

# M E D I C I N A

NÚMERO 49



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Concepción Company  
Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Universidad Nacional  
Autónoma de México  
company@unam.mx

DIRECTORES

Aurelio González  
Centro de Estudios  
Lingüísticos y Literarios  
El Colegio de México  
agonza@colmex.mx

Lilian von der Walde  
Departamento de Filosofía,  
Universidad Autónoma  
Metropolitana-Iztapalapa  
walde@xanum.uam.mx

COMITÉ EDITORIAL

Axayácatl Campos García Rojas  
Universidad Nacional Autónoma de México

Xiomara Luna Mariscal  
El Colegio de México

Axel Hernández Díaz  
Universidad Nacional Autónoma de México

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Carlos Alvar  
Université de Genève  
Dr. Fernando Baños Vallejo  
Universitat d'Alacant  
Dr. Vicenç Beltran  
Università di Roma  
Dr. Mauricio Beuchot  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Dr. Juan Manuel Cacho Bleuca  
Universidad de Zaragoza  
Dr. Rafael Cano  
Universidad de Sevilla  
Dra. Gloria Chicote  
Universidad Nacional de La Plata

Dra. Rosa María Espinosa Elorza  
Universidad de Valladolid  
Dra. Margit Frenk  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Dr. César González  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Dr. Pascual Martínez Sopena  
Universidad de Valladolid  
Dra. Eloísa Palafox  
Washington University in St. Louis  
Dr. Giuseppe Di Stefano  
Università di Pisa  
Dra. Mercedes Vaquero  
Brown University

SECRETARIA DE REDACCIÓN Y EDITORA RESPONSABLE: María del Refugio Campos Guardado  
SOPORTE TÉCNICO: María del Refugio Campos Guardado, Braulio Hernández Valseca y Elif Lara Astorga  
DISEÑO DE PORTADA E INTERIORES: Benito López Martínez y Elif Lara Astorga

*Medievalia*, núm. 49 (2017), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Centro de Lingüística Hispánica "Juan M. Lope Blanch" del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 56 22 72 50 ext. 49434, URL: [revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv](http://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv). Correo electrónico: [remedie@unam.mx](mailto:remedie@unam.mx). Editor responsable: Mtra. María del Refugio Campos Guardado. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: 1227-93. Certificado de Licitud de Título: 6733. Certificado de Licitud de Contenido: 7259. ISSN: 0188-6657. Impresa por Solar Servicios Editoriales, talleres ubicados en Calle Dos, núm. 21, Col. San Pedro de los Pinos, Del. Benito Juárez, C. P. 03800, Ciudad de México, el 2 de abril de 2018, con un tiraje de 200 ejemplares, tipo de impresión: digital con papel Cultural de 90 g para los interiores y papel Couché de 300 g para los forros. *El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.*

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2018, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS  
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México  
[www.iifilologicas.unam.mx](http://www.iifilologicas.unam.mx) / Tels. 5622 7347, 5622 7349  
ISSN: 0188-6657  
*Impreso y hecho en México*

# ÍNDICE

## ARTÍCULOS

- “En medio del enclaustro, lugar tan acabado, / sedía un rico árbol en medio levantado”: contextos y funciones efrásticas del árbol autó-mata en el *Libro de Alexandre*  
Gerardo Altamirano . . . . . 5
- De cómo el Cid se ganó el respeto de don Remont  
Alfonso Boix Jovaní . . . . . 21
- Enemies and Heroes of the Faith: Women and the Devil in the *Poema de Fernán González*  
Jennifer M. Corry . . . . . 63
- Obras en vertical: *Liber de ascenso et descensus intellectus* y *Descenso y ascenso del alma por la belleza*  
Ana Davis González . . . . . 73
- De la Bella Durmiente a la durmiente disecada: la reficcionalización de Brunilda en *Galaor* de Hugo Hiriart  
Julio Enrique Macossay Chávez . . . . . 87
- “Viólo por sus ojos, bien sabié la verdat”. La vista, la imagen y lo visible en los *Milagros de Nuestra Señora*  
Ana Elvira Vilchis Barrera . . . . . 101

## RESEÑAS

- Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*  
Nashielli Manzanilla Mancilla . . . . . 121
- Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las “Obras de burlas” del “Cancionero general” de Hernando del Castillo*  
Lillian von der Walde Moheno . . . . . 125



**“En medio del enclaustro, lugar tan acabado, /  
sediá un rico árbol en medio levantado”:  
contextos y funciones ecfásticas del árbol  
autómata en el *Libro de Alexandre***

**“En medio del enclaustro, lugar tan acabado, /  
sediá un rico árbol en medio levantado”:  
ekphrastic context and functions on the  
automat tree in the *Libro de Alexandre***

GERARDO ALTAMIRANO

*Universidad Nacional Autónoma de México*

altamiranogr@gmail.com

Uno de los pasajes más interesantes en el *Libro de Alexandre*, texto que reactualiza para su época la vida de Alejandro magno y añade aspectos de literatura fantástica, es, sin duda, el hallazgo del protagonista, Alejandro Magno, con el Palacio del rey Poro. En este episodio, el rey macedonio encuentra un árbol construido en oro que constituye, al parecer, un autómata, es decir una especie de robot o ente que se mueve por ciertas energías físicas. En este artículo, el autor trata de ahondar en este pasaje, revelando sus funciones intra y extratextuales, así como su relación intertextual y extratextual con otras obras y episodios o aspectos históricos.

**PALABRAS CLAVE:** Libro de Alexandre, autómatas, árbol áureo, Poro, Alejandro Magno

One of the most interesting passages in *El Libro de Alexandre*, a text that updates for the Middle Ages the life of Alexander the Great and adds certain fantastic aspects, is, with no doubt, the finding of Poro's Palace, located in India. In this episode, the Macedonian king finds a tree made of gold that is an automat, it means a kind of robot that moves itself by certain physical forces. In this paper, the author tries to get deeper in this passage and reveals its intra and extratextual functions, as well as its intertextual and extratextual relationship, concerning other literary works and historical aspects.

**KEYWORDS:** *Libro de Alexandre*, automat, golden tree, Porus, Alexander the Great

FECHA DE RECEPCIÓN: 30/11/2016

FECHA DE ACEPTACIÓN: 7/03/2017

6 Entre los pasajes que potencialmente integran un catálogo de rarezas y maravillas en el *Libro de Alexandre*, un lugar especial lo ocupa el del árbol autómatas que se encuentra en medio del palacio del monarca indio, Poro (cc. 2131-2142).<sup>1</sup> Con respecto a este episodio, la crítica ha develado algunos aspectos que hoy resultan valiosos. Este es el caso del estudio de Ian Michel (“Automata in the *Alexandre*”), quien acertadamente contextualiza históricamente el motivo y da a conocer, en términos de Genette (*Palimpsestes*, 20), la trayectoria transtextual que posee el árbol áureo del *LA* con respecto a otras obras precedentes. En este sentido, Michel hace evidente que si bien el autómatas no se encuentra en el hipotexto griego más arcaico de la obra —es decir el texto del Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*—, sí se halla, por el contrario, y de modo constante, en las traducciones y adaptaciones latino-medievales que se hicieron de la afamada novela griega. Una tradición que, hacia el siglo x, inauguró la célebre *Historia de Proeliis*.

No obstante, y debido a sus características retóricas, este pasaje puede leerse también como una éfrasis, si por este concepto entendemos tanto lo señalado por los rétores antiguos, como también lo especificado por la teoría moderna.<sup>2</sup> De este modo, habría que recordar que, a mediados del siglo pasado, Spitzer definió la éfrasis como: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art” (“The ode on a Grecian Urn”, 226). En otras palabras, si bien antiguamente el concepto abarcaba cualquier tipo de descripción, en la actualidad éste remite a un retrato literario de una supuesta obra plástica que, a menudo, sólo existe única y exclusivamente por el poder del lenguaje. En este trabajo, demostraré que el concepto puede ser aplicado a la descripción del árbol autómatas en el *LA* y, asimismo, me centraré en las funciones y contextos intra y extratextuales que el pasaje conlleva. Empero, antes de analizar el episodio, es necesario un breve recuento conceptual y literario acerca del objeto de estudio.

<sup>1</sup> Desde aquí, cito las cuaderñas correspondientes del *Libro de Alexandre*, según la edición de Juan Casas Rigall. Asimismo, para abreviar el título de la obra utilizaré las siglas *LA*; mientras que cuando me refiera a la *Historia de Proeliis* utilizaré, si para la economía del texto es conveniente, la abreviación *HP*.

<sup>2</sup> Los rétores antiguos entendían por éfrasis cualquier tipo de descripción, no solamente de objetos artísticos. En este sentido, hacia el siglo iv, Aftonio de Antioquía señalaba que: “una descripción (éfrasis) es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto descrito. Se han de describir personajes y hechos, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles y personajes, como lo hace Homero” (*Ejercicios*, 253-254).

## I. LOS AUTÓMATAS Y EL MOTIVO DEL ÁRBOL MECÁNICO: BREVE SEMBLANZA CONTEXTUAL

La palabra autómatas proviene del griego αὐτόματος, que significa espontáneo. Actualmente este término, cuya primera aparición en literatura no científica se debe a Rabelais (*Gargantúa y Pantagruel*, I, XXIV), remite a una máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado (DLE s.v. autómatas). Un autómatas, entonces, es un robot, *avant la lettre*, cuya historia y genealogía se pierden en la oscuridad de los tiempos; ya que, a pesar de los grandes avances científicos que han inaugurado el nuevo milenio, desconocemos por completo cuándo o por qué fueron inventados estos artefactos. Pese a esta incertidumbre, se sabe que en el viejo Egipto y en la antigua Grecia existían ciertas estatuas móviles que estaban asociadas a las ceremonias sacras y al espectáculo.<sup>3</sup>

7

Más tarde, la Alejandría helenística fue el escenario perfecto para dar nacimiento a una industria fabulosa y fantástica que comienza con un nombre: Herón, quien se basó en el legado de Arquímedes y Filón de Atenas para escribir dos tratados: *De Pneumática* y *De autómatas*. En ellos, Herón incluye aproximadamente 66 principios eólicos e hidráulicos para la construcción de objetos miméticos móviles, que van desde aves metálicas que cantan y beben en las fuentes, puertas que abren y cierran por sí solas, hasta figuras de hombres con la capacidad de tocar distintos instrumentos musicales e incluso teatros completos de autómatas que materializaban pasajes míticos, como la construcción en miniatura que representaba a Hércules obteniendo las manzanas de las Hespérides (fig. 1).<sup>4</sup>

Por otro lado, la Edad Media contó con sabios que desarrollaron esta técnica, basándose en los estudios de Herón de Alejandría y otros ingenieros helenísticos. Entre ellos se encuentra Alberto Magno, a quien por mucho

<sup>3</sup> Acerca de esto, Aracil ha señalado que: “los ejemplos más antiguos que conocemos son egipcios: una estatua de Anubis con la mandíbula móvil para simular que hablaba o la leyenda de las estatuas de Tebas que hablaban y movían los brazos. Uno de los ejemplos más repetidos por los historiadores, desde la Antigüedad, es el de la estatua colosal de Memnon erigida cerca de Tebas que, con los primeros rayos del sol, producía el ruido de las cuerdas de una lira cuando se rompe, según testimonio de Pausanias” (*Juego y artefacto*, 26).

<sup>4</sup> En la actualidad es difícil conseguir una versión impresa de los tratados de Herón, aunque el lector puede acceder a una versión digitalizada de la edición de Bennet Woodcroft en el sitio avalado por la University of Rochester, N. Y.: <<http://www.history.rochester.edu/steam/hero/index.html>>.

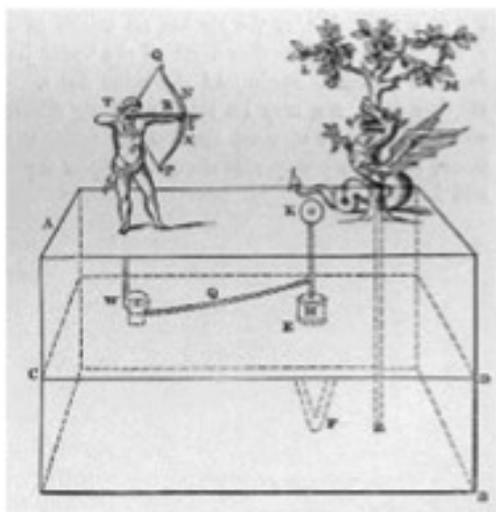


Fig. 1. Reconstrucción del autómata “Hércules y el Dragón”, según Giovanni Battista Aleotti, en *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone...*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1589. Actualmente en Biblioteche Toscane. Collocazione: Antico 247.

tiempo se le atribuyó la fabricación de una cabeza parlante; así como Al-Jazari, científico árabe contemporáneo al siglo áureo islámico (s. XII) e inventor de los primeros relojes mecánicos, como el reloj-elefante, compuesto por representaciones humanas y animales (fig. 2). Durante este mismo periodo, hay que recordar las atribuciones que se le hicieron a Virgilio como un auténtico padre de portentos, entre los cuales se hallaban precisamente un número considerable de autómatas y demás objetos colindantes entre lo mecánico y lo mágico.<sup>5</sup>

En el ámbito de la literatura occidental, no obstante, las primeras menciones a autómatas las encontramos en la Antigüedad Clásica. Así, desde

<sup>5</sup> La figura de Virgilio en la Edad Media ha sido estudiada por Domenico Comparetti en su texto *Vergil in the Middle Ages*, donde dedica un capítulo (I, 239-257) a la figura del poeta visto como un auténtico taumaturgo, es decir, aquel que obra maravillas y milagros. Entre esos *mirabilia*, no sólo se encuentra la capacidad de hablar con los muertos, que nos daría la imagen del “Virgilio niogromante”, sino la supuesta fabricación de diversos autómatas. Carlos Alvar, por su parte y basándose en los estudios de Comparetti, también habla de la imagen del poeta latino como obrador de cosas maravillosas. Así, afirma que “los clérigos ingleses y alemanes del siglo XII atribuían al poeta latino los más variados motivos novelescos de origen poco claros. Juan de Salisbury (1115) y Gervasio de Tilbury (s. XIII) son los primeros que aluden a las capacidades mágicas de Virgilio” (“De autómatas”, 21).



Fig. 2. El reloj elefante: del *Libro del conocimiento y el ingenio mecánico* de Al-Jazari. Manuscrito conservado en The Metropolitan Museum of Art of New York. Cora Timken Burnett Collection of Persian Miniatures and Other Persian Art Objects, Bequest of Cora Timken Burnett (MS.57.51.23).

principios del siglo pasado, algunos autores como Douglas Bruce (“Autómatas humanos”, 513) consideraron que Talos, el legendario gigante de bronce con quien se encuentra Jasón en Creta (*Argonáutica* II, IV; *Apolodoro*, I, 140), puede ser una muestra clara de este tipo de construcciones llevadas al plano mimético literario. Por otro lado y con menos especulación que el ejemplo anterior, en la *Iliada*, Homero cuenta que, entre las muchas curiosidades que se hallan en la gruta del Etna, donde Hefestos tiene su fragua, el dios del fuego poseía “unas sirvientas de oro, semejantes a vivientes doncellas. En sus mientes hay juicio, voz y capacidad de movimiento y hay habilidades que conocen pese a los inmortales dioses” (XVIII, vv. 416-420, 489).<sup>6</sup>

La literatura medieval también es rica en la representación de dichos objetos, a los cuales casi siempre se les sitúa en los terrenos del Otro. Entiéndase esto ya sea como el país de las hadas —que a su vez debe codificarse como

<sup>6</sup> Aunado a estos ejemplos y a pesar de que no tratemos con material estrictamente literario, habría que recordar que, por otra parte, Aristóteles ya alude a estos objetos en sus obras. Así, en *De Anima* (I, 3), el maestro de Alejandro habla de una Venus de madera construida por Dédalo y que tiene la capacidad de movimiento gracias al mercurio; mientras que, en la *Política* (I, cap. II, 5), vuelve a hacer mención de estos artefactos hechos por el constructor del mítico laberinto y los llama “estatuas móviles”.

la tierra de los muertos—; o bien, precisamente, como parte de la parafernalia, en las descripciones de los palacios orientales; e incluso en las éfrasis o descripciones de sepulcros que tratan, al interior de los textos, de eternizar la fama de un personaje célebre.

10

Tomando en cuenta lo anterior, en literatura medieval hallamos autómatas en obras como *Le pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, donde se describe el palacio giratorio del rey de Bizancio, Hugon, y los infantes de bronce que, gracias a la energía eólica, impulsan el movimiento del alcázar (vv. 345-362). Hallamos autómatas también en *Le Roman d'Eneas*, donde se describe, por una parte, un concierto de aves metálicas en la sala del trono de la reina Dido (vv. 452-486); o bien el mecanismo autómatas que celosamente guarda la sepultura de Camille (vv. 7593-7784). Finalmente, encontramos referencias a autómatas en las diversas narraciones que medievalizaron la vida de Alejandro Magno, entre las cuales un lugar especial lo ocupa la *Historia de Proeliis*, pues —como ya lo ha señalado Ian Michel (“Automata in the *Alexandre*”, 275)— al parecer el autor del *LA* se basó en esta obra para incluir el pasaje del árbol en su versión hispánica. En efecto, cualquier lector de la *HP* que lea también las cuadernas correspondientes al *LA* se dará cuenta que ambos episodios son similares, pues en la primera de estas obras se lee lo siguiente:

Ingressus [est Alexander] Palatium Pori et invenit ibi, que incredibilia humanis sensibus viderentur, videlicet quadringentas columpnas aureas cum capitellis aureis preparatas, et inter ipsas columpnas vinea aurea cum foliis aureis dependebat [...] Et in aula ipsius palatii erant statue auree constitute, inter quas erant platanii auree, in quarum ramis avium multa genera consistebant, et avis quelibet secundum naturalem colorem depicta erat. Rostra vero et ungule ex auro purissimo videbantur. Hec aves quocienscumque volebat Porus melodificantes secundum suam naturam per artem musican concinebant (cap. LXXXI, 108-110).

Cabe mencionar que la presencia del árbol autómatas no surge en la *HP ex nihilo*, sino que el rastreo del motivo debe llevarnos, primero, a campos extraliterarios. De esta manera, habría que recordar que objetos como éste eran más o menos comunes en las cortes islámicas del siglo VII. Así Legros menciona que:

Nous savons que le calife Abd-Allâh-al Mâmoûn possédait, vers l'an 827, à Bagdad, un automate représentant un arbre dans les branches duquel se trouvaient des oiseaux animés. Un objet identique est décrit dans la relation faite par un historien arabe de la réception à Bagdad d'un envoyé de Byzance, Constantin

Porphyrogénète, entre 1060 et 1070. L'ambassadeur fut reçu dans un palais appelé Dâr ash-Shadjara, c'est-à-dire le «Palais de l'Arbre» (“Connaissance, réception et perceptions”, 108).<sup>7</sup>

Claramente, este palacio toma su nombre a causa del objeto que ahí figuraba; un objeto muy parecido al que proponen tanto la *HP* como, siglos después, el *LA*. Más allá de esto, entre líneas, la cita refleja el encuentro con la Otredad; pues, efectivamente, el conocimiento histórico de la presencia de estos objetos en las cortes orientales nos ha llegado gracias a los escritos de embajadores occidentales o cristianos en Oriente, o bien debido a testigos oculares de estas embajadas, como el mencionado Porfirogéneta, que sin duda fue partícipe de esta ostentación de lujo y poder.

Más célebre, conocido y estudiado resulta Liutprando de Cremona quien, en el año de 950, viajó a Bizancio como embajador del rey de Italia, Berengeno II; y de esto dejó noticia en su *Relatio de Legatione Constantinopolitana*. Un documento en el que describe lo que vio en Constantinopla y, en particular, en el Gran Palacio; y de donde se desprenden numerosos retratos literarios a autómatas, que ya han sido estudiados por Brett (“The Automata”, 477); Legros (“Connaissance, réception et perceptions”, 108) y Aracil.<sup>8</sup> No obstante, de entre esas descripciones, cabe resaltar la siguiente:

11

<sup>7</sup> Este “Palacio del árbol” y su autómata sobrevivieron por lo menos hasta el siglo XIII. Época en la que Abulfeda, historiador y geógrafo árabe, describe también el palacio del árbol en Bagdad de la siguiente manera: “Inter alia rari et stupendi luxus spectacula erat arbor aurea et argentea in octodecim ramos maiores diducta, per quos ceterosque minores ramulos utriusque formae sedebant aves, areae et argenteae. Arbor haec foliis ex utroque metallo conflatis radiabat; et prout rami sese motitarent machini acti, sic aves certos et destinatos quaeque modulos recinebant Inter alia rari et stupendi luxus spectacula erat arbor aurea et argentea in octodecim ramos maiores diducta, per quos ceterosque minores ramulos utriusque formae sedebant aves, areae et argenteae” (en Brett, “The Automata”, 483). Por otra parte, el segundo personaje al que se refiere Legros es Constantino Porfirogéneta (905-959), “el príncipe nacido en la púrpura”. Llamado así, porque nació en la sala púrpura del Gran Palacio de Constantinopla, lugar donde nacían los herederos al imperio. Fue hijo del emperador León VI el sabio y sobrino de Alejandro III. Constantino Porfirogéneta, como Alfonso X el sabio, es recordado en mayor medida por su proyecto cultural y su empuje hacia las letras. Entre las obras que manda realizar se encuentra un libro llamado *De ceremonis* o *Libro de las ceremonias*, en donde describe los diferentes actos políticos y religiosos de la urbe, entre ellos la recepción de embajadores. Es ahí justamente donde se hace mención a los autómatas, cuyos diseños seguramente fueron importados gracias a su viaje a Bagdad, como lo señala la cita.

<sup>8</sup> Brett, por ejemplo, habla del libro *De ceremonis*, donde se da cuenta de ciertos procesos ceremoniales y diplomáticos que solían practicar los emperadores de Constantinopla para recibir embajadas extranjeras. De este modo, se habla de las ceremonias llevadas a cabo en

Aerea sed deaurata quaedam arbor ante Imperatoris oculos stabat, cujus ramos itidem aerae diversi generis deaurateaque volucres replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant [...] Cumque in adventu meo rugitum leones emitterent, aves secundum species suas perstreperent, nullo sum terrore, nulla admiratione commutus, quoniam quidem ex his omnibus eos qui noverant fueram percontatus (*Relatio ...*, en Legros, “Connaissance, réception et perceptions”, 109).

12 Además de que la cita sugiere ya un concierto de máquinas organizado y sistematizado, lo descrito por Liutprando hace pensar que el autómatas del Palacio del árbol, en Bagdad, pronto fue imitado en la corte bizantina. Una idea que se sostiene al pensar, por una parte, en el viaje que hizo “El príncipe de la Púrpura” a Bagdad; mientras que, por otra, no hay que olvidar que Constantinopla se codificó durante la Edad Media —por motivos geográficos y comerciales— como un puente entre Oriente y Occidente, por el cual no sólo fluían las mercancías, sino también las ideas, las narraciones y las descripciones.<sup>9</sup>

Como quiera que esto haya sido, la *Relatio* de Liutprando debió sensibilizar la imaginación de sus lectores y escuchas contemporáneos, ya que la descripción del objeto se convirtió en un motivo que se difundió rápidamente en toda Europa y no tardó en aparecer tanto en las literaturas latinas medievales —éste es el caso de la *HP*—, como en las letras vernáculas en reciente formación. Los estudiosos del tema (Legros, “Connaissance, réception et perceptions”, 105; Brett, “The Automata”, 478) han tomado como ejemplo de estas últimas a *l'arbre aux oiseaux* que aparece en la primera parte del *Yvain ou le Chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes (ca. 1076); o bien el árbol metálico de *La Prise d'Orange* (ca. 1120).<sup>10</sup> Sin embargo, habría que mencionar

---

el *Triclinium* y en la cuales participaban, como espectáculo, aves cantoras y leones artificiales rugientes, además de otras bestias móviles. Aracil, por su parte, se centra en las maravillas musicales que tenían, asimismo, fines políticos y de fiesta (*Juego y artificio*, 276).

<sup>9</sup> Tanto Brett (“The Automata”, 482) como Michel (“Automata in the *Alexandre*”, 280) defienden abiertamente la idea de la importación del árbol autómatas de Bagdad hacia Bizancio, hecha —según estos estudiosos— durante el imperio de Teófilo (813-842).

<sup>10</sup> Para un estudio sobre el árbol y *La Prise...* véase A. Labbé, *La Prise d'Orange ou l'arbre dans le palais. L'architecture des palais et des jardins dans la chanson de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, 1987, pp. 235-329. Ahora bien, resulta interesante lanzar la hipótesis de que el motivo pudo haber llegado a Occidente a partir de la relación política —muchas veces en tensión—, que tuvieron los normandos con las cortes orientales. Es decir que, dejando a un lado la visión folklorista, las narraciones más antiguas que contienen el motivo son francesas. De ahí pasaría, más o menos en el siglo XIII, a España.

que el motivo también permea la literatura hispánica medieval, que cuenta con ejemplos como el que aparece en la *Embajada de Tamorlan*, donde se describe un árbol áureo cargado de piedras preciosas en la tienda de Khano, esposa del emperador tártaro;<sup>11</sup> o bien, y por antonomasia, la obra que en este trabajo nos ocupa, el *Libro de Alexandre*, y en cuya manifestación del motivo me centraré a continuación.

## II. EL ÁRBOL AUTÓMATA EN EL LA: ESTRUCTURA Y FUNCIONES ECFRÁSTICAS

Estructuralmente, la descripción del árbol autómata en el *LA* es un pasaje que abarca once cuadernas del texto (cc. 2131-2142). Asimismo, se constituye como una parte subordinada, en un segundo nivel, a otros pasajes mayores del *Libro*; pues está incluida, primero, en la enunciación de las maravillas de la India y, dentro de éstas, en la larga descripción del palacio de Poro. Ahora bien, como sucede con los ejercicios ecfrásticos de otros *mirabilia* en el *LA*, este episodio se divide de manera interna. Así, esta subdivisión y sus respectivas correspondencias con las cuadernas se delega a cinco puntos fundamentales:

1. Introducción (c. 2132)
2. Écfrasis visual (cc. 2133-2135)
3. Écfrasis musical (cc. 2136-2139)
4. Otras maravillas (cc. 2140-2141)
5. Cierre del pasaje (c. 2142)

En la única cuaderna que el autor del *LA* utiliza como introducción, se lee también cierta información fundamental para entender el episodio. Veamos:

<sup>11</sup> El texto dice: “Delante de este dicho platero o mesa estava un árbol de oro, fecho a semejança de robre, que avía el pie tan grueso como podría ser la pierna de un omne, con muchas ramas que salían e ivan a una parte e a otra, con sus fojas como de robre; e sería tan alto como un omne, e pujava sobre el platero que cerca d’él estava. E la fruta que este dicho árbol avía, eran muchos balaxes e esmeraldas e turquesas e çafires e rubís e aljófar muy grueso, a maravilla, claros y redondos escogidos, y guarnidos en muchas partes por el árbol. Otrosí por el dicho árbol ivan muchas paxarillas de oro, esmaltadas e fechas de muchas colores, e estaban asentadas por el árbol, d’ellas las alas abiertas e d’ellas, asentadas sobre las fojas del árbol, como que se querién caher. Et fazién semejança que querién comer de aquella friuta del árbol” (VIII, 14, 299-300).

En medio del enclaustro, lugar tan acabado,  
sediá un rico árbol en medio levantado,  
nin era mucho grueso nin era muy delgado,  
de oro fino era sotilamente obrado (c. 2132).

El verso “d” de esta cuaderna devela que el árbol, en realidad, es producto del dominio orfebre; pues, por una parte, se menciona que está hecho de oro, un rasgo que debe interpretarse como símbolo del poder económico de las cortes de Oriente; mientras que, por otro lado, en el mismo verso hallamos un sintagma adjetivo (sotilmente obrado) que devela la artificialidad y, asimismo, la maestría con la que fue hecho el objeto.

14 Las tres cuadernas siguientes (cc. 2133-2135) constituyen la descripción del árbol por medio del recurso de la *ennumeratio* o fragmentación de sus partes constitutivas que igualmente son también tres. Una cuaderna para cada elemento: aves (c. 2133), instrumentos juglarescos (c. 2134) y cañones de bronce (c. 2135).<sup>12</sup> Veamos con detalle sólo el primero de esos elementos, es decir las aves, que el autor ubica en las ramas del árbol y describe de la siguiente manera:

Cuantas aves en el çielo han bozes acordadas,  
que dizen cantos dulçes menudas e granadas,  
todas en aquel árbol parçièn tragitadas,  
cad’ un de su natura, en color devisadas (c. 2133).

En las aves que aparecen en esta cuaderna —mismas que ya se observaban en el pasaje correspondiente de la *HP*— Michel (“Automata in the *Alexandre*”, 280) ha identificado el influjo que produjeron los autómatas de Herón de Alejandría en la Edad Media; pues, en sus tratados, como lo hemos visto, algunas de las figuras que abundan son, precisamente, pájaros artificiales que, gracias a la energía eólica e hidráulica, poseen movimiento e incluso sonido. No obstante, algo que podríamos añadir al estudio de Michel es resaltar una idea vinculada absolutamente con el ejercicio descriptivo; y es que, en esta cuaderna, el autor del *Alexandre* hace un juego de representaciones por demás interesante; ya que, en primer lugar, no describe a un ser vivo, sino la representación de un animal. Por tanto, al utilizar el lenguaje como medio comunicativo, el autor hace la representación de una representación y, por

<sup>12</sup> Esta división del pasaje puede aunarse a la tesis de Cañas, quien ha señalado que el texto es claramente tripartito y el número tres domina la obra (“Didactismo y composición”, 70).

consiguiente, el ejercicio mimético es doble. Ahora bien, la representación propuesta es, como he dicho, de naturaleza absolutamente visual pues, por lo menos el verso “d” obliga al receptor a formarse una imagen mental, dado que las aves se presentan ahí divididas y clasificadas tanto por su *natura*, como por sus colores.

Casos más o menos similares son las dos cuadernas siguientes (c. 2134, c. 2135), donde el autor del *LA* alude, primero, a la presciencia de instrumentos musicales “bien atemperados”, es decir bien afinados; y, después, cañones de cobre que yacen enterrados a la raíz del árbol. No es, sino a partir del verso “a”, de la cuaderna c. 2136, cuando comienza la *enargeia* o movimiento en la descripción.<sup>13</sup> Una presencia vívida que la écfrasis gana a partir de la musicalidad y el ordenamiento sucesivo de los sonidos. Así:

Sollavan con bufetes en aquellos cañones,  
luego dizián las aves cada una sus sones,  
los gayos, las calandras, los tordes e gaviones,  
el ruiseñor que dize las más hermosas canciones (c. 2136).

15

La musicalidad, como se observa, está dividida y organizada en una especie de orquestación. Esto es, primero suenan los cañones y después cada una de las aves canta aquello que le es propio o natural. Siguiendo esta lógica, cuando el autor menciona que “luego dizián las aves cada una sus sones”, y da cuenta de cada una de ellas, obliga indirectamente a que el lector o escucha se haga una imagen mental de todas las especies que allí son representadas (tragitadas), pero también nos obliga a crearnos una “imagen auditiva”, pues alude al tipo de canto que a cada pajarillo acompaña, por lo cual la écfrasis es también musical.

