de noche, después de comer y beber en abundancia, Boaz se recuesta en la era y Ruth lo hace junto a los pies del hombre, quien percibe su presencia, pero no logra identificarla, por lo que la joven le dice quién es y le pide que extienda sobre ella el manto por el hecho de ser un *goél*¹⁸ (*id.* 9). Dicha expresión “extender el manto” que aparece también en *Deuteronomio* 23.1; 27.20 y *Ezequiel* 16.8, se refiere a la unión matrimonial.¹⁹ Ruth le solicita matrimonio para poder cumplir con la costumbre del levirato. Es una mujer quien realiza el pedido matrimonial y no el varón, hecho destacable, al igual que la conducta de la joven, inspirada por otra mujer, Noemí, aunque la joven no sigue fielmente las instrucciones de su suegra. No aguarda las palabras de Boaz, sino ella es quien toma la iniciativa.

16 Según *Ho.* 9.1 la era de grano era un lugar relacionado con la prostitución y festejos celebratorios del fin de la cosecha, que solían estar acompañados de prácticas inmorales (comentario de la *Biblia de Jerusalén*, 1967: 1233).

17 *Cfr.* Landy (1994:287-93) y su interpretación del encuentro entre Ruth y Boaz en la era.

18 Estrictamente, según *De.* 25. 5 Boaz no puede considerarse un *goél* porque no es un hermano del difunto, tampoco lo es el personaje del capítulo 4.3, por lo que Wojcyk (1985:145-6) considera que el libro refleja un estado previo a la redacción del código deuteronomista, si bien se logra el mismo objetivo que el propuesto por la ley de levirato: que no perezca el nombre del difunto. Lo mismo opina Vilchez (1998: 41): “Es evidente que el levirato, en sentido estricto, no se aplica al matrimonio entre Ruth y Boaz, puesto que Boaz no es cuñado de Ruth, pero muchos autores los relacionan entre sí”.

19 Sin embargo, la situación resulta ambigua para algunos críticos. “Are these symbolic gestures of modesty without sexual intent or euphemistic descriptions of a sexual advance?” se pregunta Carroll R. (2015: 186). Al respecto es significativa la ilustración de esta escena en el manuscrito de la *Biblia* de Padua, folio 44 (c. 1400) que contiene el *Octateuco*, ilustrada con una serie de viñetas, aproximadamente cuatro por folio. En una imagen Boaz duerme en el piso, cubierto por una manta y Ruth, está en el otro extremo de la manta, la que cubre casi todo su cuerpo, salvo sus pechos, que están descubiertos. En la segunda imagen, Boaz, despierto, conversa con la joven, cuyo vientre y pechos están desnudos. *Cfr.* Shalev-Eyni (2005: 47).

La intención erótica está presente en las acciones de la moabita que se inician con su embellecimiento exterior y prosiguen con aguardar la noche y el estado de embriaguez de Boaz, quien alaba a Ruth por querer cumplir con la tradición y dar un heredero a la familia de Elimelej (*id.* 10-11).²⁰ El terrateniente le advierte que hay otra persona más cercana que él que debería cumplir la función de *goél*, pero si no acepta, será él mismo quien la llevará a cabo. Ruth regresa a la casa de Noemí con seis medidas de cebada dadas por Boaz y su suegra queda satisfecha pues sabe que el hombre concluirá el asunto ese día, lo ha manifestado en palabras y en la entrega de alimento, hecho que anticipa la función de un futuro proveedor (*id.* 18). En el último capítulo los vv. 1-12 desarrollan una escena de carácter legal: Boaz, en la entrada de la ciudad, lugar habitual de administración de justicia,²¹ se encuentra con el otro *goél* y ante testigos —diez ancianos— le ofrece comprar la tierra de Elimelej y tomar a Ruth como esposa. Esto último no es aceptado²², por lo que Boaz, ante los testigos y todo el pueblo, manifiesta su voluntad de adquirir la hacienda de Elimelej y sus hijos, al igual que tomar como esposa a Ruth la moabita, esposa de Majlón “para perpetuar el nombre del muerto y que no desaparezca entre sus hermanos” (4.10). A partir de este versículo, el pueblo de la ciudad adquiere importancia en el relato, no sólo son testigos de la voluntad de Boaz sino que comparan a Ruth con

20 Lo sucedido en la era fue y sigue siendo tema de discusión con respecto a la existencia o no de un encuentro sexual o sólo una propuesta de matrimonio en la que Ruth toma la iniciativa, instruida por Noemí. Nielsen (*op. cit.*: 205) comenta que el acicalamiento previo de la joven por mandato de Noemí no deja dudas con respecto a que se trata de una cita amorosa y concluye: “La fonction de l'aire de battage est classique dans le culte de la fécondité au Proche-Orient. Cfr. Lim (2007: 279): “Jewish tradition interprets it as a sexual encounter, sealing the marriage between the two”.

21 Cfr. *De.* 21.19; 25.7; *Jb* 5.4; 31.21.

22 El pariente se quita su sandalia, señal de que no desea adquirir la propiedad ni casarse con la viuda (*id.* 8). Cfr. *De.* 25.7-10.

Raquel, Lea “quienes construyeron la casa de Israel” (*id.* 11) y le desean que su morada sea como la de Peretz, hijo de Tamar y Judas (*id.*12). La aceptación colectiva de la joven al seno del pueblo de Israel es unánime. Los recuerdos de Raquel y Lea ubican a Ruth en un lugar de privilegio dentro del pueblo hebreo y la última, la de Tamar, la instala en el motivo del levirato.²³ El episodio de Tamar es importante para el *Libro de Ruth* pues algunos críticos estiman que ambos relatos pertenecen a un grupo de narraciones perdidas —ellas son las únicas que han sobrevivido— en las que mujeres independientes llevan a cabo arriesgadas acciones para sobrevivir en un contexto hostil y a pesar de todo son capaces de encontrar una solución a sus problemáticas (Westermann, 1999: 291). En el caso de Ruth, ella logra su matrimonio con Boaz del cual nace un varón al que las vecinas de Noemí definen como “consuelo del alma, sustento de su vejez” que ha nacido por el amor de su nuera hacia ella quien es mejor que siete hijos” (*id.* 15), elogio que contrasta con el silencio ocurrido cuando vieron por primera vez a la joven. Noemí es quien cría al niño: ...ἔλαβεν Νωεμὶν τὸ παιδίον καὶ ἔθηκεν εἰς τὸν κόλπον αὐτῆς καὶ ἐγενήθη αὐτῷ εἰς τιθηνόν —“tomó Noemí al niño y lo colocó en su regazo y se transformó en su nodriza”— (*id.* 16), un hecho casi milagroso al ser ella una mujer mayor. Las vecinas dicen Ἐτέχθη υἱὸς τῇ Νωεμὶν — “le ha nacido un hijo a Noemí” —²⁴ (*id.* 17)

23 *Cfr. Ge* 38. Tamar estaba casada con Er, hijo de Judas, quien muere sin dejar descendencia. Onán, su hermano, rechaza casarse con ella sabiendo que de nacer un hijo, éste no sería suyo. El tercer hijo de Judas, Sela, es muy joven para contraer matrimonio y Tamar teme que Judá no se lo dé como esposo. Tras enviudar éste, la mujer se disfraza, y su suegro, la confunde con una prostituta, yace con ella y ambos conciben mellizos. Antes de dar a luz, Tamar es acusada de adúltera y antes de ser ejecutada por tal motivo, ella saca a luz tres objetos que le había dado Judas, éste los reconoce y Tamar es considerada inocente porque su suegro no cumplió con la costumbre del levirato al no darle su hijo Sela. Los mellizos son llamados Peretz y Zeraj.

24 Berlin (1994: 83-4) Considera a Noemí el carácter central del libro. Los demás personajes giran en torno a ella. El relato se focaliza desde su perspectiva: la relación con sus nueras, el retorno a

y le ponen un nombre: Obed (*id.* 17). Se puede considerar al niño como hijo de Noemí, si se tienen en cuenta ciertas prácticas atestiguadas en el relato bíblico fundamentadas en el derecho mesopotámico, que permitía a una esposa estéril dar a su marido una sierva como mujer y reconocer como propios a los hijos nacidos de dicha unión.²⁵ Del mismo modo que Noemí les había pedido que la llamasen “Mara” porque Dios la hizo desdichada” (1. 20-21), ellas son testigos de su felicidad al poder revitalizar a la familia de Elimelej, gracias a las acción de Ruth y Boaz (Lau, 2011: 129). Noemí ha vuelto a ser “la que agrada”.

Los últimos cuatro versículos²⁶ describen la genealogía del rey David, quien era hijo de Jesé y este a su vez nació de Obed, hijo de Boaz y de Ruth, una moabita, antepasada del célebre rey por parte de madre y por parte de su padre descendiente de Perez, hijo de Judas y Tamar (*id.* 20-21).

Importancia del Libro de Ruth

Son sólo cuatro capítulos que originaron una numerosa bibliografía. Hay varias razones: el vaivén de la vida humana, que en una primera etapa castiga al hombre y después lo beneficia; una sufriente viuda que ha perdido a ambos hijos y finalmente es recompensada con un “nieto”, del cual saldrá la dinastía davídica; una joven viuda moabita que resulta ser la esposa de un varón poderoso, integrada a las

Belén, sus sentimientos, el parentesco con Boaz, inclusive el hijo de éste y Ruth es considerado hijo de ella.

25 Así ocurrió con Sara, quien da a Abraham su sierva Agar (*Ge.* 16.1-2), Raquel hace lo propio con su sierva Bilhá, quien se une a Jacob (*id.* 30. 1-3) y su hermana Lea hace lo mismo con su criada Zilpa (*ibid.*9-10). *Cfr.* Lipinski (1978: 127).

26 Existe unanimidad en la crítica al considerar a estos versos como un apéndice genealógico que no forma parte del libro original (*cfr.* Campbell Jr., 1985: 172).

costumbres del pueblo del Israel; dos mujeres en situación vulnerable, que no sólo logran superar sus problemas sino que salen de ellos fortalecidas y reconocidas por la sociedad en la cual viven. La inversión de situaciones ocurre también en el marco temporal del relato: el hambre y el trigo aparecen como elementos ordenadores de la secuencia narrativa. Los dos primeros expulsan a Elimelej y familia de su ciudad (1.1) y la presencia de pan provoca el retorno de Noemí y Ruth (*id.* 6).

El tiempo de cosecha es el gran motivo que recorre los capítulos 2 y 3, y que suele generar hechos significativos en la vida humana. La finalización de la recolección es un motivo de celebración en todos los pueblos. Aschkenasy (2007) analiza la obra bajo la óptica de Bakhtin al interpretar la celebración del término de la cosecha con un sentido carnavalesco. Durante esta celebración, según la mirada bajtiniana, solía ocurrir una inversión de roles sociales, un cruce de límites que permitían a los más pobres asumir un estatus elevado y criticar humorísticamente a las clases jerárquicas.²⁷ Aschkenasy enfatiza los rasgos cómicos de los personajes a los que les añade un toque bergsonianos.²⁸ Boaz, después de comer y beber, “se regocijó en su corazón” (3.7), se acuesta en la era para dormir, tal como lo haría uno de sus siervos, gracias al poder del vino (es probable que el exceso de bebida le impidiera llegar a su casa), elemento típico de las festividades populares.²⁹ El personaje prestigioso dentro de su comunidad somete su voluntad al plan de una

27 Cfr. Kolodziej-Smyth (2014: 86): “Carnivals were not only festivities, but were also the only time when powerless members of the society could interact as equals with the powerful”.

28 “Boaz plays the *senex*, the comic old man; Ruth is the *virgo*, the young girl often inaccessible for a variety of reasons; and Naomi is the *servus callidus*, the clever slave, or the *servus delusus*, the crafty servans who inspired planning and improvisation bring about the happy comic resolution” (2007: 445).

29 Cfr. Eurípides *Ba.* 421-23: el coro señala el poder igualador del vino.

anciana viuda y una joven extranjera, que adquiere coraje suficiente como para proponerle que sea su *goél* (*id.* 9).³⁰

Otro motivo digno de mención en el texto es el tratamiento hacia una mujer extranjera, moabita. Lejos de censurarla, el *Libro de Ruth* muestra cómo la joven es elogiada por su conducta en relación a Noemí (2.11-12) y comparada con Raquel, Lea y Tamar. Esta concepción se encuentra en las antípodas de los conceptos expresados en los *Libros de Esdras* y *Nehemías*. Ambos libros (que en la *Septuaginta* conforman una unidad) relatan el regreso de los hebreos a Judea después del exilio en Babilonia (597-515 a. C.). *Esdras* narra el retorno a Jerusalén de los desterrados después de conocerse el decreto de Ciro que les permitía regresar a dicha ciudad a fin de reconstruir el templo (1Es1.2-4). Esdras, un sacerdote-escriba encabeza el grupo de judíos que vuelven a su patria y por sus notables cualidades, asume el papel de conductor de la comunidad (*id.* 7.10) que busca preservar su ancestral identidad en la nueva etapa histórica. Por ello establece la disolución de los matrimonios con mujeres extranjeras y la expulsión de las mismas junto con sus hijos (*id.* 9-10).³¹ *Nehemías*, encargado del vino de Artajerjes, vuelve a Jerusalén para reconstruir su muralla y comparte con Esdras la tarea de organizar la nueva vida de la comunidad; respecto a las uniones con mujeres extranjeras, hace hincapié en el hecho de que los hijos de tales uniones no sabían hablar la lengua judía.³² Su reacción está dominada por la ira, castiga físicamente a algunos de los unidos en matrimonios exogámicos y advierte que tales bodas no

30 "A woman asking a man to marry her reverses the norms of patriarchal society and is inherently comic" (Aschkenasy, 2007: 447).

31 *Cfr.* Roddy (2016: 44): "The exclusivity of the in-group is further affirmed through the reported practice of forced endogamy".