El ejercicio de la orquestación se repite en la siguiente cuaderna, pues ahí el autor da cuenta de la secuencia en que se suscitan la participación de cada uno de esos tres elementos constituyentes, que siguen este esquema: cañones → aves → instrumentos de cuerda → instrumentos de viento. Sucesión tan maravillosa, menciona el autor, que incluso Orfeo sería incapaz de imitar tal prodigio:

<sup>13</sup> Por *enargeia* entiendo lo señalado por Lunde. Es decir: “the power of language to create a vivid presence” (“Rhetorical *enargeia*”, 52). Esto es, si bien en una écfrasis los objetos que se describen son pretendidamente estáticos, éstos, por el poder del lenguaje, parece que tuvieran movimiento.

Bolvién los enstrumentos a buelta con las aves,  
modulavan çierto las cuerdas e los claves,  
alçando e premiando fazién cantos suaves,  
tales que por Orfeo de formar serían graves (c. 2138).

La écfrasis musical se intensifica en la c. 2139, pues aquí el autor menciona tipos de tonos y géneros musicales, caracterizando cada uno de ellos. Así las debailadas se identifican con lo dulce; el semitón con lo melancólico, las doblas lo mismo que la anterior; y todo ello, en conjunto, se equipara a la música que puede escucharse en una procesión, por lo que tendríamos ya un guiño dirigido hacia lo magnánimo, hacia lo impresionante y hacia la espiritualidad. Veamos:

16

Allí era la música cantada por razón,  
las dulçes debailadas, el plorant semitón,  
las doblas que refieren cuitas al corazón,  
bien podién tirar preçio a una prosiçión (c. 2139).

Lo mismo que menciona Trannoy con respecto al palacio del rey Hugon, que aparece en *Le pèlerinage de Charlemagne*, puede aplicarse aquí con relación al árbol autómatas en el palacio de Poro. Es decir, “L’harmonie qui règne donc à l’interieur du palais [...] est suggerée par la douceur de la musique des androïdes et par la régularité du mouvement qui le meut (“De la technique a la magie”, 236). En este sentido, el árbol y su concierto son parte de una orquestación (visual) mayor: esto es, el retrato que se hace de un pretendido *locus amoenus* —aunque ciertamente artificial—; pero también estos elementos son parte de la evocación de un microcosmos, donde el árbol mismo —como símbolo que une lo ctónico y lo celeste— es el *axis mundi* que rige este espacio.<sup>14</sup> En suma, cuando se piensa en la descripción de este objeto en el *LA* tendríamos que afirmar, como lo ha hecho Legros con respecto a la descripción de otros árboles autómatas, lo siguiente:

Les automates assument dans la littérature du XIIème siècle une fonction narrative de signes et de symboles: symbole d’un pouvoir autocratique, symbole de la tout-puissance sur le monde et sur ses créatures, signes d’un autorité quasi

<sup>14</sup> Trannoy también delega la misma función al autómatas en la descripción del palacio del rey de Bizancio, en *Le pèlerinage...*: “Le palais est présenté comme un microcosme organisé autour de l’axe qu’est le pilier central [...] microcosme évoque par les peintures murales” (“De la technique a la magie”, 240). En el caso del texto hispánico, el microcosmos está dado por la presencia de esas aves artificiales y esos diminutos instrumentos musicales.

magique, [... et aussi il y a] des symboles plus anciens liés à la représentation de tout souveraineté. Ainsi l'arbre est par excellence, le symbole d'un pouvoir cosmocrator, enraciné dans la terre et tourné vers les choses célestes; le chant des oiseaux renvoie à l'harmonie du monde celle que doit préserver tout souverain ("Connaissance, réception et perceptions", 125).

Ante esta cita, sólo cabría hacer la siguiente pregunta: ¿intratextualmente, ese soberano destinado a guardar la armonía del mundo es Alejandro? Digamos que, para el tiempo y el mundo inmediato que propone la obra, sí; ya que al hacer suyo el palacio de Poro, Alejandro cierra un capítulo de una historia caótica: la subyugación de su pueblo. Con esto, se vuelve también el nuevo señor del alcázar, el nuevo señor de ese mundo maravilloso al que le impone sus propias reglas, las reglas del macedonio.

Mas no adelantemos conclusiones y prestemos atención a otro aspecto del pasaje que es igualmente interesante, pero de índole extratextual, el cual se halla en las siguientes dos cuadernas, que se enfocan en aspectos meramente de admiración. Y es que, por un lado, se alude nuevamente a tipos de tonos y se alaba la técnica con la que está hecha la obra (c. 2141); mientras que, por otra parte, en la cuaderna previa, la exposición de lo mecánico muda pronto al campo de la maravilla, pues se afirma lo siguiente:

Non es en tod' el mundo omne tan sabidor  
que decir vos pudiesse cuál era la dulçor,  
mientras omne biviessse en aquella sabor,  
non abrié set nin fambre, nin ira, nin dolor (c. 2140).

En efecto, la música del árbol autómatas se convierte en una especie de panacea y alimento sagrado que cubre, por lo menos, dos de las necesidades vitales del hombre; la sed y el hambre. De la misma forma, el objeto tiene la capacidad de detener la ira y mitigar cualquier dolor. Un hecho que ciertamente resulta tópico pues, en muchos casos, los palacios ubicados en Oriente, o bien los objetos que éstos guardan, tienen el poder de curar malestares físicos, evitar la vejez, derrotar la melancolía o bien, como en este caso, cubrir necesidades fundamentales.<sup>15</sup> Con todo esto el autor apela a una de las fun-

<sup>15</sup> Este es el caso del palacio construido por Casidiós, supuesto padre del Preste Juan, quien para su heredero manda construir un alcázar, cuya virtud es tal que: "en él nadie sufrirá hambre ni enfermedad y ninguno de los que entren en su interior podrá morir en el transcurso de ese mismo día. Y cualquiera, con un hambre atroz o una enfermedad mortal, saldrá

ciones más constantes de lo maravilloso, la función compensatoria que extratextualmente, según Le Goff (“Le merveilleux”, 461), mitiga las carencias de la vida cotidiana y promete que, en algún lugar, siempre se encontrará un mundo mejor al que se vive.

Siguiendo esta lógica, es indudable que la descripción del autómatas en el palacio del rey Poro dio al hombre hispánico del medioevo una imagen —idealizada o no— de los reinos y cortes de Oriente que, extratextualmente, fueron codificados como auténticos espacios de poder, lujo y maravillas. Espacios que, por sinécdoque, aluden al Otro —al mundo oriental, al mundo del islam, al mundo de lo no cristiano—, un Otro que, en determinado momento, puede ser peligroso, ya que si el hombre oriental de esta época es hábil en la manufactura de objetos que simplemente se ocupan para el beneplácito de los monarcas, ¿qué no podría hacer en el campo de guerra? Frente a esta lectura, estamos entonces ante la literatura como una mimesis del ejercicio político, pues a través de lo descrito en una de las éfrasis más bellas de la literatura medieval en nuestro idioma, sin duda, se va dibujando la ontología de la Otredad.

18

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, CARLOS, “De autómatas y otras maravillas”, en Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra: Iberoamericana-Vervuert, 2004, 29-54.
- ARACIL, ALFREDO, *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Cátedra, 2000.
- BRETT, G., “The Automata in the Byzantine Throne of Solomon”, *Speculum*, 29, 1954, 477-487.
- BRUCE, DOUGLAS, “Autómatas humanos en la tradición clásica y el romance medieval”, *Filología Moderna*, 10.4, 1913, 511-526.
- CAÑAS MURILLO, JESÚS, “Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 18, 1995, 65-80.
- CLAVIJO, RUY DE, *Embajada a Tamorlán*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid: Castalia, 1999 (Clásicos Castalia, 242).

---

tan saciado de él como si hubiese comido cien viandas o tan sano como si no hubiera tenido enfermedad alguna en su vida” (*La carta del Preste Juan*, 102).

- COMPARETTI, DOMENICO, *Vergil in the Middle Ages*, introd. de Jan M. Ziolkowski, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- GENETTE, GERARD, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, 1982.
- HOMERO, *Ilíada*, ed. de Emilio Crespo Gúemes, Madrid: Gredos, 2008 (Biblioteca Clásica, 150).
- La carta del Preste Juan*, ed. de Javier Martín Lalanda, Madrid: Siruela, 2003.
- LE GOFF, JACQUES, “Le merveilleux dans l’Occident médiéval”, en su libro *Une Autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2000, 453-476.
- LEGROS, HUGUETTE, “Connaissance, réception et perceptions des automates orientaux au XIII<sup>e</sup> siècle”, en Gerard Chandes (ed.), *Le merveilleux et la magie dans la littérature: actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1999*, Amsterdam: Rodopi, 1999, 103-136.
- Le pèlerinage de Charlemagne/ La peregrinación de Carlomagno*, ed. de Isabel de Riquer, Barcelona: El Festín de Esopo, 1984.
- Le Roman D’Eneas*, édition, traduction, présentation et notes d’Aimé Petit, Paris: Livre de Poche, 2003.
- Libro de Alexandre*, ed. de Juan Casas Rigall, Madrid: Castalia, 2010.
- LUNDE, INGUNN, “Rhetorical *enargeia* linguistic pragmatics. On speech-reporting strategies in East Slavic medieval hagiography and homiletics”, *Journal of Historical Pragmatics*, 5:1, 2004, 49-80.
- MICHEL, IAN, “Automata in the *Alexandre*: pneumatic birds in Porus’s Palace”, en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The medieval mind. Hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 2000, 275-288.
- Prosa Alexanderroman, Historia de Proeliis*, ed. de Alfons Hilka, Halle (Netherlands): Max Niemeyer Verlag, 1920.
- SPITZER, LEO, “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs Metagrammar”, *Comparative Literature*, 7, 3, Summer 1955, 203-225.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO, *Ejercicios de retórica*, trad. de M<sup>a</sup> Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991 (Biblioteca Clásica Gredos 158).
- TRANNOY, PATRICIA, “De la technique a la magie: enjeux des automates dans *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*”, en Gerard Chandes (ed.), *Le merveilleux et la magie dans la littérature: actes du colloque de Caen, 31 août-2 septembre 1989*, Amsterdam: Rodopi, 1992, 227-252.



# De cómo el Cid se ganó el respeto de don Remont\*

## How The Cid Earned don Remont's Respect

ALFONSO BOIX JOVANÍ  
Investigador independiente  
alba\_qu\_bra@yahoo.com

Para Nora Gómez  
y Víctor Infantes,  
*in memoriam*

Este artículo plantea una nueva interpretación del episodio de don Remont en el *Cantar de Mio Cid* tras demostrar, a partir de una exhaustiva revisión, que la tradicional lectura humorística del mismo se ha basado en el muy cuestionable análisis que desarrolló Montgomery. Sin la supuesta comicidad, el episodio resulta coherente por completo con el resto del poema, mientras que la lectura humorística dejaba a la aventura sin sentido con respecto al conjunto del texto épico.

**PALABRAS CLAVE:** *Cantar de Mio Cid*, Conde de Barcelona, humor, nobleza, respeto

This article offers a new interpretation of the episode of don Remont in the *Cantar de Mio Cid* after showing, by means of a thorough revision, that its traditional humorous reading was based upon a very questionable analysis developed by Montgomery. By avoiding that supposed comicalness, the episode becomes completely coherent with the rest of the poem, whereas the humorous reading left this adventure as a meaningless chapter within the whole epic text.

**KEYWORDS:** *Cantar de Mio Cid*, Count of Barcelona, humour, nobility, respect

FECHA DE RECEPCIÓN: 23/10/2016

FECHA DE ACEPTACIÓN: 02/12/2016

\* El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-64050: *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas*, dirigido por el doctor Alberto Montaner Frutos.

## INTRODUCCIÓN

El episodio del conde de Barcelona constituye uno de los pasajes más célebres del *Cantar de Mio Cid* (CMC, en adelante) y, por ello, ha sido importante objeto de estudio. Según relata el poema castellano, el Cid entra en tierras del conde, saqueándolas (v. 958), a lo que reacciona don Remont,<sup>1</sup> quien, altanero, desprecia al Campeador y le presenta batalla.

22

El conde es muy follón e dixo una vanidat  
—Grandes tuertos me tiene mio Cid el de Bivar,  
dentro en mi cort tuerto me tovo grand,  
firióm' el sobrino e no-n lo enmendó más;  
agora córrem' las tierras que en mi enpara están.  
Non lo desafié ni-l' torné amistad,  
mas, cuando él me lo busca, írge lo he yo demandar.—  
(vv. 960-966)<sup>2</sup>

Don Remont marcha con un poderoso contingente de moros y cristianos en busca del Campeador (vv. 967-999), quien, al saber las intenciones del conde, trata de disuadirle:

—Digades al conde non lo tenga a mal,  
de lo so non lievo nada, déxem' ir en paz.—  
Respuso el conde: —¡Esto non será verdad!  
¡Lo de antes e de agora todo-m' lo pechará,  
sabrá el salido a quién vino desondrar!—  
Tornós' el mandadero quanto pudo más;  
essora lo coñosce mio Cid el de Bivar  
que a menos de batalla no-s' pueden den quitar:  
(v. 977-984)

<sup>1</sup> El Cid se enfrentó históricamente a su hermano Berenguer Ramón II *el Fratricida* en la batalla de Tévar (1090). De hecho, Ramón Berenguer II *Cabeza de Estopa* llevaba ya varios años muerto cuando se produjo la batalla. Sin embargo, el CMC nombra al rival del Campeador como “don Remont”, lo cual se ha entendido como una confusión de nombres o a que, en realidad, el poeta creyó que el Cid combatió a Ramón Berenguer II. Para Montaner, este equívoco “puede deberse a que, entre 1076 y 1082, gobernaron conjuntamente Ramón Berenguer II y su hermano, y posterior asesino, Berenguer Ramón II” (*Cantar*, 60 [1993: 158; 2007: 60]). El presente estudio presentará una alternativa, aportando pruebas de que esa aparente confusión onomástica respondió a un propósito concreto y coherente con el poema.

<sup>2</sup> Cito el CMC en este artículo siempre a partir de la edición de Montaner.

Navarrete (“Ideología”, 238), haciendo hincapié en la brevedad de la narración dedicada a la contienda, resalta cómo “el juglar, que dedica más de trescientos versos del cantar a relatar el episodio, probablemente ficticio, de la toma del castillo de Alcocer despacha la batalla de Tévar en once escuetos versos”, a saber:

Todos son adobados cuando mio Cid esto ovo fablado,  
las armas avién presas e sedién sobre los caballos;  
vieron la cuesta yuso la fuerça de los francos.  
Al fondón de la cuesta, cerca es del llano,  
mandólos ferir mio Cid, el que en buen hora nasco;  
esto fazen los sos de voluntad e de grado,  
los pendones e las lanças tan bien las van enpleando,  
a los unos firiendo e a los otros derrocando.  
Vencido á esta batalla el que en buen hora nasco,  
al conde don Remont a presón le á tomado.  
Y gañó a Colada, que más vale de mill marcos de plata,  
(vv. 1000-1010)

23

Sin embargo, la desproporción entre el número de versos y la relevancia de un episodio no es algo exclusivo de la batalla de Tévar, pues también se produce en la toma de Valencia (vv. 1202-1212) donde el poema prefiere no estancarse en el relato de un largo asedio sin maniobras destacables,<sup>3</sup> frente a lo que sucede en Castejón y Alcocer, conquistadas mediante hábiles estratagemas, de ahí que reciban un tratamiento más detallado que Valencia. Esto mismo puede aplicarse a la batalla de Tévar, pues, como bien señaló West (“A Proposed Literary Context”, 1), “the significance of the Tévar episode [...] lies in the preliminaries to the battle and in its aftermath, rather than in the battle itself. This conclusión emerges from even the most cursory reading, as mere eleven lines (1000-10) are devoted to the hostilities out of a total of one

<sup>3</sup> Para Montaner, “más que las habilidades guerreras del Campeador, interesa resaltar su capacidad de convocatoria (vv. 1197-1200 y 1267), así como la importancia del botín conseguido (vv. 1210-1220), marcada por la reiteración de la fórmula ponderativa ‘¿quién vos lo podrié contar?’ (v. 1214), ‘¿quién los podrié contar?’ (v. 1218). En todo caso, y desde la perspectiva militar, el segundo hemistiquio del verso 1204, ‘que non y avía art’, establece la diferencia con la toma de las otras dos plazas aludidas [Castejón y Alcocer], que se realiza, justamente, gracias a estratagemas, por lo reducido del ejército cidiano” (*Cantar*, 806-807 [1993: 503; 2007: 461]).

hundred and twenty-eight (957-1084).<sup>4</sup> De entre todos ellos, el apartado que nos interesa comprende los vv. 1017-1082, pasaje muy conocido y cuyos versos serán citados a lo largo del presente estudio conforme el análisis de los mismos así lo exija.

Ya Dámaso Alonso (“Estilo y creación”, 359) observó diversos aspectos del pasaje que pueden entenderse como humorísticos. Con respecto al conde y su caracterización en el poema,

Notemos con cuán escasos recursos estilísticos está conseguido el intento, cuán delgada es la gracia. Los elementos son pocos, pero suficientes, pero irremplazables. No hay uno que no venga a fijar un punto del perfil del conde. A este fin apunta la cualidad de follonía que primero se le atribuye; a esto —burguesía, vida fácil y cómoda, escasez de heroísmo—, las alusiones a los cortesanos vestidos, a las sillas más propias de gala y torneo que de lides; a esto también, la petición de aguamanos. A esto, la melancolía que se apodera del conde en la prisión; a esto, su poca firmeza de carácter, su debilidad, que le hace faltar en seguida a la palabra dada de no probar bocado; a esto, su desconfianza, tan poco heroica. Unas cuantas indicaciones, sabiamente espaciadas, dejada caer con un matiz estilístico ingenuo, en donde parece casi no apuntar la ironía, nos han dejado un retrato complejo, perfecto, del tipo del vanidoso y de poco ánimo.

Queda así resumida la lectura habitual del episodio: un retrato humorístico, poco heroico, del conde don Remont. Sin embargo, se observan ciertos elementos subjetivos, como la supuesta “melancolía que se apodera del conde en la prisión” sobre la cual nada indica el CMC. Más allá de este detalle, la interpretación humorística del episodio ha sido una constante desde hace años, pues no hay artículo sobre el Cid y don Remont que no se refiera en algún momento a dicha comicidad, o a la generalmente aceptada humillación por parte del Cid hacia el catalán, siguiendo las tesis planteadas por Montgomery (“The Cid and the Count”),<sup>5</sup> autor de “the first detailed study of the

<sup>4</sup> Respondiendo así a Burgoyne (“Si bien non comedes”, 40), para quien “Most critics have called attention to the battle scene (vv. 985-1011) for its lack of descriptive detail, and the impression it creates of a disconnection between the narrated and the narration, or story time and discourse time, especially when this confrontation is compared with the rhythm of other combat narratives in the poem”.

<sup>5</sup> Aunque Dámaso Alonso (“Estilo y creación”, 358-359) vio rasgos cómicos en don Remont, no sería hasta el conocido estudio de Montgomery (“The Cid and the Count”) que se plantearía la lectura basada en una supuesta humillación.

episode” (West, “A Proposed Literary Context”, 2) y que gozó por ello de gran éxito, pasando a ser referencia obligada de todos los trabajos dedicados a esta aventura que, si bien han ofrecido magníficos hallazgos, también han incurrido en una lectura contradictoria con el conjunto del poema, además de ir incluso contra la propia figura del Campeador; una interpretación que requiere de malabares para explicar por qué el Cid obsequia al conde con ricas monturas antes de partir, o por qué el Campeador califica de “buen señor” al barcelonés en las cortes de Toledo (v. 3194). Lo que propongo, por tanto, es una revisión de la escena prescindiendo de tal humor, así como de la consabida humillación sufrida por don Remont, lo cual puede dar más sentido a la función de este episodio en el poema.

### ¿POR QUÉ EL CONDE NO QUIERE COMER?

Puesto que el Cid trata de convencer a don Remont de que acepte la comida que le ofrece, será necesario comprender qué motiva su ayuno. Un buen número de autores han visto en ello una huelga de hambre, siguiendo la idea planteada por Dámaso Alonso (“Estilo y creación”, 358): “El conde intenta la huelga de hambre [...]. Pero, cuando a los tres días le oye al Cid que si come le pondrá en libertad, entre aquella promesa y el buen apetito medieval y templado por tres días de abstención, cambia de parecer y olvida su voto”. Quienes comparten esta lectura evidencian los puntos débiles de dicha huelga: o no especifican cuál es el motivo u objeto de la misma,<sup>6</sup> o creen que su propósito es el de obtener la libertad, como Garci-Gómez (*Estudios*, 124-127, 131),

<sup>6</sup> Para Oleza (“Análisis estructural”, 198) “el conde de Barcelona, que declara una especie de pasiva huelga de hambre”; reitera la idea poco después, al afirmar que “[el Cid va a] poner en contradicción la dignidad personal del Conde y su deseo de libertad, va a hacernos entrar en conflicto, y vamos a ver al Conde agachar las orejas y salir con el rabo entre las piernas, confiriendo al episodio su característico humor” (“Análisis estructural”, 203); según Beltrán (“Conflictos interiores”, 241), “El catalán parece estar diciendo que prefiere morir a tener que pagar con lo cual no hay razón para que el Cid lo mantenga prisionero y sí, e importante, para dejarlo ir ya que la muerte del conde como prisionero suyo hubiera supuesto gravísimos inconvenientes para Rodrigo”; para López Estrada (*Panorama crítico*, 235), “el juego oral se establece sobre todo a través de los comentarios del Cid que suscitarían la risa de los oyentes: [y cita los vv. 1054-1055] [...] El amable interés del Cid por la buena comida del Conde es el contrapunto de la huelga de hambre que éste pretendía llevar a cabo y que no pudo sostener”; para Giles (“Del día que fue conde”, 122), el episodio nos muestra “Remont’s aborted hunger strike”; finalmente, según Burgoyne (“Si bien non comedes”, 31), “the Cid coerces his prisoner, Ramón Berenguer, the Count of Barcelona, to give up his airs and end his hunger strike”.

para quien “Nos encontramos, evidentemente, con un caso del uso del ayuno como medio de coerción para obtener la libertad; fue, además, un medio muy eficaz” (*Estudios*, 125), alzando al conde con el triunfo final al imponerse al Cid, quien, de ser así, acabaría humillado al doblegarse a las pretensiones de su prisionero,<sup>7</sup> como agudamente observó West (“A Proposed Literary Context”, 2) al advertir que “it is, therefore, the Cid who is obliged to change his stance, rather than the Count”.

Para Montgomery (“The Cid and the Count”, 5), Vidal Tibbits (“Cid, hombre heroico”, 272),<sup>8</sup> Smith (“Tone of Voice”, 10)<sup>9</sup> y Such y Hodgkinson (*Poem of my Cid*, 102),<sup>10</sup> el alimento que se ofrece a don Remont constituye un banquete para celebrar la victoria del Cid y, por tanto, la derrota del catalán.<sup>11</sup> La primera referencia a esta teoría la encontramos en Montgomery: “As the poem has it, it was during this feast that the Count was sent a large amount of food; he was being asked to do nothing less than join in the celebration of

<sup>7</sup> Así lo creía, sin embargo, Garci-Gómez, quien llegaría a afirmar que “El Conde de Barcelona, qué duda cabe, se portó como auténtico *folon* [*sic*] hasta el final, y lograría por el ayuno doblegar la voluntad de aquel ante quien había sucumbido por las armas” (*Estudios*, 127).

<sup>8</sup> “Debemos admirar su magnanimidad [la del Cid] al perdonar la vida a los moros a los que derrota y, en especial, cuando permite a Ramón Berenguer que regrese, libre, a su corte, con dos de sus caballeros. Este último episodio es el único, a lo largo de todo el poema, en que el Cid se nos aparece cruelmente sarcástico con su enemigo, al obligarle a participar en el banquete en el que se celebra su propia derrota. El poeta parece haber ideado este episodio como uno de los pasajes cómicos de su obra, ya que a esto se prestaba la figura refinada del conde. El sarcasmo e ironía del Cid reflejan la idiosincrasia de los castellanos, especialmente la del pueblo, que no comprende las costumbres de otro país y que, además, es enemigo”.

<sup>9</sup> “There may be further humiliation intended when the Count is invited to participate in the banquet held to celebrate his own defeat (rather than being offered food from it to eat in private), especially as the booty is being piled up nearby (vv. 1015-1016)”.

<sup>10</sup> [Para el v. 1019]: “The Count is being asked to take part in a banquet to celebrate his own defeat”.

<sup>11</sup> West (“A Proposed Literary Context”, 2) halló otro motivo que, sin embargo, resulta difícil de sostener a la vista de lo que reza el poema. Para el autor, “Montgomery believed that the Count refused food because he was being invited —and somewhat rudely— to celebrate his own defeat. This seems eminently sensible, for the Cid’s treatment of his noble prisoner is not over-generous. The Count is not invited to join him at table, instead the food is placed before him while he is still under guard. The Cid’s men are undoubtedly celebrating their victory and there is no sign of the Cid’s magnanimity at this point”. Sin embargo, el conde replica en cierto momento al Cid diciéndole “-Comede, don Rodrigo e pensedes de folgar, / que yo dexarmé morir, que non quiero yantar.-” (vv. 1027-1028), por lo que catalán y castellano sí podrían estar compartiendo mesa. Por otro lado, no sabemos si las celebraciones por la victoria duraron tres días, pues nada dice el CMC al respecto, siendo por tanto una afirmación gratuita del autor que, además, poco aporta a su razonamiento.

his own defeat” (“The Cid and the Count”, 5). Sin embargo, una lectura atenta del texto descarta esta interpretación, pues cabría preguntarse por qué el Cid no celebra la victoria con sus hombres. El v. 1011 deja claro que el Cid “Prísolo al conde, pora su tienda lo levava”, esto es, el Campeador no dejó al conde con el resto de prisioneros, sino que lo hizo llevar a su propia tienda, lo cual apunta más bien al trato que se dispensaría a un invitado y no a un cautivo. Al igual que, hoy en día, cualquiera intenta que sus invitados se sientan satisfechos y nada les falte, Rodrigo agasaja al conde en lo que parece un claro trato preferente, quizá incluso compartiendo con él su propia comida.<sup>12</sup> Por otro lado, el comportamiento del Cid recuerda poderosamente a la costumbre musulmana por la que el vencedor ofrecía alimento a su prisionero, manifestando así su intención de respetarle la vida. Uno de los ejemplos más célebres es el protagonizado por el gran Saladino, quien, tras su victoria en Hattin, ofreció a su prisionero Guido de Lusignan una copa de agua helada. Tras saciar su sed, el entonces rey de Jerusalén pasó la copa a otro prisionero, Reinaldo de Châtillon, al que Saladino había jurado matar con sus propias manos. Al ver cómo Reinaldo bebía, Saladino hizo notar, en voz alta, que no era él quien había ofrecido el líquido elemento a este prisionero. Tras ello, sacó su espada y le golpeó con tal violencia que le separó el brazo derecho del cuerpo por el hombro para, a continuación, ordenar a sus lugartenientes que le diesen el golpe de gracia (Jacob, Procter, Riddle y M<sup>c</sup>Conechy, *History of the Ottoman Empire*, 202; Regan, *Saladin*, 129; Oldenbourg, *Las cruzadas*, 573; McGlynn, *By Sword*, 103). La reacción del conde resulta acorde con esta interpretación, pues adopta una postura que constituye una oposición frontal a la de su captor: si el Cid ofrece comida a don Remont para indicarle que va a respetar su vida, este último decide dejarse morir, herido en su orgullo tras su derrota ante quienes considera unos “malcalçados”:<sup>13</sup>

27

<sup>12</sup> No estoy de acuerdo, por tanto, con la interpretación de Montgomery, para quien “He [el conde] is made captive, and when a victory feast is prepared for the Cid, he declines to take part: ‘A Mio Çid don Rodrigo grant cozínal’ adobavan; / el conde don Remont non ge lo preña nada.’ (vv. 1017-1018) Mindful of the count’s arrogance, the poet disingenuously treats his refusal as an expression of disdain, ‘a todos los sosañava’ (v. 1020), but it is quite clear that a game is beginning in which the Cid holds all the trump cards, and that the count’s stubbornness will only intensify his final humiliation” (“Rhetoric of Solidarity”, 200).

<sup>13</sup> Resulta muy interesante la observación de Burgoyne, comparando el calzado del ejército franco en la contienda con este insulto de “malcalçado”, por el que se logra “a comic allusion to, and parallelism with the battle” (“Si bien non comedes”, 40). Si bien estoy de acuerdo con el paralelismo de la contienda, en cuanto que la verdadera batalla se producirá en torno a esa comida, considero apriorística la calificación de cómica.

—Non combré un bocado por cuanto ha en toda España,  
antes perderé el cuerpo e dexaré el alma,  
pues que tales malcalçados me vencieron de batalla.—

(vv. 1021-1023)

28

Se equivoca West (“A Proposed Literary Context”, 2) al afirmar que “The precise reason for the fast is not explicitly given”, pues estas líneas señalan dicho motivo, esto es, su derrota ante unos “malcalçados”, como bien observaron Moon (“Humor”, 702),<sup>14</sup> Corfis (“Count of Barcelona”, 173)<sup>15</sup> y Montaner (*Cantar*, 792 [1993: 492; 2007: 448]),<sup>16</sup> un desprecio que ya había mostrado en los vv. 980-981: “Lo de antes e de agora todo-m’ lo pechará, / sabrá el salido a quién vino desondrar!”. Conviene hacer hincapié en que no es sólo el hecho de haber sido vencido lo que aflige a don Remont, sino el haber caído ante enemigos que él considera inferiores, lo cual hace todavía más ignominiosa la derrota.<sup>17</sup> El ayuno constituye, así, una reacción coherente con

<sup>14</sup> “The Cid and his followers are still ‘malcalçados’ to the Count. The incongruity of this bombastic figure sputtering over his defeat is the basis of the humor here. But his dignity is destined to suffer even greater humiliation. After having refused the Cid’s offer of food, even the added promise of liberty does not at first bring him to relent, but as his hunger whets his better judgment, he finally accepts”.

<sup>15</sup> “The Count resisted because he could not accept defeat by such ‘malcalçados’”.

<sup>16</sup> Para el eminente autor, se trata de “una muestra de despecho (vv. 1018, 1020, 1024 [sic, por 1023]) [...]. Por ello, creo que tiene razón M. Pidal al achacar el desplante de don Remont al disgusto por una derrota que él considera humillante”.