32 Para el plan de *Nehemías*, el conocimiento de la lengua era esencial para la reconstrucción de una identidad nacional y el fortalecimiento del culto (*cfr.* Myers, 1983: 217).

deberían haber ocurrido. A diferencia de Esdras, no propone la expulsión de las esposas, sino de ahora en más evitar uniones de esa naturaleza (2 *Es* 13. 23-31). La falta de fuentes extrabíblicas que pudieran confirmar la veracidad de la expulsión ha generado grandes dudas con respecto a la realización del hecho. La mayor parte de la crítica analiza *Esdras* y *Nehemías* como fruto de un esfuerzo ideológico-literario para narrar una historia capaz de cimentar una visión particular de un grupo comunitario proveniente de una situación traumática como el exilio y que debía afrontar nuevos desafíos que le exigían una identidad a prueba de riesgos (Macelaru, 2015: 24). Las uniones con mujeres extranjeras eran un hecho habitual entre los patriarcas y figuras destacadas del relato bíblico que no fueron estigmatizadas de manera alguna por matrimonios de ese tipo.³³

Conclusión

El *Libro de Ruth* es único en su género porque presenta a dos protagonistas femeninas que cumplen un papel activo, a diferencia de los varones, quienes frecuentemente detentan el poder y toman decisiones; ellas determinan el avance narrativo y se complementan en el logro de sus planes. La primera es Noemí, quien, al comienzo atraviesa una situación desgraciada: exilio, viudez y muerte de sus hijos, y finalmente logra bienestar y un nuevo heredero. Ruth origina un cambio en la conducta esperable —que sigue Orpáh— al abandonar su tierra natal por amor a su

33 Abraham se casó con Keturá (*Ge.* 25.1), Judas con una cananea (*id.* 39.2), José con una egipcia (*id.* 41.45), Moisés con una midianita (*Ex.* 2.21) y una cusita (*Nu.* 12.1), el rey David con Maaká, la hija de Talmay, rey de Gesur (*2Kí.* 3.3), el rey salomón con la hija del Faraón (*3. Kí.* 3.1). Heger (2014: 307) recuerda que Tzipora, la mujer midianita de Moisés es quien lleva a cabo la circuncisión de su hijo, es decir, que ella hace cumplir un precepto destinado sólo a los hebreos.

suegra, a quien alimenta y le concede el mejor de los regalos, un nieto que le permitirá “mantener en vida a su hijo” mediante el cumplimiento de la ley del levirato. Las vecinas de Noemí, al afirmar que “un hijo ha nacido para Noemí”, no lo consideran hijo de Ruth sino de su suegra.

Otro motivo que atraviesa la obra es el de la mujer extranjera, moabita, que se incorpora al pueblo de Israel y se transforma en un ejemplo para los demás: son las vecinas quienes dan el nombre al niño, es decir, la conducta de Ruth trasciende los límites de lo personal para alcanzar el estatus de una figura paradigmática. Así, la comunidad es testigo de la situación desgraciada de Noemí, quien se denomina a sí misma Mara, y finalmente emerge de la calamidad con una nueva familia y bienestar. Y Ruth, personaje central que da nombre al libro —un hecho singular al ser no judía—, por el amor y dedicación hacia sus nuevos parientes, es premiada al formar parte de la estirpe de la cual provendrá el rey David.³⁴

Bibliografía

Amselem, J. (2015). Formation du livre de *Ruth*: Pamphlet libertin au dessein caché?. En línea: <www.theses.fr/2015PA080148> (consulta: 2-5-2019).

Aschkenasy, N. (2007). Reading *Ruth* through a Bakhtinian Lens: The Carnavalesque in a Biblical Tale. *JBL*, núm. 126/3, pp. 437-453.

Berlin, A. (1994). *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative*, Indiana, Eisenbrauns.

Biblia de Jerusalén (1967). Bilbao, Desclée de Brouwer.

Brady, C. M. M. (2013). The conversion of Ruth in Targum Ruth. *The Review of Rabbinic Judaism*, núm. 16, pp. 133-146.

34 Cfr. Siquans (2009:452): “The book of Ruth tells readers that the Torah is able to transform even a poor foreign woman without a husband into the great-grandmother of the most famous king of Israel”.

- Brenner, A. (1983). Naomi and Ruth. *Vetus Testamentum*, núm. 33/4, pp. 385-397.
- Campbell Jr., E. F. (1985). *The Anchor Bible. Ruth*. New York, Doubleday & Company Inc.
- Carroll R. D. (2015). Once a Stranger, Always a Stranger? Immigration, Assimilation, and the Book of Ruth. *International Bulletin of Missionary Research*, núm. 39/4, pp. 185-88.
- De Villiers, G. (2017). Ecodomy: Taking risks and overstepping boundaries in the *Book of Ruth*. *Verbum et Ecclesia*, núm. 38/3, suppl. 1. En línea: <http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2074-77052017000300004> (consulta: 29-5-2019).
- Fewell, D. N y Gunn, D. M. (1990). *Compromising Redemption: Relating Characters in the Book of Ruth*. Louisville, Westminster/John Knocks Press.
- Gordis, R. (1981). Religion, Wisdom and History in the *Book of Esther: A New Solution to an Ancient Crux*. *Journal of Biblical Literature*, núm. 100/3, pp. 359-388.
- Gruen, E. (2016). *Constructs of Identity in Hellenistic Judaism*. Berlin, De Gruyter.
- Heger, P. (2014a). Genealogy and Holiness of Seed in Second Temple Judaism: Facts or Creative Supposition? *Women in the Bible, Qumran and Early Rabbinic Literature: Their Status and Roles*, pp. 302-374. En línea: <<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76vnm.12>> (consulta: 28-6-2019).
- Heger, P. (2014b). Interpretations of the Fall Narrative. *Women in the Bible, Qumran and Early Rabbinic Literature*. Brill, pp. 46-109. En línea <<https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76vnm.6>> (consulta: 18-5-2019).
- Hongisto, L. (1985). Literary Structure and Theology in the *Book of Ruth*. *Andrews University Seminary Studies*, núm. 23/1, pp. 19-28.
- Jacobs, J. (s/f). Go'el. En línea: <<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6734-go-el>> (consulta: 28-5-2019).
- Kolodziej-Smyth, R. (2014). Bakhtin and the Carnivelesque: Calling for a Balanced Analysis within Organizational Communicational Studies. En línea: <<http://open-siuc.lib.siu.edu/kaleidoscope/vol13/iss/8>> (consulta: 17-6-2019).
- Korpel, M. (2001). *The Structure of the Book of Ruth*. Assen, The Netherlands, Royal van Gorcum.
- Lacocque, A. (2004). *Le Livre de Ruth*. Genève, Labor et Fides.

- Landy, F. (1994). Ruth and the Romance of Realism, or Deconstructing History. *Journal of the American Academy of Religion*, núm. 62/2, pp. 285-317.
- Lau, P. H. W. (2011). *Identity and ethics in the Book of Ruth*. Berlin, De Gruyter.
- Lim, T. H. (2007). The Book of Ruth and his Literary Voice. Rezetko, R., Lim, T. H. y Aucker, B. (eds.), *Reflection and Refraction: Studies in Biblical Historiography in Honour of A. Graeme Auld*, pp. 261-282. Leiden, Brill.
- Lipinski, E. (1978). Le mariage de Ruth. *Vetus Testamentum*, núm. 26/1, pp. 124-127.
- Macelaru, M. V. (2015). Tending to the *Ezra-Nehemiah* Interpretive Rockery: Previous Research, Different Perspectives. *Pleroma*, núm. 17/1, pp. 9-30. En línea: <www.academia.edu/33500142> (consulta: 23-6-2019).
- Man Ki, Ch. (2010). A Comparative Study of Jewish Commentaries and Patristic Literature on the Book of Ruth. En línea: <<https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/26814/00front.pdf?sequence=1>> (consulta: 5-2-2019).
- Myers, J. M. (1983). *The Anchor Bible. Ezra-Nehemiah*. New York, Doubleday & Company Inc.
- Nielsen, K. (1985). Le choix contre le droit dans le *Livre de Ruth*: De l'aire de battage au tribunal. *Vetus Testamentum*, núm. 35/2, pp. 201-212.
- Roddy, N. (2016). Religion and Identity. *Journal of Religion and Society*, supplement 13, pp. 35-47.
- Sasson, J. M. (1987). Ruth. Alter, R. y Kermode, F. (eds.), *The Literay Guide to the Bible*, 321-328. Cambridge, Harvard University Press.
- Saxegaard, C. M. (2010). Character Complexity in the *Book of Ruth*. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Shalev-Eyni, S. (2005). In the Days of the Barley Harvest: The Iconography of *Ruth*. *Artibus et Historiae*, núm. 26/51, pp. 37-57.
- Siquans, A. (2009). Foreignness and Poverty in the *Book of Ruth*: A Legal Way for a Poor Foreign Woman to Be Integrated into Israel. *Journal of Biblical Literature*, núm. 128/3, pp. 443-452.
- Staples, W. E. (1937). The *Book of Ruth*. *The American Journal of Semitic Languages and Literature*, pp. 145-57.
- Vilchez, J. (1998). Rut y Esther. Navarra, Verbo Divino.

Westermann, C. (1999). Structure and Intention of the *Book of Ruth*. *World & World*, núm. 19/3, pp. 285-302.

Wojcik, J. (1985). Improvising Rules in the *Book of Ruth*. *PMLA*, núm. 100/2, pp. 145-153.

Capítulo 12

Los embarazosos sueños de Anfelis, Zellandine y Sor de Plaser

Susana G. Artal Maillie

A lo largo de los siglos, el cuento de la joven hermosa su-
mida en un sueño mágico (tipo 410 en el índice de Aarne
Thompson) ha reafirmado una y otra vez su carácter de
fértil matriz narrativa.¹ En la Europa medieval, además
de ciertos paralelos que se han trazado con la historia de
Brynhildr, en la *Saga de los Volsungos*,² la Bella durmien-
te aparece en varios textos literarios del siglo XIV. Por un
lado, en la historia de Zellandine y Troylus, episodio na-
rrado en el *roman* titulado *La muy elegante, deliciosa, meliflua
y muy agradable historia del muy noble, victorioso y excelentí-
simo rey Perceforest, rey de la Gran Bretaña*, obra que todos
llamamos simplemente *Perceforest*. Por otro, en tres textos

-
- 1 Excede las posibilidades de este trabajo mencionar la infinidad de versiones y reescrituras mo-
dernas. Para una útil orientación, remito a la lista elaborada por Fernández Rodríguez (1998: 217-
226), quien afirma haber consultado para su libro más de cien, a las que me permito sumar el
cuento "The Poacher" ("El furtivo") de Ursula K. Le Guin.
 - 2 En esta saga, de mediados del siglo XIII, se cuenta que Odin ha castigado a Brynhild, haciéndola pin-
charse con la espina del sueño, y ella permanece dormida largo tiempo hasta la llegada de Sigurdr.
Ver *Saga de los Volsungos*, edición incluida en la sección Obras citadas, cap. XXI-XXII, pp. 103-110.

producidos en situaciones de lenguas en contacto:³ el *Roman de Belris*, texto franco-italiano donde nuestra durmiente se llama Anfelis; el *Blandín de Cornualles*, donde lleva por nombre Brianda, y *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, donde por primera vez, en lugar de ser solo un episodio contenido dentro de una obra más extensa, la historia de la Bella durmiente gana autonomía y se convierte en un relato independiente. El objetivo de este trabajo es examinar las particularidades que adopta en tres de ellos: el episodio de Zellandine y Troylus del *Perceforest*, el *Roman de Belris* y *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, textos en los cuales la doncella no solo deja de serlo mientras duerme sino que logra también el prodigio de parir sin despertar. Por ese motivo, no me referiré aquí a *Blandín de Cornualles*, única de las obras que nombramos en que el caballero (¿significativamente llamado Blandín?) respeta escrupulosamente la virtud de la dama dormida.⁴

En busca del halcón

El *Roman de Belris*, la menos conocida de las obras a las que me estoy refiriendo, fue editado en 1962 en un número de la revista *Romania*, por Jacques Monfrin, quien considera que fue escrito en la región veneciana, en un dialecto franco-italiano y, por la grafía, lo supone del último cuarto del siglo XIV. Se conserva en un único manuscrito, incompleto. El *roman* incorpora numerosos motivos propios del repertorio artúrico, como el del castillo giratorio y el de la *gaste cité*.⁵

3 Al respecto, cfr. Léglu (2010).

4 Acerca de esta obra cfr. De Caluwe (1978), Martínez Pérez (1997), Paradisi (2015), Ribera Llopis (1988) y las ediciones de Meyer (1873), Pacheco (1983) y Galano (2004).

5 El castillo giratorio aparece, entre otras obras, en *La mule sanz frein* o *La Damoisele a la mule*, de Païen de Maisieres, y en la rama IX de *Perlesvaus*, que también incluye el motivo de la *gaste cité* (ciudad desierta), ya introducido en la rama VI de ese *roman*, y en *Le bel Inconnu* (vv. 2773-2925).

Hacia el final, la nave que transporta el cuerpo y la carta del hada, que ha elegido morir por amor (vv. 1011-1147), recuerda el episodio de la doncella de Escalot de la *Mort Artu*.⁶ Pero sin duda, el texto con el que el *Roman de Belris* presenta más puntos de contacto es *Le bel Inconnu*, de Renaud de Beaujeu, con el que comparte no solo motivos como el de la *guivre* (serpiente fantástica) y el *fier baiser* sino, en especial, la disyuntiva del protagonista que habrá de optar entre el amor de un hada o el de una mujer mortal.

El texto conservado empieza *in medias res*. Como comprenderemos por referencias posteriores, un rey que tiene dos hijos desea un halcón maravilloso para restablecerse de alguna enfermedad o herida y promete que el hijo que se lo traiga heredará el reino.⁷ El manuscrito comienza con el

El castillo giratorio podría provenir de textos irlandeses. Según señala Howard Rollin Patch (1983: 64): "En el *Festín de Bricriu*, la ciudadela de Cú Roí es una fortaleza giratoria: 'En cualquier punto del globo donde Cú Roí se encontrara, todas las noches cantaba un hechizo, hasta que el fuerte giraba con la celeridad de una piedra de molino. La entrada no se podía encontrar jamás después de la puesta del sol' (*Fled Bricrend*, ed G. Henderson, p. 103)". Para más datos sobre estos fuertes giratorios, véanse las referencias que Patch añade en nota al pie (Patch, 1983: 65, n. 68) y el artículo de G. Huet (1911). En este trabajo se emplearán las siguientes siglas: *RB* = *Roman de Belris*; *BI* = *Le bel Inconnu*; *B* = *Bisclavret*; *MA* = *Mort Artus*; *P* = *Perceforest*; *Y* = *Yvain ou le chevalier au lion*. Las referencias corresponden a las ediciones indicadas en la sección de obras citadas.