<sup>17</sup> Creo que no anduvo acertado Garci-Gómez al señalar que “si la razón del ayuno hubiera sido la derrota en sí, el Conde no hubiera comido nunca” (*Estudios*, 127), pues a don Remont, más que la derrota en sí, le duele haberla sufrido ante quienes considera inferiores. En este sentido, no han sido pocos quienes han visto en este episodio una manifestación del choque entre el infanzón que gana prestigio por sus méritos personales y la alta nobleza que se acomoda en su rango (Oleza, “Análisis estructural”, 197; Beltrán, “Conflictos interiores”, 240; West, “A Proposed Literary Context”, 2; England, “Cid’s Use of Parody”, 103; Burgoyne, “Si bien non comedes”, 40). Aunque diversas pruebas apoyan el origen magnático del personaje histórico (Torre Sevilla, *Linajes nobiliarios y El Cid y otros señores*, 131-164; Montaner y Escobar, *Carmen Campidoctoris*, 14-17), no parece suceder así con el poético, pues el Cid que muestra el CMC es un infanzón, según había reconocido hasta ahora la crítica de modo unánime. Lacarra (“Linaje” y “Rodrigo”) ha defendido que ese alto rango del Campeador histórico se da también en el poema, en una lectura que “no sólo obliga a la retorsión semántica de un elevado número de versos del poema, sino que elimina uno de sus más obvios sustentos argumentales” (Montaner y Boix, *Guerra*, 229, n. 163), y que puse de nuevo en duda a partir de su análisis de los *flyting* o combates verbales (“Combates verbales”, 415-19). Esta discusión no afecta al episodio de don Remont, ya que el desprecio del conde al Cid no tiene por qué deberse a su clase social sino al mero hecho de ser un desterrado, como deja claro en los vv.

la altanería del conde, ya que se siente deshonrado, al igual que lo hicieron otros personajes literarios, paralelos, que la crítica precedente no ha observado:

La dueña por est' fecho fue tan envergonzada  
que por tal que muriese non quería comer nada,  
mas un ama vieja, que la hobo criada,  
fiçol' creyer la dueña que non era culpada.

(*Libro de Apolonio*, es-  
trofa 8; ed. Alvar, II: 21)

Junto a este caso, ya señalé (“Batalla de Tévar”) las fuertes semejanzas entre el episodio del conde de Barcelona en el *CMC* y la derrota en batalla y posterior muerte por inanición de Drapes en el libro VIII (§ 36-37 y 44) de *La guerra de las Galias*, atribuido a Aulo Hircio, donde el desarrollo de la contienda es prácticamente igual<sup>18</sup> y donde se incluye cómo “Drappes, quem captum esse a Caninio docui, sive indignitate et dolore vinculorum sive timore gravioris supplicii paucis diebus cibo se abstinuit atque ita interiit” (Gai Iuli Caesaris, *De Bello Gallico*, 22, § 44) [“ya sea por indignación y sentimiento de las prisiones ó por temor de un castigo más severo, no quiso comer en unos días, y así murió.” (Julio César, *Comentarios*, 251-256)]. En este caso, y si dicha identificación es correcta, el ayuno del conde no trataría de retratarlo

29

---

980-981: “¡Lo de antes e de agora todo-m' lo pechará, / sabrá el salido a quién vino desondrar!” estado en el que se halla independientemente de su condición de infanzón o magnate.

<sup>18</sup> En ese caso, las tropas romanas ocupan zonas elevadas, mientras que los bárbaros de Drapes están en la posición baja, quedando así en desventaja posicional. Esto serviría para destacar la victoria del Campeador, quien, en situación semejante a la de Drapes, acaba imponiéndose al ejército de don Remont. Burgoyne (“Si bien non comedes”, 40) se equivoca al leer el pasaje, extrayendo de él una interpretación social insostenible debido a dicha lectura errónea: “The audience can also visualize the physical positioning of the men on the battlefield, which becomes an effective poetic representation of the power inversion that has taken place: the lowly Castilian *infanzón*, exiled from his land, has taken the higher ground (v. 992), while the more noble Count, with his superior numbers and social status, fights from below to reassert his authority. This spatial orientation of bodies in the scene sets the stage for the poet’s comic humiliation of the Count”, insistiendo en ella más tarde (“Si bien non comedes”, 43). En el v. 992, recordémoslo, el Cid advierte a sus hombres de que “Ellos vienen cuesta yuso e todos traen calças”, esto es “vienen cuesta abajo”, por lo que se entiende que los catalanes ocupan zonas elevadas. Por supuesto, la desafortunada lectura del pasaje desarticula dicho planteamiento.

como un personaje pueril y terco,<sup>19</sup> sino que serviría para acercar los versos del *CMC* a su fuente latina.

30

Este sentimiento de deshonor que sufren Drapes y la hija del rey Antioco implica que la lectura tradicional derive a un razonamiento circular: si “el magnate desdeñoso se humilla, abandona sus resistencias, olvida su dignidad” (Oleza, “Análisis estructural”, 205), entonces acaba aceptando la comida que le ofrece un “malcalçado”. En otras palabras: la consabida humillación sólo podría darse si el Cid lograra hacer comer al conde pese a que éste siguiese considerándolo un “malcalçado”. Y no sólo esto: dejar marchar al conde humillado implicaría que éste, ya libre, seguiría pensando que el Cid era un “malcalçado”. Ahora bien: García Ordóñez es humillado en las cortes de Toledo cuando insulta la barba del Cid, a lo que el Campeador replica recordándole lo sucedido en Cabra; Asur González despreciará al Cid al tildarlo de molinero y acabará herido de muerte en las lides finales; y, por supuesto, los infantes de Carrión sufrirán las consecuencias de la afrenta de Corpes y por despreciarlo a causa de su baja clase social. Así pues, ¿por qué debería el Cid dejar libre a quien le desprecia, cuando aquellos que lo hacen acaban recibiendo su castigo en el *CMC*? Todo apunta a que, si dejó marchar a don Remont, fue porque primero logró ganarse su respeto. Y eso sí casa con el espíritu del *CMC*, donde Rodrigo logra cambiar los corazones de quienes, en algún momento, han ido en su contra: los prestamistas Rachel y Vidas, que esperaban enriquecerse a costa del Cid, acabarán suplicando la devolución del dinero prestado; los moros de Alcocer, que acabarán despidiendo entre lágrimas al Campeador y, finalmente, el rey Alfonso, que cambiará su ira por amor hacia el héroe. En esa lista, probablemente, haya que incluir al conde, porque son aquellos que no aprenden a respetar al Cid quienes acaban siendo castigados y humillados en el poema, y no como el conde, marchando a lomos de palafrenes enjaezados.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “The hunger strike seems pointless and infantile” (Montgomery, “The Cid and the Count”, 2); “he renounces his stubborn plan and is thus humiliated” (West, “A Proposed Literary Context”, 2); “his seemingly childish refusal to eat” (Corfís, “Count of Barcelona”, 170).

<sup>20</sup> Creo, por ello, que Montgomery (“The Cid and the Count”, 3) se equivoca al afirmar que “it is hard to imagine that the Cid felt a friendly concern about his prisoner’s well-being, or that he wished to treat him as an honored guest, for the two men were by no means on friendly terms”. Si no lo estaban al inicio del episodio, sin duda la situación ha cambiado mucho al final de la misma, y ello se debe al buen trato que Rodrigo dispensa al conde.

DE CÓMO EL CID SE GANÓ  
EL RESPETO DE DON REMONT

Si la batalla de Tévar se describe brevemente en el *CMC*,<sup>21</sup> ello se debe a que la verdadera batalla iba a darse en torno a una mesa y no contra un ejército armado, sino contra la altanería del conde de Barcelona, en una contienda por dejar de ser considerado un “malcalçado”. Para Navarrete, “si el deseo del juglar hubiera sido presentar a Rodrigo como un guerrero invencible el conde de Barcelona tenía que haber sido concebido como un adversario digno del héroe. No es así. El juglar del *Mio Cid* hace escarnio del conde de Barcelona” (“Ideología”, 238), sin advertir que la fácil victoria militar del Campeador remite a que la fuerza de don Remont no se sostiene sobre las mismas virtudes que las del Cid, esto es, sus capacidades guerreras, sino en su orgullo de conde, del mismo modo que la peligrosidad de los infantes de Carrión se alzaba sobre su desmedido egoísmo y orgullo (Hart, “Infantes de Carrión”). Por ello, que el conde se mantenga tres días en ayuno no significa que no haya podido resistir más, sino que esos son los días en que el Cid tarda en vencerle, tal es el orgullo del catalán, cuya resistencia contrasta con su rápida derrota en la batalla campal — así, la supuesta facilidad con que se rinde al hambre se convierte en un juicio subjetivo—.

31

Esa resistencia de varios días es incuestionable, sin que ello afecte a la teoría de la doble narración de Gornall, para quien el Cid no pide al conde que coma en dos ocasiones sino una,<sup>22</sup> pues el *CMC* especifica que el Campeador y sus hombres insistieron durante tres días:

<sup>21</sup> En su afán por encontrar rasgos cómicos o humillantes en el episodio, algunos autores han creído ver elementos humorísticos que en ningún momento figuran en la narración, lo cual la hubiese extendido sensiblemente. Valgan unos pocos ejemplos donde se observan lo que podríamos llamar *refundiciones* de los hechos por parte de algunos críticos: Navarrete creía que la batalla se describía en “versos burlones en los que vemos a las huestes catalanas rodar por el suelo como peleles” (“Ideología”, 238); Garci-Gómez también ofrece una versión de los hechos que difiere de la ofrecida por el poema: “Para ganar, cada uno de los del Cid habría de poner fuera de combate a tres de los del Conde. Para conseguirlo harían que estos se lanzaran al ataque cuesta abajo, precipitándose montados sobre sus sillas coceras. De esta manera, cuando los del Cid hirieran y derribaran a un caballo, los que seguían se tropezarían y atropellarían unos con otros, quedando impedidos entre cinchas y correajes” (*Estudios*, 119); Beltrán no queda a la zaga en creatividad al afirmar que “los francos saldrán despedidos haciendo caer a los que les sigan de una manera que nos hace pensar en las famosas fichas de dominó” (“Conflictos interiores”, 240).

<sup>22</sup> Para el autor, el Cid no ofrece la libertad al conde en dos ocasiones, sino sólo una, pues la alegría de don Remont es la de alguien que oye la propuesta por primera vez (Gornall, “How Many Times”, 71), a partir de lo cual identifica ambas ofertas. Sin embargo, el *CMC* no refiere dos sino hasta cuatro invitaciones, si se incluyen las ocasiones en que el Cid reitera

Fasta tercer día no-l' pueden acordar;  
ellos partiendo estas ganancias grandes,  
no-l' pueden fazer comer un muesso de pan.  
(vv. 1030-1032)

Pero, tras esos tres días,

—Dixo mio Cid: —Comed, conde, algo,  
ca si non comedes, non veredes cristianos;  
e si vós comiéredes don yo sea pagado,  
a vós e a dos fijosalgo  
quitarvos he los cuerpos e darvos é de mano.—  
Cuando esto oyó el conde ya s'iva alegrando:  
—Si lo fiziéredes, Cid, lo que avedes fablado,  
tanto quanto yo biva seré dent maravillado.—  
(vv. 1033-1038)

32

“Cuando esto oyó el conde ya s'iva alegrando”, una alegría sobre la que el poeta insiste en el v. 1049, “Alegre es el conde e pidió agua a las manos”. Resulta llamativo advertir que la crítica defensora de la presencia de una humillación en el episodio no ha dedicado una sola línea durante tantos años a explicar cómo podía el conde estar tan alegre si acababa de ser humillado,<sup>23</sup> frente a Garci-Gómez (*Estudios*, 123), quien intuyó la importancia de estos versos al señalar que “la agresividad del *folon* [*sic*] se amansa; maravillado, comenzó a alegrarse”.

En realidad, la comicidad del episodio se sostiene fundamentalmente gracias al v. 960, donde puede leerse que “El conde es muy follón”, y, con ello,

---

su ofrecimiento pese a que el conde ya ha aceptado (vv. 1039-1040) e incluso cuando ya está disfrutando de su comida (vv. 1054-1055), produciendo así un efecto de insistencia, como si Rodrigo quisiera asegurarse de que el conde seguirá comiendo, y que funciona perfectamente con la doble solicitud anterior que Gornall identifica como única. Así pues, todas ellas podrían leerse como independientes, transmitiendo esa sensación de insistencia y paciencia con que el Cid acaba venciendo la resistencia del catalán. Por otro lado, no se puede obviar la acertada observación de Molho: “no se ha advertido, por ejemplo, que las fórmulas a las que recurre el Cid en su doble invitación no son idénticas” (“Inversión y engaste”, 199). Gornall no hace referencia alguna al estudio de Molho en su artículo.

<sup>23</sup> Y, si lo ha hecho, la lectura no ha sido todo lo fructífera que debiera. Así, Burgoyne señala que “Ramón happily gives up his protest” (“Si bien non comedes”, 43), sin advertir que esa felicidad choca frontalmente contra la tesis de la supuesta humillación y comicidad que defiende a lo largo de todo su estudio.

“the autor announced the appearance of a buffoon in his poem” (Montgomery, “The Cid and the Count”, 1), de ahí que toda la aventura se haya leído habitualmente bajo un prisma de sorna hacia don Remont,<sup>24</sup> sin advertir que la alegría del conde indica el momento en que descubre que ya no tiene razones para persistir en su actitud, que no se rinde al hambre, humillado, sino que abandona el ayuno porque él mismo decide hacerlo. ¿Por qué iba a ser ignominioso aceptar alimentarse, viéndose libre más tarde? Humillante sería aceptar comer a la mesa de un “malcalçado” y luego seguir siendo su prisionero, pues esto sí que implicaría que el conde no habría podido resistir el hambre. Pero esta ecuación se quiebra porque va a ser liberado y, con ello, el Cid también le rompe todos los esquemas, todos sus prejuicios al descubrir la nobleza de espíritu de quien, pese a ser un proscrito, se comporta con una generosidad digna de los grandes nobles, pues uno de los rasgos propios de todo gran señor medieval es, precisamente, su generosidad (Boix, “Aspectos del héroe”, 18).<sup>25</sup> De hecho, si, como señala Burgoyne (“Si bien non comeds”, 41-42), los constantes insultos del conde al Cid y sus hombres como “malcalçados” son su manera de despreciarlos en comparación con las calzas que él y sus hombres usaron en batalla, es de notar que, a partir del momento en que se cita dicha alegría, don Remont jamás volverá a referirse a ellos con tan insolente apelativo, lo cual refuerza aún más la idea del cambio de actitud en el catalán.

Un reflejo de su nueva actitud se observa en palabras del propio Campeador, quien, justo tras el asombro manifestado por don Remont, señala:

—Pues comed, conde, e cuando fuéredes yantado,  
a vós e a otros dos darvos he de mano,

<sup>24</sup> Creo que se exceden Such y Hodgkinson al indicar para el v. 960 que “The poet is quick to let us know how we are to react to his portrait of a vain, blustering, and foppish individual, viewed with no small measure of Castilian intolerance towards an effete Catalan nobleman” (*Poem of my Cid*, 99).

<sup>25</sup> Para los vv. 1035-1035b, Such y Hodgkinson señalan cómo “the Cid again displays his exceptional generosity: he might have been expected to demand a large ransom for his illustrious prisoner and his two companions” (*Poem of my Cid*, 103). No estoy de acuerdo con Gornall, quien minimiza este hecho: “the inclusion of two of his knights could hardly, for so self-centred a personage, have amounted to a vital novelty” (“How Many Times”, 71). Se trata de una afirmación apriorística, que ve en el conde a alguien orgulloso pero no observa su evolución desde su primera definición como “follón” a su alegría y respeto hacia el Cid. Además, si tal acción no fuese importante, ¿por qué iba el Cid a liberar a dos hombres más, venciendo así la resistencia de don Remont?

mas quanto avedes perdido e yo gané en campo,  
sabet, non vos daré a vós un dinero malo,  
ca huebos me lo he e pora estos mios vassallos  
que conmigo andan lazrados.  
Prendiendo de vós e de otros irnos hemos pagando,  
abremos esta vida mientras ploquiere al Padre Santo,  
comme qui ira á de rey e de tierra es echado.—

(vv. 1039-1048)

34

Bien señala Garcí-Gómez que “el Cid entra en un tono de lamentación confidencial, tratando de explicar al Conde lo duro de su situación” y que “el Conde de Barcelona pareció comprender; no le importaba que el Cid se quedara con todo el botín de guerra” (*Estudios*, 128). En efecto, aquí surge una nueva incoherencia con la supuesta humillación: ¿por qué debería el Cid dar explicaciones a don Remont para que comprenda por qué no le devuelve el botín? ¿Acaso da explicaciones a los moros tras una batalla? No, por supuesto es innecesario explicar la práctica habitual tras una victoria, y aún menos al enemigo vencido. Lo que aquí se aprecia, acorde al cambio que experimenta don Remont, es una nueva muestra de cordialidad tras hacer las paces. Por ello, el Cid casi parece disculparse por no devolverle el botín al que, más bien, es su invitado, explicándole que no le mueve el ansia de riquezas, sino la necesidad de mantener a sus hombres.

Otro punto donde la crítica ha creído ver tintes humorísticos ha sido la fórmula “comed, conde”, ya utilizada anteriormente por Rodrigo, cuya cacofonía produciría un “alliterative wordplay”, como lo llamó Giles (“Del día que fue conde”, 122). Así, para Smith, el autor del poema “seems to me to invite listeners and readers to hear tones of cruel humor throughout this episode, and in particular to speculate that the Cid’s words *Comed, conde* (1025) are a punning jingle of a cruel kind also, especially as they are repeated in 1033, 1039, and 1054, by the Cid, and in the narrative voice by the poet (*comiendo va el conde*, 1052)” (“Tone of Voice”, 11-18), mientras que, para Espósito, “the paranomasia created by the near homophony of *comed, comde* generates much of the scene’s humor” (“Lexical Patterning”, 47).<sup>26</sup> Sin embargo, estas

<sup>26</sup> Miletich ofrece una lectura aún más enrevesada: “in the episode of the Count of Barcelona, the excessive emphasis on the verb ‘comer’ and its association with the term ‘conde’ build up comically to a climax in which the dominance of ‘comer’ in the first series is superseded by the noun ‘conde’ in the second, resulting in a mock-heroic juxtaposition which suggests that eating and the count are one and the same at this point in the narrative. This is aptly

lecturas no se sostienen ante la identificación establecida por England (“Cid’s Use of Parody”, 102) entre la escena del CMC que centra el presente estudio y la ceremonia de investidura referida en la *Gran Crónica de Alfonso XI* por la que el rey otorga a Alvar Núñez el rango de conde.<sup>27</sup> La estructura de dicha ceremonia es paralela a la conversación del Cid con don Remont, incluyendo además la misma fórmula,<sup>28</sup> lo que obliga a descartar que dicha cacofonía o cualquier yuxtaposición fuesen concebidas bajo premisas cómicas, pues, estando históricamente documentada en una ceremonia real, resulta inviable pensar que su cacofonía tuviese un propósito humorístico, burlón, en tal contexto. Cosa distinta es que, como el propio England (“Cid’s Use of Parody”, 103) defiende, el diálogo de don Remont y el Cid sea una parodia de dicha ceremonia pero, en ese caso, estaríamos hablando del conjunto de la escena, y no sólo de la fórmula. Para Bautista,

35

el Cid no se burla sólo del conde orgulloso, sino que plantea una parodia de su misma identidad como conde, por la cual el héroe queda estructuralmente en la misma posición que el rey [...]. Por su parte, Berenguer se presta inicialmente a la broma diciéndole al Cid que coma él, con lo que el paralelismo con la ceremonia [de investidura de condes] toma tintes deliberadamente cómicos. Por si ello fuera poco, el conde acaba comparando la comida con el Cid a la que probó el día en que fue investido con la dignidad condal, explicitando la identificación entre las dos escenas: “Del día que fue conde non yanté tan de buen grado, / el sabor que dend é non será olvidado”. La parodia muestra bien el tono anti-aristocrático del *Cantar*, que se burla no solo del conde, sino también de los rituales que le son propios, y de las señas de identidad de este tipo de aristocracia. Para ello, además, el poeta ha presentado al conde de Barcelona bajo la imagen de un conde castellano, transformando la realidad institucional del primero, y modificando también lo que en los primeros pasos de los textos cidianos puede considerarse un episodio con tintes anticatalanes en un motivo que parodia ya a la aristocracia cortesana, colocando en cierta medida a Berenguer como un ejemplo más de ella (“Comed, conde”, 71-72).

---

emphasized in the line ‘por que el conde don Remont tan bien volvie las manos’ (“Repetition and aesthetic”, 192).

<sup>27</sup> Giles (“Del día que fue conde”, 124-125) identifica una ceremonia semejante para investir a un marqués, siguiendo a Diego de Valera.

<sup>28</sup> Para Bautista “La repetición de las palabras, ‘Comed, conde’, constitutivas del ritual [...] evidencia que el poeta alude claramente a esta ceremonia” (“Comed, conde”, 71).

Comprensiblemente, el autor interpreta la réplica de don Remont al Campeador afirmando que “se presta inicialmente a la broma”, única explicación lógica aunque forzada por la lectura habitual, además de incoherente, pues resulta obvio que, sintiéndose tan humillado, el conde no tendría ganas de bromear, y aún menos con el “malcalçado”. Pero intuye con excepcional perspicacia que el Cid “queda estructuralmente en la misma posición que el rey”, por lo que esta fórmula podría servir para caracterizar al personaje, mostrando su nobilísimo corazón, que le hará digno de la posición que ocupará en Valencia, donde acabará actuando como un rey tras la conquista de la ciudad (Boix, “Doble faceta”, 228-230; “Rodrigo Díaz”, 188-190; *El Cantar*, 64-67, 93, 105-107, 152-154, 156-158). No cabría, pues, una lectura paródica de la ceremonia identificada por England, del mismo modo que sería inapropiado ver en el v. 1025 (“–Comed, conde, d’este pan e beved d’este vino”) una parodia de la eucaristía, de la Santa Cena o incluso de Cristo, extremo que iría abiertamente en contra del espíritu del *CMC*.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Burgoyne lleva su interpretación al límite cuando afirma que “the poet also makes use of a parodic allusion to the Eucharist to create humor in the scene that can remind his audience that the Cid is the perfect prince [...]. Imagining that the Cid and his family can be viewed as chosen people [...] and keeping in mind the comic feast also contains popular parodic elements that may travesty the liturgy of the Eucharist, it could be helpful to remember Paul’s first letter to the Corinthians, as it addresses the judgment, even sickness and death, that will befall those who eat, but do not recognize the body of Christ [...]. The biblical allusion can enrich the joke, since the Count did not acknowledge his superior, the true prince favored by God, and he is judged accordingly. As with the presumptuous guests in the parable of the wedding feast in the Gospel of Luke, the audience could have been reminded that ‘everyone who exalts himself will be humbled, and whoever humbles himself will be exalted’ (14.7-11). The Count is removed from his place of honor, and the Cid, who accepts his exile with humble loyalty, will be exalted by the end of his trials when he is offered Alfonso’s seat (a gift from the Cid himself) in Toledo (vv. 3114-3116)” (“Si bien non comedes”, 45-46), aunque parece no recordar que, en esas mismas cortes, el Cid se referirá a don Remont como “buen señor” (v. 3194). Reconoce también el autor que “one may feel that my conclusion is taking these jokes too far by turning the Cid into a parodic, threatening Christ-figure in the Tévar episode, but as Smith has argued, it is not imposible that the poet employed biblical and liturgical elements in his work that have been overlooked by scholars” (“Si bien non comedes”, 46). En efecto, como demuestran los estudios sobre fuentes bíblicas en el *CMC*, así como la aguda percepción de Hoban (“Impropria”), el autor manejaba símbolos y elementos de la cultura religiosa cristiana, pero eso no implica la parodia de los mismos, rozando la blasfemia. El respeto que se muestra hacia los símbolos y la religión cristiana a lo largo del *CMC* hace que esta lectura sea muy arriesgada, si no inviable, a lo que es necesario sumar las incoherencias con el propio poema, ya que ni el Cid, ni sus hombres ni su familia se mueven por un sentimiento mesiánico, como si del pueblo elegido se tratase. Por otro lado, la audiencia del Cid casi necesitaba ser experta en teología para comprender una comicidad que no justifica una supuesta

A todo ello habría que sumar el “tono antinobiliario” del poema, que lleva a Bautista a ver otra parodia en los versos “Del día que fue conde non yanté tan de buen grado, / el sabor que dend é non será olvidado” (vv. 1062-1063), siguiendo así la estela de otros estudiosos tales como Montgomery (“The Cid and the Count”, 7), quien, aparte de afirmar que se trata de palabras poco amables,<sup>30</sup> remite al tópico sentido democrático del poema: “The poet’s grudge against this class constitutes one aspect of the famous democratic sense of the poem, which is echoed so often in Spanish literature”.<sup>31</sup> El pro-

parodia de la eucaristía que, por irreverente, iría contra la imagen del Cid, pese a que pudiera servir para humillar a don Remont por no reconocer —según Burgoyne— al Cid como a un superior, si bien su alegría al aceptar el alimento indique lo contrario. Los malabarismos del autor para ofrecer una explicación plausible sirven, en fin, para observar cuán difícil resulta encajar la supuesta comicidad del episodio con el conjunto del poema, y cuán incoherente resulta con el mismo si se va desarrollando dicha lectura al extremo pues, en lugar de cohesionar el texto, en realidad diverge del mismo cada vez más.

<sup>30</sup> En “The Cid and the Count”, 6, afirma que “in the Count’s abject request for permission to leave are found the unkindest words of all”, citando los vv. 1060 y 1062-1063, a saber: “–Si vos pluguere, mio Cid, / de ir somos guisados; [...] Del día que fue conde non yanté tan de buen grado, / El sabor que dend é non será olvidado.–”. La pregunta es sencilla: ¿por qué no son amables? ¿Meramente porque le pide marchar? El autor no considera que esto es un episodio de un largo poema y hay que darle conclusión de algún modo, y que el Cid no puede pedir al conde que se marche, pues daría la sensación de que está echando a su invitado. Si se refiere a que esa falta de tacto se halla en los vv. 1062-1063, en breve señalaré su cercanía con los vv. 2063-2067, lo que pone en serias dudas tal aseveración. Lo que sí resulta evidente es la supresión del v. 1061 en su cita, aunque la razón es obvia: en su artículo, Montgomery no explica la presencia de los palafrenes ricamente enjaezados, uno de los elementos que ponen en serias dudas toda la supuesta humillación, por lo que evita cualquier mención a los mismos.

<sup>31</sup> En la misma línea se manifiestan Smith, para quien el Cid es “deliberately offensive and cruel to the captured Count because of his rank” (“Did the Cid”, 525), y Rodríguez-Puértolas, según el cual, “Para lograr el rebajamiento social y moral de la nobleza, todo procedimiento es bueno en el poema, y en especial se acude a uno de los más degradantes y fáciles de captar por el público: la ironía y el humor. Ambos permean tanto el episodio del león contra los infantes como el del conde de Barcelona” (“Poema de Mio Cid”, 32). El autor se reafirma en su idea poco después: “Esto poco tiene que ver con la épica, si nos atenemos a lo dicho por Bowra: ‘En el estadio aristocrático de la poesía heroica, cualquier tipo de humor es mucho más infrecuente... imperceptible casi en el *Beowulf* y el *Roland*’ [...]; si alguien es ridiculizado es el personaje de extracción humilde, no el noble, como en el caso particular del PMC. Resulta evidente que en el cantar, más importante que mantener un tono tradicional y estrictamente épico es el deseo de glorificar a Rodrigo, a lo castellano y a los de abajo por el medio que sea. Nos encontramos no sólo ante una intención ideológica muy concreta, sino también ante el primer brote de casticismo castellano intolerante, con un ‘eco del ‘consensus’ general que implica poca simpatía hacia los marginales —judíos— y hacia los nobles de primera categoría’ [...]. Y todo ello enmarcado en un contexto más general del enfrentamiento del pueblo con

blema radica en que el *CMC* no es un texto antinobiliario, pues Rodrigo Díaz no sólo emparenta primero con unos condes —los infantes de Carrión—, sino también con los reyes de España. El Cid quiere ganarse el respeto de las clases altas y dar un buen matrimonio a sus hijas: “¡Plega a Dios e a Santa María / que aún con mis manos case estas mis hijas” (vv. 282-282*b*), y así se observa en diversas ocasiones: logrará ganarse el favor del rey, quien acabará devolviéndole su estima y honrándolo, mientras que el respeto entre el Cid y los condes Enrique y Raimundo de Borgoña es mutuo (vv. 3036-3037, 3107-3111, 3496-3498).<sup>32</sup> Así pues, es necesario buscar interpretaciones alternativas a esos versos “Del día que fue conde non yanté tan de buen grado, / el sabor que dend é non será olvidado”, cuyo entusiasmo se ha visto como una exageración fruto del hambre,<sup>33</sup> pese a que en el *CMC* se halla una escena semejante donde nadie ha visto humillaciones, burlas o ironías:

El Campeador a los sos lo mandó,  
que adobassen cozina pora cuantos que y son.  
De tal guisa los pagamio Cid el Campeador,  
todos eran alegres e acuerdan en una razón:  
passado avié tres años no comieran mejor.  
(vv. 2063-2067)

¡Tres años! Por supuesto, a nadie se le ocurriría pensar que estos nobles estén afirmando que, en sus casas o la corte del rey, no coman satisfactoriamente, sino que se trata de una muestra de admiración sincera, o incluso de

---

la nobleza, de pobres contra ricos, pues ‘el motivo económico es tan dominante y patente que no se puede eliminar negándolo’ (Rodríguez Puértolas, “Poema de Mio Cid”, 32). Toda esta argumentación resulta inconsistente al apreciar que el Cid del *CMC* no lucha contra los ricos, sino más bien por salir de su pobreza, además de que el poema no es antinobiliario, como se verá a continuación.

<sup>32</sup> No puedo, por ello, compartir la opinión de Oleza, quien afirma que “el infanzón [el Cid] lucha contra la aristocracia de sangre por su ascenso social, al cual ésta se opone desde todos sus frentes (cortesano, feudal, etc.)” (“Análisis estructural”, 197), ni la de Rodríguez Puértolas: “Para lograr el rebajamiento social y moral de la nobleza, todo procedimiento es bueno en el poema, y en especial se acude a uno de los más degradantes y fáciles de captar por el público: la ironía y el humor. Ambos permean tanto el episodio del león contra los infantes como el del conde de Barcelona: ‘se humoriza para hacer evidente la superioridad de unos personajes sobre otros’” (“Poema de Mio Cid”, 32).

<sup>33</sup> “[El conde ] is forced to admit, ‘del día que fue comde / non yanté tan de buen grado’ [...]. Even as renowned a person as the Count, with all his possessions and power, cannot provide a table as opulent as the Cid’s” (Moon, “Humor”, 702).

gratitud y buenos modales hacia el anfitrión, alabando sus platos, costumbre elegante que se conserva hasta nuestros días.