- 6 En este *roman* francés del siglo XIII, última parte del *Lancelot propio* y cierre del ciclo *Lancelot-Grial*, el episodio, que ha dado lugar a múltiples reescrituras y ha sido profusamente ilustrado por los artistas plásticos vinculados al *revival* victoriano de la leyenda artúrica (en especial, los prerrafaelistas), se inserta en la trama mediante la técnica del entrelazamiento. Así, los cinco actos, como los llama J. Frappier, que constituyen la historia de la doncella corresponden a *MA*, §§ 13 y 14, 25 a 30, 38 y 39, 57 y 70 a 73. Para la carta y la nave funeraria, ver en particular, §§ 70-73.
- 7 Ver *RB*, vv. 523-527 y 545-549, en los que se narra cómo el hijo mayor le quita el ave a Belris con un engaño y luego, al entregárselo al padre: "De soa bocha parla e dis:/ 'Le falcon oit conquisté/ Che vostra car a resaner'". [Con su boca habla y dice:/ "He conquistado el halcón/ que vuestro cuerpo sanará" – traducción propia]. La traducción de la palabra *car* ofrece cierta dificultad. En el *Tesoro della Lingua Italiana delle Origine (TLIO)* aparece con los significados de rostro y aspecto. En *DMF* se sugiere la forma *char*, entre cuyas acepciones se incluye: cuerpo, persona/la naturaleza corporal, material del hombre/ estado exterior del cuerpo/ sustancia muscular del cuerpo (por oposición al esqueleto).

diálogo de Belris, el hijo menor que ha partido en busca del ave, con una mujer de aspecto feérico, llamada Machabia. Él le dice que va en busca de una cierva, pero ella le replica que eso no es cierto, que lo que él busca es un halcón “de oro y plata, con la cabeza de cristal blanco”⁸ y que lo ayudará si él la ama y le promete volver con ella. Belris parte con un anillo que Machabia le da y una cierva lo ayuda a llegar a un castillo mágico. Allí luchan una serpiente y un león. Belris, invirtiendo la elección de Yvain en el *roman* de Chrétien de Troyes, mata al león. Esa elección solo superficialmente es la opuesta a la de Yvain, pues en realidad ambos caballeros coinciden en asumir la defensa del ser en el que perciben nobleza. La serpiente que auxilia Belris, al igual que la *guivre* de *Le bel Inconnu*, revela su naturaleza por sus modales corteses,⁹ actitud que recuerda también la de Bisclavret ante el rey, en el *lai* de Marie de France (*B*, vv 145-160). En cuanto al león del *roman* de Chrétien, aunque no se trata como en los otros casos de un ser humano víctima de un encantamiento, su nobleza también se materializa cuando, en lugar de atacar a Yvain, le prodiga gestos de humildad y sumisión (véase *Y*, vv. 3392-3401).

La serpiente besa a Belris (*fier baiser*) y entra en el castillo, que de inmediato deja de girar, de donde luego sale una bella dama que revela que ella era la serpiente, pues había sido encantada y el beso rompió ese hechizo. Además de la semejanza de la situación con respecto al episodio de *Le bel Inconnu* (véanse *BI*, vv. 3127-3380),

8 “Et la dama parla et dis:/ ‘Anci altro a vos querir,/ Lo falcon alés quirant/ Che son d’oro et d’arçant/ E lo çif des cristal blanc.» (*RB*, vv. 8 - 12) [Y la dama habla y dice:/ ‘Otra cosa estáis buscando/ vais en busca del halcón,/ que es de oro y de plata,/ y la cabeza, de cristal blanco’] (trad. propia).

9 “La serpent si l’inclina/ Quaxi marçe li domanda” (*RB*, vv. 94-94) [La serpiente se inclina hacia él,/ casi pidiéndole merced]. “Et la grans wivre li encline/ Del cief dusqu’a la poiterine;/ Sanblant d’umilité li fait” (*BI*, vv. 3157-3159) [La gran *guivre* ante él inclinó/ su cabeza hasta el pecho/ en señal de humildad] (trad. propia).

obsérvese la similaridad de los versos que describen en ambos *romans* el *fier baisier*:

La guivre vers lui se lança
Et en la bouce le baissa
(*BI*, vv. 3185-3186)

[La *guivre* sobre él se arrojó
y en la boca lo besó]
(trad. propia)

E la serpant se lança
Per meço la bocha lo baxa
(*RB*, vv. 133-134)

[Y la serpiente se arrojó
en medio de la boca lo besó].

La dama liberada del hechizo le anuncia las pruebas que deberá superar antes de llegar al sitio donde hallará el halcón: que encontrará una nave con cuatro doncellas a quienes debe darles el anillo de Machabia y que lo atacará un hechicero montado en un dragón. Belris lo mata y, al cortar al animal en dos, obtiene un cofre de oro.¹⁰ Llega luego a Salubrea, una ciudad desierta (*gaste cité*), donde debe subir a una torre, matar a otro león y luchar con dos brazos, uno de oro y otro de plata, armados con sendas espadas.

En ese punto el texto presenta una laguna que nos priva de conocer los detalles de la escena amorosa en la torre. También en el manuscrito de *Frayre de Joye Sor de Plaser*

10 Es de suponerse que la obtención de ese cofre, como la del anillo del hada, tendría consecuencias en el desarrollo posterior de la acción, pero si así era, el estado fragmentario del texto no permite conocerlas.

conservado en la Bibliothèque Nationale de Francia faltan los folios en que se relataría la violación de la princesa dormida, pasaje que en el caso de ese *roman* ha podido ser repuesto recurriendo al manuscrito de Palma de Mallorca en el que sí se conserva. La coincidencia llama la atención dada la frecuencia con que en textos posteriores se omite o “moraliza” el encuentro erótico. Como ya se señaló, en *Blandín de Cornualla* no hay violación ni embarazo y, con la excepción del cuento “Sol, Luna y Talía” del *Pentamerone* de Gian Battista Basile (1634-1616), la mayoría de las versiones posteriores “moralizan” la situación: en el cuento de Perrault (1696), el príncipe tiene la cortesía de desposar a la joven en secreto antes de dejarla embarazada y en la muy pudorosa versión de los hermanos Grimm (1812), el príncipe se limita a honrar la hermosura de la durmiente con un casto beso que rompe el hechizo, luego de lo cual habrá boda. Como observa Roussineau (1993: XXV), es probable que se haya impuesto la conveniencia de evitar la presentación de una virgen que concibe sin placer y sin pecado, que pudiera ser interpretada como una irreverente referencia a la Inmaculada Concepción de María. Más aún si pensamos que esas jóvenes madres también han escapado a la bíblica condena de parir sus hijos con dolor.

En cualquier caso, por referencias posteriores en el texto sabemos que Belris encuentra en la torre a una dama dormida o inconsciente que es la reina Anfelis, cerca de la cual estaba el halcón. Atraído por la belleza de la mujer, la viola y la deja embarazada, sin que ella despierte. No obstante, antes de marcharse con el halcón, le deja una carta con su nombre y el nombre que debe darle al hijo: Clairavis.¹¹ Luego de

11 Este, como varios de los nombres en este *roman* (Belris, Malçarís, Anfelis) hace pensar en una onomástica significativa (clair + avis). En especial porque *avis*, además de “*apparence gracieuse*”, significa “*vision, songe*” (*Dictionnaire du Moyen Français*).

diversas aventuras, cuando la acción vuelve a Anfelis, nos enteramos de que ella ya está despierta y tiene un bello hijo, aunque nunca se explica cómo se produjo la ruptura del encantamiento ni si el niño ha tenido alguna incidencia en ello, así como tampoco el motivo que lo había causado. La reina lee la nota, sale a buscar a Belris, lo salva de una traición y se casan.

Pese al estado fragmentario del texto, que impide conocer detalles importantes, es evidente, por un lado, la presencia de motivos que también aparecen en los restantes textos que consideraremos: la reclusión en una torre casi inaccesible, la importancia que tiene en la trama un ave, la marca identificatoria que deja el futuro padre. Por otra parte que, pese a las particulares circunstancias en que se produce, la relación sexual cumple una función reparadora para ambos personajes. Anfelis, ya despierta, lejos de manifestar enojo contra el violador, agradece a quien mató al hechicero (seguramente, el responsable del encantamiento) que sabe es el padre de su hijo.¹² Su ciudad, que al llegar Belris estaba desierta (*gaste citê*), ha vuelto a la vida. Y a su vez la reina no solo salva a Belris de la traición, sino que lo desposa y lo hace coronar rey de Salubrea.

Zellandine y Troylus

Perceforest es un extensísimo *roman* en prosa que relata la prehistoria del reino artúrico, dotando a Gran Bretaña de

12 De Anfelis ve voio dir,/ De la raina signoril,/ Un bel fiol li est né,/ L'incantamento est destorbé./ In Salubera la cité./ La raina Anfelis/ De soa bocha parla e dis:/ « Alto Dio nostro signor/ Si salve e guardi cele baron/ Che oit mort l'incantaor,/ E de moy ont amisté » (*RB*, vv. 571-581). [Os quiero hablar de Anfelis,/ de la majestuosa reina,/ Un bello hijo le nació/ El hechizo se rompió./ En la ciudad de Salubrea/ Anfelis, la reina/ Con su boca habla y dice:/ "Alto Dios, nuestro señor,/ salvad y guardad al barón/ Que al hechicero mató/ Y mi amistad conquistó"] (trad. propia).

ilustre prosapia al enlazar sus orígenes con la prestigiosa estirpe troyana mediante un personaje, Brut, antepasado de los britanos. El propio Alejandro Magno, además, será quien corone al rey que más tarde será llamado Perceforest. Los especialistas consideran que el texto, escrito en dialecto de la Picardie, región del norte de Francia, no sería anterior a 1313 y habría sido concluido entre 1337-1344. Si bien hay varios manuscritos del siglo XV, se conserva solo uno completo, actualmente en la Biblioteca del Arsenal.

La historia de Zellandine y Troylus¹³ comienza en el capítulo 113 del libro II, cuando los jóvenes se conocen durante un torneo y comienzan a amarse pero, de acuerdo con la técnica del entrelazamiento, no se desarrolla de modo lineal. El episodio del sueño mágico se narra en el libro III, entre los capítulos 46 y 49, y concluye en los capítulos 55 y 56. Troylus de Royalville, caballero escocés, deberá vivir muchas aventuras antes de llegar a Zellande en busca de su amada. Allí, lo aloja una dama que, ampliando el relato del marino que lo transportó hasta la isla, le cuenta que, mientras la joven estaba hilando, cayó en un sueño del que no se la logra despertar. Cuando descubre que su huésped ama a Zellandine, la mujer le hace perder la memoria, ya que el hijo de ella también ama a la muchacha. Luego de varias peripecias, la mismísima diosa Venus se encarga de curar a Troylus que llega hasta la torre inaccesible, donde yace su amada. Allí recibe la ayuda de Zéphir, un *luiton*¹⁴ que, transformado en ave, lo transporta hasta el cuarto de la joven. Conmoverido por su belleza y sin lograr despertarla, luego de un alegórico debate entre Deseo y Razón que termina zanjando la diosa Venus, Troylus la viola. Pero antes de

13 Acerca de este episodio, véanse, en especial, las observaciones de Barchilon (1990), Chardonnens (2011), Roussineau (1993, XII-XXIX y 1994), Egedi-Kovács (2012, 173-193) y Wolfzettel (2005).

14 Según DFM, "espèce de démon nocturne". Por sus características de embaucador, corresponde al prototipo del *trickster*.

partir, nuevamente transportado por el incansable Zéphir, él intercambia los anillos que ambos poseían. Zellandine queda embarazada y tiene la comodidad y el privilegio de parir un niño... sin despertarse. Una vez nacido, ese hijo, al intentar mamar, chupa el dedo, quita la astilla de lino y Zellandine despierta. Más adelante se narra que los jóvenes se reencuentran, se reconocen gracias a los anillos y se marchan juntos de Zellande para evitar que ella sea obligada a desposar a otro pretendiente. El niño es llevado por un ave mágica.

La explicación de los motivos del encantamiento y el accidente que produjo el sueño mágico se develan gradualmente, *a posteriori* y en boca de diversos personajes: el marino que comanda la nave que lleva a Troylus a Zellande le ha dicho que la joven permanece dormida sin que se la pueda despertar; la dama que lo aloja y le hace perder la memoria agrega que ese sueño se produjo al pincharse Zellandine con un huso; el guardián del templo de Venus atribuye la situación al enojo de una o más diosas, aunque ignora cuáles y por qué. Cada uno de ellos transmite al caballero de modo parcial la información, que se va completando hasta que, ya despierta la joven madre, su tía recuerda de pronto el total de la historia. Narra entonces que, al nacer su sobrina, los padres, de acuerdo con la costumbre, habían invitado a tres diosas: Venus, Lucina y Temis.¹⁵ Pero Temis no encontró su cuchillo, se enojó y decidió vengarse de esa pretendida afrenta. Venus, en cambio,

15 La coexistencia de hadas, dioses y personajes de la Antigüedad clásica es frecuente en los relatos medievales, como bien muestran la intervención de Venus, Temis y Lucina en la historia de Zellandine y Troylus o la de Virgilio en *Frayre de Joy e Sor de Plaser*. Acerca de la función de esta combinación de personajes en el *roman* artúrico y más específicamente en *Perceforest*, véanse Ferlampin-Archer (1994) y Chardonnens (2011). Sobre la relación entre las hadas medievales y las deidades de la mitología clásica, consúltense Harf-Lancner (1984, cap. I) y el volumen editado por Hennard Dutheil de la Rochère y Dasin (2011).

prometió atemperar la pena. Barchilon (1990) señala que el episodio incluye los cinco elementos fundamentales de esta historia: se conoce la causa del encantamiento, se narra el accidente que provoca el sueño mágico, la llegada del príncipe, el despertar de la princesa y la suerte de ambos y de su hijo. En su opinión y la de Zago (1979), la escena erótica en la torre tendría una intención paródica, conclusión que Roussineau relativiza, subrayando la inclinación del autor por relatar “avec humour et tendre et joviale, une étrange histoire d’amour qui restera une de ses plus belles réussites” (*Perceforest*, III/3, XXIX).¹⁶ En ese sentido, es ilustrativo recordar la profecía mediante la cual la diosa Venus revela a Troylus cuál es el único remedio para la situación de Zellandine (trad. propia):

Hault chevalier, ne vos anoit
Se tel proesse en vos avoit
qu’entrissiez par dedens la tour
ou la belle de noble atour
se gist orendroit comme pierre,
puis qu’èslissiez par la *raiere*
le fruit ou gist la medecine,
garye seroit la meschine.

(*P*, III/3, 80, destacados míos).

Noble caballero, no os atormentéis
Si valor suficiente en vos habéis
para entrar dentro de la torre
donde la bella de aspecto noble
yace ahora como piedra,

16 “... con humor a la vez tierno y jovial, una extraña historia de amor que es uno de sus más bellos logros” (trad. propia).

y luego recoger por la tronera
el fruto donde está la medicina,
curada será la jovencita.

En las palabras de la diosa sin duda no faltan la picardía ni el doble sentido, apoyado en el uso dilógico de la palabra *raiere*, estratégicamente ubicada en posición final del verso. Este término, según el DMF (*Dictionnaire du Moyen Français*), en sentido literal designa una abertura estrecha practicada en un muro, en particular de una torre, para dejar entrar la luz, es decir, una tronera. Aunque el sentido erótico es evidente, la circunstancia de que, tal como la diosa explica, la joven se encuentra en una torre lleva al ingenuo Troylus a interpretar de modo literal tanto el término *raiere* como el “fruto” del que le habla Venus, con lo que pedirá más explicaciones acerca de cómo encontrarlo y hallar así el ansiado remedio para su amada. Por supuesto, la respuesta que recibe, de acuerdo con el sentido erótico de la palabra *raiere*, disipa cualquier duda acerca de la naturaleza del fruto del que habla la diosa (trad. propia):

Amours trouvera la *raiere*
et Venus, qui sçet la maniere
du fruit trouver, le queillera

(*P*, III/3, 80, destacados míos).

Amor encontrará la tronera
y Venus, que sabe la manera
de encontrar el fruto, lo recogerá.

No obstante, los juegos de palabras y las limitaciones de Troylus no contradicen que la experiencia amorosa y su

fruto sean presentados como la medicina eficaz contra un mal. Wolfzettel (2005), por su parte, se opone a considerar la escena paródica, dado que sostiene que el relato corresponde a un *Befreiungsmotiv* (motivo de liberación), ligado al imaginario artúrico: se trata de disipar un hechizo maligno con las fuerzas de la naturaleza, traer de nuevo un reino nocturno a la luz y romper el círculo endogámico del padre y la tía paterna de Zellandine, únicos seres que tienen acceso a la torre donde yace dormida la doncella.

En mi opinión, creo que a la hora de reflexionar sobre el sentido de la unión de Zellandine y Troylus, es preciso también tener en cuenta otros detalles que confirman el valor positivo, reparador de la experiencia amorosa y sus frutos. Como observa Roussineau, este es el único caso en el cual la relación de los jóvenes es anterior al sueño mágico y el encuentro sexual en la torre, con lo que el acto de Troylus no surge solo de la contemplación de la belleza física de Zellandine. Antes de conocerla, se nos dice que el joven, como Guigemar en el *lai* de Marie de France, se ve menoscabado por una imperfección: es un caballero insensible al amor.¹⁷ El amor de Zellandine le permite superar esa falta y, al mismo tiempo, incrementar sus cualidades caballerescas, de acuerdo con el deseado equilibrio entre el amor y las armas. Por otra parte, la historia de Troylus y Zellandine no es un cuento aislado y autónomo sino que forma parte de una aventura caballeresca mayor, destinada a relatar y enaltecer los orígenes del mundo artúrico. En consonancia con ese propósito propio del *Romanesque généalogique*, el “fruto” de la escena erótica en la torre será Bénuic, el antepasado del rey Bénoic, es decir, el padre de Lancelot.

17 Cfr. Marie de France, *Lai de Guigemar*, vv. 57-58 y 67-68.

Entre la Joy y el Plaser

Frayre de Joy e Sor de Plaser es un texto anónimo que, según Martín de Riquer (1980), pertenece a la segunda mitad del siglo XIV.¹⁸ Tanto de Riquer como Paul Meyer, que lo editó en 1884, sostuvieron que la lengua en que está escrito es un catalán con provenzalismos. Según Méjean-Thiolier, que editó el texto en 1996, Amédée Gilles Pagès habría demostrado que la lengua era un provenzal alterado, por lo que en su edición, ella lo considera un texto provenzal “revisado por un escriba o un redactor catalán”. El texto se conserva en dos manuscritos incompletos. Meyer editó el que pertenece a la Biblioteca Nacional de Francia esp. 487 (Fa), que data del siglo XV. En 1932, Jaime Massó Torrents publicó una transcripción parcial¹⁹ basada en otro manuscrito (E), que data del siglo XIV, actualmente en la Sociedad Arqueológica Lulliana de Palma de Mallorca, antes Biblioteca de Estanislau Aguiló. Aunque ambos manuscritos están incompletos, E completa la mayoría de las líneas perdidas de Fa. Para su edición, Méjean-Thiolier tomó como base el manuscrito Fa pero completó los pasajes faltantes con E.

Este relato es el primero en que la historia de la Bella durmiente aparece independiente. En este caso, se nos cuenta que la joven hija del emperador de Gint-Senay, que lleva el curioso nombre de Sor de Plaser, muere de pronto pero su padre se niega a sepultarla y la deja en una torre. Nada, ni maldición ni pinchadura, explica pues la causa ni el accidente que han provocado el sueño o muerte de Sor de Plaser. Pues una diferencia notable con respecto a los otros textos en que aparece el motivo de la Bella

18 Acerca de este texto, véanse Méjean-Thiolier 1996; Egedi-Kovács 2012, 205-223; Paradisi 2015; Wolfzettel 2005, Zago 1983.

19 Según Méjean-Thiolier, más que edición se trata de una glosa del texto.

durmiente es que en *Frayre de Joy e Sor de Plaser* siempre se dice que la joven ha muerto, aunque su cuerpo, lejos de sufrir degradaciones, conserva e incluso aumenta su belleza. Es evidente la intención de proporcionar explicaciones que racionalicen aquello que podría parecer mágico. Así, no solo no existen en este caso hadas, diosas paganas ni hechizos sino que también se indica que antes de amortajar el cuerpo de la joven, se lo lavó y se lo acondicionó con mirra y “otros buenos ungüentos” para evitar que se degradara. El rey, a su vez, justifica su decisión de no enterrarla mencionando la existencia de testimonios escritos de personas que habían parecido muertas y habían vuelto a la vida.

En contraste, la torre en la que se alberga el cuerpo de la joven está signada por elementos maravillosos: rodeada por un río que nadie puede atravesar, solo sus padres pueden acceder a ella mediante un puente de vidrio. La región que rodea la torre es una especie de *locus amoenus* que produce tanta dulzura en quienes transitan por allí que dicen que dentro de ese lugar debe de estar el Paraíso. La comparación deja clara la intención de suplantar la magia por el milagro.

El hijo del rey de Florianda, que lleva el no menos llamativo nombre de Frayre de Joy, decide conquistar a la muchacha de la que oyó hablar. Pero para acceder al sitio donde ella permanece no habrá de pasar por pruebas guerreras, como Belris, sino aprender magia con Virgilio, cuyas enseñanzas debe retribuir con cuantiosas remuneraciones. Así, Frayre logra llegar ante Sor de Plaser y, al igual que Troylus y Belris, fascinado con su belleza, la viola, como resultado de lo cual también esta joven consigue atravesar su embarazo y parir sin siquiera despertarse (¿o volver a la vida?). A diferencia de lo que ocurre en las versiones que comentamos, Sor de Plaser, que irá dando progresivos signos de vida, no será despertada por el niño ni por el príncipe sino por un ave mágica, un arrendajo (*geai*) que Frayre ha adquirido

cediéndole a Virgilio el reino de su padre, y por la intervención divina, que el narrador no deja de mencionar.

El ave no solo aporta la medicina sino que además, dotada de palabra, sostendrá un extenso diálogo con Sor de Plaser acerca de la conducta de su enamorado y, con una envidiable elocuencia, logrará convencerla no solo de que perdone la violación sino también de que acepte, enamorada, al impetuoso caballero, que le ha dejado un anillo, y con quien ha concebido un hijo cuyo nombre, combinación de los de sus padres, será Joy de Plaser. Así, en este texto sin hadas, diosas ni pinchazos, en el que Zago (1983) ha detectado además posibles referencias al *Cligès* de Chrétien,²⁰ los elementos folklóricos se han diluido al punto que, como observa Wolfzettel (2005), el cuento sirve de *casus* para una casuística amorosa en la que sin duda gravitan motivos propios de la poesía trovadoresca (como el *amor de lonh*) y la cultura clerical.

De este modo, la leyenda de la Bella durmiente se ha resignificado. No extraña pues que los padres de Sor de Plaser comiencen por atribuir el embarazo y la resurrección de su hija a un milagro querido por Dios, a diferencia del padre de Zellandine, que hace responsable del embarazo de su hija al dios Marte. Tampoco que si bien tanto Frayre de Joy como Troylus de Royalville justifican su conducta en las torres discurriendo acerca de por qué signos las doncellas dormidas les estarían dando señal de aceptar sus avances eróticos, los narradores presenten las escenas de maneras muy distintas. Así, mientras que Zellandine yace desnuda en su magnífico lecho, Sor de Plaser está oportunamente cubierta por una camisa cosida con hilos de oro y de plata. Y mientras que

20 Un detalle evidente es la semejanza del nombre de la protagonista y el de la madre de Cligès, Soredamors.

en *Perceforest* el texto detalla las acciones que llevan a que Zellandine “por derecho pierda el nombre de doncella”, en *Frayre de Joy*, pese a que se retoman muchos elementos presentes en *Perceforest*, la escena erótica solo es discretamente aludida, como observa Egedi-Kovács (2012, 223):

L’auteur reprend même quelques motifs de *Perceforest*, surtout pour la scène de la visite du prince charmant auprès du lit de la belle endormie. Toutefois, même s’il ne recule pas devant le thème de l’enfantement en plein sommeil, motif totalement absent dans *Blandí de Cornualha*, il se montre beaucoup plus pudique et effacé par rapport à l’auteur de *Perceforest*, ce dernier ne manquant pas d’évoquer même les détails les plus piquants.²¹

Ningún matiz de picardía o del “humor tierno y jovial” que Roussineau señalaba en el episodio de *Perceforest* asoma en el texto provenzal o catalán, donde por supuesto, no hay lugar para dilógicas *raieres*.

Bibliografía

Ediciones

La Mort le Roi Artu: Roman du XIIIè siècle, ed. J. Frappier. Genève, Droz, 1964 (y reeds).

Perceforest, ed. G. Roussineau. Genève, Droz, 1987-2014.

21 El autor retoma inclusive algunos motivos de *Perceforest*, sobre todo en la escena de la visita del príncipe encantador al lecho de la Bella durmiente. No obstante, aunque no retrocede ante la inclusión del tema del parto en pleno sueño, motivo totalmente ausente en *Blandí de Cornualha*, se muestra mucho más púdico y discreto en comparación con el autor de *Perceforest*, quien no deja de evocar incluso los detalles más picantes (trad. propia).

Une Belle au Bois dormant médiévale. Frère de Joie et Sœur de Plaisir, nouvelle d'oc du XIV^e siècle, ed., trad. y notas de S. Thiolier-Méjean. Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1996.

Saga de los Volsungos, trad. J. E. Díaz Vera. Madrid, Gredos, 1998.

Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, ed. D. F. Hult. Paris, Le livre de Poche, Lettres gothiques, 1994.

Marie de France, *Lais*, trad. y notas L. Harf-Lancner, ed. K. Warnke. Paris, Le livre de Poche, Lettres gothiques, 1990.

Renaud de Beaujeu, *Le bel Inconnu*, ed. y trad. de M. Perret e I. Weil. Paris, Honoré Champion, 2003.

Estudios

Barchilon, J. (1990). L'histoire de la Belle au bois dormant dans le *Perceforest*. *Fabula*, núm. 31, 1/2, pp. 17-23.

Chardonnens, N. (2011). D'un imaginaire à l'autre: la belle endormie du *Roman de Perceforest* et son fils. *Études de lettres*, núm. 3-4. Disponible en: <<http://edl.revues.org/200>>; DOI : 10.4000/edl.200>.

DMF (*Dictionnaire du Moyen Français*), en línea : <<http://www.atilf.fr/dmf/>>. ATILF - CNRS - Université de Lorraine.

Egedi-Kovács, E. (2012). *La "morte vivante" dans le récit français et occitan du moyen âge*. Budapest, Elte Eötvös Kiadó.

Ferlampin-Acher, Ch. (1994). Fées et déesses dans *Perceforest*. *Bien dire et bien apprendre*, núm. 12, pp. 53-72.

Fernández Rodríguez, C. (1998). *La Bella durmiente a través de la historia*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Franci, G. y Zago, E. (1984). *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*. Bari, Dedalo.

Harf-Lancner, L. (1984). *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris, Champion.

Hennard Dutheil de la Rochère, M. y Dasen, V. (eds.). (2011). *Des Fata aux fées, regards croisés de l'Antiquité à nos jours. Études de Lettres*, núm. 3-4.

- Huet, G. (1911). Le château tournant dans la suite du *Merlin*. *Romania*, t. 40, núm. 158, pp. 235-242. En línea: <www.persee.fr/doc/roma_00358029_1911_num_40_158_4633>. DOI: <<https://doi.org/10.3406/roma.1911.4633>>.
- Léglu, C. E. (2010). *Multilingualism and Mother Tongue in medieval French, Occitan and Catalan Narratives*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.
- Monfrin, J. (1962). Le roman de Belris. *Romania*, t. 83, núm. 332, pp. 493-519. En línea: <https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1962_num_83_332_2871>.
- Paradisi, G. (2015). La Bella Addormentata nel *Blandin de Cornoalha* e in *Frayre de Joy et Sor de Plaser*. Note per un'analisi contrastiva. *Le forme e la storia*, vol. VIII, pp. 751-774.
- Patch, H. R. (1956 [1985]). *El otro mundo en la literatura medieval*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Roussineau, G. (1993). Introduction. *Perceforest*, t. III, vol. III. Genève, Droz.
- Roussineau, G. (1994). Tradition littéraire et culture populaire dans l'histoire de Troilus et de Zelladine (*Perceforest*, Troisième partie), version ancienne du conte de la Belle au Bois Dormant. *Arthuriana*, núm. 4.1, pp. 30-45.
- TLIO. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origine*. En línea: <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>. CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche).
- Thompson, S. (1955-1958). *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*. 6 vols. Copenhagen - Bloomington, Indiana University Press.
- Wolfzettel, F. (2003). La belle endormie: le conte merveilleux populaire au service des idéologies courtoises. *Le conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*, cap. 7, pp. 114-135. Stuttgart, F. Steiner Verlag.
- Zago, E. (1979). Some Medieval Versions of Sleeping Beauty: Variations on a Theme. *Studi francesi*, núm. 69, pp. 417-431.
- Zago, E. (1983). Frayre de Joy e Sor de Plaser Re-examined. *Fabula. Journal of Folklore Studies*, núm. 3/4, pp. 269-274.

Capítulo 13

El perfeccionamiento de Tarsiana en el *Libro de Apolonio*

Claudia Rocío Trucco

Introducción

En el *Libro de Apolonio*, Tarsiana sobrevive independientemente de sus padres, los cuales están ausentes de su vida ya sea por un desencuentro a causa de la confusión (Luciana), ya sea por decisión propia (Apolonio).