No se trata del único gesto amable del conde hacia el Cid que señala su cambio de actitud, dejando de ser un “follón”: otro ejemplo se encuentra en los versos donde se lava las manos, y donde no pocos críticos han visto el rastro de una cómica burla:<sup>34</sup>

Alegre es el conde e pidió agua a las manos,  
e tiénengelo delante e diérongelo privado.  
Con los cavalleros que el Cid le avié dados,  
comiendo va el conde, ¡Dios, qué de buen grado!  
Sobr'él sedió el que en buen ora nasco:  
—Si bien non comedes, conde, don yo sea pagado,  
aquí feremos la morada, no nos partiremos amos.—  
Aquí dixo el conde: —¡De voluntad e de grado!—  
Con estos dos cavalleros apriessa va yantando;  
pagado es mio Cid, que lo está aguardando,  
porque el conde don Remont tan bien bolvió las manos.  
(vv. 1049-1059)

39

Me pregunto qué habría pasado si el conde, en lugar de lavarse, se hubiese abalanzado sobre la comida. Visto así, el pobre don Remont está a merced de ser zarandeado por la crítica, haga lo que haga: si olvida sus modales, podrá decirse que el conde se rebaja, se autohumilla, olvidando sus buenas maneras,

<sup>34</sup> Según Montgomery: “the poet takes him [al conde] over and proceeds, with great skill, to make a clown of him. His refined habits never leave him” (“The Cid and the Count”, 6); para Corfis, “the contrast between the Cid’s noble character and the Count’s baseness, greed, and lack of humility is also apparent as the Count’s decadent Frankish and aristocratic characteristics are developed through his pride and table manners” (“Count of Barcelona”, 170); para West, “The detail [pedir agua para las manos] reveals more than it states and suggests the scorn of the Castilians for such civilized pretensions” (“A Proposed Literary Context”, 6). Giles (“Del día que fue conde”, 125) observa cómo, en la investidura del marqués que halla en una epístola de Valera, el nuevo marqués sirve de aguamanos al monarca: en el caso del CMC se daría una inversión de papeles teniendo en cuenta que el Cid actúa como rey, pero esto conlleva dos problemas: por un lado, que esa parodia no tiene mucho sentido en un contexto donde, como se observa, el Campeador trata de ganarse el respeto del catalán; por otro, esa misma idea de parodia podría aplicarse a toda la escena por sus referencias eclesíásticas al nombrar al pan y al vino, lo cual supondría una lectura muy arriesgada (véase la nota 29 de este mismo artículo). Burgoyne remite a cómo “the social customs that are so important to Ramón are the source of ridicule for the Cid poet” (“Si bien non comedes”, 42).

dominado por el hambre; si mantiene los modales, entonces será un amenerado. Pero, si el conde “was going to have to make a spectacle of himself” (Montgomery, “The Cid and the Count”, 5), su alegría resulta incoherente en tan humillante situación. Más bien, y esto sí da mayor cohesión al pasaje, creo que el conde no olvida cuáles han de ser sus modales ante un anfitrión que, en ese momento, ya se ha ganado todo su respeto,<sup>35</sup> comportándose como lo haría en una corte ante la nobleza más alta, un respeto al que el Cid corresponderá, no hay que olvidarlo, regalándole unos caballos ricamente enjaezados (vv. 1064-1065), sobre los cuales volveré más tarde.

#### 40 LA SEGUNDA PARTE DEL EPISODIO SE ESTRUCTURA COMO EL ENGAÑO A RACHEL Y VIDAS

Uno de los fragmentos más complejos de toda la aventura se halla al final de la misma, cuando el Cid ya se despide de don Remont:

—¡Ya vos ides, conde, a guisa de muy franco!  
¡En grado vos lo tengo lo que me avedes dexado!  
Si vos viniere emiente que quisiéredes vengallo,  
si me viniéredes buscar, fallarme podredes,  
o me dexaredes de lo vuestro o de lo mio levardes algo.—  
(vv. 1068-1072/73)

El lado humorístico que se ha querido ver en esta escena se apoya, esta vez, en que el lector sabe la verdad, esto es, que el conde no ha pagado nada, pese a el Cid le agradece “lo que me avedes dexado” del v. 1069, que, en realidad, no es sino el botín que ha ganado tras su triunfo (Montgomery, “The Cid and the Count”, 6; Moon, “Humor”, 702; Oleza, “Análisis estructural”, 206; Gericke, “Humor irónico”, 15). En ese sentido, recuerda poderosamente a la ironía dramática del episodio de las arcas de arena, donde tanto Rodrigo como Martín Antolínez y, por supuesto, el lector, son cómplices en la burla a Rachel y Vidas, pues todos ellos saben la verdad, mientras que los prestamistas la ignoran. Eso permite, por ejemplo, apreciar la ironía cuando, al escuchar la petición de una “piel bermeja, morisca e ondrada” que le hace Rachel (vv. 178-179), el Campeador responde:

<sup>35</sup> El poeta “quiso dotar al noble de exquisitos modales, pues, a pesar del hambre, no se olvidó de lavarse las manos” (Garcí-Gómez, *Estudios*, 128).

—Plazme —dixo el Cid—, d'aquí sea mandada,  
si vos la aduxier d'allá, si non, contalda sobre las arcas.—  
(vv. 180-181)

Pero, a diferencia de Rachel y Vidas, esta vez el conde también conoce las auténticas razones de su liberación. Y, por eso mismo, su respuesta está fuera de lugar:

—Folguedes ya, mio Cid, sodes en vuestro salvo;  
pagado vos he por todo aqueste año,  
de venirvos buscar sol non será pensado.—  
(vv. 1074-1076)

como si le siguiera la broma (Garci-Gómez, *Estudios*, 128-130), aprovechando, además, el mismo recurso que el Cid utiliza para burlarse de él. Ciertamente, no creo que Rachel hubiese seguido también la broma al Cid si hubiese sabido el verdadero contenido de las arcas, y tampoco sería lógica tal reacción en alguien tan orgulloso como don Remont.<sup>36</sup>

Precisamente, el episodio de Rachel y Vidas puede ser útil a la hora de comprender el funcionamiento de la segunda mitad de esta aventura, ya que parece haberse estructurado utilizando el mismo esquema:<sup>37</sup> se presenta el

<sup>36</sup> Para Oleza, “Es la ironía para la que el Cid se reconoce y se nombra, tras su victoria, superior a su enemigo. La frase final, incluso, puede ser tomada en doble sentido. No es sólo la afirmación de que uno de los dos ganará y arrebatará al otro lo suyo. Es tal vez la alusión a todo cuanto acaba de pasar, el reconocimiento de lo cual, en bien aprendida la lección, late en las palabras humorísticas, autohumorísticas mejor, del Conde” (“Análisis estructural”, 206). Ese “autohumorismo” carece de todo sentido, pues resulta incoherente con la supuesta humillación y el carácter orgulloso del conde.

<sup>37</sup> La semejanza entre estos personajes ya fue notada por Montgomery, aunque desde un enfoque distinto, siempre buscando la lectura humorística: “As in the two previous incidents [el engaño a Rachel y Vidas y la conquista de Alcocer], the Cid gains the advantage through knowledge of the particular weakness of the outsider. Knowledge and bravery are his weapons; knowledge, like wealth, is shared within his circle and denied to outsiders. They are synonymous with power. Lack of practical knowledge, equated with delusion, is weakness; it leads to failure [...]. The hero's superior knowledge, adroitly applied, brings each victim to grief, and affords the opportunity to laugh at his deluded state” (“Rhetoric of Solidarity”, 200). Montgomery se refiere, en concreto, a cómo el Cid logrará convencer a don Remont de que coma. Sin embargo, la comparación con los prestamistas y Alcocer indica que ese “superior knowledge” sería su consciencia de que el orgulloso conde es también débil y no soportará su ayuno, lo cual haría innecesario cambio alguno en don Remont, que mantendría su mala opinión acerca del Cid, además de que los tres días de ayuno contrastan con su rápida derrota en el campo de batalla, según se ha indicado anteriormente.

mismo número de actores, pero el cómplice del Campeador no es Martín Antolínez, sino don Remont, mientras que los personajes a quienes se engaña no son Rachel y Vidas, sino los dos hidalgos que marchan junto al conde y que desconocen por qué el Cid les ha concedido la libertad, pues no se hallaban presentes cuando el Cid la prometió a don Remont.<sup>38</sup> El *CMC* describe con precisión el escenario: al partir, el conde marcha flanqueado por los dos hidalgos (“El conde don Remont entre los dos es entrado”, v. 1066), y no tiene al Cid junto a él. Rodrigo es consciente de que los hidalgos oirán cualquier cosa que le diga y, con un nuevo acto de generosidad y elegancia, haciéndose todavía más acreedor del respeto del catalán, decide encubrir al conde, mintiendo sobre las verdaderas razones de su libertad. Para lograrlo, se dirige a don Remont con el famoso verso “ya vos ides, conde, a guisa de muy franco”, tradicionalmente entendido como irónico,<sup>39</sup> lectura ahora difícil de sostener

<sup>38</sup> Cuando el Cid ofrece al conde la liberación de esos dos hidalgos, estos no se hallan presentes, como indica el que se haga referencia a que los dos hidalgos se encuentran también en la mesa después de que el conde acepte comer a cambio de ser liberado, sin que sean nombrados nunca antes.

<sup>39</sup> Según Moon, “As a sort of good-natured parting thrust, the Cid somewhat ironically thanks the Count for increasing his wealth: ‘Ya vos ides, comde – a guisa de muy franco, / ‘en grado vos lo tengo – lo que me avedes dexado’” (“Humor”, 702) para López Estrada, “la despedida de los dos está llena de la ironía que corre por debajo de las corteses frases que se cambian entre ambos; y esto llega al punto de que el Cid se permite incluso una *traductio* o juego de sentidos en la misma palabra: [cita el v. 1086] Sobre *muy franco* coinciden dos significados: ‘muy catalán’ en este sentido tópico al que me referí y ‘libre por la generosidad del Cid’, que los oyentes asociarían con regocijo” (*Panorama crítico*, 235); por su parte, Oleza piensa que “en el juego de palabras que combinan franco (catalán) con franco en sentido moral está presente la sonrisa burlona, irónica, del Cid” (“Análisis estructural”, 206); para Gericke “El Cid se divierte a expensas del adversario vencido en el episodio del conde Ramón Berenguer. Al darle la libertad prometida, lo despide con una broma: ‘Hya vos ides, comde, a guisa de muy franco, / en grado vos lo tengo lo que me avedes dexado’ (vv. 1068-69). Salta a la vista una de las notas irónicamente humorísticas, la de agradecerle el Cid al conde lo que le ha arrebatado. Otro aspecto del humor no es tan obvio porque depende de una ironía posibilitada por la polisemia del vocablo ‘franco’. En un nivel significa ‘libre’, y es congruente con el significado del trozo porque el Cid ha puesto en libertad al conde. En otro nivel se refiere al origen étnico, ya que los catalanes eran francos por asociación con los franceses en la marca hispánica. Pero en un tercer nivel ‘franco’ puede significar ‘dávioso’ o ‘generoso’; el uso es irónico naturalmente, porque el conde mal de su grado le ha dejado al Cid en posesión de sus bienes, y ésta es la acepción que el juglar subraya en el verso siguiente donde la ironía de ‘franco’ es complementada por la de ‘dexado’, quizás con intención en la voz y además panorámico para señalar el botín” (“Humor irónico”, 15); se excede hasta la violencia verbal Rutherford al interpretar las palabras del Cid como “there you go, *free* after being so *generous* as to make me these fine gifts, and behaving like any *Frenchman*: a pathetic effete arrogant coward perched

tras el análisis realizado, pues las burlas quedarían fuera de lugar tras el cambio de actitud de don Remont. Teniendo en cuenta que, a los hidalgos, ese saludo no les sonaría en absoluto burlón, es fácil deducir que el Cid comienza la charla utilizando dobles sentidos para advertir al catalán el tono en que discurrirá la conversación, quien, a su vez, entenderá a su interlocutor de inmediato, como se observará a partir de ese instante. Tras agradecerle en voz alta “lo que me avedes dexado”, atribuyendo que el mérito fuese del conde, que habría entregado una fuerte suma al Cid por el rescate de sus hombres y de sí mismo, don Remont replica usando hábilmente también palabras con doble sentido: la respuesta del conde “pagado vos he por todo aqueste año” (v. 1075) es un guiño que se hace eco de una petición anterior del Campeador:

Con los cavalleros que el Cid le avié dados,  
comiendo va el conde, ¡Dios, qué de buen grado!  
Sobr' él sedié el que en buen ora nasco:  
—Si bien non comedes, conde, don yo sea pagado,  
aquí feremos la morada, no nos partiremos amos.—  
Aquí dixo el conde: —¡De voluntad e de grado!—  
(vv. 1051-1056)

43

Rodrigo le pide que coma “don yo sea pagado” y, al marchar, don Remont le responde que ya le ha “pagado”, lo cual puede entenderse como que le ha entregado suficiente dinero<sup>40</sup> o que deja al Cid satisfecho para todo el año.

Por otro lado, justo después de mencionar a los dos caballeros sentados a la mesa junto a su señor, el v. 1053 indica que el Cid se sienta “sobre” el conde, lo que no tiene por qué significar forzosamente “encima de”, sino también “cerca, junto a”, como muy bien observó Smith:

It is possible, first, that the Cid is still trying to humble the Count by sitting at table with him, even though respect for the semi-royal personage should

---

on your pretty palfrey, happy to undergo any humiliation to save your precious skin, and more interested in your food than in your honour —all refinement and no substance, as opposed to us rough-and-ready yet practical and resourceful Castilians” (“The Comical and the Humorous”, 766).

<sup>40</sup> “El botín, del que el Conde no recuperará ni un dinero, equivale de hecho a un rescate, cuyo pago es la condición de libertad. El verso 1075: ‘pagado vos he por todo aqueste año’ manifiesta claramente que el catalán ha comprendido los designios del Cid, pues en él, bromeando, asimila sus pérdidas al servicio anual que un vasallo debe a su señor” (Molho, “Inversión y engaste”, 200).

demand that the Cid remain standing. But what is *sobre* here? To me it implies “sitting very close to, and leaning (offensively) towards:” the next two lines show that the Cid is rudely observing the Count at a very close quarters, counting his mouthfuls, for if the Count does not eat enough to satisfy the Cid’s requirements, he will not be freed. Another possibility for *sobre* is stated by Horrent: he translates “Plus haut que lui était assis [le Cid]” and explains in a note that this is a “Manifestation concrète de la supériorité du Cid sur le comte de Barcelone” [...]. The modern versions and translations are for the rest frankly disappointing: “se sienta a su lado” (Manent), “en frente se sienta el Cid” (López Estrada), “a su lado estaba sentado” (Ruiz Asencio), “junto a él se sentaba” (Marcos Marín), “beside him sat the Cid” (Hamilton and Parry), “sat beside him” (Merwin). Only Martínez Burgos of those consulted seems to have given some thought to the question: “Muy a su vera se estaba...” (“Tone of Voice”, 11-18).

En efecto, aunque al maestro le disgustasen algunas traducciones y versiones, intuyó con su proverbial perspicacia el sentido de cercanía que guarda “sobre”, equivalente aquí a “junto a”, conservando así uno de los significados de “super” en latín (Montaner y Boix, *Guerra*, 58-59, nota 48). Al no relacionar estas palabras con las pronunciadas en la despedida, y comulgando con la lectura tradicional, vio en tal cercanía un gesto ofensivo. No consideró que, cuando el Cid insiste de nuevo animándole a comer, tiene que hablarle desde muy cerca, quizá al oído, evitando así que los nuevos comensales oigan el secreto precio de su libertad. Frente a estos susurros, al acompañar al conde y a sus caballeros hasta los límites del campamento, el Cid alza la voz para que los hidalgos escuchen una falsa versión de lo sucedido y crean que su señor ha logrado libertarlos, de ahí que el conde le siga el juego, salvaguardando así su honor.<sup>41</sup> Narrativamente, además, esta lectura da sentido al hecho de que el

<sup>41</sup> No puedo compartir, pues, la lectura de Giles (“Del día que fue conde”, 125), quien entiende ese “sobr’ él sedié” físicamente, sentando al Cid en una posición superior, como en un trono, pues esto llevaría a que los hidalgos pudieran escuchar la conversación entre el Cid y don Remont. Giles realiza esta lectura al identificar al Cid con el monarca en la ceremonia de investidura de un marqués descrita por Valera, a la que ya me referí en la nota 27. Sin embargo, esa comparación regia, muy aceptable teniendo en cuenta que el Cid llegará a ser casi un rey en Valencia, sería más bien figurada, sin que necesariamente Rodrigo tuviese que sentarse en una posición superior, por encima del conde. Por otra parte, y pese a que no comparto la idea de humillación que se desprende de sus palabras, Burgoyne ya intuyó un doble sentido: “The hero is figuratively ‘on top of’ the Count —‘sobr’él sedié’— just as he and his men were mounted on their horses during the battle: ‘las armas avién presas e sedién sobre los caballos’ (v. 1001). Once again, the Count is forcefully dismounted from his arrogant posture, and

Cid quiera escoltar a la pequeña comitiva: no le mueve sólo la caballerosidad, sino el saber que esa sería la ocasión propicia para engañar a los hidalgos, encubriendo así al conde, que marcharía con su honor intacto.

Pero, además, queda un asunto pendiente por resolver entre el Cid y don Remont, y cuya solución permitirá la feliz conclusión de la aventura. La maestría del poeta queda aquí patente, pues demuestra su absoluto dominio del esquema narrativo, su minuciosidad a la hora de atar todos los cabos, y no olvida cómo el conde despreció al Rodrigo antes de la batalla:

Del conde don Remont venido l'es mensaje;  
mio Cid cuando lo oyó envió pora allá:  
—Digades al conde, non lo tenga a mal,  
de lo so non llevo nada, déxem' ir en paz!—  
Respuso el conde: —¡Esto non será verdad!  
¡Lo de antes e de agora todo-m' lo pechará,  
sabrà el salido a quién vino desondrar!—  
(vv. 975-981)

45

El Cid quiso evitar el enfrentamiento armado, mientras que el conde buscó el choque por despreciar al Cid no sólo como “malcalçado”, sino también como militar. Por ello, una vez que el Cid se gana su respeto, añade una advertencia: “Si vos viniere emiente que quisiéredes vengallo, / si me viniéredes buscar, fallarme podredes, / o me dexaredes de lo vuestro o de lo mio levardes algo.—” (vv. 1068-1072), que, como bien señala Oleza, “no es sólo la afirmación de que uno de los dos ganará y arrebatará al otro lo suyo. Es tal vez la alusión a todo cuanto acaba de pasar, el reconocimiento de lo cual, en bien aprendida la lección, late en las palabras humorísticas, autohumorísticas mejor, del Conde” (“Análisis estructural”, 206). Por supuesto, no podía faltar la mención a la supuesta comicidad que sólo sirve para restar valor al pasaje:<sup>42</sup> la advertencia del Cid da pie a que el conde pueda retractarse de aque-

---

again the Cid bears down on the Count physically and verbally, echoing the defeat in the pine forest” (“Si bien non comedes”, 43).

<sup>42</sup> Una prueba de cómo la lectura humorística puede arruinar magníficas apreciaciones se observa en el caso de Moon, quien, para explicar este momento, se enreda al tener que casar sus certeras apreciaciones con la manida comicidad: “This particular episode demonstrates perhaps better than any other the Cid’s personal sense of humor. It is an artistic device which relieves the sobriety of his unfortunate position as an exile, and demonstrates the human qualities of this champion of superhuman exploits” (“Humor”, 702-703). En efecto, la necesidad de mantener a sus hombres, que partieron de Burgos con grandes carencias económicas,

llas palabras previas con las que despreció al Campeador, pues, si entonces provocó el combate, ahora preferiría evitarlo, refrendando su respeto a todo nivel hacia el castellano, pero también su temor, siempre utilizando los dobles sentidos del supuesto rescate —lo que la crítica ha entendido como “seguir la broma” o autohumorismo—<sup>43</sup> para engañar a sus acompañantes, quienes podrán estar agradecidos a su buen señor —y no al Cid— al creer que ha pagado muy generosamente su libertad.<sup>44</sup> Tal es el miedo que el recuerdo de la batalla despierta en el conde, que muy bien podría explicarse así que vuelva la cabeza, temiendo que el Cid rompa su palabra:

46

Aguijava el conde e pensava de andar,  
 tornando va la cabeça e catádos' atrás,  
 miedo iva aviendo que mio Cid se repintrá,  
 lo que non feríe el caboso por quanto en el mundo ha,  
 una deslealtança, ca non la fizo alguandre.

(vv. 1077-1081)

Además de indicar hasta qué punto han cambiado las cosas, no creo que este gesto tenga nada de irónico y sí un tanto de siniestro, ya que el poeta hace girarse al conde temiendo un ataque del Cid por la espalda, movimiento que no resulta casual teniendo en cuenta que, históricamente, fue asesinado en 1082. Este guiño negativo hacia el conde no implica tampoco humillación, sino que, además de mostrar el temor que siente hacia el Cid, el poeta parece indicarnos por qué decidió poner como personaje a don Remont, el histórico

---

queda aquí resaltada, pero eso no es tanto un motivo cómico sino, más bien, un recurso que destaca la progresión del Cid, la misma que le hace merecedor de ese calificativo de “champion of superhuman exploits”, amable exageración de Moon que olvida aquí la medida del Campeador a lo largo de todo el poema.

<sup>43</sup> No puedo compartir, por tanto, la opinión de Garci-Gómez: “Reconciliados ya el Campeador y el Conde, el diálogo seguía entre ellos con tonos de humor jovial y amables indirectas; bromas entre camaradas que se divierten con tomaduras de pelo, por el estilo de las entrecruzadas por Martín Antolínez y Raquel y Vidas, por Raquel y Vidas y el mismo Cid” (*Estudios*, 128).

<sup>44</sup> Pese a que no ve un humor basado en la humillación, no puedo estar de acuerdo con la opinión de Garci-Gómez, para quien “El Cid, generoso en sus obras, se muestra bromista en sus palabras; da las gracias al Conde por las ganancias que le proporcionó la pelea, recordándole que si algún día se volvía a encontrar con fuerzas (ya que de vez en cuando le daban impulsos de venganza), podrían tornar al combate, a ver quién ganaba: [y cita los vv. 1068-1073] En respuesta, el Conde adopta un aire agrí dulce, como el del Cid; éste podía estar tranquilo por lo que a él tocaba” (*Estudios*, 130).

Ramón Berenguer II *Cabeza de Estopa*, en lugar del verdadero contendiente en Tévar, Berenguer Ramón II, llamado *el Fratricida* por su implicación en el asesinato de su hermano. No, no es un error onomástico, como ha creído la crítica habitualmente, sino que por fin tenemos una respuesta que explica tal cambio: el poeta no quiso que su héroe honrase a un traidor, ni quiso inmortalizar a un magnicida en sus versos, de ahí que nunca aparezca en el poema. Al contrario, haciendo que se gire, nos lo muestra temeroso, precavido, lo cual sirve para engrandecer al Cid, quien jamás cometió traición... no como otros. Y no estará de más recordar que Ramón Berenguer II *Cabeza de Estopa* fue el padre del “infante de Aragón” que se casa con Sol, o, lo que es lo mismo, de Berenguer Ramón III *el Grande*, que desposaría a su hija María. El poema adquiere, de este modo, una gran coherencia al remitir a sus versos finales, honrando al que fue yerno del Cid y a su estirpe, lo cual, a su vez, repercute en la grandeza del linaje del Campeador, pues “Oy los reyes d’España sos parientes son” (v. 3724).

#### MUESTRAS EVIDENTES DE RESPETO HACIA EL CONDE POR PARTE DEL CID: LOS PALAFRENES Y COLADA

Una vez conseguido el respeto del conde, el Cid actuará en consecuencia recíprocamente, siempre mostrándose como aquello que don Remont ahora ve, esto es, como un gran señor. El primero de estos casos se halla en los vv. 1064-1065:

Danle tres palafrés    muy bien ensellados  
e buenas vestiduras    de peliçones e de mantos.

Resulta llamativo que este regalo del Cid haya pasado desapercibido por la crítica, o, al menos, por quienes defendían la humillación del Cid hacia el conde, pues, en sus estudios referenciados en este artículo, ni Dámaso Alonso, ni Montgomery, ni West, Corfis, England, Giles, Gericke, Gornall, Molho o Moon, por citar algunos, hacen una sola referencia a estos ricos presentes, evitando así la difícil tarea de explicarlos a la luz de la supuesta comicidad del episodio. Son, por ello, especialmente loables los esfuerzos de quienes sí buscaron una explicación que permitiese conciliar las monturas con la humillación del conde. Así, para Oleza, “el juglar no se olvida de rodearlo de notas alusivas a su carácter inseparable del lujo y del boato cortesanos” (“Análisis estructural”, 206), aunque eso no explica la razón para ofrecer tales presentes a quien ha humillado, mientras que Burgoyne ofrece una respuesta más documentada y coherente:

I have already argued that the defeated and the weak are associated with femininity, and the Barcelonans are especially impotent in this episode. As is well known, the palfrey is a docile horse used for travel by both men and women, but it is a mount often associated with ladies. Since the Count and his men did not know how to dress for war or ride their chargers in battle, gente palfreys and courtly garments are more appropriate for them (“Si bien non comedes”, 45).

Burgoyne no sólo consigue una respuesta plausible y coherente con su lectura cómica del episodio, sino incluso con parte del poema. En efecto, el palafren puede asociarse a las mujeres, como bien especifica el propio *CMC*:

48

Minaya a doña Ximina e a sus fijas que ha  
e a las otras dueñas que las sirven delant,  
el bueno de Minaya pensólas de adobar  
de los mejores guarnimientos que en Burgos pudo fallar,  
palafrés e mulas, que non parescan mal.

(vv. 1424-1428)

Resultaría incoherente regalar un caballo de batalla a aquel contra quien el Cid no quiso combatir, con quien acaba de hacer las paces y que, en la conversación final, deja claro que no le apetece en absoluto volver a enfrentarse a Rodrigo. Vista así la situación, regalar palafrenes para un viaje sería lo más adecuado además de coherente, ya que, como el propio Burgoyne señala, el palafren es una montura de viaje tanto para hombres como para mujeres, de ahí que no sólo Jimena y sus hijas utilicen estos caballos, sino también el propio Cid en su comitiva al ir a las vistas, sin que ello implique que sea un afeminado:

¿quién vio por Castiella tanta mula preciada  
e tanto palafré que bien anda,  
cavallos gruessos e corredores sin falla,  
tanto buen pendón meter en buenas astas,  
escudos boclados con oro e con plata,  
mantos e pieles e buenos cendales d'Andria?

(vv. 1966-1971)

Dentro en Valencia mio Cid el Campeador  
non lo detarda, pora las vistas se adobó:  
¡tanta gruessa mula e tanto palafré de sazón,

tanta buena arma e tanto buen cavallo corredor,  
tanta buena capa e mantos e pelliçones!  
(vv. 1985-1989)

Al final de las vistas, el Cid regalará muchas de estas monturas, sin que ello tampoco dé a entender que esté llamando “afeminados” o “amanerados” a quienes acepten tales dones:

Aquí-s metió en nuevas mio Cid el Campeador:  
tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón,  
tantas buenas vestiduras que d'alfaya son,  
compeçó mio Cid a dar a quien quiere prender so don;  
cada uno lo que pide nadi no-l' dize de no.  
Mio Cid de los cavallos sessaenta dio en don.  
(vv. 2113-2118)

49

Quiero destacar aquí que el poema no refiere que el Campeador regalase caballos diestros o corredores, esto es, caballos de combate, sino únicamente palafrenes. Al rey sí que le llegó a regalar monturas de ambos tipos:

D'estas vistas que oviemos, de mí tomedes algo:  
tráyovos treinta palafrés, éstos bien adobados,  
e treinta cavallos corredores, éstos bien ensellados;  
tomad aquesto e beso vuestras manos.—  
(vv. 2143-2146)

El Campeador, de nuevo, ofrecerá palafrenes entre otros muchos regalos a sus invitados a las bodas de sus hijas con los infantes de Carrión (v. 2254), y también los regalará a sus yernos junto con caballos de combate y sus dos famosas espadas (vv. 2570-2576).<sup>45</sup>

En todos estos casos, como se observa, los palafrenes son parte de los valiosos regalos con que el Cid obsequia a invitados y parientes, y aun al rey mismo, del mismo modo que despide al conde regalándole palafrenes junto con “buenas vestiduras de pelliçones e de mantos”. Puede observarse aquí, una vez más, cómo el CMC vuelve una y otra vez sobre la generosidad propia de los grandes caudillos medievales, y especialmente de todo señor

<sup>45</sup> Cuando, en las cortes de Toledo, los infantes tengan que devolver la dote al Cid, el oro y la plata que se han gastado será entregado en especie, incluyendo valiosos palafrenes (vv. 3242-3245).

de la guerra que quisiera mantener satisfecho a su *comitatus* (Boix, “Aspectos del héroe”, 18), ofreciendo versos muy similares a lo largo de todo el texto que deben ser interpretados bajo un mismo prisma, y aún más cuando ese enfoque coincide, precisamente, con la idea de que el Cid quiere que don Remont no le vea como un “malcalzado”, sino como un gran señor. Así pues, los palafrenes no aparecen aquí como un medio sutil de burla o tal vez insulto, sino como presentes de gran valor que engrandecen la figura de un Cid que salió de Vivar sin nada, que se vio obligado a engañar a los prestamistas Rachel y Vidas, y cuya generosidad le hace acreedor de la estima de propios y extraños.<sup>46</sup> Por ello, cuando el conde mira por fin a Rodrigo como a un gran señor, el héroe no va a defraudar al conde, mostrándose enormemente generoso, como ya lo ha sido al ofrecerle una rica comida y liberar a dos de sus hombres.

Otro punto al que los defensores de la comicidad del episodio rehúsan enfrentarse figura en las cortes de Toledo, donde el Cid entrega la Colada a Martín Antolínez alabándola con estas palabras:

Martín Antolínez, mio vassallo de pro,  
prended a Colada, ganéla de buen señor,  
del conde Remont Verenguel, de Barcelona la mayor;  
por esso vos la dó, que la bien curiedes vós.

(vv. 3193-3196)

No ya los críticos que obviaron enfrentarse a los palafrenes, sino incluso los que dieron alguna explicación, rehúsan explicar por qué el Cid llama “buen señor” a don Remont. Sólo Espósito logra una rebuscada explicación, creyendo que, hacia el final de las cortes de Toledo y con la justicia ya hecha en favor del Cid,

The word *comde* is no longer shaded with the pre-trial cynicism of our poet. Through the process of the tribunal, not only does the Cid reestablish his honor, but in effect the whole feudal system is purged. [...] The judicial process

<sup>46</sup> En ese sentido, son mucho más acertadas las reflexiones de Garci-Gómez, para quien “el magnánimo Cid, que le dijo [al conde] que no le devolvería nada en absoluto de las ganancias del botín, no escatimaría en arrear ricamente a sus huéspedes a la hora de partir: [y cita los vv. 1064-1065] Es más: en insuperable rasgo de cortesía, acompañaría al Conde y a sus dos hidalgos, personalmente, hasta el término del campamento, donde se despidió de ellos” (*Estudios*, 129).

could be interpreted as a semantic purification of *comde* to vindicate the honor which should accompany the office. Even Ramon Berenguer's name is cleared in this episode by the Cid himself ("Lexical Patterning", 49).