El tema que examinaremos es el perfeccionamiento de Tarsiana como heroína respecto de sus padres como héroes de la historia. Nuestro objetivo es distinguir si Tarsiana resuelve las peripecias a partir del ensayo-error propios o si demuestra un dominio de su habilidad heroica intrínseca, un saber actuar de acuerdo a la situación adversa.

Nuestra hipótesis es que Tarsiana posee una *ratio* expresada en *actio*, que nunca la abandona —a diferencia de Apolonio, quien cree a su esposa e hijas muertas, y no reconoce a Tarsiana— y que le impide albergar un amor que la lleve a la enfermedad —a diferencia de Luciana—. Por lo tanto, es la perfecta conjunción de Apolonio-Luciana en tanto heroína intelectual, futura esposa y reina.

Para ello, primero analizaremos la efectividad de Tarsiana para componer, es decir, para la producción de textos, cómo

supera las peripecias desencadenadas por la envidia de su madrastra —o por el abandono de Apolonio— y cómo el acceso al saber es el garante de la salvación física. Lo compararemos con el proceso de muerte civil de Apolonio a partir de la aplicación de su conocimiento.¹

En segundo lugar, consideraremos que este saber actuar se expresa musicalmente, respondiendo o no a un *amor heroos* que puede traer consecuencias corporales.

Por último, nos detendremos en los naufragios de los héroes y su transporte en el agua, teniendo en cuenta el valor del líquido como dador de vida.

La palabra entendida y la palabra aplicada

La efectividad textual de Tarsiana hará que supere a su padre en tanto heroína intelectual. Cuando sus palabras están dirigidas en el momento y lugar indicados al correcto destinatario, Dios, Tarsiana previene la muerte física y espiritual adoptando, como señala Zubillaga (2016: 246), una “actitud intrépida, basada en la confianza del auxilio divino² y modelada en la actitud de las vírgenes y mártires cristianas con las que ella misma se compara”.

Tarsiana es el único personaje de la narración de la cual conocemos explícitamente su entero origen, su educación y formación (Zubillaga, 2014: 55).³ A la edad de 12

1 El descubrimiento de la adivinanza de Antioco, es decir, cómo el conocer para Apolonio le implica su desgracia.

2 Ese auxilio divino es la clave textual para la salvación del alma, como demuestra el arrepentimiento y camino de Dios de Teófilo (612) por decir la verdad (610) a pesar de haber atentado contra la vida de la heroína.

3 Zubillaga sostiene que el marco biográfico en el *Libro de Apolonio* como sostén textual está aún mejor representado en ella, llegando a ser una heroína configurada a imagen y semejanza de su padre (2014: 55).

años completa su formación en artes (352).⁴ Su porvenir está delimitado por los tutores que le ha dejado su padre —Estrángilo y Dionisa— y la que le ha dejado su madre,⁵ Licórides. Sumado a estos tutores, Antinágoras funciona no solo como el intermediario físico entre Tarsiana y Apolonio sino como el garante de la revinculación filial (como veremos más adelante, con una deficiencia):

Díxoles él: “Como yo creyo, si non só trastornado
tal nombre suele Tarsiana aver mucho usado;
a lo que me saliere ferme quiero osado
dezirle he que me semeja villano descoraznado”. (468)

La intervención de Licórides como portadora de la verdadera genealogía de Tarsiana (358-363) habilita el terreno donde la doncella hablará con Dios debatiéndose entre la vida y la muerte. El primer intento de muerte física de la heroína está enmarcado en la protección celestial en la que está inmersa, la oración ante la tumba de Licórides (374d, 375d, 376d). Tarsiana está en diálogo con Dios —el texto insiste en la misma posición de la cuaderna vía— y escucha su expreso pedido de ayuda (381b-383), donde lo evoca reiteradas veces como figura celestial “Señor” (381b, 381d, 382d, 383a). Esta ayuda se concreta en una forma no convencional: una aventura (Zubillaga, 2016: 249). En esta plegaria, Tarsiana insiste en la genealogía que le ha transmitido Licórides y en el texto solo la repetirá directamente —más detalladamente— ante su padre (532-533).⁶

4 Todas las citas se harán sobre esta edición de Zubillaga (2014) y se indicará a continuación de cada una y entre paréntesis el número de verso/estrofa.

5 Recordemos que Architrastes, padre ejemplar y por lo tanto rey ejemplar, le encomienda personalmente a Licórides el cuidado de su hija y futuro nieto cuando parten de Pentápolin (259).

6 El estilo directo, como señala Ancos tanto en *Historia Apollonii Regis Tyri* como el *Libro de Apolonio* sirven para marcar momentos climáticos de la acción y contribuir a prolongar el sus-

El segundo intento de muerte —ahora espiritual— nuevamente está enmarcado por una oración o rezo explícito evocando reiteradamente al “Señor” (402d, 403a, 403d) y es mediado por el designio de Dios: “más como Dios lo quiso ella fue bien artera/ con sus palabras planas metiólo en la carrera” (406cd). El texto insiste en que, fuera del resguardo de su nodriza, Tarsiana es tratada como una mercancía (401bcd) incluso por Antinágoras (395cd). El parlamento de la doncella hacia Antinágoras es una prueba de la injerencia de las palabras de Tarsiana, ya que logra imponer la voluntad divina en Antinágoras, quien pasa de rogarle al traidor la virginidad de la heroína (404cd) a salvaguardarla externamente (414-415). Al hacerlo, Antinágoras resguarda su interés en una futura familia y reino. Cabe destacar que el discurso de Antinágoras se hace eco del elemento incestuoso (414) de Antíoco como en otras partes de la historia (Deyermond, 1968-1969: 124) y el amor *ex auditu* de Apolonio como garante de una descendencia y un reino: “Demás por el buen padre de que vós me ementastes / e por la razón buena que tan bien enformastes” (412ab).

Sin embargo, este accionar de Antinágoras queda superado por el de la doncella, quien avanza aún más: logra convencer al lenón que, como mercancía, le dará más rédito monetario y espiritual a ambos que ella ejerza la juglaría (422-430) mientras que Antinágoras se limita a irse.⁷

Antinágoras fue alcanzado por la curación espiritual de Tarsiana, pero de forma incompleta, ya que luego le

penso para expresar estados de ánimo, dudas, miedos y tensiones interiores de los personajes (2011: 896-897).

7 Deyermond vuelve a analizar el estudio de Perry sobre los defectos estructurales de *Historia Apollonii Regis Tyri* comparándolo con el *Libro de Apolonio* y coincide en que el hecho de que Antinágoras no haya ofrecido mayor precio que el propietario del burdel cuando los piratas venden a Tarsiana en el mercado es un defecto estructural también presente en el *Libro de Apolonio*.

ocultará la información que conoce de Apolonio (487, 501)⁸ y tendrá injerencia en el único momento de no aplicación de la *sapientia* en Tarsiana. Es decir, Tarsiana al escuchar el pedido de Antinágoras (487-488) y no el designio de Dios, se somete a la peripecia más dura, que es el intento de sanación de Apolonio sin conocer la causa real de su dolencia, la amenaza de muerte de su familia y reino. Recordemos que Apolonio presenta síntomas similares a la enfermedad de Luciana (197cd) y su hija actúa similarmente a los médicos que no la pueden curar revisando todo su inventario de información letrado (198). Lacarra señala sobre estos médicos que, a menudo, no pueden aplicar la terapia adecuada porque desconocen las causas del mal (1988: 373), como le termina sucediendo a Tarsiana.

Tarsiana no ejecuta completamente su *sapientia* en la séptima adivinanza que le propone a Apolonio (518). Ambos evocan a Dios sobre la siguiente intención sobre el otro (516-517). Tarsiana busca que su receptor se alegre mediante la resolución de las adivinanzas. Apolonio quiere que lo abandone y lo deje solo. Apolonio responde la adivinanza solo para él, de forma alusiva pero no directa —a diferencia del resto de las adivinanzas—, es decir, no dice “pelota”:

Quando en Pentápolin entré desbaratado,
si non fuesse por essa andaría lazdrado;
fuy del rey Architrastes por ella onrado,
si no, non me oviera a yantar conbidado. (519)

Por estar comprometida en curarlo, Tarsiana pierde de vista dos datos que le acaba de proporcionar Apolonio. Por

8 Respectivamente omite su nombre y por qué sería un pecado que ella acepte el dinero de Apolonio. Además, invoca a Dios en el cuarto verso de cada una de las estrofas citadas, quizás denotando parte de la curación cristiana a la que fue sometido por Tarsiana.

un lado, Apolonio tuvo contacto con el rey Architrastes de Pentápolin, su abuelo. Tarsiana no lo relaciona con aquello que Licórides le pidió recordar, en su lecho de muerte: “Quando esto le ovo dicho e enseñado / e lo ovo la niña todo bien recordado” (363ab). Por el otro, Apolonio no le contestó la adivinanza porque presupone que Tarsiana reconoce su entrada a Pentápolin.

Incluso es posible postular que Tarsiana haya notado este error de referencia porque intenta proponer más adivinanzas. Sin embargo, la voz narrativa considera que quiso engañar a Apolonio, dejando de lado la no respuesta de la séptima adivinanza:

Quísol' aún otra pregunta demandar,
assaz lo quiso ella de qüenta engañar;
mas sopo cuántos eran Apolonio contar,
díxol' que se dexasse e que estoviés' en paz. (524) (re-
saltado propio)

Solo la violencia física real (no en grado de tentativa como Teófilo, los ladrones, el traidor y los clientes) hace que Tarsiana considere su *peregrinatio vitae* (530-538) como resultado de sus pecados (534a, 538a). En Apolonio, esta reflexión ocasiona el abandono del trato distante (o sin cortesía hacia la persona que intentaba reanimarlo) y la orientación por el designio divino: “Dueña, si Dios te dexa a tu padre veyer / perdóname el fecho, dart' é de mio aver” (540ab), “¡Valme, Dios, que eres en vertut vera! (543d).

Este *continuum* del accionar de Tarsiana (acompañada de Dios, resolución de la amenaza de muerte; abandonándolo, ensayo-error) tiene un marcado contraste respecto a Apolonio si consideramos las siguientes cinco circunstancias. Primero, Apolonio se dirige a Antioquía por *motu proprio* y sin éxito en su casamiento retorna; segundo, pero se

dirige hacia su verdadero matrimonio porque Estrángilo se lo sugiere. El naufragio podría desencadenarse porque es Estrángilo y no Dios quien propone el futuro de Apolonio⁹ —probablemente ya anticipando el futuro mal accionar de Estrángilo al cubrir a Dionisa (435)—. Dios, escuchando su reproche directo (114d-120), lo reencauza a través del pescador (133-138), donde ambos evocan la salvación de Dios. Tercero, Apolonio se dirige nuevamente por *motu proprio* hacia Antioquía tras la muerte de Antíoco y su hija (249-257),¹⁰ en lugar de acercarse a su ciudad natalicia o la ciudad que le erige un monumento, el mal direccionamiento sin la intervención divina provocaría la confusión sobre la vida de Luciana. Cuarto, abandonar a su hija (345-348) es un proceso de muerte civil,¹¹ su romería en Egipto está anticipada por partida doble al fracaso, por lo tanto, al regresar, efectiviza la pérdida que ya había desencadenado (439); y quinto, admitir su realidad —ya no tiene esposa ni hija— sin comunicarse con Dios (451-457), desemboca en el segundo naufragio.

En otras palabras, el proceso de consolidación como héroe de Apolonio es más complejo, requiere de más peripecias negativas (perder a su familia, ser perseguido por causa injusta) que de resolución (vender el trigo, librar a una ciudad de un lenón, etcétera) y una prolongación en tiempo (unos meses entre Antioquía y Pentápolin, entre diez y trece años de romería en Egipto) y espacio (seis ciudades portuarias, sumado Egipto sin acción narrativa explícita).

9 Surtz (1986) considera además este naufragio como contraparte negativa de la sabiduría de Apolonio, es decir, como castigo por haberse confiado demasiado de su habilidad de solucionar el enigma del rey Antíoco (pp. 3-4).

10 Aunque esta vez consulta a Luciana, quien a su vez consulta a Architrastes. Aquí no actúan como consejeros.

11 Zubillaga señala que la búsqueda de una esposa ya anticipa su destino de héroe perseguido, ya que el casamiento en sí mismo es para él desde el principio la forma de superar su muerte y la de su reino a partir de la no descendencia (2014: 34).

Apolonio y Tarsiana coinciden en que, cuando abandonan o se alejan del consejo de Dios, una violencia física atraviesa su cuerpo (en Apolonio, dos naufragios; en Tarsiana, la cachetada de su padre); el perfeccionamiento de Tarsiana radica en que, a pesar de su corta edad y travesía, sus primeros pasos como heroína van de la mano de Dios.

Otro momento textual donde los personajes entran en diálogo con Dios para la supervivencia es, en Pentápolin, cuando rezan por un heredero y Luciana queda embarazada:

Faziá el pueblo todo el día oración
que al rey Apolonio naçiesse criazón;
plogo a Dios del çielo e a su devoción,
conçibió Luçiana e parió fijo varón. (626)

Hacia el final del libro, el poeta necesita insistir en la capacidad del diálogo con Dios, que a su vez es una puesta en abismo respecto del lector real ya que “the *Apolonio* poet takes care to juxtapose the earthly reward his protagonist has earned to the heavenly reward his readers and listeners can expect it they lead similarly virtuous lives” (Surtz, 1980: 337).

La herencia maternal por oposición

En cuanto a la figura de Luciana, resaltamos el paralelo entre las actuaciones de las heroínas: por pedido de otro (Architrastes para Luciana, Antinágoras para Tarsiana), se acercan con su maestría a consolar a un extranjero, en estado deplorable, con el arte de la vihuela. El perfeccionamiento de Tarsiana respecto de su madre radica en la ejecución del arte, sin objeciones por parte de Apolonio: “Amiga, bien só de ti pagado; / entiendo bien que vienes de linatge granado / oviste en tu doctrina maestro bien letrado” (496bcd).