Su afirmación se apoya en los vv. 3496-3498, donde Rodrigo abraza a los condes don Anrich y don Remond, sin notar que el Campeador llega a humillarse ante ellos ya en el v. 3036, invalidando así la existencia de un "pre-trial cynicism". La humillación sufrida por el conde de Barcelona tampoco concuerda con estos versos, mientras que la lectura que aquí se defiende, donde el Cid obtiene el respeto de don Remont, no sólo evita incoherencias con estos versos sino que halla refrendo en ellos.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN: UNA INTERPRETACIÓN COHERENTE

Tras la detenida lectura de la bibliografía existente hasta el momento, resulta difícil contener la admiración hacia quienes aceptaron el desafío que el *CMC* plantea con esta aventura y, con mayor o menor éxito, ofrecieron sus interpretaciones del episodio, alumbrando una producción metaliteraria que enriquece enormemente al poema. Gracias a sus estudios, sabemos de la existencia de ceremonias de investidura que debieron inspirar al poeta, el ambiente antifrancés de la época, o la situación decadente de la clase condal, entre otros muchos conocimientos que constituyen un caudal de datos excepcional, como pocos se hallan en relación con cualquier pasaje del *CMC*. Nuestro análisis aplaude y es deudor de tales estudios, sin los cuales no habría podido desarrollarse, y su propósito no es el de discutir muchos de los valiosos datos y descubrimientos surgidos a partir de su concienzudo análisis de la aventura de don Remont, sino que dichos hallazgos se interpreten bajo un manido enfoque humorístico que, a mi parecer, desluce tales aportaciones al forzar una interpretación de los mismos que, por incoherente con el poema, les impide brillar en todo su esplendor y mostrar no ya su sentido profundo, sino todo el valor de la labor encomiable desarrollada por quienes me precedieron.

En efecto, es muy posible que la audiencia del juglar conociese los pormenores de la investidura de un conde, pero la aventura de don Remont ha tratado de ser explicada como una reivindicación del héroe castellano frente a los héroes carolingios; Giles ("Del día que fue conde", 129-35), apoyándose en la identificación de England ("Cid's Use of Parody", 102), entiende que la escena sitúa al Cid como "rey" frente al conde, lo cual le lleva a ver

reminiscencias de las pretensiones francas sobre la Marca Hispánica, pese a que el Cid jamás muestra en el poema intención alguna de conquistar tierra catalana; Corfis (“Count of Barcelona”, 170-171) encuentra en las *Coutumes de Beauvaisis* el gesto de aceptar la comida como símbolo de paz y rendición, y plantea que “The poet [...] may or may not have intended to portray the Campeador as ignorant of the French custom” (“Count of Barcelona”, 174), una afirmación que podría hacerse extensiva a toda la audiencia del juglar, preguntándonos si conocerían las costumbres francesas, o habrían leído las *Coutumes de Beauvaisis*; si serían expertos en leyes o si conocerían los intereses francos sobre la Marca Hispánica; si habrían leído muchos poemas sobre héroes carolingios o, en caso de ser analfabetos, si los habrían oído cantar, deduciendo en ese caso que serían bilingües con gran dominio del francés. La búsqueda constante de respuestas en fuentes ajenas al CMC, si bien loable por esfuerzo y resultados, delata la falta de explicaciones en el propio CMC acordes con la lectura cómica, lo cual revela la incoherencia de la misma con el poema, y lleva a la duda razonable sobre si la audiencia del juglar estaría capacitada para comprender un episodio que requería tales conocimientos.

Por otro lado, esas respuestas externas, ajenas a los versos del CMC, pueden justificar que se haya leído el episodio como un simpático entremés (Montgomery, “The Cid and the Count”, 9-10; England, “Cid’s Use of Parody”, 103; Giles, “Del día que fue conde”, 121; Burgoyne, “Si bien non comesdes”, 40, 45, 46), o “uno más en el progresivo avanzar victorioso del Cid hacia su meta” (Oleza, “Análisis estructural”, 198), cuya presencia resulta casi innecesaria para el texto, pues da la impresión de estar desconectado del resto del poema. La lectura humorística rompe la cohesión del episodio con el resto del poema hasta niveles de tal profundidad que afecta a otros elementos que, discurriendo por todo el poema, entroncan con este episodio. Así sucede con el uso de la comida en el poema, que coincide perfectamente con el episodio de don Remont:

la unidad de un grupo en el CMC o su relación de paz o conflicto con otra comunidad o individuo viene representada por su relación con la comida, esto es, el ayuno o la presencia de alimentos. Así, cuando el Cid marcha al destierro, su carencia de víveres se debe al conflicto con Alfonso VI. En situaciones de asedio, los agredidos sufren hambre. Por el contrario, cuando la relación es amistosa y no hay conflicto alguno, la comida está presente, incluso con gran abundancia, símbolo de la celebración de la unión de todos los miembros de una o varias comunidades sociales. Tal es el caso de los banquetes tras el perdón regio, o la comida que el moro Abengalvón ofrece a las gentes del Cid (Boix, “Comida”, 40-41).

El episodio del conde puede incluirse en esta lista: mientras don Remont se siente deshonrado, decide ayunar, mostrando su postura de enfrentamiento con respecto al Campeador. Pero, justo tras alegrarse por la oferta de libertad del Cid, cuando reconoce en Rodrigo a alguien de espíritu nobilísimo, acepta el alimento que le ofrece, en claro gesto conciliador hacia su anfitrión, y que vendría reforzado por la simbólica presencia del pan y el vino, que, como apuntó Garci-Gómez “compartir el pan y el vino es el signo de comunión cristiana” (*Estudios*, 122), lo cual es acorde con el uso de la comida en el CMC como signo de unidad, siendo más coherente al espíritu del poema que la supuesta parodia de la eucaristía que propuso Burgoyne.

Junto a esos episodios que revelan cómo funciona la comida en el CMC, y con los que la aventura de don Remont coincide al interpretarlo partiendo de una lectura sin humorismo, cabe también sumar este capítulo al engranaje de todos aquellos en los que el Cid acaba ganando no sólo botines o tierras, sino también la admiración y simpatía de los vencidos. El caso del rey Alfonso es el más claro, pero existe un episodio dentro del CMC que funciona de manera muy cercana al que ocupa estas páginas, pese a que la crítica no lo haya advertido: se trata de la toma de Alcocer, donde la conquista guerrera precedió la de los corazones. Allí, tras hacerse con la plaza, el Cid explica a Minaya que

53

los moros e las moras    vender non los podremos,  
que los descabecemos    nada non ganaremos,  
cojámoslos de dentro,    ca el señorío tenemos,  
posaremos en sus casas    e d'ellos nos serviremos.

(vv. 620-622)

Si Rodrigo es consciente de que no gana nada decapitando a los moros, también sabe que de nada le servirá humillar al conde o dejarle morir, y, aunque en ninguno de los dos casos renuncia al botín obtenido, tampoco obtendrá rescate alguno por los prisioneros. Tal es su magnanimidad y nobleza que, al dejar Alcocer, los moros del lugar le brindarán esta emotiva despedida:

—Vaste, mio Cid, [ ..... ]!  
¡Nuestras oraciones    váyante delante!  
Nós pagados fincamos, señor,    de la tu part.—  
Quando quitó a Alcocer    mio Cid el de Bivar,  
moros e moras    compeçaron de llorar.

(vv. 853-856)

Alcocer es un episodio antecedente del de don Remont, que, siguiendo la progresión ascendente del Cid a lo largo del destierro, constituye a su vez una mejora considerable de lo ganado en Alcocer, con un mayor botín y unos prisioneros de rango social muy superior al de los moros. Y, como se ha señalado a su vez, anticipa el perdón del rey, cuyo corazón será conquistado mediante constantes muestras de fidelidad y regalos como son, por ejemplo, los caballos.<sup>47</sup> Los elementos comunes que la aventura de don Remont comparte con Alcocer o el perdón regio dota de coherencia a toda la narración del destierro y muestra cómo este capítulo constituye una pieza fundamental de todo el engranaje del poema como parte de esa progresión hacia el final del destierro, y como tal hay que entenderlo.

54

No sólo una lectura de la aventura de don Remont desde un prisma carente de humorismo concuerda con el poema mismo, sino incluso con las versiones que ofrecen las crónicas, y resuelve las dudas de Smith al respecto, quien se sorprendió de que diversos textos cronísticos no reflejasen el humor de la escena, presentando al Cid como un amable anfitrión, pese a que “One might expect that the chronicles, being close to the poem in time and hence it might be supposed in sentiment, would help our study” (“Tone of Voice”, 12-13). Consideraba el mismo autor que

Although the chronicles preserve very full narrations of epic themes and much direct speech, and although they retain a good sense of drama, the subtleties of the *Poema* and those we may assume to have been present in the other poetic texts have been attenuated or ironed out in the official, slightly muted prose of the Alphonsine team [...]. The essential outline of the episode and much of its detail have been well preserved, but the subtleties have gone, and that sharp edge of cruel humor, insinuation, and provocation, has been blunted. Unquestionably, chronicle accounts were intended to be offered *viva voce* by a reader to a group of listeners (as well as to be studied by an individual in private), but the effect must have been rather muted and undramatic (“Tone of Voice”, 13-16).

Pero tal vez eran las crónicas las acertadas y Smith erró al leerlas desde la consabida perspectiva humorística. El presente análisis, frente a dicha

<sup>47</sup> Pese a que sus argumentaciones difieren a menudo de las que aquí presento, Garci-Gómez intuyó la coherencia que este episodio debía de guardar con el resto del CMC y, más en concreto, con el perdón real: “El Cid Campeador logró ablandar la furia del Conde de Barcelona por medio de su bondad y su generosidad, las mismas cualidades que en el Cantar de las Bodas ablandarían la ira del monarca” (*Estudios*, 131).

interpretación, no necesita enfrentarse a la versión de las crónicas sino que halla respaldo en ellas, en cuanto que, si bien el tono del CMC y el de las crónicas no tiene por qué ser exactamente el mismo, sí que coinciden con nuestro estudio al no reflejar humor en este episodio.<sup>48</sup> La *Historia Roderici*, más que probable fuente directa del episodio como han demostrado Montaner (“La batalla”) y Luongo (“El discutido influjo”), sí incluye burlas en las cartas previas a la batalla, concretamente en la respuesta de Rodrigo, quien advierte que fue objeto de improperios por parte del propio conde y de algunos de sus hombres, respondiendo con burlas, desprecio e incluso señalando que sus fuerzas son más dignas de mujeres que de hombres (*Historia Roderici*, § 39). Sin embargo, tras hacerse con la victoria, la crónica muestra a un Cid duro, aunque piadoso también, que se niega a recibir al conde pero le ofrece alimento en gran cantidad y acaba liberándolo (*Historia Roderici*, § 41):<sup>49</sup>

55

<sup>48</sup> “The Count of Barcelona episode is told at length in the chronicles, with much direct speech and many precise textual echoes of the poem, including some that are perhaps unexpected. Thus one or two of the possibly subtle points are retained, such as the hand-washing and the *franco* pun, but nothing is added by way of illustration which would help us to know how the chroniclers ‘heard the tone’ of the poem, and the detail *sobr’el sedie* is not present. Most notable is the way in which the (to me) cruelly sardonic Cid of the poem is turned into a beneficent host at the banquet. This is prepared *por fazer plazer al conde don Remond* (PCG 533.b.28; CVR cap. 19 the same). The Count as in the poem refuses to eat, but the Cid, on hearing this, *fue a el, et como era omne mesurado, dixol assi...* (PCG 533.b.37; CVR similar). What the Cid says in the chronicle is genuinely consoling: *Conde, comet et beuet, ca esto en que uos sodes por uarones passa, et non uos dexedes morir por ello, ca aun podredes cobrar uestra fazienda et endereçar esto* (PCG 533.b.38; CVR similar); when the Cid promises liberty to the Count if he will eat, he does so *con el grand duelo que ouo dell* (PCG 534.a.4; CVR the same). On refusing to restore any of the booty to the Count (poem, 1041-45), the Cid has words of legalistic explanation credited to him in the prose: *Pero tanto uos digo que de quanto uos auedes aqui perdudo, que uos non dare ende nada, ca non es fuero nin costumbre sinon si lo quiere fazer por su mesura aquel que lo gana* (PCG 534.a.19; CVR the same). [...] At the Count’s departure in the poem, the Cid escorts him *fata cabo del albergada* (1067), having provided three palfreys, dresses, and cloaks; in the chronicle, *El Çid dioles estonces muy bien de uestir et espensa fasta su tierra quanto les cumpliesse, et enuiolos, et fue con ellos fasta la primera posada* (PCG 534.a.36; CVR abbreviates, but the Cid *fue con ellos fasta el primer albergue*, cap. 19). What was a modest escorting of a few meters to the limits of the camp becomes a deferential journey of some hours, with *albergada / albergue* providing a sort of justification (but hardly an accidental one) (Smith, “Tone of Voice”, 15-16).

<sup>49</sup> “In this case, the tone of the *Historia Roderici*, which provided a substantial source for the poet at this point, may give helpful clues, particularly as the *Historia* is in plain Latin and in prose. Anyone who reads it can readily judge that in it the Cid is scornful and offensive. In the Cid’s message to his ally Almuhazen of Saragossa, as the clash with the Count approaches, we find *comitem uero et suorum bellatorum multitudinem omnino uilipendio et sperno* (942.8).

Comes autem Berengarius uidens et cognoscens se a Deo uerberatum et confusum et in manu Roderici captum, humilis misericordiam ei petens, ante Roderic<um> in suo temptorio sedentem peruenit eique indulgentiam multa prece expetiit. Rodericus autem eum benigne recipere noluit neque iuxta eum in temptorio suo sedere permisit sed foris extra temptoria eum custodiri a militibus suis iussit. Victualia quippe sibi largiter ibidem dari sollicite precepit, tandem uero liberum ad terram reuerti sibi concessit (ed. Falque, Gil y Maya, *Historia Roderici*, 76).

[El conde Berenguer, viendo y comprendiendo que por voluntad divina había sido herido, vencido y capturado por Rodrigo, pidiéndole misericordia humildemente, llegó a presencia de éste, que estaba sentado en su tienda y le pidió perdón con muchos ruegos. Rodrigo no quiso recibirle benigneamente, ni le permitió sentarse junto a él en la tienda, sino que ordenó a sus caballeros que le custodiaran fuera. Ordenó solícitamente que le dieran allí abundantes vituallas y finalmente, le permitió volver libre a su patria] (Falque, "Traducción", 360).

Aquí no hay humor alguno, aunque Smith intente ver una humillación forzando el texto de la que adolece tras releerlo sin la distorsión de esa comicidad. Al contrario, se observa aquí un nuevo elemento que apoya la relación directa entre el CMC y la *Historia*, pues en ambos casos aparece un conde altanero antes de la contienda y humillado tras el desenlace del choque, de ahí que no sea necesario hacer más burlas sobre él, que parece haber aprendido la lección. Eso sí, el poeta aprovecharía esa humillación para alejarse del texto cronístico e introducir el episodio del ayuno, apoyándose en la fuente de *La guerra de las Galias* y la muerte por inanición de Drapes, lo cual le permitiría,

---

In the extensive exchange of letters between the Cid and the Count (reported only briefly by the poet, 975-82), the Count complains that *Aliam quoque deteriorem iniuriam et derisionem nobis fecisti, que nostris uxoribus nos assimilasti* (942.30), attacks the Cid's trust in auguries, and condemns him as *aleuoso* and a violator of churches. The Cid's reply includes the note that the Count is a windbag, *Te autem superfluis iactando uerbis...* (945.13), which surely provided the poet with the idea that the Count was *muy folon*. As to personal relations after the battle, *Comes autem Berengarius, ... humilis misericordiam ei petens, ante Roderici in suo tentorio sedentis peruenit, eique indulgentiam multa prece expetijt. Rodericus autem eum benigne recipere noluit, neque iuxta eum in tentorio suo sedere permisit, sed foris extra tentoria eum custodiri a militibus suis iussit* (947.1). The matter could not be clearer, in these and many other details. The poet was not of course in any way obliged to follow the *Historia* slavishly, or at all, but in this instance he evidently found excellent dramatic material for his poetic scene, and not only adopted its tone but also elaborated upon it" (Smith, "Tone of Voice", 12).

como se ha dicho ya, mostrar esta nueva y larga batalla, en torno a la comida, que también acabará ganando el Cid y donde se observará no ya una humillación sino algo más importante: que el Campeador logró ganarse el respeto de don Remont.

Creo adivinar que las burlas que aparecen en la *Historia Roderici* ejercieron una poderosa influencia a la hora de interpretar el episodio del CMC bajo una perspectiva cómica, lo cual permite comprender la reiterada lectura humorística sostenida por buena parte de la crítica, e iniciada fundamentalmente por Montgomery. Sin embargo, como se ha visto, eso no era posible sin la manipulación de la lectura, obviando el peso fundamental de la alegría del conde al cambiar su actitud hacia Rodrigo. Si esto fuese un juicio, podríamos argumentar que, quienes acusaron al conde de personaje risible, objeto de burla del Campeador, aplicaron su esfuerzo en ratificar una lectura aportando datos muy interesantes, pero a veces también muy rebuscados o con explicaciones enrevesadas para hacerlos encajar con la lectura humorística que, a la postre, sólo servía para convertir el episodio en un *entremés*. Frente a ello, el estudio que aquí termina se apoya en la navaja de Ockham por dar respuesta sencilla a todo el episodio al dotarlo de total coherencia con el resto del poema simplemente al suprimir la tan manida comicidad,<sup>50</sup> enfoque que revela recursos estilísticos y estructuras que, junto con otros elementos y datos que ahora afloran, deberían haber sido considerados al interpretar un episodio que muestra a un Campeador que, como sucede en el resto de aventuras, es un personaje de alma noble, intachable, que no desprecia siquiera a quienes sí cometen el error de considerarlo inferior y sobre quienes se acaba siempre alzando victorioso, rindiéndolos con su corazón así como con las armas.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Pese a no coincidir en muchos planteamientos —comenzando por el hecho de que no creo que el ayuno sea una huelga de hambre—, Garci-Gómez llegó a conclusiones semejantes: “El episodio del Conde de Barcelona deberá ser interpretado como el pasaje de la niña de *nuef años* (40), como el de las *dos archas* (85), como los de las tomas de *Casteion* (435) y de *Alçozer* (553); en función del engrandecimiento moral del héroe, como piezas que son de un mismo engranaje estructural” (*Estudios*, 117); volverá a señalar esta apreciación poco después: “El episodio del Conde no es, pues, un *entremés* extraño y chocante en la *Gesta*; su tema es el tema de la obra total: la justificación del Campeador, la exaltación de su valor y magnanimidad” (*Estudios*, 131).

<sup>51</sup> Quiero expresar mi sincero agradecimiento al doctor Alberto Montaner Frutos, por su revisión del texto original de este trabajo y sus diversas sugerencias. Mi gratitud, por supuesto, no implica su conformidad con cualquiera de las ideas u opiniones expresadas a lo largo del presente estudio, de las cuales soy total y único responsable.

## BIBLIOGRAFÍA

- 58 ALONSO, DÁMASO, “Estilo y creación en el *Poema del Cid*”, *Escorial*, 8, 1941, 333-372.
- BAUTISTA, FRANCISCO, “‘Comed conde’: las transformaciones de un ritual del *Cantar de Mio Cid* a Diego de Valera”, en Nelly Labère (ed.), *Être à table au Moyen Âge*, Madrid: Casa de Velázquez, 2010, 65-75 (Collection de la Casa de Velázquez, 115).
- BELTRÁN, LUIS, “Conflictos interiores y batallas campales en el ‘Poema de Mio Cid’”, *Hispania*, 61:2, 1978, 235-244.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “La doble faceta del Campeador en el *Cantar de Mio Cid*”, *Revista de Literatura Medieval*, 17, 2005, 223-232.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “Aspectos del héroe germánico y nórdico en el Cid”, *Ínsula*, 731, Noviembre 2007, 17-19.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “Rodrigo Díaz, de señor de la guerra a señor de Valencia”, *Olivar*, 10, 2007, 185-192.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “Combates verbales en el *Cantar de Mio Cid*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 85:4, 2008, 409-419.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “La comida, la *Regula Benedictina* y el *Cantar de Mio Cid*”, en Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Aviva Garribba (ed.), *II. Medieval*, Roma: Bagatto Libri, 2012, 35-41.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, *El Cantar de Mio Cid: adscripción genérica y estructura tripartita*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.
- BOIX JOVANÍ, ALFONSO, “La batalla de Tévar: de la *Guerra de las Galias* al *Cantar de Mio Cid*”, en Marta Haro (ed.), *Literatura y Ficción: ‘estorias’, aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia: Universitat de València, 2015, 133-145.
- BURGOYNE, JONATHAN, “‘Si bien non comedes, conde’: Food Rituals, Alimentary Imagery, and the Count of Barcelona’s Comic Feast in the *Cantar de mio Cid*”, *eHumanista*, 25, 2013, 31-50.
- Cantar de Mio Cid*, edición, estudio y notas de Alberto Montaner Frutos con un ensayo de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española-Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011 (primera edición en Barcelona: Crítica, 1993; reed. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007).
- Carmen Campidoctoris o poema latino del Campeador*, estudio preliminar, traducción y comentario de Alberto Montaner y Ángel Escobar, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- CORFIS, IVY A., “The Count of Barcelona Episode and French Customary Law in the *Poema de mio Cid*”, *La Corónica*, 12:2, 1984, 169-177.
- ENGLAND, JOHN, “‘Comed, conde’: the Cid’s Use of Parody”, *Medium Aevum*, 63, 1994, 101-103.

- ESPÓSITO, ANTHONY P., “Comed, comde: Lexical Patterning as Thematic Reinforcement in the *Poema de mio Cid*”, *La Corónica*, 15:1, 1985-1986, 46-51.
- FALQUE, EMMA, “Traducción de la *Historia Roderici*”, *Boletín de la Institución Fernán González*, CSIC, nº 201, año LXII, segundo semestre de 1983, 339-375.
- FALQUE, EMMA-GIL, JUAN-MAYA, ANTONIO, *Historia Roderici vel gesta Roderici Campidocti*, Turnhout: Brepols, 1990 [*Chronica Hispana saeculi XII. Pars I*].
- GAI IULI CAESARIS, *De Bello Gallico. Commentarius Octavus*, with a map and English notes by A. G. Peskett, Cambridge: Cambridge University Press, 1885.
- GARCI-GÓMEZ, MIGUEL, “*Mio Cid*”. *Estudios de endocrítica*, Barcelona: Planeta, 1975.
- GERICKE, PHILIP O., “El humor irónico en la representación del *Cantar de Mio Cid*”, en Juan Villegas (ed.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, California: Universidad de California, 1994, V, 11-18.
- GILES, RYAN D., “‘Del día que fue conde’: The Parodic Remaking of the Count of Barcelona in the *Poema de mio Cid*”, *La Corónica*, 38:1, 2009, 121-138.
- GORNALL, JOHN, “How Many Times was the Count of Barcelona Offered his Freedom? Double Narration in the *Poema de Mio Cid*”, *Medium Aevum*, 56, 1987, 65-77.
- HART, THOMAS R., “The Infantes de Carrión”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, 17-24 [reed. en HART, THOMAS R., *Studies on the “Cantar de Mio Cid”*, introd. J. F. Burke, London: Queen Mary, University of London, 2006, 14-21 (PMHRS, 54)].
- HOBAN, RICHARD, *The ‘Impropria’ and the ‘Poema de Mio Cid’*, with a foreword by George Dingsdale and an Introduction by David Hook, London: King’s College, 2000 [*Papers in Progress*, nº 3].
- JACOB, SAMUEL-PROCTER, CL.-RIDDLE, J. E.-M<sup>c</sup>CONECHY, J., *History of the Ottoman Empire including a survey of the Greek Empire and the Crusades*, London-Glasgow: Richard Griffin & Co., 1854.
- JULIO CÉSAR, *Los comentarios de la Guerra de las Galias con la continuación de Hircio*, traducción corregida de don Manuel de Valbuena, Paris-Buenos Aires: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, 1920 [?].
- LACARRA, M<sup>a</sup> EUGENIA / EUKENE, “El linaje de Rodrigo Díaz”, *La Corónica*, 33.2, 2005, 111-125.
- LACARRA, M<sup>a</sup> EUGENIA / EUKENE, “Rodrigo Díaz re-visitado”, en Armando López Castro, y M<sup>a</sup> Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007, I, 81-94.
- Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar, Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1976, 3 volúmenes.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Panorama crítico sobre el Poema de Mio Cid*, Madrid: Castalia, 1982.

- 60 LUONGO, SALVATORE, “El discutido influjo de la *Historia Roderici* en el *Cantar de mio Cid*”, *e-Spania*, 15, 2013. Disponible en [e-spania.revues.org/22297](http://e-spania.revues.org/22297).
- MCGLYNN, SEAN, *By Sword and Fire. Cruelty and Atrocity in Medieval Warfare*, London: Phoenix, 2008.
- MILETICH, JOHN S., “Repetition and Aesthetic Function in the *Poema de mio Cid* and South-Slavic Oral and Literary Epic”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, 189-196.
- MOLHO, MAURICE, “Inversión y engaste de inversión: notas sobre la estructura del *Cantar de Mio Cid*”, en *Organizaciones textuales (textos hispánicos)*, *Actas del III Simposio del Séminaire d’Etudes Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail. (Toulouse-Mayo de 1980)*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail; Madrid: Universidad Complutense-UNED, 1981, 193-208.
- MONTANER FRUTOS, ALBERTO, “La batalla de Tébar”, en César Hernández Alonso (coord.), *Actas del congreso Internacional ‘El Cid, poema e historia’ (12-16 de julio, 1999)*, Burgos: Ayuntamiento, 1999, 353-382.
- MONTANER FRUTOS, ALBERTO y ALFONSO BOIX JOVANÍ, *Guerra en Šarq Al’andalus: las batallas cidianas de Morella (1084) y Cuarte (1094)*, Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2005.
- MONTGOMERY, THOMAS, “The Cid and the Count of Barcelona”, *Hispanic Review*, 30:1, 1962, 1-11.
- MONTGOMERY, THOMAS, “The Rhetoric of Solidarity in the *Poema del Cid*”, *Modern Language Notes*, 102:2, 1987, 191-205.
- MOON, HAROLD, “Humor in the ‘Poema del Cid’”, *Hispania*, 46:4, 1963, 700-704.
- NAVARRETE, ROSINA D., “La ideología del ‘Poema de Mio Cid’”, *Hispania*, 55:2, 1972, 234-240.
- OLDENBOURG, ZOÉ, *Las cruzadas*, Barcelona: Edhasa, 2003 (edición original: *Les Croisades*, Paris: Editions Gallimard, 1965).
- OLEZA, JUAN DE, “Análisis estructural del humorismo en el *Poema de Mio Cid*”, *Ligazas*, Valencia, IV, 1972, 193-234.
- REGAN, GEOFFREY, *Saladin and the Fall of Jerusalem*, Beckenham, Kent-North Ryde, New South Wales-New York: Croom Helm, 1987.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, “‘Poema de Mio Cid’: nueva épica y nueva propaganda”, en Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura, historia, alienación*, Barcelona: Labor, 1976, 21-43 [reeditado también, con ligeras modificaciones, en Alan Deyermond (ed.), *Mio Cid Studies*, London: Tamesis Books Ltd., 1977, 141-159].
- RUTHERFORD, JOHN, “The Comical and the Humorous in the *Poema de Mio Cid*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 83:6, 2006, 739-769.
- SMITH, COLIN, “Did the Cid repay the Jews?”, *Romania*. 86, 1965, 520-538.

- SMITH, COLIN, "Tone of Voice in the *Poema de mio Cid*", *Journal of Hispanic Philology*, IX, 1984, 3-19.
- The Poem of my Cid (Poema de Mio Cid)*, translated with an Introduction & Commentary by Peter Such and John Hodgkinson, John, Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- TORRE SEVILLA-QUIÑONES DE LEÓN, MARGARITA C., *Linajes nobiliarios de León y Castilla (siglos IX-XIII)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999.
- TORRE SEVILLA-QUIÑONES DE LEÓN, MARGARITA C., *El Cid y otros señores de la guerra*, León: Universidad de León, 2000.
- VIDAL TIBBITS, MERCEDES, "El Cid, hombre heroico y Beowulf, héroe sobrehumano", en Antonio Torres-Alcalá *et al.* (eds.), *Josep Maria Solà-Solé: Homage, homenatge, homenatge*, Barcelona: Puvill Libros, 1984, I, 267-273.
- WEST, GEOFFREY, "A Proposed Literary Context for the Count of Barcelona Episode of the *Cantar de Mio Cid*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, 1-12.



# Enemies and Heroes of the Faith: Women and the Devil in the *Poema de Fernán González*

## Los héroes y enemigos de la fe: las mujeres y el diablo en el *Poema de Fernán González*

JENNIFER M. CORRY  
*Berry College*  
jcorry@berry.edu

While it is necessary for Castile to unite against a common enemy, the Muslim enemy isn't enough. The poet adds the supernatural enemy, the Devil, as well as court intrigue instigated by a queen, to ensure there is a proper call to arms while at the same time demonstrating that there is one woman worthy to establish a new Christian Spain with the poem's hero and avenge the women who were sacrificed when Spain first fell to the Moors.

**KEYWORDS:** Devil, women, sorcery, Christ figure, Moors

Mientras es necesario que Castilla se una contra un enemigo común, el enemigo musulmán no es suficiente. El poeta añade el enemigo sobrenatural, el Diablo, tanto como la intriga de la corte provocada por una reina, para asegurar que hay una llamada adecuada a las armas mientras a la vez demuestra que hay una mujer digna de establecer una nueva España cristiana con el héroe del poema y para vengar a las mujeres que fueron sacrificadas cuando España cayó ante los moros.

**PALABRAS CLAVE:** Diablo, mujeres, hechicería, figura de Cristo, moros

FECHA DE RECEPCIÓN: 04/04/2017

FECHA DE ACEPTACIÓN: 01/09/2017

**I**t is well established that the *Poema de Fernán González* was written largely to illustrate and glorify Castile's place as ruler over Christian Spain as well as to aggrandize the memory of the Count and the fame of the Monastery

of Arlanza (Duque, “Cómo se exalta a un héroe”, 211). Historically, at the time Fernán González was appointed Count of Castile by King Ramiro II of León, Castile formed a section of León that would need to vanquish both León and any advancing Moorish armies in order to establish its superiority. To portray this, the poet closely identifies the hero with Castile so that it seems that he is an embodiment of the land itself (Such and Rabone, “Introduction”, 67). “There seems to be little doubt that our poet intends to present the Castilians as a chosen people, condemned to endure a lengthy period of suffering, but eventually brought to freedom from the oppression that they had endured under the Moors (and, by extension, under their Leonese neighbours as well) through the sacrifice of brave warriors led by Fernán González” (Such and Rabone, “Introduction”, 82). Castile faces three basic political conflicts in the poem, that against the Moors, León, and Navarre, and establishes an unquestionable hierarchy with Fernán González as Castile’s saintly ruler (Martín, “Conflicto político”, 192-201). To establish this hierarchy as well as tie the hero to the land, the poet uses both women and the Devil to accentuate the contrast and allude to the protagonist’s saintly qualities so that he becomes a larger-than-life savior figure for Christian Spain.

## DEVIL

The Devil, references to whom appear in abundance throughout the poem, historically could be portrayed in a number of ways. For example, in popular Christian stories, he was often depicted as frightening in order to inspire the audience to avoid sin. In folkloric tales, however, he was often portrayed in a ridiculous fashion in order to allay fears and tensions (Russell, *Lucifer*, 62-63). The Devil of the *PPG* is of the more frightening type to serve as a worthy counterbalance to Fernán González’s mighty deeds. The Devil and allusions to the Devil appear plentifully in the poem beginning with Visigothic kings falling prey to the Devil’s wily ways.<sup>1</sup> It is clear that the work of the Devil allied with the Moors causes Christian Spain to fall (Bailey, “El diablo como protagonista”, 172), which Rodrigo points out when he addresses the court

<sup>1</sup> “Fijos de Vautiçanos non devieran nasçer, / que éssos començaron traición a fazer; / volvió lo el diablo, metió y su poder; / esto fu’ el escomienço de España perder” (41).

blaming the Devil for Spain's demise.<sup>2</sup> The Devil seeks only to hurt Christians<sup>3</sup> and, because no one is able to defend against him, Spain tumbles into the clutches of the devilish Moors. The poet tightly binds the Devil to the Moors as they ride through Spain conquering all but a few pockets of territory in the north, and committing unspeakable acts,<sup>4</sup> thus ensuring that the reader understands that this destruction was brought about by God's permission because of the Christians' inability to remain pure in their faith.<sup>5</sup>

Spain spends many years in this punishment meted out by the Devil and the Moors, but all is not lost. Quietly, the stage has been set for the hero Fernán González to appear.<sup>6</sup> Following folkloric motif and placed among the grandest of heroes such as Moses, Romulus, King Arthur, and Amadis (Avallé-Arce, "El Poema de Fernán González", 63, 68; Geary, "The 'tres monjes'", 24; Keller, "El misterioso origen", 44), Fernán González at a young age is stolen away from his parents and raised in humble conditions by a *carbonero*, a charcoal worker<sup>7</sup> (177), which is significant because of later description of Satan and the Moors as *carboniento*,<sup>8</sup> enhancing the unholy alliance between them that the poet wishes to establish. Historically, the Devil's color has been depicted as black, in conformity with Christian tradition and almost worldwide symbolism. His skin is black, or he is a black animal, or his clothing is black, or, to a lesser extent, he is sometimes portrayed as red or green (Russell, *Lucifer*, 68). While it has been suggested that the charcoal worker serves as a Devil figure (West, *Epic, Folk, and Christian Traditions*, 39), this figure could

<sup>2</sup> "Fue fecha la barata atal com' entendedes, / volvió lo el diablo que tiende tales redes; / trastornó el çimiento, cayeron las paredes: / lo que estonz' perdiestes cobrar vos lo podedes" (68).

<sup>3</sup> "el diablo antiguo en esto s'trabajava / por fer mal a cristianos - nunca en al andava -" (70).

<sup>4</sup> "Dezién e afirmavan que los vieran cozer: / cozían e asavan los omnes por' comer;" (93) and "Perdieron muchos d'ellos de miedo los sentidos; / matavan a las madres, en braços a los fijos;" (95).

<sup>5</sup> "Diera Dios essas oras grand poder al *pecado*: / fasta allend' el puerto todo fue astragado" (101).

<sup>6</sup> "este fue de los moros un mortal omiçero; / dizien le por sus lides el bueitre carniçero" (174).

<sup>7</sup> As noted by Diego Catalán, J.P. Keller and Mercedes Vaquero, the oral tradition or lost *Cantar* likely did not include a reference to the *carbonero* but rather to a *caballero* as evidenced by the appearance of the *caballero* in the *Primera crónica general* and the *Crónica de 1344* (Catalán 565; Keller, "El misterioso origen", 42; Vaquero, "¿Qué sabemos del *Cantar*?", 207). Keller observes that the *caballero* eliminates the contrast afforded by the *carbonero* (44).

<sup>8</sup> "quand' sale del infierno suzio e carboniento" (388) and "Ayuntan los diablos con sus conjuramentos, / aliegan se con ellos e fazen sus conventos; / dizen de los pasados todos sus falimientos; / todos fazen conçejo, los falso carbonientos" (478).

also be understood as someone who trains Fernán González how to vanquish those who are *carbonientos*. Like the Cid, who wielded the sword Tizón, meaning charred wood, Fernán González grows up learning to char wood by commanding fire, an element necessary to life, as well as the element the Qu'ran states that God used to make the djinn Iblis or Shaytan.<sup>9</sup> Charred wood, evoking images of the hearth, home, warmth, and dominance over fire and nature, and in the hands of a common man, salt of the earth, bring powerful imagery to Fernán González's upbringing. The rise from the humble upbringing by the *carbonero* also evokes the idea of upward social mobility, which was made possible in Spain by the process of the Reconquest. Soldiers and settlers were needed both to fight in battles against Christian enemies as well as to occupy reconquered territory.<sup>10</sup> The image of the larger-than-life hero rising from humble origins could very well have served as inspiration to young men from all economic classes to fight for Castile. His humble rearing not only teaches him to dominate the most basic of elements necessary to survival but also prepares him to face the most dangerous of foes, foreshadowing his victory over the fiery, devilish Moors.

At the battle of Hacinas, the extraordinary sight of the flying serpent<sup>11</sup> evokes a myriad of possible symbolic meanings beyond the initial association with the Devil. While serpents have often been associated with evil, they are also associated with healing and with various classical pagan gods such as Aetérnitas, Aion, Athena, Apollo, Asklepiós, and Chnubis (Lurker, *A Dictionary of Gods*), among others. It is also the biblical Isaiah 27 that depicts a similar flying serpent, "In that day the Lord will punish Leviathan the fleeing serpent, with His fierce and great and mighty sword, Even Leviathan the twisted serpent". Historically the Devil has often been associated with serpents who have also served as symbols of adversity or punishment. Many saints have been depicted defeating snakes as a sign of their virtue (Duque, "Cómo se exalta a un héroe", 221). The Basque pagan god Sugaar, who was associated with the Devil, was thought to live underground in the form of a snake and traverse the heavens like a fiery sickle (Lurker, *A Dictionary of Gods*, 332).

<sup>9</sup> "[ Allah ] said, What prevented you from prostrating when I commanded you?" [Satan] said, "I am better than him. You created me from fire and created him from clay" (Surah 7:12).

<sup>10</sup> Privileges and concessions were given to those who agreed to repopulate reconquered territory (Such and Rabone, "Introduction", 14).

<sup>11</sup> "Vieron aquella noche una muy fiera cosa: / venía por el aire una sierpe ravisosa / dando muy fuertes gritos la fantasma astrosa; / toda venié sangrienta, bermeja commo rosa" (468).

The fact that the poem's serpent is on fire<sup>12</sup> associates it to the Islamic Devil, Iblis, and helps to tie the image of the Devil to the Moors as well as assure the reader that the hero can defeat it because he is a master of fire thanks to his upbringing with the *carbonero*. Notably, the serpent is already wounded, evoking images of a celestial battle between Satan's demonic armies and God's angelic hosts before the similar battle on Earth between good and evil takes place, and at the same time foreshadowing the Christian victory.

Like the Cid's men who are frightened by the lion when the Cid is sleeping, the Count's men are frightened by this serpentine apparition while the Count sleeps and they go to wake him. In fact, the Count does not have the opportunity to fight or even see the snake because it disappears before he arrives<sup>13</sup> suggesting that it knows the Count is capable of defeating it, further reassuring the Christian medieval audience that a Christian victory is assured.

The Count explains to his men that the Moors dabble in evil magic,<sup>14</sup> including enchantments and astrology which are closely associated with demons, and again the word *carboniento* appears in association (478). It is an opportunity for the poet to highlight the benefits and salvation the Church offers in stark contrast to the soot covered, evil Moors. This is more than just two earthly armies clashing in a dispute over land, it is a battle for souls (Bailey, "El diablo como protagonista", 179). The Count calms his men with the explanation that, although the Moorish magicians have the power to transform a demon's appearance into a serpent, it is only an illusion meant to frighten them into running away from the battle. The Count reminds the troops that it is only the belief in Jesus Christ and God<sup>15</sup> that will bring righteousness in this battle of good and evil, which also has the effect of further associating the

<sup>12</sup> "Fazié ella senblante que ferida venía; / semejav' en los gritos que el çielo partía. / Alunbrava las uestes el fuego que vertía; todos ovieron miedo que quemar los venía" (469).

<sup>13</sup> "Despertaron al conde que era ya dormido; / ante que él veniesse el culebro fue ido" (471).

<sup>14</sup> "Los moros, bien sabedes, se guían por estrellas; / non se guían por Dios, que se guían por ellas. / Otro Criador nuevo han fecho ellos d'ellas; / diz que por ellas ven muchas de maraviellas. // Ha y otros que saben muchos encantamientos; / fazen muy malos gestos con sus esperamientos / de revolver las nuves e revolver los vientos; / muestra les el diablo estos entendimientos. // Ayuntan los diablos con sus conjuramentos, / aliegan se con ellos e fazen sus conventos; / dizen de los pasados todos sus falimientos; / todos fazen conçejo, los falso carbonientos. // Algún moro astroso que sabe encantar / fizo aquel diablo en sierpe figurar / por amor que podiesse a vos mal espantar; / con este tal engaño cuidaron nos tornar" (476-479).

<sup>15</sup> "ca quitó l' Jesu Cristo el su fuerte poder; / veades que son locos los que l' quieren creer. / Que es de tod' el mundo en Uno el poder, / qu'a Él sólo debemos todos obedesçer; / ca Él es poderoso de dar e de toller: / a tal Señor com' éste debemos nos temer" (480-481).

Count with Christ and his God-ordained place as ruler of the dawning Christian Spain. Clearly the lines are drawn between good and evil. God is on the side of the Christians and the Devil fights with the Moors, “Quien este Señor dexa e en la bestia fía, / tengo que es caído a Dios en muy grand ira: / anda en fallimiento la su alma mesquina; / quantos que así andan el diablo los guía” (482). The soldiers accept the host in preparation for their battle against the Devil with the confidence that God is fully on their side, as He must be in order to defeat the demonic forces opposing them.<sup>16</sup>

It is notable that later, the Count is compared to a serpent, “El conde don Fernando, más bravo que serpiente, / avía la grand fuerça con el día caliente;” (518) to plainly illustrate that he is far more powerful than the Beast that has attempted to destroy the rising Christian Spain. While the hero partakes of magical activities, largely in the form of prophetic visions, the poet divides the Christian magic that supports Fernán González as the head of Christian Spain’s new center, Castile, from his demonic Moorish opponents.

## WOMEN

Although the Christians have triumphed at Hacinas, the Devil has not relinquished his hope of crushing the Count and chooses to work through a woman to attempt to defeat him. Teresa, Queen of León, and sister of the fallen King Sancho of Navarre, is the only one dismayed by the Count’s appearance at court.<sup>17</sup> The Devil works through her as the poet declares, “demostró l’ el diablo el engaño aína” (584). While feigning love for the Count, the Queen promises him her niece’s hand in marriage while at the same time writing a treacherous letter to King García of Navarre asking him to kill Count Fernando. Because the Devil is working through her, she forms an evil contrast against God’s chosen hero thereby identifying who is in the right and who is the traitor. A profound sense of loyalty is a central theme to the poem (Hazbun, “Female Foundations,” 28). Although Queen Teresa has remained loyal to her brother and to her land of León and Navarre, the poet makes it clear that Castile is now God’s elected center of the new Christian Spain and

<sup>16</sup> “Todos, grandes e chicos, su oración fizieron; / del mal que avién fecho todos se repintieron; / la ostia consagrada todos la resçebieron, / todos de coraçón a Dios merçed pedieron” (485).

<sup>17</sup> “A chicos e a grandes de toda la çibdat / la venida del conde plaçié de voluntad; / a la reïna sola pesava por verdat, / que avía con él muy grand enemistad” (574).

that Count Fernán González is the chosen one to establish it. Therefore, any loyalties that are given precedence over the Count will be considered treasonous and even demonic to underscore the seriousness of the message.

To enhance this idea, the poet alludes to a comparison between the Count and Christ in various instances including when King García imprisons the Count, a voice, like the cry of a peacock, symbolizing resurrection and the immortal sanctity, and omnipotence of the Church, rings out and splits the altar<sup>18</sup> followed by Fernando passing into a crisis of faith on the eve of Christian Spain's resurrection as he asks God, "Señor del mundo, ¿por qué me has fallido?" (601) a clear allusion to Christ's despairing question (Matthew 27:46) on the eve of his crucifixion and subsequent resurrection. The various celestial visions the hero has further contribute to establishing a legitimate hierarchy (Martín, "Conflicto político", 195). He is indeed a leader chosen by God.

69

Later, the Devil and Teresa's secret plot is exposed when the Count of Lombardy explains to Sancha, the hero's future wife, that the fate of all Castile is in her hands.<sup>19</sup> She holds all the power in her hands and, like the Virgin, she is expected to intercede on Castile's behalf. As has been discussed in a number of scholarly works, Sancha proves herself a loyal and worthy companion to the Count. She not only rescues him from prison, but also carries him<sup>20</sup> in a show of strength that has been likened to the Amazons (Irizarry, "Echoes of the Amazon Myth", 59). She is a woman to be reckoned with and unafraid of the risks such a venture requires.<sup>21</sup>

In contrast, the evil archpriest, representing the remnant corrupt Christian Spain that was overrun by the Moors, finds the Count and Sancha during their escape and demonstrates a complete lack of true Christian values as evidenced by his demand that he have his way with the lady.<sup>22</sup> Sancha overcomes the archpriest's advances and declares, "Don traïdor, de ti seré vengada" (656). She has her vengeance not only for his presumptuous advances upon

<sup>18</sup> "oyeron una voz commo voz de pavón; / partió se el altar de somo a fondón" (599).

<sup>19</sup> "Dueña sin piedad e sin buen conosçer, / de fazer bien o mal tú tienes el poder: / si al conde non quieres de muerte estorçer / aver se ha Castiella por tu culpa perder" (624).

<sup>20</sup> "el conde don Fernando no podía andar; / ovo l' ella un poco a cuestas a llevar" (644).

<sup>21</sup> Taran Johnston, who establishes Fernán González's quest as a pilgrimage, states, "Pilgrimage was seen as a risky venture for a woman's safety and an especially suspect endeavor in terms of her virtue and honor; hence the medieval adage 'salir romera y volver ramera.' By suffering a potentially compromised reputation, Sancha really is risking everything for her imprisoned husband, whose honor rests in part on hers" (398).

<sup>22</sup> "diz, 'Conde, si tú quieres que sea poridat, / dexa me con la dueña conplir mi voluntad" (650).

her own person, but also for the 100 virgins that the old, defeated Christians of Rodrigo's fallen Spain were forced to give to al-Mansur.<sup>23</sup> Sancha has not only proven herself a valuable companion to the Count, but also rises to a status worthy to become a new mother and redeemer to the land on the dawn of a new, pure, Christian Spain with Castile at the head. It is she who has killed the remnant of the old, corrupt Christian Spain and promises the creation of a pure lineage with the Count.

The Devil fades from the poem once Fernán González and Sancha's future together is assured. Castile's rise and preeminence is certain and a divine reason to continue fighting the devilish Moors has been established. The Devil, it turns out, can be defeated by divinely chosen Christians who possess God-given, extraordinary abilities.

70

## WORKS CITED

- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, "El *Poema de Fernán González*: Clerecía y juglaría", *Philological Quarterly*, 51, 1, 1972, 60-73.
- BAILEY, MATTHEW, "El diablo como protagonista en el *Poema de Fernán González*: un concepto clerical de la historia", *Olifant*, 20, 1-4, 1995, 171-89.
- CATALÁN, DIEGO, *La épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- DUQUE, ADRIANO, "Cómo se exalta a un héroe: la oración de los castellanos (105-113) en el *Poema de Fernán González* y su relación con la Puerta del Juicio Final de la catedral de León", *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 35, 2, 2007, 209-226. <http://muse.jhu.edu/article/429795/pdf ec>
- GEARY, JOHN S., "The 'tres monjes' of the *Poema de Fernán González*: Myth and History", *La Corónica*, 19, 2, 1990-1991, 24-42.
- HAZBUN, GERALDINE, "Female Foundations in the *Libro de Alexandre* and *Poema de Fernán González*", in Xon de Ros and Geraldine Hazbun (eds.), *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge: Tamesis, 2011, 25-40.
- IRIZARRY, ESTELLE, "Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature", in Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley: University of California Press, 1983, 53-66.

<sup>23</sup> "Avían en tod' esto de a Almozor dar / çient doncellas fermosas que fuesen por casar; / avién las por Castiella cada un' a buscar; / avién lo de cumplir pero con grand pesar" (104).

- JOHNSTON, TARAN, "The Empire Strikes Back: Hagiographic Imagery in the *Poema de Fernán González*", *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 36, 2, 2008, 393-413.
- KELLER, J. P., "El misterioso origen de Fernán González", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10, 1, 1956, 41-44. <[http://www.jstor.org/stable/40296972?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40296972?seq=1#page_scan_tab_contents)>.
- LURKER, MANFRED, *A Dictionary of Gods and Goddesses, Devils and Demons*, London and New York: Routledge, 1984.
- MARTÍN, ÓSCAR, "Conflicto político en el *Poema de Fernán González*", *Romance Quarterly*, 61, 3, 2014, 192-201.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell UP, 1984.
- SUCH, PETER and RICHARD RABONE, editors. Introduction. *The Poem of Fernán González*, Oxford: Oxbow Books, 2015, 1-104.
- VAQUERO, MERCEDES, "¿Qué sabemos del *Cantar de Fernán González*?", *Romance Quarterly*, 61, 3, 2014, 202-214.
- WEST, BEVERLY, *Epic, Folk, and Christian Traditions in the Poema de Fernán González*, Madrid: Jose Porrúa Turanzas, 1983.



# Obras en vertical: *Liber de ascenso et descensus intellectus* y *Descenso y ascenso del alma por la belleza*\*

## Texts on vertical: *Liber de ascenso et descensus intellectus* and *Descenso y ascenso del alma por la belleza*

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

adavis@us.es

El presente trabajo aborda la vinculación intertextual entre el ensayo *Liber de ascenso et descensus intellectus* (1304) de Ramón Llull (1232-1316) y *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1939) del argentino Leopoldo Marechal (1900-1970). La aproximación a ambos textos a partir de un análisis contrastivo pone en evidencia diversos aspectos relevantes para la literatura comparada: la recepción de un autor medieval en la producción de un escritor argentino del siglo xx y su consecuente relectura. Tal planteamiento descubre las fuentes de los simbolismos, imágenes e ideas filosóficas que Marechal ha tomado del mallorquín, actualizándolas en un ensayo de carácter moderno. El estudio consiste, pues, en una revalorización de la obra luliana y, su vez, en una descripción de las principales nociones metafísicas de la cosmovisión marechaliana.

**PALABRAS CLAVE:** Leopoldo Marechal, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Ramón Llull, *Liber de ascenso et descensus intellectus*, literatura comparada

The present work deals with the intertextual link between the essay *Liber de ascent et descensus intellectus* (1304) by Ramón Llull (1232-1316) and *Descenso y ascenso del Alma por la Belleza* (1939) by the Argentine Leopoldo Marechal (1900-1970). The approach to both texts from a contrastive analysis reveals relevant aspects for comparative literature: the reception of a medieval author in the production of an Argentine writer of the 20th century and its consequent reading. Such an approach discovers the sources of the symbolisms, images and philosophical ideas that Marechal has taken from the Mallorcan, updating them in a modern essay. The study consists, then, in a reevaluation of the Lullian work and, in turn, in a description of the main metaphysical notions of the Marechalian worldview.

\* El presente trabajo ha sido previamente presentado al Congreso *Llull-Cervantes-Shakespeare. Imágenes literarias de la locura* (Universitat de València, 04/11/2016). Agradezco a la doctora Mercedes Cobos sus recomendaciones que dieron lugar al mismo.

**KEYWORDS:** Leopoldo Marechal, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Ramón Llull, *Liber de ascenso et descensus intellectus*, comparative literature

FECHA DE RECEPCIÓN: 15/02/2017

FECHA DE ACEPTACIÓN: 01/06/2017

## INTRODUCCIÓN

**E**l argentino Leopoldo Marechal (1900-1970) es conocido, sobre todo, por su primera novela, *Adán Buenosayres*, de 1948. Sin embargo, el escritor cultivó los cuatro géneros literarios: poesía, teatro, ensayo y narración. Sus primeros pasos comienzan en el clima de vanguardia de principios de siglo xx, en torno a la revista *Martín Fierro* (1924-1927), donde publica poemas, ensayos y reseñas de obras ajenas.<sup>1</sup> Posteriormente, dedica la mayor parte de su producción al ensayo, al teatro y, en materia narrativa, salen a la luz sus tres novelas: *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* (1965) y *Megafón o la guerra* (1970). Debido a su condición de católico y su acercamiento al partido liderado por J. D. Perón, Marechal quedó relegado por parte de la crítica hasta los años setenta, cuando se vuelve la mirada hacia su obra desde una perspectiva más inmanentista, que reconoce su valor literario y estético.

Más conocida es la escritura prolífera del mallorquín Ramón Llull, cuyas obras divide Cruz Hernández entre obras enciclopédicas, filosóficas, teológicas, utópicas, místicas, jurídicas e, incluso, agrupa siete de ellas bajo el rótulo de “obras dudosas” (apéndice II). El *Liber de ascenso et descensus intellectus*, pertenece al tercer grupo (en el subapartado “psicología”), aunque su temática oscila entre la filosofía y la teología por igual. Su primera versión en latín es de 1304 (en Montpellier), pero no es hasta el año de 1753 que vemos aparecer su traducción al castellano en Palma de Mallorca.

75

## ENSAYOS EN VERTICAL

En 1939 Marechal publica *Descenso y ascenso del alma por la belleza*,<sup>2</sup> ensayo que ha sido escasamente estudiado, donde expone su concepción de la obra de arte, sus nociones metafísicas y su cosmovisión religiosa del mundo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Destaca, entre ellas, “*Luna de enfrente*, por Jorge Luis Borges”.

<sup>2</sup> Aunque la obra sale a la luz en 1939, su gestación había comenzado años antes, pues en 1933 se publican “Descenso y ascenso del alma por la Belleza” y “Descripción de un ascenso por la Belleza” como partes I y II en *La Nación* (8 de octubre y 15 de octubre, respectivamente) (Barcia, “Marechal y la aventura”, 8).

<sup>3</sup> Los pocos trabajos dedicados al ensayo se han centrado siempre en su relación con el *Adán*, al ser considerado “[...] la clave de introducción a toda la obra marechaliana” (Barcia, “Marechal y la aventura”, 6). Una excepción es el estudio preliminar de Luis Barcia para la edición de *Vértice* publicada en 1994, donde el autor se centra en la vinculación con la obra de San Isidoro de Sevilla, el símbolo del viaje y la cristianización de mitos griegos. Cervera

El ensayo comparte una evidente relación intertextual desde su título con el *Libro del ascenso y descenso del entendimiento* de Ramón Llull, autor a quien Marechal cita en otras obras suyas.<sup>4</sup> El presente trabajo tiene como objetivo dilucidar las semejanzas y diferencias entre ambos textos en un marco comparatista-hermenéutico, cuyos principales elementos surgen de los cruces intertextuales de forma fluida y evidente.

El punto de partida de los dos ensayos es la referencia al viaje vertical que tiene como fin alcanzar el conocimiento a través del movimiento descenso y ascenso. En la obra de Llull dicho desplazamiento se ilustra con la imagen de una escalera, cuyos peldaños debe subir el entendimiento hasta llegar al conocimiento de Dios. En cada escalón, el entendimiento se enfrenta a distintos elementos de la naturaleza (la piedra, el fuego, la planta); a individuos (el bruto, el hombre); y, finalmente, a entes o seres metafísicos (el cielo, los ángeles y Dios). Si bien esta imagen, *a priori*, nos hace pensar únicamente en el ascenso, el autor aclara en cada paso que el entendimiento se ve obligado a descender a cada una de las criaturas, para aprehenderlas mediante los sentidos.<sup>5</sup> Por tanto, el proceso que propone el filósofo para alcanzar el conocimiento es inductivo: primero, el descenso, que permite la percepción de las entidades individuales; luego, el ascenso, que posibilita comprender la esencia de las mismas:

---

Salinas ha indagado en los conceptos del ideario erótico-verbal, en concreto, en la noción del “intelecto de Amor”, presente en dicho ensayo y en el *Adán* (“Del Descenso y ascenso”). Asimismo, el crítico expone cómo en *Adán Buenosayres* “[...] se convierte en argumento, pericia y agnición, conocimiento, cuanto hubo sido expuesto en las páginas ensayísticas de *El descenso y ascenso del alma por la belleza*” (*El síndrome de Beatriz*, 189). Graciela Coulson ya había insistido en que *Descenso y ascenso* es la clave para explicar las ideas metafísicas de la novela: “La respuesta debe buscarse en *Descenso y ascenso*: las cosas bellas [...] son equivalentes, analogías, reflejo u ‘homologado’ de la Suprema belleza” (*La pasión metafísica*, 45).

<sup>4</sup> En el *Adán*, se nombra a Llull al aludir a la relación entre los sentidos y la memoria: “Pero el alma no tiene olfato: ¡venerable Antígona, disputando a cuervos y hombres el cadáver de su hermano, cumpliendo el rito fúnebre, a medianoche, solita su alma entre la polvareda y el hedor con que la carne grita su derrota! O aquella Rosa de Lima, bebiendo los humores de la úlcera para humillar la rebeldía de su cuerpo tan mortificado ya; o Ramón Lulio, que aconsejaba no rehuir el olor de las letrinas, a fin de recordar a menudo lo que da el cuerpo de sí mismo en su tan frecuentemente olvidada miseria. ¿Y por qué no lo haría yo esta noche? ¡Absurdo!” (*Adán Buenosayres*, 463).

<sup>5</sup> Así lo explica Llull con el primer elemento, la piedra: “Luego que los sentidos acaban su operación de sus actos en la piedra, la imaginación abstraer de ellos la semejanza que han percibido de ella y las hace imaginables en su misma esencia y naturaleza” (*Libro*, 23).

[...] por ellas asciende el entendimiento desde lo sensible a lo inteligible y desciende de lo inteligible hasta lo sensible, siendo la segunda medio o instrumento para este ascenso y descenso, pues con ella se dirige el entendimiento al conocimiento de los sujetos contenidos en la primera (Llull, *Libro*, 21).<sup>6</sup>

Marechal alude a este movimiento de Llull en su ensayo al hacer referencia a la Belleza terrenal, y equipara al catalán con San Francisco de Asís:

[...] recuerdo toda la belleza creada: el sol, la luna, el agua y las avecillas de Francisco de Asís; o la ontología de Raimundo Lulio que va desde la piedra sin voz hasta los nueve coros de ángeles. Y a la sola evocación de tanta hermosura, tentado estoy de acabar en poema esto que se inició en trabajada paráfrasis (*Descenso*, 41).

77

En el ensayo marechaliano, encontramos una estructura similar según la cual el alma debe descender a las criaturas, asumirlas y posteriormente acceder al conocimiento trascendente.<sup>7</sup> Marechal reemplaza el sujeto *entendimiento* de Llull por el de *alma*; tal sustitución implica un acercamiento de su ensayo a la mística, como veremos más adelante. No obstante, el argentino sí remite al entendimiento en el primer capítulo de su obra:

Al nombrar la hermosura de las cosas, la hemos calificado de *relativa, creada y precedera*. Son adjetivaciones que naturalmente le asigna el entendimiento al compararla con una Belleza *absoluta, creadora y eterna*, cuya noción parecería tener el alma en su intimidad (*Descenso*, 11).

Puede observarse que el autor distingue entre el entendimiento (el lado racional del ser humano), frente a alma, que constituye su pensamiento

<sup>6</sup> En palabras de Cruz Hernández: “la metodología escalar permite, según Llull, poner de manifiesto [...] la naturaleza de todos y cada uno de los seres, mediante la predicación de ellos del mayor número de predicados, que conducen al conocimiento del ser y a las individualidades de cada ente” (*El pensamiento de Ramón Llull*, 122).

<sup>7</sup> El argentino también emplea el término *peldaño* para aludir a las criaturas, pues estas “[...] no sólo nos convidan a un ascenso, sino que se ofrecen, además, como peldaños. Porque, según dijimos, las cosas nos llaman con la voz de su hermosura, y ese llamado trae la intención de un bien” (*Descenso*, 52). Ambos escritores beben de la misma fuente platónica ya que, como el mismo Marechal indica en el prólogo, en el *Banquete*, “Sócrates dice cómo aprendió gracias a Diotima el modo de ascender a la Belleza Primera por los diversos peldaños de la hermosura participada y mortal” (*Descenso*, 8).

intuitivo. Dicha diferenciación es significativa porque pone de relieve la distancia temporal entre los dos autores. Alegre Gorri, en la introducción a su edición de *Libro de ascenso y descenso*, hace alusión a la polémica medieval entre Fe y Razón, que postulaba la doctrina de la doble verdad: una, según la razón, otra, según la fe: “tal doctrina fue combatida por Llull. Todo lo que es real es divino y racional; por eso se puede *demostrar*” (“Introducción”, 9). Por tanto, desde su cosmovisión, la razón es un medio para alcanzar el conocimiento. Por el contrario, en el ensayo de Marechal se destaca la limitación de la razón para acceder a la hermosura (y, en consecuencia, a la sabiduría):

78

La razón quiere aproximarse a la hermosura: quiere dividirla y analizarla según su técnica natural. Pero la hermosura se le escapa del laboratorio: la razón, que buscaba poseer una esencia viva, logra poseer tan solo un concepto helado. Y en tal empresa, la razón nos evoca la imagen de la tortuga corriendo detrás de Aquiles (*Descenso*, 18).

Marechal señala los sentidos como el medio más adecuado para alcanzar el conocimiento:

[...] el intelecto de Amor conoce, por ser un intelecto, y posee lo conocido, tal como lo exige la naturaleza del amor. Es un saber que implica recibir el sabor de la cosa en la lengua del alma, pues el vocablo “saber” tiene aquí su antigua y verdadera significación de “saborear”: y poseer el sabor de la cosa es poseer la cosa misma, y no su fantasma conceptual (*Descenso*, 47).

Dicha “exploración” que el entendimiento hace de los elementos de la naturaleza se justifica a partir del razonamiento platónico según el cual las criaturas no son más que espejos del mundo de las Ideas; constituyen un filtro por el que el ser humano puede, o bien llegar a la Verdad, o bien caer en el engaño de la imagen, es decir, creer que es una entidad en sí misma.<sup>8</sup> Por tanto, los sentidos llevan al conocimiento siempre y cuando sean de naturaleza metafísica. De esta manera, Marechal aúna la filosofía platónica con la tradición bíblica y el mito ovidiano de Narciso para poner de manifiesto dicho planteamiento.<sup>9</sup> Así lo explica el escritor en el capítulo “El juez”:

<sup>8</sup> Para aclarar mejor la naturaleza de los elementos, Marechal los concibe a partir del binomio esplendor/esplendente, es decir, un ente es esplendor de lo verdadero. Similar es la explicación que da Llull en su ensayo: “[...] asciende el entendimiento a adquirir ciencia y a comprender que cada elemento tiene una cualidad propia y otra apropiada” (*Libro*, 45).

<sup>9</sup> Como es sabido, esta tendencia al sincretismo es propia de los escritores hispanoamericanos que, con el fin de situarse en paralelo a los grandes autores universales, se apropian de

Adán [...] ve a Dios, es decir a su Principio, mediante un solo espejo intermedio; y tal espejo es el que le ofrecen las criaturas edénicas. Al primer Adán le basta con mirarse en el espejo de las criaturas para verse, de una sola ojeada, en su Principio creador: es el único trabajo que Dios le impone, una mera transposición de la “imagen” al “original” que es Dios mismo (*Descenso*, 40).