Como señala Lacarra (1988), el enamoramiento de Antinágoras no tiene desarrollo prácticamente en el texto: se inicia con la vista (395bc), se consolida con el oído (431cd) y no resulta raro en una obra donde nada se ha dicho del enamoramiento del héroe. Creemos que, en realidad, la obra no refiere en ningún momento al enamoramiento de Tarsiana, pues ella a diferencia de Apolonio (228)¹² no presiente dicha situación, solo le corresponde acatar la decisión de su padre (554) —en contraste con Architrastes, quien le pregunta a Luciana si desea casarse con Apolonio (238) —. Tarsiana no está presionada interiormente —como Apolonio— ni exteriormente —como Luciana con sus pretendientes— a buscar un esposo y consolidar su familia; por el contrario, ella es el nexo que consolida una familia para reinar. A diferencia de Luciana, quien se enferma, y Apolonio, quien se suicida civilmente, es un sentimiento sin consecuencias físicas y textuales, y es en ese sentido que también Tarsiana supera el enamoramiento entre sus padres como heroína.

El naufragio y la mediación acuática

Los naufragios de Apolonio son una clara metáfora bautismal del pecado original materializada en el agua (Zubillaga, 2016: 246), agua que a su vez funciona como dador de vida. En ese ambiente de purificación nace Tarsiana (268-269) enfatizando el hecho de que sus primeras actuaciones como heroína son exitosas a partir del diálogo con Dios.

El agua como dador de vida en el texto se focaliza en las mujeres y su capacidad reproductiva. Es interesante que, a

12 Una de las contadas situaciones del texto donde Apolonio evidencia corporalmente sus sentimientos.

diferencia de Apolonio “que con el cuerpo solo estorció de la mar” (223d), las heroínas se transportan en este medio sin que su cuerpo toque directamente el líquido: Luciana llega a Éfeso flotando en un ataúd sellado por Apolonio (281-282) y Tarsiana a Mitilene por medio de los piratas (393). Este hecho denotaría que la heroína simbólicamente se purifica en el agua sin necesitar rozarla, por su misma condición de mujer.

Conclusión

Hemos analizado el complejo proceso que implican las *peregrinationes vitae* de los héroes del *Libro de Apolonio* y en qué medida cada una de ellas sirven para comparar el accionar del resto de la familia en términos de perfeccionamiento del uso de la palabra y el diálogo con Dios. Hemos encontrado que la presencia de instigadores o consejeros que no se guían por Dios como Estrángilo, Antinágoras¹³ y el propio Apolonio —que emprende el viaje en busca de una esposa—, desemboca en una prueba-error, que solo podrá ser remediada en diálogo con Dios. Además, hemos querido demostrar el énfasis del narrador del *Libro de Apolonio* en resaltar la santidad de Luciana y Tarsiana, cristianizando su accionar.

Además, hemos encontrado que el detalle entre las intervenciones de Luciana y Tarsiana hacia Apolonio, el enamoramiento y su relación con el agua, demuestran que la joven heroína es la perfecta conjunción de ambos padres, es decir, ha heredado lo más apto de ellos.

13 Como la nodriza de la hija de Antíoco, que consiente el incesto para no perjudicar al rey, logrando el efecto contrario.

Bibliografía

- Ancos, P. (2011). Notas al uso del estilo directo en el Libro de Apolonio (y en otros poemas del mester de clerecía). *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 88(8), pp. 893-909. DOI: <10.3828/bhs.2011.49>.
- Deyermund, A. (1968-1969). Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*. *Filología*, núm. 13, pp. 121-49.
- Lacarra, M. J. (1988). Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*. Beltrán, V. (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, pp. 369-379. Barcelona, PPU.
- Surtz, R. (1986). *El héroe intelectual en la cuaderna vía*. Ponencia, inédita. Berlín.
- Surtz, R. (1980). The Spanish 'Libro de Apolonio' and Medieval Hagiography. *Medioevo Romano*, núm. 7, pp. 328-341.
- Zubillaga, C. (2014). Estudio. *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4*. Buenos Aires, Secrit.
- Zubillaga, C. (2016). "Entre la aventura y la santidad medieval: Luciana y Tarsiana en el *Libro de Apolonio*". Funes, L. (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, pp. 243-250. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Fuentes

- Zubillaga, C. (ed.) (2014). Libro de Apolonio. *Poesía narrativa clerical en su contexto manuscrito. Estudio y edición del Ms. Esc. K-III-4*. Buenos Aires, Secrit.

Bibliografía y fuentes consultadas

- Alvar, M. (ed.) (1976). *Libro de Apolonio*, 3 vols. Madrid, Fundación Juan March - Castalia.
- Brownlee, M. S. (1983). Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance. *Hispanic Review*, núm. 51, pp. 159-174.
- Rico, F. (1985). La clerecía del mester. *Hispanic Review*, núm. 53, pp. 1-23.

Capítulo 14

Reinas acusadas de adulterio

Huellas de una crisis subyacente en el Manuscrito

Escorialense h-I-13

Luciana Pino

Durante mucho tiempo, las mujeres quedaron abandonadas en la sombra de la historia. [...]. Pero fue sobre todo el movimiento de las mujeres el que las ha llevado al escenario de la historia, con ciertos interrogantes acerca de su pasado y de su futuro.

Michelle Perrot y George Duby (2000: 5)

Introducción

Los mundos que se proponen representar los textos medievales, al tratarse de una literatura emergente, en ocasiones muestran contenidos con una elaboración considerablemente fidedigna con respecto al contexto en el que se produjeron, y ello facilita la posibilidad de obtener datos históricos o huellas de la sociedad contemporánea en los textos de aquella época. Ese hecho puede resultar muy favorable a la hora de estudiar la cultura medieval y de qué manera la realidad de quienes allí vivían se plasmaba en la producción literaria. Al igual que en muchos textos medievales, los relatos que forman parte del Manuscrito Escorialense h-I-13 de San Lorenzo de El Escorial datado hacia mediados del siglo XIV, principalmente los últimos tres que nos encargaremos de analizar, no son la excepción

a aquel fenómeno. De alguna manera, los tres últimos textos (*Una santa emperatriz de Roma*, *Otas de Roma* y *Carlos Maynes*), que fueron publicados en una edición crítica en el año 2008 por la Dra. Carina Zubillaga con la que trabajaremos, dejan vislumbrar ciertas huellas de la crisis existencial, económica, política, social y religiosa que se estaba atravesando en ese momento en la Europa medieval por medio de diferentes figuras. En los tres relatos se establecerá una fuerte asociación entre la necesidad de la época de una estabilidad política, ligada a la perpetuación de la dinastía, con la función político-social del cuerpo de la mujer: concebir un heredero que encarne ese orden político. La concepción de la mujer en tanto madre, real o potencial, será un elemento clave en los relatos mencionados.

Estos tres relatos con los que vamos a trabajar tienen a reinas como protagonistas (una santa emperatriz de Roma, sin un nombre especificado, la infanta Florencia y la emperatriz Sevilla), quienes con su virtuosismo, comportamiento y fe intachables lograrán superar peripecias tales como el destierro, el naufragio, el hambre, intentos de violación, entre otros, conformándose como un modelo cristiano ejemplar a seguir. Entre las particularidades más notables de estas tres heroínas resalta, sin lugar a duda, su ferviente insistencia en la defensa de su castidad. Zubillaga sostiene en su artículo “La inmensidad de los mundos ficcionales en la compilación de un códice medieval: ms. escurialense h-I-13” que

la interacción entre los textos a partir de las figuras protagonistas sugiere que el manuscrito fue ensamblado con una idea previa en mente, una razón específica: proveer ilustraciones de respuestas ejemplares a situaciones diversas, para que los subsecuentes lectores pudieran imitarlas y, como resultado, avanzar en su propia salvación. (2006: 321)

Asimismo, creemos que podría reconocerse una segunda intención teniendo en cuenta el subyacente contexto de crisis existencial, política, social, religiosa y económica que asolaba a Europa alrededor del siglo XIV. Para comenzar este recorrido, consideramos fundamental llevar a cabo una breve contextualización de aquellos aspectos a tener en cuenta a la hora de estudiar las diferentes relaciones que se daban entre las figuraciones de la mujer y su vínculo con la sexualidad y el matrimonio en la Europa medieval.

Mujer, sexualidad y matrimonio en la Europa Medieval

Como ya muchos estudiosos remarcaron, durante las últimas décadas se ha acrecentado notablemente el estudio de los diferentes roles de las mujeres a lo largo de la historia. En este sentido, el papel de la mujer en la Edad Media no ha sido una excepción. Como ha desarrollado Marta Haro (1995), si nos detenemos a analizar las figuraciones literarias que se le ha dado a la mujer en los textos medievales, podemos rápidamente identificar que aparecen representadas en dos categorías contrarias: las buenas y las malas mujeres. Dichos modelos están, según la autora, “en total consonancia con la concepción en torno a la fémica que guía la ideología del Medievo” (1995: 458), la cual concebía a la mujer como un mal para el varón, una bestia que se dedicaba a tentarlo a pecar o un peligro inminente en el caso de no ser casta, diligente y benigna. Sin embargo, también podremos encontrar en los textos de la época su correlato: la figura de la buena mujer. En el ámbito social, la buena mujer sería aquella que mantuviera la estabilidad de la pareja, debiéndole a su marido respeto, obediencia y fidelidad; recibiendo a cambio protección y sustento. Como podemos ver, la construcción de la naturaleza femenina va a estar

principalmente, en el caso de no avocar su vida al ámbito religioso, ligada al rol de esposa. Su contribución a la unión matrimonial no se limitaba únicamente a sus pertenencias patrimoniales sino que resultaba de vital importancia su capacidad de gestar y brindarle a su marido la continuidad del patrimonio familiar. Si la *faceta social* a la que se refiere Haro debía resultar intachable pues el desenvolvimiento público de la mujer repercutía en el honor de su cónyuge, teniendo que adaptar su actuación en todo momento para agradarle, la *faceta moral* era la que más atención obtenía en la época. Toda aquella que deseara cumplir con el estereotipo de buena mujer debía, además de profesar la fe como base doctrinal y creer ciegamente en el poder absoluto de Dios, adoptar como pilar fundamental la virginidad y castidad. En este mismo sentido, Haro sostiene que

Los Padres de la Iglesia y el estamento eclesiástico, llevados por la convicción de que las mujeres eran muy propensas a la lujuria y que con sus malas artes podían arrastrar al hombre hacia el pecado, a imagen de Eva al principio de los tiempos, insisten constantemente en las directrices espirituales que deben regir el comportamiento femenino. Así pues, la imagen moral de la mujer ocupa un destacado lugar en la literatura ejemplar. (1995: 469)

Entonces, la virginidad y la castidad resultaban un requerimiento imperioso para una perfecta conducta moral. La Iglesia y el aparato eclesiástico se dedicaron a intentar exorcizar el deseo sexual en y por las mujeres, demonizando a toda relación activa entre estas y el sexo. Tanto es así que en los penitenciales, manuales que a partir del siglo VII se distribuyeron como guías para los confesores, se empezaron a establecer los cánones sexuales eclesiásticos. Michel Foucault,

en el primer volumen de *Historia de la Sexualidad* (1978), destaca el papel que tuvieron estos manuales en la producción del sexo en tanto discurso coaccionado por los aparatos del Estado y resalta, también, la importancia que empieza a cobrar el ejercicio de la confesión. De esta manera, sostiene que en la Edad Media se desarrollan las grandes instituciones de poder como los aparatos estatales, instituciones ligadas al dominio directo o indirecto de la tierra, de las armas, de la servidumbre, de los vínculos de soberanía pero, también, de la sexualidad. En esta misma línea, Silvia Federici en *Calibán y la bruja* plantea que se convirtió a la sexualidad en un objeto de vergüenza, a través de medios por los cuales “una casta patriarcal intentó quebrar el poder de las mujeres y de su atracción erótica” (2010: 62). Entonces, mediante un complejo entramado de preceptos morales y sociales, la Iglesia logró imponer un “verdadero catecismo sexual, prescribiendo detalladamente las posiciones permitidas durante el acto sexual, los días en los que se podía practicar el sexo, con quién estaba permitido y con quién prohibido” (2010: 63). Así se comenzó a forjar una fuerte red que acabó convirtiendo a la sexualidad en una cuestión de Estado.

Entre todos los mandatos a los cuales la mujer debía responder, nos interesa enfocarnos en la exaltación de su capacidad gestante por su íntima relación con los últimos tres relatos del manuscrito que trabajaremos. Como sostiene Errázuriz Vidal (2017), “una característica de la diferencia entre los géneros que constatamos en todo el acontecer histórico de la humanidad es la división sexual del trabajo” donde “la más primaria consiste en la dedicación de las mujeres a la reproducción y cuidado de la especie” (2017: 75) y, puntualmente, “durante este período histórico, la heterosexualidad estaba al servicio de reproducir el linaje patriarcal” (2017: 78). Por supuesto, encontraremos de manera recurrente en el período la asociación entre la categoría de

mujer y la capacidad reproductiva como una forma pilar en el sistema de lectura cisexista de los cuerpos. Así, aquellas personas que eran leídas y socializadas como mujeres “fueron sometidas a la domesticidad tutelada y al cuidado de otros por el cambio de la política de la Iglesia Católica en su afán de control de la población” (2017: 83). Esta red de opresiones operó con gran eficacia en la construcción de la subjetividad femenina a partir del sentimiento de culpa y la noción de pecado, sostenidos en principios religiosos.

Para cerrar este apartado, nos gustaría retomar algunas consideraciones sobre el papel histórico de la mujer y sus diferentes roles siguiendo la propuesta de Perrot y Duby (2000). Como herramienta que nos servirá para llevar a cabo una lectura más rica de los relatos del manuscrito, nos interesa rescatar la sistematización que desarrollan estos historiadores acerca de los tres tipos de mujeres que resaltaban entre las demás múltiples figuraciones femeninas por ser las tres categorías feminizadas asociadas al máximo virtuosismo: las vírgenes, las viudas y las casadas. Ambos autores no tardan en remarcar que, durante el período, “remedio para la concupiscencia a la que toda la humanidad ha sido condenada tras el pecado original, la castidad se recomienda a menudo a hombres y mujeres, pero más a menudo aún a las mujeres” (2000: 94). Así, la castidad, basada en la represión y la disciplina no sólo física sino también en la “virtud del alma”, aparece como la característica más importante de toda *buena mujer*, en términos de Haro. Esta es la virtud principal que encontraremos en las mujeres injustamente acusadas de adulterio de los relatos del manuscrito, donde coincidirán plenamente con que “la virgen es virgen no tanto, y no sólo, por la integridad de su cuerpo, sino, sobre todo, por la pureza de sus pensamientos” (2000: 95). Así, se produce un paralelismo entre el plano moral y el político-social: mientras que la reina ocupa el

lugar más alto dentro de la jerarquía social, la castidad funda a la virgen como figura máxima de la jerarquía moral.

Encontramos remarcada en el planteo de Perrot y Duby, nuevamente, la importancia que se le daba al rol conyugal y materno de la mujer en la Edad Media, a tal punto que “el destino de una raza, el porvenir de un reino, quedaban a merced de un abrazo en el hueco de una cama” (2000: 273). De esta manera, la vida conyugal, por ejemplo, de las reinas como las que encontramos en el h-I-13 poseía una gran influencia no sólo en la vida privada del matrimonio sino, por sobre todas las cosas, en la vida pública, pues afectaba al futuro de todo un pueblo. De hecho, se sostenía que “concebir y educar a los hijos era una de sus principales tareas, la ‘profesión’ de las esposas” (2000: 315). Así, más que el amor que pudieran profesarse los cónyuges, lo esencial en toda unión matrimonial eran los hijos, sobre todo si la unión era entre una dama y un gobernante. Como vimos, dentro del ideal que debían seguir todas aquellas mujeres que no se dedicaran a la vida eclesiástica se hallaba, por supuesto, su deber de concebir herederos del patrimonio familiar: “un buen matrimonio incluía muchos hijos, una buena esposa sólo era tal si tenía hijos, y cualquier otra opción se consideraba anormal” (2000: 317). La reina, como máximo modelo de mujer, debía encarnar el ideal de comportamiento para, de esta manera, ser un ejemplo para el resto de las mujeres del pueblo; incluyendo a las princesas y al resto de las damas de la corte que, por defecto, solían ser “las principales interlocutoras de los discursos pastorales y pedagógicos” (2000: 92). De hecho, como comenta Zubillaga, “Tanto Moore Jr. como asimismo Spaccarelli [...] plantearon como probables receptoras de los relatos del Ms. h-I13 a las peregrinas a Santiago de Compostela” (2018: 1883), ambos críticos por quienes el manuscrito comenzó a estudiarse como código unitario y, de esta manera, a tomar más relevancia.

En conclusión, mediante algunos textos ejemplares medievales y a partir de estudios históricos podemos reconstruir que el ideal de mujer se encontraba claramente establecido en la sociedad medieval. Como coinciden varios de los pensadores ya nombrados, no se han encontrado textos de literatura didáctica medieval que no transmitan como valores deseables en toda mujer la castidad, la laboriosidad, la humildad, el silencio y la misericordia. “La duradera permanencia de estas palabras en el léxico de la literatura pastoral y didáctica dirigida a las mujeres desde finales del siglo XII y finales del XV atestigua la sustancial duración del modelo femenino de que eran portadoras”, sostienen Duby y Perrot (2000: 120).

Defensa de la integridad del cuerpo y exaltación del amor matrimonial

Si la intencionalidad de los relatos del manuscrito h-I-13 tiende a la búsqueda de una identificación moralizante, a una exposición de actitudes modélicas de los personajes que protagonizan cada una de las historias (en este caso reinas obedientes, llenas de virtudes y valores, dignas de admiración e imitación), podría también reflejar el modelo de mujer que se esperaba que reinase: no solo devota de la Virgen, de Dios y de Cristo, incorruptible en su fe y en sus valores a pesar de la tentación y las adversidades, sino también una figura del cuerpo femenino con una función político-social, destinada a concebir al heredero que represente una estabilidad política en época de crisis.

Las tres mujeres protagonistas “profesan la fe y la devoción a niveles heroicos, pues ni múltiples padecimientos, ni injurias y ni falsas acusaciones de adulterio, como en el caso de *una santa emperatriz*, logran corromper la virtud de estas

mujeres”, sostiene Marcos Cortes Guadarrama (2008: 428) en su artículo “Manuscrito Escorialense h-I-13: notas para un estado de la cuestión sobre la imagen de la mujer piadosa”. De hecho, este autor recupera del crítico R. M. Walker la idea de que aquello que tienen en común todos los relatos pertenecientes al manuscrito h-I-13 es “su cuidada atención a la vida de mujeres piadosas, cuya fe y virtuosidad permanecen firmes a pesar de las afrentas, constantes aflicciones, infortunios y tentaciones” (2008: 428). A partir de esta notable insistencia en la defensa del virtuosismo de las protagonistas frente a tentaciones como el amor lujurioso que les proponen sus cuñados o la obstinación en mantener la castidad a tal punto de preferir la muerte a la corrupción del cuerpo, cabría cuestionarse a qué se debe tal fenómeno.

Para analizar esta cuestión es importante identificar en qué punto común confluyen los tres relatos. Al avanzar con esta problemática es inevitable tener en cuenta que, a lo largo del tiempo, se han establecido distintas líneas de interpretación acerca de la manera correcta de agrupar todos los relatos del códice. Desde nuestra visión, coincidimos con la agrupación temática que exponen Maier y Scaparelli (1982), quienes proponen que estos tres relatos que utilizaremos como corpus a analizar se encuentran circunscriptos como variantes del motivo *calumniated wife*, es decir, *esposa calumniada*, mujeres soberanas acusadas falsamente de adulterio, motivo que gozó de gran popularidad en diversos textos de la Edad Media. Es así que tanto en *Otas de Roma* como en *Una santa emperatriz de Roma* y en *Carlos Maynes* las protagonistas están repletas de similitudes, entre ellas el hecho de que la mujer pierde un estado de bienestar y poder y entra en una etapa de adversidades y padecimientos que luego culmina en el retorno a una posición de prosperidad. En este sentido, Guadarrama sostiene que

la imagen de la mujer en el h-I-13 se ciñe de manera preponderante al ámbito plenamente literario, espacio del que solo podemos extraer reflejos de su verdadero papel en esta época. Pero, a través de este reflejo es posible obtener una imagen general. (2008: 430)

Esta imagen abarca, a nuestro parecer, el rol político-social e histórico de la mujer que el autor quiso difundir entre sus receptores quienes, con él, compartían una doxa común, una misma imagen acerca del cuerpo femenino y a qué intereses debía responder. Siguiendo esta línea de lectura no resulta sorprendente, entonces, que la ferviente defensa de la castidad se configure como el punto más sobresaliente de los tres relatos: las reinas son falsamente acusadas de adulterio por aquellos hombres que las querían poseer, presos de un *amor hereos*. Estas acusaciones nacen de la negativa de las reinas a mantener relaciones sexuales con ellos, defendiendo contra toda imposición la incorruptibilidad de la carne. La castidad, representada y encarnada en la integridad del cuerpo, es el punto en torno al cual giran los tres relatos. En *Una santa emperatriz de Roma*, la emperatriz se encuentra ante la partida a Jerusalén de su marido, quien tiene un hermano que permanece en el reino con su mujer. El hermano, locamente enamorado de la emperatriz y aprovechando la partida del emperador, comienza a demostrarle a la mujer su inoportuno amor: “Mas el diablo, que es sutil e aperçebido de mal e fazedor de todas maldades, lo fizo ser necio e triste e desmayado [...] Desí començó a tentar la buena dueña, así noche como día”. Así es como se narra que el “fermoso donzel” (2008: fol. 100d) comienza a insistirle a su cuñada, tentándola de lujuria y no haciendo caso a sus firmes negativas a tal punto de caer enfermo: “Tanto la veía fermosa e apuesta que todo su pensar e su cuidar era en ella. E de guisa fue coitado que perdió la color e tornó feo;

así lo fazía laído en negro aquella qu'el veía blanca como leche" (fol. 101a). Este motivo del *amor hereos* mantiene como base la concepción del amor como enfermedad, en donde el enamorado es preso de aquel amor inevitable y pasional del que no puede escapar y que lo hace caer enfermo, generalmente manifestando algunos síntomas físicos como cambios de color en la piel, la pérdida de belleza y del apetito como consecuencia de sus sentimientos. Ante el continuo acoso por parte del hermano de su esposo, la emperatriz toma la decisión de encerrarlo en una torre. Finalmente, cuando su marido regresa al reino, la emperatriz es acusada injustamente por el cuñado de adulterio ante su marido. Este, quien decide creer a la *dueña* capaz de tal pecado, la manda a asesinar, hecho que luego se ve impedido por la intervención divina. Así es como la reina es rescatada por un rey que pasaba por el camino, evitando que la violaran y asesinaran, y la lleva con él hacia su reino, donde es bienvenida. Pero, repitiendo el esquema anterior, el hermano de aquel rey atenta contra la integridad de nuestra heroína. Ante esta amenaza, la dueña defiende su castidad a tal punto de llevar a cabo declaraciones como "yo ante me dexaría matar que eso fazer" (2008: fol. 109a) o "vuestra mugier nin vuestra amiga non seré en quanto yo sea biva" (fol. 109c). De igual manera, en *Otas de Roma*, la infanta Florencia, hija del emperador Otas, ve amenazada su castidad en dos oportunidades. Frente a este peligro, reacciona de maneras distintas. En el primer intento de acercamiento por parte de su cuñado Miles, Florencia sostiene que "Mas para aquel apóstol sant Pedro, jamás marido non tomaré" (fol. 73d). Luego en el capítulo XLI, ante el violento intento de violación de su cuñado, la infanta sostiene que, antes de ser despojada de su castidad, preferiría "ser toda desnembrada" (fol. 82b). Más adelante, cuando Macayre, el hermano del buen rey Terrín que ayuda a Florencia en el relato, intenta poseerla,

ella reacciona de manera más activa: “Florençia lo puxó de guisa que a poco lo derribó; e tomó una piedra e, como él quiso travar d’ella, dióle con la piedra en el rostro tal ferida que le quebró dos dientes de la boca delanteros” (fol. 84d). De esta manera, vemos una participación más inusual en la reacción de la *dueña* por la defensa de su castidad, manchada con tintes de carácter heroico.

Por último, en el relato de *Carlos Maynes* la buena emperatriz Sevilla se diferencia de las anteriores protagonistas por una característica puntual: es una emperatriz a la que se la condena al destierro ya embarazada. En este caso, el personaje del enano que atenta contra su integridad física y moral es quien cumple la función que le corresponde a la figura del cuñado en los otros dos relatos. Ante la insistencia del enano y la declaración de su amor incontrolable y pasional, la emperatriz responde de una manera similar a Florençia en su segunda intervención: “çerró el puño e apretolo bien, e dióle tal puñada en los dientes que le quebró ende tres, asý que gelos fizo caer en la boca. Desý puxolo e dio con él en tierra, e saltole sobre el vientre asý que lo quebró todo” (fol. 125c). Podemos apreciar una manera progresiva en la que las protagonistas van reaccionando, desde respuestas pasivas con ruegos y plegarias a Dios y a la Virgen, muy presentes en *Una santa emperatriz de Roma*, hasta reacciones activas vinculadas con el heroísmo y la acción. Ciertamente, esta progresión encuentra su punto álgido en *Carlos Maynes*. Esta clase de respuesta frente a la amenaza a la integridad del cuerpo de la mujer estaría relacionado con el grado de secularización del relato, yendo de menor a mayor hasta llegar al final del manuscrito.

Asimismo, se puede apreciar en los tres relatos que se establece una oposición entre dos amores: el amor matrimonial y el *amor hereos*. Por un lado, el amor matrimonial

está planteado como un amor espiritual, humano y generalmente propio de la aristocracia, en donde el varón corteja y conquista a la mujer. Este amor está representado por los buenos matrimonios que se configuran en los relatos, tanto los de las protagonistas con sus maridos como los de los buenos nobles que salvan y ayudan tanto a Florencia como a la santa emperatriz. Por otro lado, el ya mencionado *amor hereos* es el mal amor, el amor loco, el amor concebido como una enfermedad y encarnado por los personajes que buscan la corrupción de la integridad corporal de las protagonistas. De esta forma se lleva a cabo una insistente exaltación del amor matrimonial, principalmente en los relatos más seculares como *Otas de Roma* y *Carlos Maynes*, en los cuales las protagonistas, al regresar a sus tierras y ver su poder restituido por el descubrimiento de la verdad, acaban la historia con sus respectivos maridos y concibiendo un heredero. Aquí surge una curiosa apreciación: en el relato más vinculado a la religiosidad de los tres, *Una santa emperatriz de Roma*, a pesar de que finalmente la santa emperatriz renuncia por completo al matrimonio y se consagra a una vida religiosa de castidad, los representantes mismos de la Iglesia intentan convencer a la emperatriz de que regrese con su marido: “E los clérigos e los legos e el enperador e los regidores se echaron todos ante ella en inojos e a manos juntas le rogaron, que por Dios, que se refrenase de su voluntad e que se dexase dende, e que otorgase qu’el apostóligo lo llevase todo sobre sí” (fol. 123a). Esta inusual representación de clérigos “rogando por Dios” a la emperatriz que lleve a cabo la consumación de su matrimonio hace énfasis en la exaltación del amor matrimonial por sobre todos los amores, incluso por sobre el amor a Dios.

Metáfora político-social de cuerpo femenino

Teniendo en cuenta esta defensa de la integridad del cuerpo de la mujer y la exaltación del amor matrimonial, podemos formular una hipótesis que sostenga la existencia de una metáfora político-social del cuerpo femenino en los tres relatos de reinas injustamente acusadas de adulterio. En estos tres textos medievales se señala insistentemente la importancia del deber de la mujer por mantener a salvo su castidad; tanto es así que este interés en defender la pureza del cuerpo femenino puede llegar a puntos extremos, tal como hemos ejemplificado: nuestras protagonistas preferirían morir desmembradas o acuchilladas que vivir habiendo sido despojadas de su castidad. La nombrada reivindicación del amor matrimonial estaría dada por su condición de fertilidad, mientras que el *amor hereos* y hasta el amor a Dios estarían desmotivados en los relatos a causa de su condición contraria. El poder de la mujer en estos relatos está ligado a su cuerpo: la función político-social de la mujer es concebir a un heredero al trono. El papel de la mujer como figura materna, tanto real (Sevilla) como potencial (la santa emperatriz y Florencia), es lo que predomina en los relatos y alrededor de lo que se configuran los acontecimientos y el drama principal: el esquema del destierro —a veces intensificado por su duplicación— por la injusta acusación de adulterio que sufren las protagonistas. En relación al visible deber de la maternidad para cumplir con las expectativas de toda mujer de la época, en su artículo Haro, tomando como base los ejemplarios castellanos medievales, sostiene sobre la mujer medieval:

Con su maternidad, presente o futura, asegura su descendencia, proporciona al hombre herederos legí-

timos que propaguen su linaje y garantiza que las posesiones y honores permanezcan en el clan familiar.
(1995: 460)

Además, luego agrega que “la piedra de toque moral en lo que respecta a la virtud femenina es, primeramente, la virginidad” y que “la virginidad o la castidad se convierte en condición necesaria para una conducta moral perfecta” (1995: 471). De este modo, dado que “la perfección femenina se asienta en la virtud; principalmente en la fortaleza, manifestada a través de la obediencia, y en la templanza, plasmada en la castidad y honestidad” (1995: 476), se da un valor preponderante en la Edad Media a la virginidad y castidad de la mujer, asociado con su naturaleza potencialmente materna, pero tal vez en estos textos con una función mayormente política antes que espiritual o religiosa. Lacarra Lanz (1995) sostiene que en la Edad Media “la maternidad es fundamental, pues si para la Iglesia es la vía de salvación, para la nobleza es el medio que permite a la mujer ejercer el poder” (1995: 38). De la misma manera, Duby y Perrot sostienen que

de la existencia de hijos dependía no sólo la herencia y los bienes familiares, sino también la relación de fuerzas en el ámbito político y la estabilidad de los grupos de poder: la ausencia de un heredero al trono provocaba un sinnúmero de disputas, conflictos internos y externos, guerras, carestía y sufrimiento. No resulta, por tanto, sorprendente que las mujeres de finales de la Edad Media, especialmente las pertenecientes a las clases superiores, únicamente se preocuparan por el tipo, número y ocasión de los embarazos cuando su unión no era bendecida con hijos. (2000: 317)

Es este el núcleo conflictivo principal: la mujer posee dentro de sí la potencialidad del nacimiento de un hijo heredero.