El Adán bíblico es capaz de observar a Dios mediante las criaturas sin dificultad; sin embargo, a partir del pecado original, dicha capacidad se distorsiona y el hombre cae en el engaño de la imagen; tal es el error de Narciso quien, al malinterpretar su imagen en el agua, muere:<sup>10</sup> “Si corriéramos tras las imágenes por tomarlas como realidad, seríamos como aquel hombre (Narciso) que, deseando alcanzar su imagen retratada en el agua, se hundió en ella y pereció” (*Descenso*, 33).

Cabría preguntarse por qué es necesaria esta tendencia al descenso, por qué el entendimiento requiere de un conocimiento de los elementos de la tierra para ascender. Llull lo aclara al analizar el conocimiento del cielo: “El entendimiento desciende al imán, [...] y desciende también al jaspé [...] y conoce por esto que el cuerpo celeste, como más perfecto, atrae a sí los cuerpos inferiores, como lo perfecto mueve y atrae a sí a lo imperfecto” (*Libro*, 94).<sup>11</sup> En este sentido, ambos autores comparten la misma concepción fractal de la existencia como infinitos microcosmos que reflejan la esencia del macrocosmos al que pertenecen.<sup>12</sup>

---

distintas fuentes filosóficas de las que se sienten herederos por derecho propio, al formar parte de culturas caracterizadas por la hibridez y lo heterogéneo.

<sup>10</sup> La referencia al mito de Narciso es otra de las constantes marechalianas, pero sobre todo, el autor lo desarrolla con más en *Descenso y ascenso*, en un proceso de “resacralización o religación del mito a la luz del cristianismo” (Barcia, “Marechal y la aventura”, 26). En *Adán Buenosayres* se cita en dos pasajes y, al mismo tiempo, dicha novela se vincula con el mito adánico, que le otorga cierta unidad y coherencia a su estructura, como he intentado demostrar en “Una lectura de *Adán Buenosayres* desde el mito de Narciso”.

<sup>11</sup> Cruz Hernández señala que, aunque el ser humano esté en el escalón inferior, “cuando es capaz de movilizar la radical potencialidad de sus virtualidades, va elevándose de la sensibilidad a la inteligibilidad y de esta a la noción de Intelecto Puro. Entonces, no solo puede presentar pruebas demostrativas de la existencia de Dios, sino elevarse a la modalidad de sus manifestaciones *ad intra* y *ad extra*, hasta alcanzar la Creación” (*El pensamiento de Ramón Llull*, 123).

<sup>12</sup> Cabe aludir a la larga tradición que abarca distintos ámbitos (médico, astrológico, físico, arquitectónico y artístico), que consideraba al hombre como “[...] una composición semejante al orden cósmico; el hombre natural era un *universum corpus*, ‘una fábrica humana’ que reproducía en su estructura al universo entero” (Ramírez Ruiz, “Microcosmos”, 14). Durante

Y el hombre, en sí, es una realidad “a medias” y como en evolución hacia las criaturas: una evolución que termina cuando el hombre las ha “devorado” y “asimilado” a su entidad centralizadora, especula con ellas y obtiene los frutos de su especulación [...]. Y me atrevo a decir ahora que, sólo cumplida esa interpenetración, este mundo es una realidad inteligible completa, integrada por y en el hombre que se constituye así en un verdadero microcosmos (*Descenso*, 43).

En el ensayo de Lull, el escritor pone de manifiesto dicha noción del universo al afirmar que, por ejemplo, es posible acceder al conocimiento de los planetas mediante la observación de elementos más pequeños como la cebolla:

80

[...] además apetece saber al entendimiento si los planetas son cuerpos cóncavos o esféricos, y entonces desciende la vista, que ve en la cebolla haber muchos cuerpos cóncavos y convexos [...]. En lo que conoce el entendimiento que las esferas de los planetas son cuerpos cóncavos, y lo mismo la de los elementos, que para que así puedan participar más unos y otros en la movilidad (*Libro*, 98).

A partir de esta compenetración, se lleva a cabo un doble proceso simultáneo: por un lado, el hombre asume a las criaturas y llega a la trascendencia; por el otro, el hombre hace las veces de puente entre los elementos de la naturaleza y Dios:

Y como esa restitución a la Unidad se logra sólo por el intelecto, las criaturas no intelectuales necesitan que un intelecto las asuma, en cierto modo, y les haga la función de puente; y ese intelecto [...] es el del hombre. Podríamos afirmar ahora que el hombre es (o debe ser) el pontífice de las criaturas terrenas, vale decir el que les hace un puente hacia la Unidad (*Descenso*, 38-39).

## POESÍA MÍSTICA

Pero hemos llegado a un punto en que Marechal se aleja del discurso de Lull o, más bien, lo enriquece al agregar otro ingrediente fundamental de su

---

la Edad Media, varios pensadores hacen referencia al hombre como microcosmos y puente entre Dios y lo terrenal: San Isidoro de Sevilla, San Buenaventura, San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, entre otros (Beuchot, “Huellas del humanismo”, 15),

cosmovisión cristiana: la poesía mística. La relación intertextual de su obra con dicha poética es abundante,<sup>13</sup> pero especialmente significativa en el Cuaderno de Tapas Azules de *Adán Buenosayres*, donde el autor expone, de manera lírica y minuciosa, sus juicios estéticos y metafísicos.<sup>14</sup> La poesía mística otorga un nuevo sentido a la estructura de viaje vertical que trazan ambos autores si tenemos en cuenta las tres vías del misticismo: purgativa, iluminativa y unitiva. Así, el movimiento del descenso en prácticamente toda la obra marechaliana se corresponde con la primera, según la cual el hombre debe descender a lo terrenal con el fin de expiar sus pecados y su culpa, proceso que le permite su posterior ascenso. Tanto el protagonista del *Adán*, como el de *El banquete de Severo Arcángelo* o el de *El poema de Robot* (1966) han de realizar un movimiento de descenso para alcanzar la trascendencia.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> De hecho, Marechal escribe el prólogo del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz para la edición de Ángel Estrada (1944).

<sup>14</sup> En palabras de Graciela Coulson: “A menudo, el lenguaje del Cuaderno es el de San Juan. Se le reconoce en la imagen del alma, [ ... ]; en la figura del Amado, en la noche oscura, etc.” (*La pasión metafísica*, 126). Asimismo, comparte con la mística la inefabilidad del lenguaje, ese “no sé qué que quedan balbuciendo” del *Cántico Espiritual*, de ahí que el protagonista de la novela confiesa: “Lo que sentí luego no es fácil de comunicar por el idioma” (*Adán Buenosayres*, 485).

<sup>15</sup> Como explica Barcia, el símbolo del viaje es el “*imago mundi* matriz” de toda la producción marechaliana (“Marechal y la aventura”, 21). Por mi parte, en “El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*” he analizado con más detenimiento esta estructura y he vinculado este movimiento con fuentes filosóficas y literarias: “La estructura de *Adán Buenosayres* se organiza a partir del descenso del héroe, a quien Marechal quiere salvar en su segunda novela. Lisandro Farías, sustituye a Adán en esta empresa, pero para que se lleve a cabo debe pasar por el proceso natural de descenso *ad inferos* propio de la estructura mítica. La construcción de los mitos se constituye a partir de una noción maniquea de la lucha entre el bien y el mal, luz y tinieblas, que implica el viaje al reino de los muertos. El movimiento de descenso/ ascenso está siempre presente, tanto de manera literal, en el mito de Orfeo o en la *Divina Comedia*, como metafórica, es decir, una experiencia metafísica. La concepción del viaje para Marechal es un ascenso hacia la Belleza, la Verdad, la Sabiduría, que implica previamente un proceso de purificación, simbolizado en el movimiento del descenso. De ahí la bajada de Dante a los infiernos, el viaje purificador de Ulises o, incluso, el descenso de Don Quijote a la Cueva de Montesinos. Asimismo, teniendo en cuenta la cosmovisión cristiana del universo de Marechal, la figura de Cristo, como explica San Pablo en una carta a los efesios, no puede alcanzar el reino de los Cielos sin antes descender a los infiernos [ ... ]. Por otro lado, en la segunda etapa del *Poema de Robot* el protagonista lleva a cabo un viaje por el desierto con el fin de cumplir con el tiempo purgativo, por el tedio que le provoca su propio vacío interior. La antítesis descenso/ascenso se relaciona también con la idea platónica de la dependencia de los

En el ensayo marechaliano, el proceso de conocimiento de la Verdad no se reduce al viaje vertical del alma, sino que el autor da un paso más y añade que, gracias al desplazamiento de descenso y ascenso, el alma desarrolla la espiral, a partir de tres movimientos: el circular, el oblicuo y el directo.<sup>16</sup> El primero lleva al alma a girar sobre sí misma “ansiosa de circunscribir en sí misma esa noción de la Unidad que, sépalo ella o no, es el Principio y el Fin de su viaje” (Marechal, *Descenso*, 56).<sup>17</sup> A continuación, “el alma [...] se dirige a las cosas exteriores para interrogarlas, y cumple así un movimiento directo”, ya que, como ya se ha apuntado, las criaturas son reflejo de la Verdad. Finalmente, el alma reflexiona acerca de lo que observa en las criaturas y “cumple un movimiento oblicuo, soslayado, indirecto”, para volver luego al circular. Este procedimiento continúa *ad infinitum*, dando como resultado la figura de la espiral que es, para Marechal, el único movimiento que permite al hombre acceder a la trascendencia.<sup>18</sup>

## CONCLUSIONES

La relación entre textos es un aspecto complejo de la literatura comparada cuya metodología es uno de las polémicas más controvertidas de los debates actuales. Cuándo es significativo comparar dos obras, qué causas mueven al investigador a hacerlo, y en qué matices es relevante centrar la atención, son

---

opuestos, desarrollada en su *Fedón*: ‘Sócrates argumenta: si algo se agranda es porque antes era más pequeño; si se calienta, es porque antes era más frío, etc. O sea, los contrarios se generan el uno del otro; de ahí la inevitable caída descendiente para posibilitar su posterior ascensión’ (76-77).

<sup>16</sup> “Por el movimiento circular —enseña Dionisio— el alma deja las cosas exteriores, vuelve sobre sí misma y concentra sus facultades en las ideas de unidad: encerrada entonces como en un círculo, no es fácil que se extravíe. El oblicuo es movimiento del raciocinio y la deducción, y por él se ilustra el alma en la ciencia divina, no intuitivamente y en la unidad, sino en virtud de operaciones complejas y necesariamente múltiples. El movimiento es directo cuando el alma se vuelve a las cosas exteriores y las utiliza como símbolos compuestos y numerosos, a fin de remontarse por ellos a las ideas de unidad” (Marechal, *Descenso*, 55).

<sup>17</sup> En el Cántico treinta y seis, San Juan de la Cruz, al hacer alusión al elemento de la granada, menciona su forma circular y su consecuente simbolismo: “[...] el mismo Dios, el cual es significado por la figura circular o esférica, porque no tiene principio ni fin” (262).

<sup>18</sup> El símbolo de la espiral remite a la infinitud y a una constante apertura, de ahí que sea la figura más adecuada para ilustrar el movimiento a la Sabiduría.

algunas de las tantas cuestiones con que se debe lidiar en este tipo de trabajo. De manera general, una de las razones más importantes para llevar a cabo un estudio comparativo es poner de manifiesto una parte fundamental de la recepción de un autor determinado. Al analizar de qué manera se lee un texto por parte de un escritor ajeno a su época y su cultura, dicho texto cobra una nueva significación a partir de la nueva lectura que el autor hace del mismo. Por ello, resulta interesante volver sobre la obra de Llull siguiendo la huella que ha dejado en un ensayo de un autor hispanoamericano del siglo xx. Este proyecto, en resumen, ha tenido como fin elaborar un análisis contrastivo entre *Libro del ascenso y descenso del entendimiento* en paralelo al *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, con el objetivo de deducir cuál es la relectura de Marechal.

Las dos semejanzas esenciales que comparten ambos ensayos son, en primer lugar, el simbolismo del viaje vertical como puerta de entrada al conocimiento de la Verdad. Al emplear dicho simbolismo, los escritores aúnan dos tradiciones distintas que utilizan el viaje vertical para representar el acceso a la trascendencia: la cristiana (el descenso *ad inferos* y la posterior ascensión de Cristo), y la platónica, como se observa en la escalera mencionada por Sócrates en el *Banquete*. Por otro lado, la noción fractal del mundo como microcosmos de un macrocosmos permite demostrar que es posible para el hombre llegar a la sabiduría a partir de las criaturas, al ser estas reflejo de la Divinidad.

Marechal, además de la obra de Llull, vuelve su mirada hacia distintas fuentes (Aristóteles, San Agustín, Plotino, San Isidoro, etc.). Sin embargo, a partir de lo expuesto, podemos afirmar que *Descenso y ascenso del alma por la belleza* es una relectura de *Libro del ascenso y descenso del entendimiento* filtrada por la vía de la poesía mística, en concreto, por la obra de San Juan de la Cruz. Una de las novedades que Marechal aporta al viaje espiritual en vertical es la misión purgativa del descenso. Para el argentino, el descenso no se reduce a la contemplación de las criaturas, sino que representa también el sacrificio que el ser humano debe sufrir para trascender, a imagen y semejanza de su modelo, Cristo. De ahí, también, el símbolo de la espiral, ausente en la obra de Llull, que ejemplifica adecuadamente dicho movimiento hacia la trascendencia.

En conclusión, *Descenso y ascenso del alma por la belleza* es una significativa aportación ensayística que nos impulsa a volver sobre el *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, por lo que constituye una reivindicación de la obra luliana y, su vez, una manifestación explícita de las principales ideas de la cosmovisión marechaliana.

## BIBLIOGRAFÍA

- 84 ALEGRE GORRI, ANTONIO, "Introducción", *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, Barcelona: Folio, 2002, 9-11.
- BARCIA, LUIS, "Marechal y la aventura estético religiosa del alma", *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires: Vórtice, 1994, 5-30.
- BEUCHOT, MAURICIO, "Huellas del humanismo: la metáfora del hombre como microcosmos", *Logos. Revista de Filosofía*, 39: 116-117, 2011, 11-24.
- CERVERA SALINAS, VICENTE, "Del Descenso y ascenso del alma al alma de Adán Buenosayres", *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 1, 2014, 38-48.
- CERVERA SALINAS, VICENTE, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- COULSON, GRACIELA, *Marechal: la pasión metafísica*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- COULSON, GRACIELA, "Leopoldo Marechal: la aventura metafísica", *Hispanamérica*, 7, 1974, 29-39.
- CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL, *El pensamiento de Ramón Llull*, Valencia: Castalia, 1977.
- DAVIS GONZÁLEZ, ANA, "El recorrido de Lisandro Farías: un viaje de descenso y ascenso en *El banquete de Severo Arcángelo*", *Cuadernos del Hipogrifo*, 4, 2015, 74-87.
- DAVIS GONZÁLEZ, ANA, "Una lectura de *Adán Buenosayres* desde el mito de Narciso", *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 14, 2016, 27-42.
- HERNÁNDEZ, PABLO JOSÉ, *Peronismo y pensamiento nacional (1955- 1973)*, Buenos Aires: Biblos, 1977.
- JUAN DE LA CRUZ, SAN, *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona: Crítica, 2002.
- LLULL, RAMÓN, *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, Barcelona: Folio, 2002.
- MARECHAL, LEOPOLDO, "Luna de enfrente, por Jorge Luis Borges", *Martín Fierro*, 26, 1925, 4.
- MARECHAL, LEOPOLDO, "Prólogo", *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, Buenos Aires: Ángel Estrada, 1944, 13-33.
- MARECHAL, LEOPOLDO, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Buenos Aires: Citea, 1965.
- MARECHAL, LEOPOLDO, *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- MARECHAL, LEOPOLDO, *Adán Buenosayres*, ed. de Javier de Navascués, Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, MARISA, "Biblioclastia por incuria: la biblioteca personaje de Leopoldo Marechal en Rosario", *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 10, 2012, 135-152.

Ana Davis González

PLATÓN, *El Fedón*, Buenos Aires: Eudeba, 2006.

PLATÓN, *El Banquete*, Madrid: Gredos, 2014.

RAMÍREZ RUIZ, MARCELO, "Microcosmos: el hombre del nuevo mundo y la tradición grecolatina", *Estudios de Historia Novohispana*, 21, 2000, 13-47.



# De la Bella Durmiente a la durmiente disecada: la reficcionalización de Brunilda en *Galaor* de Hugo Hiriart

## From Sleeping Beauty to Stuffed Sleeper: The reficcionalization of Brunilda in Hugo Hiriart's *Galaor*

JULIO ENRIQUE MACOSSAY CHÁVEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México  
makofiend@hotmail.com

En este artículo el autor muestra la manera en que dos motivos tradicionales que forman parte de nuestro imaginario cultural, como lo son la entrega de los dones y el letargo de “la bella durmiente del bosque”, pasan por un proceso de reficcionalización medievalizante cuando son insertados en una obra cabalresca moderna, en este caso, *Galaor* de Hugo Hiriart.

**PALABRAS CLAVE:** motivos, literatura mexicana del siglo xx, caballería, Galaor, intertextualidad.

In this article the author shows how two traditional motifs that form part of our cultural imaginary, like the offering of gifts and the slumber of the “sleeping beauty of the forest”, go through a process of medievalizing reficcionalization when they are inserted in a modern chivalric work, in this case, Hugo Hiriart's *Galaor*.

**KEYWORDS:** Motifs, mexican literature of the 20<sup>th</sup> century, chivalry, Galaor, Intertextuality.

FECHA DE RECEPCIÓN: 04/12/2016

FECHA DE ACEPTACIÓN: 26/01/2017

**I**talo Calvino, al hablar de *Tirante el Blanco*, dijo que:

Desde sus primeras páginas la primera novela de caballería de España parece querernos advertir que todo libro de caballería presupone un libro de caballería anterior, necesario para que el héroe se haga caballero. “Tot l'ordre és en aquest llibre escrit”. De este postulado se pueden extraer muchas

conclusiones, incluso la de que tal vez la caballería nunca existió antes de los libros de caballería, o que directamente sólo existió en los libros (“*Tirant lo Blanc*”, 63).

88

Esto puede aplicarse a la materia caballerescas hispánica del siglo XX porque está conformada por obras que, en mayor o menor medida, tienen a las novelas de caballerías como base de la ficcionalización —en el sentido más amplio del género—, ya sea a una, a varias o a un ciclo; por ejemplo, si pensamos en *El caballero inexistente*, de Italo Calvino, la obra parte del llamado ciclo carolingio, mientras que *Galaor*, de Hugo Hiriart, del *Amadís de Gaula*, y *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas, del ciclo artúrico. Sólo que se debe aclarar que en este caso no son imitaciones puntuales del “libro de caballería anterior”, sino que toman algunos elementos y se les reinterpretan a partir de la óptica personal de cada autor.

En el caso particular de la novela del mexicano, como bien apunta Aurelio González, “*Galaor* parece ser un relato situado entre el cuento de hadas infantil y la novela de caballerías”. Puntualizando: se puede decir que el autor reficcionalizó el cuento “La Bella Durmiente”, pero lo situó en un texto cuya “estructura [...] es similar, en líneas generales, al modelo típico de la novela de caballerías” (González, “La vehemencia”, 208). Es inevitable que se piense en la protagonista del ya mencionado relato tradicional y que se aprecien todas las diferencias que hay entre ella y Brunilda, “La durmiente disecada”. El presente trabajo mostrará cómo Hiriart reficcionalizó a “La bella durmiente del bosque” para la creación de la princesa que tendrá que rescatar el joven Galaor, ajustándola al mundo caballeresco en el que se desarrolla la obra. Para ello se analizará el bautizo de la princesa y su transformación en “La durmiente disecada”.

Lo primero que debe hacerse es definir el concepto de *ficcionalización*. Éste apunta a que “un texto literario no reproduce objetos, ni crea objetos en el sentido descrito” (Iser, “La estructura apelativa”, 102) sino que los ficcionaliza, debido a que “la realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos, y con ello, es una reacción a la realidad” (102). No sólo pasan por este proceso los objetos del mundo real, sino que existen textos que hacen lo mismo con otras obras literarias o elementos de éstas.

Existen dos tipos de ficcionalización: el primero consiste en tomar un referente de la realidad y trasladarlo a un texto; mientras que el segundo, que es la ficcionalización compleja o reficcionalización, consiste en tomar un referente ya ficcional y cambiarle el sentido para que encaje en la realidad textual de una obra distinta. Aunque cabe aclarar que para hacer esto, en una obra caballerescas como ésta, el mecanismo más utilizado es la medievalización de

los referentes, en otras palabras, la ficcionalización de ellos a partir de lo que el autor interpreta como la visión medieval de la realidad para que encajen en el mundo textual de la novela. Debido a que este proceso se hace a partir de lo que el autor cree que es lo medieval, se ficcionaliza en mayor medida con base en estereotipos, aunque esto varía de escritor en escritor.

Brunilda, en *Galaor*, es una reficcionalización de la protagonista del cuento *La bella durmiente del bosque*, de Charles Perrault, pero existen varias razones que complejizan al personaje. En primer lugar, su nombre remite a un personaje de la mitología germano-escandinava que en las narraciones míticas suele presentarse como una *skjaldmö* (virgen escudera) o valquiria. Como bien apuntan Hernández Cuevas y Zepeda Soto, un texto que es importante referir al hablar de la Brunilda de Hiriart es la *Völsungasaga* —*Saga Volsunga*—, en la que aparece la valquiria Brynhild. El texto:

89

cuenta la historia [de] que Brunilda, por no rendir obediencia a Odín, éste hizo que la valquiria se pinchara con la espina del sueño; por esto, nunca más volvería a repartir gloriosas victorias a los valiente guerreros. Además, estaba condenada a contraer nupcias, por lo que la valquiria, ofendida, juró que no se casaría con nadie que conociera el miedo. Y así, fue colocada en una montaña bajo el hechizo del sueño y rodeada por un aro de fuego, hasta donde sólo un héroe temerario podría acceder y despertar a la aguerrida pero hermosa valquiria (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a lomos, 49-50).

Lo anterior evoca al motivo tradicional de la joven que se pincha el dedo y por ello entra en un estado de letargo. Es muy probable que de la figura mitológica Brunilda se derivara ese motivo; sin embargo, hay que tomar en cuenta que la Brunilda de Hiriart, como señalan Hernández y Zepeda, se fundamenta en *La bella durmiente del bosque* (*La belle au bois dormant*) de Perrault (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a lomos, 49-50); si bien ésta es la versión más conocida de dicha historia tradicional, lógicamente no es la única,<sup>1</sup> aunque es probable que la base de la ficcionalización de Brunilda se encuentre en dicho cuento. En el personaje de Hiriart se encuentran dos motivos<sup>2</sup> de la variante de

<sup>1</sup> La historia fue recogida por primera vez bajo el título *Sole, Luna, e Talia* por Giambattista Basile en 1634. Posteriormente, la variante más conocida de este cuento es de Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*. Del resto de las variantes destacan la de los hermanos Grimm en 1812 y la versión publicada por Italo Calvino en su libro *Fiabe Italiane* en 1956.

<sup>2</sup> Si se desea ver la problemática referente a los motivos caballerescos, véase, Luna Mariscal, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”,

Perrault: el de los dones<sup>3</sup> y el de la bella durmiente. Hay, además, otros elementos puntuales, como el hecho de que los dones sean entregados por jóvenes hadas —siete en el caso de Perrault, cuatro en el caso de Hiriart—, así como que en ambas obras exista un hada vieja que no haya sido invitada y sea la culpable del letargo de Brunilda. Sin embargo, Hiriart retoma este argumento y lo ajusta a una realidad textual caballeresca. Por tanto, debe tenerse presente todo lo anterior para analizar el proceso de ficcionalización de Brunilda.

#### EL BAUTIZO: LA ESPERPÉNTICA TRANSFORMACIÓN DE BRUNILDA TRAS RECIBIR LOS DONES

90

El bautizo de Brunilda y la entrega de dones nos remiten a la escena análoga de *La bella durmiente del bosque*. Esto se puede inferir porque no en todas las variantes del cuento existe el bautizo, el cual representa una particularidad bastante interesante: un sincretismo entre el imaginario cultural y el cristianismo, es decir, entre lo maravilloso y lo cristiano y, por ende, lo maravilloso cotidiano tan propio de la Edad Media y de las tradiciones presentes en el folclor. Gracias a este sincretismo es que existen hadas en un bautizo, cosa que en el cuento de Perrault se justifica diciendo simplemente: “on donna pour Mairaines à la petite Princesse toutes les Fées qu’on pût trouver dans le Pays (il s’en trouva sept), afin que chacune d’elles lui faisant un don, comme c’était la coutume des Fées en ce temps-là, la Princesse eût par ce moyen toutes les perfections imaginables” (“La belle”, 97).

En *Galaor* el autor da un mayor realce al bautismo al mencionar la fiesta popular que conlleva, describiéndola de una manera hasta cierto punto medievalizante, sin dejar fuera los elementos que él considera representativos de este tipo de eventos en dicho periodo:

---

347-359; “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, 457-469; “Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI”, 313-325 y “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, 127-135; y Bueno Serrano, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*; “Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)”, 95-113 y “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, 83-108.

<sup>3</sup> Éste se encuentra en textos como *La chanson d’Ogier*, obra del siglo XIV en la que seis hadas, incluyendo a Morgana, le otorgan dones al protagonista recién nacido.

Las fiestas del bautismo de la princesa deberían recordarse por su magnificencia y prodigalidad. Músicos de afinación perfecta y muy alta inspiración, asistirían con pesados instrumentos de bellos laberintos dorados; y acudirían pintores, escultores, orfebres, alfareros, a perpetuar esplendores en joyas, en muros, en mármoles y jarrones; y no faltarían cómicos, ni amaestradores de monos, ni remedadores de pájaros y fieras, ni acróbatas descoyuntantes y truhanes y jugadores y poetas y logreros; se contemplarían silenciosos combates entre peces de colores y se derramaría la multitud estridente disfrazada entre elefantes y cocodrilos. Abiertos estaban los graneros atestados, los barriles llenos, los potreros y corrales, vacas, cerdos, gallos y carneros bien cebados y muy apacibles. En el orbe pulcramente dispuesto de la catedral, todo estaba en su orden (*Galaor*, 13).

Después de las fiestas, aparecen las hadas. En ese punto Hiriart decide no seguir el tópico de la numerología y presenta cuatro hadas en vez de las siete de la versión de Perrault. Estas hadas hacen entrega de los dones, pero lo hacen de una manera mediavalizante y formulaica, lo que incluye la utilización de epítetos:

91

Habló entonces la mayor de las hadas, llamada As de Copas, y su voz recordó el jadeo de una corza:

“Brunilda bienaventurada, madre de reyes y de arqueros: séate concedido el don grave de la mucha inteligencia para que sean tus amigos los libros y las buenas razones.”

Habló la siguiente, llamada Sota de Bastos:

“Brunilda bienquerida, madre de reyes y de astrónomos: séate concedido el don sonriente de la mucha bondad para que sean tus amigos los afligidos [*sic.*] y tuyas las acciones comedidas.”

Habló la llamada Tres de Oros:

“Brunilda bienamada, madre de reyes y de cazadores: séate concedido el don cadencioso de la suntuosa voz musical para que sean tus amigos todos los medidos deleites del sentimiento.”

Habló la más niña, llamada Seis de Espadas:

“Brunilda biendeseada, madre de reyes y de teólogos: séate concedido el don fluyente de la elocuencia para que sean tus amigas todas las gentes y tus palabras correctamente dispuestas” (*Galaor*, 12).

Tal como afirma Colón, “los dones regalados a la princesa en demasía son: inteligencia, bondad, voz musical y elocuencia, prácticamente, los mismos que en el cuento original” (*Los elementos*, 20). Lo interesante es que para

reficcionalizarlos Hiriart utiliza la hipérbole, ya que lleva al extremo la idea de los dones, dado que si bien las hadas querían que Brunilda fuera “alguien de excepción: de muchas luces, amiga de libros y de buenas razones, de gran comedimiento y bondades infinitas, maestra en música y en el arte de la elocuencia” (Corral Peña, “La decepción”, 156) lo que en verdad consiguen es que la bebé tenga todas estas habilidades desde la cuna. Es decir, hay una transformación psicológica y hasta filosófica que se manifiesta en sus primeras palabras:

92

Cadenciosa como el andar de leona joven, melodiosamente nítida como flauta solitaria, espectacular y sonora como mil arpas angelicales, así retumbó en la catedral la voz de la princesa, entonada desde la cuna, cuando terminó de hablar la más niña de las hadas [...]

Júpiter rey, duque Apolo, acortad mi desventura. ¡Ay señorita Artemisa!, diosa y castísima doncella, a tu devota líbrale de torturas, a la más niña de tus siervas, redímela del penurioso sufrir. ¡Ay Santa Cecilia!, señora de la música, levántame que doblugada vivo ignorante: ¿quién soy? ¿por qué soy castigada? Los pequeños recuerdos difusos, efímeros con luz de amanecer ilustrados, no son míos; si culpable padezco dolores, malandanzas y antojos no almaceno; si soy castigada, no sé de las perfectas remembranzas que hacen sonreír en la soledad a las imprudentes y feroces. ¿Dónde maldades practiqué? Si llorando despierto ¿cuándo dormí? ¿Quién en mí su furia deposita? ¿Quién desvía su misericordia? ¿Por qué los poderosos no escuchan mis lamentos? Triste ignoro mi habitación y naturaleza; mis manos vuelan por mis oídos locas, febriles, incontrolables como insectos y mis piernas potros son que corren a ninguna parte; mis ojos sólo conocen vagos colores y sombras amenazantes. ¡Sufro! ¡Sacadme de aquí! ¡Decidme qué soy pues tanto padezco! ¡Almas comedidas, ayudadme!” (*Galaor*, 13-14).

Así, Brunilda tiene una voz que envidiarían algunos cantantes de ópera y un gran entendimiento que por supuesto la hace sufrir. En cierta forma la *amplificatio* radica en que esos dones se manifiestan inmediatamente, en lugar de hacerlo cuando ella fuera más grande. Para que esto ocurra es necesario que haya una manifestación en el plano físico, por lo que se altera el cuerpo de Brunilda para que todos los dones sean posibles, lo que le da una apariencia esperpéntica:

Por acción de los dones, la princesa habíase metamorfoseado: su cabeza, por guardar inteligencia había crecido desmesuradamente; los rasgos antes

armoniosos de su cara, eran ahora los de un desapacible batracio; el cuello de incomparable cantora, era ancho y vigoroso como de luchador turco; los brazos y piernas de laudista consumada, eran musculosos y blancuzcos semejantes a los del discóbolo de mármol (*Galaor*, 16-17).

En otras palabras, Hiriart reficcionaliza estos dones haciendo que sean hiperbólicos, lo cual provoca una manifestación física en la princesa, quien sufre una inversión carnalesca: pasa de ser una bebé de bellas facciones —que luego sería una bella dama de la que se enamorarían reyes en las variantes del cuento tradicional— a “una horrenda masa de carne y pelos, un monstruo enano” (*Galaor*, 16). Lo anterior se convierte en una parodia de la versión de Perrault, ya que en ésta se le otorgan los dones para que tenga toda clase de perfecciones, mientras que en la novela de Hiriart los dones entregados a Brunilda tienen una expresión psicológica, filosófica, fisiológica y física en comparación con el cuento tradicional donde simplemente se asume que la princesa los posee y por ende se le da el epíteto de “La bella durmiente del bosque”.