Fines políticos de la metáfora: crisis contextual y restablecimiento de la estabilidad

Siguiendo esta línea, es posible plantear ciertas huellas presentes en los textos de una subyacente crisis existencial, económica, política, social y religiosa, propias del contexto en el que se desarrolla la escritura de estos relatos. Para esto, es necesario tener en cuenta que el nacimiento de un heredero está directamente ligado con la perpetuación de una dinastía, y la importancia de estas dos están encubiertas pero firmemente arraigadas en la doxa de los relatos, doxa que compartía el autor y los receptores, o más bien, que éste intentaba incitar o fortalecer en ellos y, sobre todo, en ellas. El amor matrimonial, humano y aristocrático, junto con la importancia de la mujer como cuerpo con una función político-social, daría lugar a la consumación de las relaciones matrimoniales, que ponen el reflector sobre la fertilidad de tal unión, es decir, sobre la función maternal de la mujer: el nacimiento de un heredero significaría una promesa de estabilidad política y social en aquellos reinos totalmente revolucionados. De esta manera, todas las características que fueron señaladas ven su confluencia en su relación con el contexto caótico que estaba atravesando Europa en el momento en el que los relatos se escribieron, sumados a una cultura históricamente misógina y patriarcal.

El contexto de crisis en el que se estaban componiendo los relatos, en pleno siglo XIV, no era menor: la propagación de la peste negra, la muerte de casi la mitad de la población, la guerra, las grandes rebeliones del campesinado y los peores contraataques represivos de las clases dominantes, el

agotamiento del sistema de producción feudal, las grandes hambrunas, y, en consecuencia, una pérdida de la fe ciega en la Providencia Divina, que parecía azotar las tierras con castigos y maldiciones, fueron algunos de los factores que desembocaron en una fuerte crisis e inestabilidad del sistema político-social. Resultó necesaria, entonces, la promoción de un sistema conservador que alentara la perpetuación de las dinastías para poder así lograr una ansiada —y tan lejana— estabilidad en todos los aspectos, pero fundamentalmente en el ámbito político. A partir de esta concepción, podemos reinterpretar el ejemplo dado acerca de cómo las autoridades de la Iglesia apelan a la consumación del amor matrimonial en detrimento del “amor perfecto” por Dios en *Una santa emperatriz de Roma*. Este posicionamiento responde a la necesidad de propagar un sistema que apunte a la restauración de un orden en medio de la catástrofe, asegurándose de mantener un orden político en el que históricamente la Iglesia era una institución privilegiada. Sin embargo, nos resulta de vital importancia retomar lo que sostiene Zubillaga (2012), según la cual

las representaciones literarias y artísticas, en general, nunca son del todo miméticas; no reflejan directamente la realidad de su tiempo, sino que dialogan con esa realidad a través de vestigios o incluso de imágenes contrapuestas que funcionan como ejemplos que invitan a luchar contra esa realidad y a contradecirla, en particular cuando ésta resulta adversa. (2012: 133)

Compartiendo esta visión, planteamos que en los textos trabajados también se intenta sostener la fe implacable en Dios a pesar de las adversidades, y ello se traduce, por ejemplo, en la voluntad final de la santa emperatriz

por su vocación religiosa. Es por esto que coincidimos con Guadarrama cuando sostiene que, en estos relatos,

las ideas esenciales del pensamiento político habrían de encontrar nuevos cauces de expresión para el momento de crisis que se vivía. De ahí el anteponer la voluntad de Dios ante todas las cosas, por más que estas sean insufribles: soportar las más infames calumnias sin que esto amedrente la fe y la virtud; llevar a cabo peregrinaciones en busca de la restitución de un bienestar perdido sean, entre otros, los temas que desarrolla la ficción en ese momento histórico y a los cuales no es ajeno el h-I-13. (2008: 429)

Para concluir, sabemos que difícilmente una obra pueda eludir la relación con la realidad en la que se circunscribe, y en este caso resulta aún más complejo ese sistema de tensiones si se tiene en cuenta a la literatura medieval como una literatura emergente. Sin ansias de incurrir en un reduccionismo que relacione directamente mundo real con mundo representado en la producción literaria, sostenemos la importancia de la subyacente crisis que estaba asolando a Europa en el siglo XIV como configuradora de más de una forma y contenido que se encuentra presente en los tres últimos relatos del manuscrito. Nos interesa, por último, plantear también la importancia que cobra el cuerpo de las mujeres como territorio a conquistar y dominar. Como observamos en el recorrido histórico hecho y analizamos en los relatos literarios, nos encontramos con múltiples violencias ejercidas sobre el cuerpo feminizado que, sin dudas, hunden sus raíces en creencias religiosas e intereses de quienes históricamente han procurado desarrollar, como sujetos dominantes, instituciones y un sistema que les garantice la reproducción

de sus valores y privilegios. Como inquietud que nos gustaría dejar planteada para futuras producciones, sostenemos que mediante la lectura crítica de textos literarios medievales podremos encontrar valiosos testimonios de una cultura misógina que se encuentra vigente hasta el día de hoy; haciendo dialogar dos sistemas histórico-culturales entre los cuales, creemos, aún hay mucho para decir y escuchar.

Bibliografía

- Connolly, J. (1997). Marian Intervention and Hagiographic Models in the Tale of the Chaste Wife: Text and Context. Beresford, A. (coord.), *"Quien hubiese tal ventura": Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, pp. 35-44. London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- Domínguez, C. (1998). "De aquel pecado que le acusaban a falsedat". Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ysonberta, Florença, la santa Emperatriz y Sevilla). Beltrán, R. (comp.), *Literatura de Caballerías y Orígenes de la Novela*, pp. 159-180. Valencia, Universitat de València.
- Duby, G. y Perrot, M. (coords.) (2000). *Historia de las Mujeres*. Vol 2: *La Edad Media*. Madrid, Taurus Minor/Santillana.
- Errázuriz Vidal, P. (2017). Una mirada a la historia desde una perspectiva de psicoanálisis y género. Algunos trámites pulsionales de hombres y mujeres en la Edad Media europea. Meler, I. (comp.), *Psicoanálisis y género. Escritos sobre el amor, el trabajo, la sexualidad y la violencia*, pp. 95-126. Buenos Aires, Paidós.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (31a. edición). México, Siglo XXI.
- Guadarrama, M. C. (2008). Manuscrito Escorialense h-I-13: notas para un estado de la cuestión sobre la imagen de la mujer piadosa. *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, pp. 427-438.

- Haro, M. (1995). De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media. Paredes Núñez, J. S. (coord.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 2, pp. 457-476.
- Lacarra Lanz, E. (1995). Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano). Zavala, I. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, pp. 21-68. Barcelona, Anthropos.
- Zubillaga, C. (2006). "La inmensidad de los mundos ficcionales en la compilación de un códice medieval: ms. escurialense h-I-13", Buenos Aires.
- Zubillaga, C. (ed.) (2008). *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Escurialense h-I-13)*. Buenos Aires, Secrit.
- Zubillaga, C. (2012). "Imaginario y realidad de la muerte de Santa María Egipcíaca en el contexto castellano de la crisis del siglo XIV", Buenos Aires.
- Zubillaga, C. (2018). "Signos de identidad femenina e identidad manuscrita medieval en las historias de reinas acusadas del Ms. Esc. h-I-13" en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 27, pp. 1181-1200.

Autores y autoras

Susana G. Artal Maillie

Doctorada en la Université Laval (Canadá). Profesora asociada regular a cargo de la cátedra de Literatura Europea Medieval e investigadora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires). Ha dictado conferencias y seminarios en las universidades de Le Mans, Tartu, Laval e Institut Canadien de Québec, y en diversas universidades argentinas. Ha publicado *F. de Quevedo y F. Rabelais. Imágenes deshumanizantes y representación literaria del cuerpo*; *Para leer a Rabelais*; *Diálogos medievales*; *Un mundo en cambio. Cuentos europeos del siglo XIV*; *Del rey Arturo a los héroes del espacio*; *De guerras, héroes y cantos*, además de numerosos artículos en revistas especializadas.

Gabriel Calarco

Profesor y Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y alumno del Doctorado en Literatura en la misma casa de estudios. Se desempeña actualmente como profesor de Lengua y Literatura en el Nivel Medio y como colaborador adscripto a la cátedra de Literatura Española I en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Leonardo Carbone

Estudiante avanzado de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; recientemente se ha iniciado en la investigación literaria del hispanismo medieval, participando en congresos de la especialidad.

Diana Frenkel

Doctora en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora adjunta regular del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la misma Casa de Estudios y profesora protitular de Griego en la Universidad Católica Argentina. Su tesis doctoral versó sobre el mundo griego en // *Macabeos*. Sus proyectos personales de investigación actualmente versan sobre la cultura judeohelenística, en particular, en la *Septuaginta*.

Ludmila Grasso

Licenciada y Profesora en Letras, con orientación en Literatura Española, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripta a la cátedra de Literatura Española I (Medieval), de la misma casa de estudios. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios en la Universidad de Buenos Aires. Es becaria UBACyT con un proyecto de investigación abocado al estudio de la materia popular en los diversos procedimientos de *metre en roman* de *Los Milagros* de Berceo y *Les Miracles* de Coinci.

Florencia Lucía Miranda

Doctoranda de la carrera de Letras, está llevando a cabo sus estudios de posgrado con una beca de finalización de doctorado del Conicet. Su lugar de trabajo es el Secrit-IIBICRI, bajo la dirección de Carina Zubillaga y la codirección de Pablo Saracino. Su tema de investigación son las configuraciones del mal en colecciones ejemplares de origen oriental traducidas al castellano a mediados del siglo XIII.

Andrea Vanina Neyra

Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde cursó los estudios de grado y obtuvo los títulos de Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia. Es Investigadora adjunta en Conicet desde el año 2014. Se especializó en los procesos de cristianización en Europa central, particularmente el combate de las supersticiones, la literatura penitencial y la evangelización entre los eslavos. Realizó estadias de investigación en Alemania, República Checa, Polonia y Hungría. Publicó artículos en revistas nacionales e internacionales, dirigió libros colectivos y proyectos de investigación y participó en numerosos congresos en el ámbito nacional e internacional.

Liliana Pégolo

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora adjunta regular del Área Latín del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y docente en el posgrado de la misma casa de estudios. Dirige desde 2004, hasta el presente, proyectos UBACyT orientados a la investigación de la literatura imperial y tardoantigua. Participó, como investigadora, a partir del año 1998, en proyectos dirigidos por el Dr. H. Zurutza dedicados a la Antigüedad tardía. Actualmente también participa en proyectos de investigación pertenecientes a la Universidad Nacional de Córdoba en torno a las poéticas latinas de época imperial. Se desempeñó como Directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas desde el año 2015 hasta el 2020. Actualmente es consejera del Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Luciana Pino

Estudiante avanzada de la Licenciatura y el Profesorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con orientación en Teoría y Análisis Literario. Se desempeñó como investigadora estudiante en proyectos UBACyT y FILOCyT relacionados con la Grecia antigua. Actualmente se encuentra investigando sobre mujeres y disidencias en el sistema literario argentino. Ha sido publicada en

diversas compilaciones y sus trabajos han sido presentados en distintas universidades nacionales.

Martín Pozzi

Licenciado en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Jefe de trabajos prácticos de Lengua y Cultura Latinas en la misma casa de estudios. Ha sido y es integrante de distintos proyectos de investigación acreditados sobre el espacio en la literatura latina, las metáforas del cuerpo, la obra de Valerio Máximo y la *Appendix Vergiliana*, entre otros. Sus principales áreas de interés son Manilio, la poesía didáctica, Tácito, la historiografía latina y los aportes de las humanidades digitales. Además de varios capítulos de libros y artículos, ha publicado en colaboración las traducciones de *Moretum* (2016), *Copa / La tabernera* (2014) y de Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia* (2014).

Matías Ezequiel Pugh

Licenciado y Profesor en Letras, orientación en Letras Clásicas, por la Universidad de Buenos Aires. Adscripto a Lengua y Cultura Griegas D (cátedra Crespo) bajo la dirección del Dr. Hernán Martignone. Participa del Proyecto UBACyT titulado "Traducir, interpretar, "transpensar. Leer a Homero en el español hispanoamericano del siglo XXI", dirigido por la profesora Dra. María Inés Crespo.

María Paula Rey

Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Late Antique, Medieval and Early Modern Studies por la Central European University (Budapest). Se desempeña como profesora del Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en diversos proyectos de investigación, congresos y publicaciones de la especialidad.

Ezequiel Gustavo Rivas

Licenciado y Profesor en Letras, orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Historia comparada de las religiones por la Université de Genève (Suiza). Docente auxiliar de lengua y cultura griegas en la Facultad de Filosofía y Letras y de literaturas clásicas y teoría literaria en los profesorados del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Claudia Rocío Trucco

Estudiante avanzada de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realiza la orientación en Lingüística y fue becaria Estímulo UBACyT 2018-2019, bajo la dirección de la profesora Leonor Acuña. Se desempeña como docente en colegios secundarios de la provincia de Buenos Aires.

María Laura Turcatti

Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es Profesora adjunta de Lengua y Literatura Griegas en la carrera de Letras de la misma casa de estudios. Es integrante del equipo de investigación *Nova Lectio Antiquitatis*.

Kaila Yankelevich

Estudiante avanzada de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra de Literatura Europea Medieval, donde participa en distintos proyectos de investigación. Desde 2019 es beneficiaria de una beca UBACyT.