93

#### ENTRE LO MÁGICO Y LO COTIDIANO: LA DURMIENTE DISECADA

En *Galaor* el elemento cuya reficcionalización es medular para la trama es el motivo de la joven dormida por un encantamiento. En los cuentos recopilados por Perrault y los hermanos Grimm una de las hadas no le concede un don a la princesa para utilizarlo posteriormente con el fin de salvarla de la maldición que presiente que le lanzará el hada que no fue invitada. Por su parte, en *Galaor*, después de que a Brunilda se le conceden los dones decide pedir ayuda. Quien aparece al rescate es un hada vieja: “Sota de Espadas, hada conocida en un tiempo como Morgana” (*Galaor*, 15). De esta manera, Hiriart fusiona a ambos personajes: al hada que no es invitada y a la que decide contrarrestar el mal de ésta, aunque también lo hace con un ser del imaginario medieval que pertenece a la Materia de Bretaña y en específico al ciclo artúrico: el hada Morgana,<sup>4</sup> con lo cual se medievaliza al personaje del cuento

<sup>4</sup> Morgana como hada es una de las más conocidas de la época medieval, e incluso su nombre sirve como referencia para la clasificación de textos de tipo morganiano, aunque también los hay de tipo melusino, como se mencionó anteriormente; de ahí que resulte lógico, hasta cierto punto, que Hiriart aluda a ella para insertarla en *Galaor*. “Su origen literario se atribuye a

tradicional. Pero lo contrario puede ser dicho; es decir, que Hiriart reficcionaliza a Morgana al otorgarle los atributos definatorios del personaje del relato tradicional, como lo demuestran sus primeras palabras: “Soy Sota de Espadas, hada conocida en un tiempo como Morgana, y quisiera saber por qué no se me invitó al bautismo y a la donación” (*Galaor*, 15).

También se puede decir que hay una inversión de términos en cuanto que en Hiriart son las hadas quienes otorgan los dones que afectan a la joven de manera negativa, “no sólo la transformaron en su aspecto físico, sino que la hicieron entrar al mundo de la conciencia por una puerta falsa, constituyéndose en un ente paradójico: de suma inteligencia, pero de ignorancia abismal” (Corral Peña, “La decepción”, 156), mientras que es el hada vieja y sabia la que la socorre a través del “sueño de la disecación”.<sup>5</sup> Esto otorga un rasgo paródico, ya que una de las dicotomías de la novela es la inexperiencia de la juventud contra la sabiduría de la vejez.<sup>6</sup> Esto puede observarse en el hecho de que Sota de Espadas sea la mentora de las jóvenes hadas que erraron por culpa de la inexperiencia, puesto que como ella señala:

Mil veces dije, aconsejé, ordené que el trabajo y la construcción que no se comprenden cabalmente en sus causas y efectos consecuentes, no debe jamás emprenderse y levantarse. Las cartas se tiran sólo en gobernada y sabia mesa. Pero, en vano mencioné deformidades, monstruosidad, desórdenes y fealdad. En vano señalé que la magia y el orden de la naturaleza sutilmente se traman y tejen, se retuercen y anudan formando el tapiz santuario de nuestra operosa tarea. En vano: estaban ustedes para escucharme (*Galaor*, 17).

De lo anterior puede inferirse que en *Galaor* las hadas donadoras son reficcionalizadas, al ser convertidas en hadas jóvenes, lo cual también se puede notar por el epíteto “las magas niñas” (*Galaor*, 13), debido a que esto es el catalizador de que aquí tengan una función contraria a la del relato tradicional. Gracias a este cambio de papeles, se transforma la causa del letargo así como su intención, ya que en el cuento éste es la manera en que se suaviza

---

Geoffrey de Monmouth, quien la menciona por primera vez en la *Vita Merlini* —hacia 1148— al hablar de la *Ínsula Pomorum*, isla de los frutos o isla afortunada” (Hernández Cuevas y Zepe-da Soto, “*Galaor*” a lomos, 32). Véanse también pp. 31-36.

<sup>5</sup> Aquí hay que recalcar que en el imaginario cultural también el personaje de Morgana tiene un rol antagónico, como se puede notar desde *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory, hasta en textos más modernos como *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* (1975), de John Steinbeck, y por ello se vuelve más notorio que aquí ese personaje tenga un rol benigno.

<sup>6</sup> Esto a su vez se debe a que esta novela es una novela de formación.

el “mal regalo” de la muerte anunciada, mientras que en *Galaor* no hay un hechizo mortal lanzado en venganza por un agravio, sino que es la simple inexperiencia la que causa el mal. Es probable que Sota de Espadas haya decidido salvar a Brunilda al haber escuchado su llamado de auxilio, pero también para resarcir “los dones en mala hora regalados” (*Galaor*, 17) por las jóvenes e inexpertas hadas. A causa de esto, y en contraste con el cuento tradicional, el hada en su posición de mentora las castiga transformándolas en naipes, aunque paradójicamente ella misma tiene nombre de naipe.

Lo más interesante de esta reficcionalización es que en el cuento tradicional se duerme a la princesa para salvarla de la muerte haciendo que sólo tenga que dormir por cien años, mientras que Hiriart hace que Brunilda sea la que pida al hada que acabe con su vida,<sup>7</sup> mas “Sota de Espadas da la posibilidad de perder los nefastos dones tan gratuitamente recibidos y recobrar su imperfecta normalidad, y ya que se trata, al fin y al cabo, de una ‘bella historia de amor y muerte’, como diría el autor múltiple de *Tristán e Iseo*, el remedio para volver a la normalidad será el amor” (González, “La vehemencia”, 215). La opción que la vieja hada le otorga a Brunilda es la disecación: “ofrezco dormirla en el sueño profundo: propongo que Brunilda, la niña, sea por mí disecada. La taxidermia y sus agujas son la única salvación del dolor, porque es la disecación el humano recurso que puede enfrentarse victoriosamente a la magia” (*Galaor*, 18). Es notable que ése sea el recurso para salvarla en la novela, porque:

[las] artes taxidermísticas, [no son] nada propias para un hada tan poderosa como ella, pues, al echar mano de “agujas, vigorosos hilos de colores, cuencos, retortas, sustancias diversas y un caldero”, recordamos que no son precisamente las hadas las que recurren a estos utensilios para sus labores mágicas. De este modo, observamos que Hiriart acude a la figura de la Morgana hechicera más que a la de hada (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a lomos, 37).<sup>8</sup>

El hecho de que se visualice una Morgana hechicera ratifica la medievalización del personaje, aunque se debe notar que Hiriart recurre a elementos relacionados con la imagen estereotípica de la bruja: “cuencos, retortas, sustancias diversas y un caldero”, y no a elementos relacionados con la figura de

<sup>7</sup> “Nada pido, señora de razones esmeradas, sino que termine mi sufrir. Si, como decís, sobrecargada estoy de benevolentes maleficios, volvedme señora al sueño oscuro de donde broté; haced, encarezco, mi vida, breve tránsito” (*Galaor*, 18).

<sup>8</sup> Aunque debe destacarse que los hilos y en sí el tejido es algo más propio de los personajes de los cuentos tradicionales que de las brujas medievales.

Morgana. Pero lo notable es que se reficcionalice el contrahechizo del cuento tradicional con un “humano recurso” que en este caso es la disección, lo cual le otorga a Brunilda su epíteto más importante: “La durmiente disecada”, que claramente hace alusión a “La bella durmiente del bosque”;<sup>9</sup> aunque Hiriart destaca que desde la donación Brunilda no sea bella, en contraste con la joven del cuento tradicional. Por eso es que a la princesa no se le otorga ese don, sumado al hecho de que sea convertida en “obra maestra de la taxidermia” (*Galaor*, 20), con lo cual ratifica que se está ante una parodia del personaje del cuento de Perrault. Lo anterior se realza gracias a la descripción carnavalesca de la bebé disecada: “Sota de Espadas la disecó de manera que parecía conversar o cantar, posición que la deslucía un poco confiriéndole apariencia de cosa gesticulante y viva, pero en mineral quietud” (*Galaor*, 22). Esta cosificación de Brunilda contrasta con la joven bella que duerme en una torre en el bosque de la versión de Charles Perrault.

Otro elemento que Hiriart trastoca es la fórmula del encantamiento, porque si en el cuento tradicional el hada dice “la princesa se clavará la mano con un huso; en esta versión en vez de morir, sólo caerá en un sueño profundo que durará cien años, al cabo de los cuales el hijo de un rey llegará a despertarla” (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a lomos, 38). En *Galaor* Sota de Espadas dice:

Terminada mi labor de cirugía y altísima costura, debo recordarles que Brunilda, pese a su apariencia de embalsamada o de monumento, está sólo dormida, y que si algún varón no mayor de treinta años ni menor de quince, realizare con ella cualquier acto de honesto y sincero amor, Brunilda volverá a la vida en los quince años de su edad y será bella y tierna como una manzana. Si el amor no se clavare en ella como mis agujas de costurera, permanecerá en su estado actual de admirable obra maestra de la taxidermia (*Galaor*, 18 y 20).

En varias versiones del cuento tradicional es a los quince años cuando la joven se pincha el dedo, mientras que en *Galaor* desde bebé entra a ese estado, pero se estipula que cuando salga de él tendrá justamente esa edad. Además, en la novela de Hiriart, la belleza es algo que se obtiene hasta después de haberse roto el hechizo. Brunilda se convierte en un objeto embalsamado, es decir, en un cadáver que está vivo, en contraste con “La bella durmiente del bosque”, que

<sup>9</sup> Se le otorgan otros cinco epítetos que hacen referencia a su estado: “La durmiente” (24, 34, y 99); “La santa dormida, disecada y sonriente” (25); “La niña disecada” (34 y 97), “La disecada” (39 y 97); y “La pequeña y dura durmiente disecada” (97).

en algunas variantes da señales de que está viva aunque sólo duerme, siendo la más clara de éstas la versión de Basile en la que puede concebir en ese estado. Además “no se menciona puntualmente que sea el amor el que rompa el hechizo. Es ahí donde entra el ingenio de Hiriart, quien de forma paródica recontextualiza el texto de Perrault y agrega de manera cáustica el ingrediente del amor” (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a *lomos*, 38).

Otro elemento que es transformado es el lugar donde queda “La durmiente disecada”, pues mientras que en el cuento tradicional se le pone en el castillo,<sup>10</sup> Hiriart le da una inversión carnavalesca, ya que en lugar de mantenerla protegida, los reyes la convierten en un espectáculo:

Don Grumedán y doña Darioleta, reyes del País de las Liebres, ordenaron la inmediata construcción de un pedestal para Brunilda, la durmiente disecada. El monumento, fabricado de alabastro amarillo, era esbelto simple y su veteado rojo oscuro lo recorría como fogata. Para que todos pudieran mirarla y la deseada transformación tuviese lugar, Brunilda fue colocada en el salón principal del palacio (*Galaor*, 22).

97

Se da una situación contraria a la del cuento tradicional en el que la joven comienza a ser olvidada con el paso de los años, Brunilda por el contrario “no fue olvidada: su fama divulgóse por el mundo y creció a superstición; de todas partes acudían peregrinos a admirar el portento, al que por oscuras convicciones algunos dieron en llamar ‘La santa dormida, disecada y sonriente’” (*Galaor*, 24-25). Es decir, se mitifica a Brunilda, trasciende. Esta peregrinación hace que “Príncipes, reyes, duques, barones y caballeros de todos los reinos acudieron al País de las Liebres a contemplar a la durmiente disecada; unos codiciosos de las muchas riquezas del reino, otros con la esperanza leal de romper con amor el hechizo de la durmiente, algunos enamorados ya de la Brunilda de quince años fresca y bella como una manzana” (*Galaor*, 24).

Un último aspecto de la ficcionalización de Brunilda es que se le medievaliza por medio de un tópico propio de las novelas de caballerías: el de la dama que debe ser rescatada, dado que mientras los campeones están abatidos después de la aparentemente infructuosa caza del puerco del Automedonte, Brunilda es raptada, con lo cual

<sup>10</sup> “Firent publier des défenses à qui que ce soit d’en approcher. Ces défenses n’étaient pas nécessaires, car il crût dans un quart d’heure tout autour du parc une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d’épines entrelacées les unes dans les autres, que bête ni homme n’y aurait pu passer: en sorte qu’on ne voyait plus que le haut des Tours du Château, encore n’était-ce que de bien loin” (Perrault, “La belle”, 100).

Hiriart ya se introduce en los terrenos de los libros de caballerías, y al aludirlos, se reconoce que es la mujer —o en este caso, la cosa que no deja de ser del sexo femenino— el motor de la aventura. “Brunilda la durmiente disecada desapareció de su pedestal [...]. Los soldados se mezclaron entre los bailarines y cantores: indagaban y buscaban” (p. 32). Todos los caballeros se pusieron en acción para buscar a la princesa, pero “don Famongomadán fue el más activo indagador [...] junto a sus criados todos mudos y sombríos, montó en Sardanápalo y partió a galope después de gritar: traeré a Brunilda viva o disecada” (Hernández Cuevas y Zepeda Soto, “*Galaor*” a lomos, 51-52).

98

Las palabras de Famongomadán, cuyo nombre nos remite a un gigante de *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo, reflejan que no sólo se ve a Brunilda como la dama que debe ser rescatada, sino también como un objeto que debe recuperarse poniéndola, hasta cierto punto, al mismo nivel que el Santo Grial, por mencionar una búsqueda emblemática de la narrativa caballeresca.

En fin, el bautizo y la disecación de Brunilda son un claro ejemplo de cómo dos motivos tradicionales que forman parte de nuestro imaginario cultural, como lo son la entrega de los dones y el letargo de “la bella durmiente del bosque”, pasan por un proceso de reficcionalización medievalizante cuando son insertados en una obra caballeresca moderna, pero sin perder los elementos que lo anclan en el imaginario popular; en otras palabras, se tras-toca a los motivos tradicionales, en este caso, al punto de parecer versiones macabras de aquéllos al hacer que los dones la conviertan en un monstruo y el letargo sea una disecación, pero no dejan de ser reconocibles y, en general, siguen teniendo los elementos que se esperarían de un relato tradicional, sólo que todo ello ajustado al mundo narrativo de la novela, el cual, como ya se ha dicho, está entre el cuento de hadas y la novela de caballerías. Por tanto, son un recordatorio más de que en *Galaor*

Las aventuras que se relatan, las características de muchos de los personajes, las descripciones de los paisajes, escenarios, fiestas y vestuarios, apuntan a la construcción de un ambiente feérico, de una geografía imaginaria, de un tiempo sin tiempo, de un mundo feliz, en suma, que se ofrece tal como podría esperarse de muchas novelas de caballerías y de todos los cuentos de hadas (Corral Peña, “La decepción”, 158).

## BIBLIOGRAFÍA

- BUENO SERRANO, ANA CARMEN, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007.
- BUENO SERRANO, ANA CARMEN, “Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)”, en Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, 95-113
- BUENO SERRANO, ANA CARMEN, “Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos”, *Revista de Poética Medieval*, 26, 2012, 83-108.
- CALVINO, ITALO, “Tirant lo Blanc”, en *Por qué leer los clásicos*, Aurora Bernárdez (trad.), México: Tusquets, 1992.
- COLÓN HERNÁNDEZ, CECILIA, *Los elementos tradicionales y los símbolos profanados en “Galaor”*, tesina de especialidad, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001.
- CORRAL PEÑA, ELIZABETH, “Galaor: la decepción como sistema”, *Anuario de Letras*, XXXIX, 2001, 145-151.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “Galaor o la vehemencia de la perfección”, en Sergio Fernández (ed.), *Ensayos heterodoxos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, I 207-220.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, OLGA LIDIA y DEYANIRA ZEPEDA SOTO. “Galaor” a lomos de la intertextualidad, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- HIRIART, HUGO, *Galaor*, México: Joaquín Mortiz, 1972.
- ISER, WOLFGANG, “La estructura apelativa de los textos”, en Dieter Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Sandra Franco y otros (trad.), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 99-119.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “Índice de motivos de las historias caballerescas del siglo XVI: catalogación y estudio”, en Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, 347-359
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “Aproximación al estudio de las historias caballerescas breves a partir de los motivos folclóricos”, en José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina (eds.), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, 457-469.
- LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del

siglo XVI”, en Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, 313-325.

LUNA MARISCAL, KARLA XIOMARA, “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, *eHumanista*, 16, 2010, 127-135.

PERRAULT, CHARLES, “La belle au bois dormant”, en *Contes*, edición de Gilbert Rouget, Paris: Bordas, 1991, 91-107.

**“Viólo por sus ojos, bien sabié la verdat”.**  
**La vista, la imagen y lo visible en**  
**los *Milagros de Nuestra Señora***

**“Viólo por sus ojos, bien sabié la verdat”.**  
**Sight, Image and Visible Things in**  
**the *Milagros de Nuestra Señora***

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA  
*Universidad Nacional Autónoma de México*  
anaelvira\_15@hotmail.com

La vista es un sentido privilegiado durante la Edad Media, sin embargo, como el resto del cuerpo, la vista puede ser medio para el error, el engaño y el pecado, de manera que habrá una preocupación constante por las cosas que se miran y su veracidad. Al Más allá cristiano pertenecen los espacios y personajes invisibles cuyo conocimiento directo es inaccesible para la mayoría de los fieles, pero no por ello imposible y menos aún innecesario. Es en la creación artística en donde el Más allá puede hacerse visible: en la representación plástica o en la descripción literaria se pone, literal y metafóricamente, *la imagen* del Más allá frente a los ojos del público más variado, incluso del menos instruido. En los *Milagros de Nuestra Señora*, el sentido de la vista es el único de los cinco que se encuentra mencionado en los veinticinco relatos y demuestra la familiaridad de la interacción de los dos planos: terreno y ultraterreno. En este artículo se expondrá la manera en que, a lo largo de la obra, se presenta la polarización semántica que asocia la vista con la devoción, lo verdadero y la salvación, y que opone estos conceptos a los de ceguera, pecado, engaño y condena; para ello se realizará la revisión tanto de las apariciones de personajes divinos o demoniacos, de las almas de los difuntos, como de las representaciones plásticas de Dios y María, que no sólo implican un acercamiento a su imagen, sino también a la mirada constante bajo la cual debe actuar el devoto.

**PALABRAS CLAVE:** vista, milagros, Virgen María, Gonzalo de Berceo, Mester de clerecía

Sight is a privileged sense in the Middle Ages however, as all parts of the body, sight can be a means for error, deceit and sin; this is why there is a constant concern about things that are seen and the veracity of them. Invisible spaces and characters belong to the Christian Beyond, the ones whose direct experience is inaccessible for most devouts, but not always impossible and never unnecessary. In the artistic creation the Beyond can be visible: in plastic representations or literary descriptions *the image* of the Beyond is, literal and metaphorically, shown to the eyes of a diverse audience, even an illiterate one. In the *Milagros de Nuestra Señora*, sight is the only out of the five senses mentioned in the 25 stories showing the familiarity of the interaction

between both planes: earthly and ultra-terrestrial. In the present article, it is shown the way in which, throughout this work of Berceo, the semantic polarization which associates sight with devotion, truth and salvation, and that opposes these concepts to blindness, sin, deceit and damnation; to this purpose it is analyzed both the apparition of divine or demonic characters, deadly souls, and the plastic representation of God and Virgin Mary, which constitute not only the approach to the image, but the constant sight under which the devout should act.

**KEYWORDS:** sight, miracles, Virgen Mary, Gonzalo de Berceo, Mester de clerecía

FECHA DE RECEPCIÓN: 08/02/2017

FECHA DE ACEPTACIÓN: 24/05/2017

**L**a vista es un sentido privilegiado durante la Edad Media, es el que permite conocer las cosas, incluso a la distancia, e imprimir en la mente y en el alma una imagen del mundo.

San Agustín afirma que la potencia de ver excede a los otros sentidos corporales ya que nos enseña más diferencias de las cosas porque es el más ‘espiritualizado y sutil’ y está mejor capacitado para aprehender las especies de los objetos. A tal consideración sobre la dignidad espiritual del ojo se añade la potencia física de recibir (antes que los demás sentidos) las sensaciones de los objetos distantes y cercanos y no depender para ello de ningún movimiento, prolongación o sucesión para que la especie se le represente al instante (Delmar, *El ojo espiritual*, 18-19).<sup>1</sup>

103

Sin embargo, como el resto del cuerpo, la vista puede ser medio para el error, el engaño y el pecado,<sup>2</sup> de manera que habrá una preocupación constante por las cosas que se miran y la veracidad de las mismas, ya que no sólo es el mundo real y tangible lo que puede ser visto, sino también los reflejos, las sombras, las reproducciones plásticas, o alguna visión en vigilia o en sueños, en la que puede llegar a *verse lo invisible*.<sup>3</sup> Al Más allá cristiano pertenecen los espacios y personajes invisibles cuyo conocimiento directo es inaccesible para la mayoría de los fieles, pero no por ello imposible y menos aún innecesario. El conocimiento de los espacios y personajes del Más allá resulta indispensable para el cristiano ocupado y preocupado por la salvación de su alma, de manera que ese mundo, invisible *a priori*, debe ponerse al alcance de aquellas mayorías que no tienen el privilegio de la visión milagrosa. Es en la creación

<sup>1</sup>“Y se le llama vista porque es *vivacior*, más importante y más veloz que los restantes sentidos, y tiene una función mucho más amplia [...]. Por otra parte, se encuentra muy próxima al cerebro, de donde emana todo” (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, XI, I, 849). “Usemos, pues, con preferencia el testimonio de la vista. Es el sentido corporal más noble y el más próximo [...] a la visión de la mente” (San Agustín, *Tratado de la Santísima Trinidad*, XI, 1, 613).

<sup>2</sup>“La imagen del cuerpo visible y la imagen formada en el sentido, denominada visión, apenas son discernibles de no intervenir como juez la razón. Tiene la voluntad tal poder para unir estas dos realidades, que ella aplica al objeto visible el sentido a informar y en él lo retiene una vez informado. *Y cuando es tan violenta que pueda llamarse amor, codicia o libido, entonces conturba con gran vehemencia el cuerpo todo del ser animado*” (San Agustín, *Tratado de la Santísima Trinidad*, XI, 2, 5, 621, las cursivas son mías).

<sup>3</sup>“Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible. Ver la inmanencia de este en aquél, [...] descubrir en las formas sensibles la protección de la belleza del alma y de Dios, del orden moral y del orden divino fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media” (Delmar, *El ojo espiritual*, 79).

artística en donde lo ultraterreno puede hacerse visible: en la representación plástica o en la descripción literaria se pone, literal y metafóricamente, *la imagen* del Más allá frente a los ojos del público más variado, incluso del menos instruido. Partiendo de lo anterior, se propone aquí un análisis de las menciones del sentido de la vista en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo<sup>4</sup> y sus funciones como medio para aprehender imágenes y representaciones<sup>5</sup> de los espacios y personajes ultraterrenos, y permitir así el conocimiento del Más allá.

En los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el sentido de la vista es el único de los cinco que se encuentra en los 25 relatos<sup>6</sup> y, al igual que todos, vincula constantemente el plano terrenal con el ultraterreno. Si bien, la vista como sentido corporal refleja la paradójica dualidad del cuerpo, que puede ser medio para la salvación o bien conducto para el pecado, en la obra tiene un sentido mucho más asociado a lo primero que a lo segundo. A lo largo de los 25 relatos de los *Milagros* se presenta la polarización semántica que asocia la vista con la devoción, lo verdadero y la salvación y opone estos conceptos a los de ceguera, pecado, engaño y condena.

<sup>4</sup> El tema está presente en otras obras, contemporáneas y posteriores no sólo de la tradición hispánica y, además, presenta relación con otras líneas temáticas, la más evidente, la literatura de visiones; sin embargo, la revisión de estas relaciones y contextos rebasa los límites del análisis intratextual que aquí se propone.

<sup>5</sup> Si bien es cierto que no debe olvidarse la distinción entre el medio de percepción —la vista— y el objeto percibido —imagen o representación—, se hablará aquí de ambos, ya que, por un lado, son nociones intrínsecamente relacionadas, “dichas tres cosas, a saber, la imagen visible del cuerpo, su imagen impresa en el sentido, que es visión y sentido informado, y la voluntad del ánimo aplicando el sentido donde se verifica la visión al objeto sensible, aunque de naturaleza muy diferente, se atemperan en una cierta unidad” (San Agustín, *Tratado de la Santísima Trinidad*, XI, 2, 5, 621), por otro lado, el objetivo que aquí se plantea es, precisamente, relacionar el sentido con la imagen visible —dejando de lado la noción agustiniana de la voluntad— y analizar las funciones narrativas del sentido de la vista cuando permite percibir un ámbito distinto al material a través de la imagen y la representación.

<sup>6</sup> Se enlistan a continuación las cuadernas donde el sentido de la vista se menciona de manera relevante para el presente estudio: I.59, 64, II.86, III.105, 111, IV.116, 123-124, 131, V.139, VI.145, VII.169, VIII.188-192, 198, 204, IX.223, 228, X.242-243, 247-248, 264, XI.279, XII.305, XIII.308, XV.399, XVI.357-358, XVII.394, 402-404, 407-409, XVIII.427, XIX.441-442, 448, 456, XX.466-490, XXI.518, 528-535, XXII.586-587, 597-600, XXIII.649, 675-677, XXIV.720, 734, 777, 781, 811, 822, 850, XXV.879. El milagro XIV no se encuentra en la enumeración anterior debido a que se distingue del resto por la ausencia de un beneficiario humano, sin embargo, al tratarse de una imagen, de una representación *visual* de la Virgen, la vista es, en realidad, el único sentido presente en esta narración. (La numeración de los milagros y las cuadernas, así como las citas de la obra que se presentarán en las siguientes páginas, siguen la edición de Fernando Baños, señalada en la bibliografía; en las citas que se presentarán más adelante, las cursivas son mías).

Frente a los once milagros<sup>7</sup> en los cuales la Virgen es vista por algún devoto o pecador arrepentido, el Diablo se *aparece* sólo en tres milagros.<sup>8</sup> Si existe en la tradición judeocristiana un personaje representativo del engaño es el Diablo, no sólo por sus palabras y obras, sino por su apariencia: si Dios es el señor de toda la creación, el Diablo, al oponerse a Él, queda relegado a una falta de forma propia, con lo cual adopta múltiples aspectos sin que ninguno le pertenezca realmente. En los *Milagros*, Dios no se *ve* si no es en la imagen de Cristo. Por el contrario, el Diablo sí se presenta de manera visible, ya sea de forma monstruosa y por tanto aterradorizante —generalmente parcial o totalmente zoomorfo— o, paradójicamente y en oposición a lo monstruoso, transfigurado en alguien conocido o bello, ya que “con sus armas favoritas, la tentación y el engaño, busca introducir en el corazón de los hombres deseos ilícitos y suscita malos pensamientos [...]. Para estos fines puede usurpar una apariencia humana, particularmente la de una mujer seductora o la de un joven hermoso, inclusive la de un santo” (Baschet, *La civilización feudal*, 412). En el milagro VIII, el Diablo que se transfigura para ganar la confianza del romero:

105

*Transformóse el falso en ángel verdadero,*  
paróseli delante en medio un sendero:  
“Bien seas tú venido —díssoli al romero—,  
seméjasme cossiella simple como cordero”.

(VIII.188)<sup>9</sup>

Esta irrupción demoniaca “se explica fácilmente, en el siglo XIII, al sostenerse que el mundo de los hombres no está cerrado sino que comunica con el de los diablos” (Ruiz, *El mundo espiritual*, 121) y, de manera más alentadora, comunica también con el plano celestial, gracias a lo cual el romero es salvado. El engaño mediante la falsa apariencia se convierte en el eje del relato y en el principal argumento que el apóstol Santiago expone a la Virgen para salvar

<sup>7</sup> Milagros I, III, IV, IX, XIII, XV, XVI, XIX, XX, XXI y XXIV.

<sup>8</sup> Milagros VIII, XX y XXIV. Cabe recordar aquí el significado de ‘aparecer’: “manifestarse, dejarse ver, por lo común, causando sorpresa, admiración y otro movimiento del ánimo” (DLE, s.v. aparecer), ya que, precisamente, todas de las apariciones que tienen lugar en las obras que aquí se estudian, sean divinas o diabólicas, tendrán un fuerte efecto, no sólo en el ánimo, sino en las acciones de quien las experimenta.

<sup>9</sup> Los *Milagros de Nuestra Señora* se cita siguiendo la edición de Fernando Baños (Madrid: Real Academia Española, 2011), se señala entre paréntesis el número de milagro y las cuaderñas; en todos los casos, las cursivas son mías.

a su devoto, haciendo explícita la ofensa que el Diablo ha cometido al usurpar su imagen para cometer el engaño y condenar un alma.

Prisi muy grand superbia de la vuestra partida:  
*tengo que la mi forma es de vós escarnida,*  
*matastes mi romeo con mentira sabida,*  
*demás veo agora la alma maltraída*  
(VIII.204)

106

El engaño visual funciona además como advertencia y recordatorio de los temores constantes: la aparición milagrosa puede ser una trampa para el pecador, el Diablo es traïdor y puede tomar cualquier forma, ante el romeo “mostrábase por bueno, en berdat no lo era” (VIII.186d); por lo tanto, se aconseja a los devotos que sean cautos, incluso ante la imagen de aquellos que *parecen* confiables.

El diablo antigo siempre fo traïdor,  
es de toda nemiga maestro sabidor,  
*semeja a las vezes ángel del Criador,*  
e es diablo fino, de mal sosacador.  
(VIII.187)

Llama la atención el hecho de que, aunque en este caso la aparición misma no es monstruosa, sí conduce a una muerte sumamente violenta tanto para el cuerpo —mutilado— como para el alma —condenada por el suicidio—, lo cual, para un público cristiano constantemente preocupado por la salvación, resultaría aterrador.

Si tú no li *dissiesses* que Santiago eras,  
*tú no li demostrasses señal de mis veneras,*  
non dañarié su cuerpo con sus mismes tiseras  
nin yazdrié como yaze fuera por las carreras.  
(VIII.203)

En el milagro xx, el Diablo se aparecerá en forma de toro, can y león al monje beodo. El relato es ubicado temporalmente “[...] a ora de vísperas, el sol bien enflauido” (xx.464a), y el ambiente nocturno y, por ende, oscuro en donde se aparecerá en tres ocasiones el Diablo contrasta con la imagen del “otro día mañana, venida la luz clara” (xx.491a) en la que encontramos al monje salvado, arrepentido

y penitente; el contraste ‘oscuridad / luz’ puede equipararse con ‘condena / salvación’ si recordamos que la luz es una analogía de la gracia divina según los filósofos neoplatónicos (cf. Delmar, *El ojo espiritual*, 17).<sup>10</sup> En este caso, la aparición diabólica en forma de bestias fieras es agresiva, aunque presenta cierta familiaridad, ya que el temor a la ferocidad de un animal es algo conocido e identificable, es una aparición que “atemoriza pero no sorprende” (Ruiz, *El mundo espiritual*, 121):

En figura de toro que es escalentado,  
cavando con los pies, el cejo demudando,  
con fiera cornadura, sañoso e irado,  
[...]  
Facieli gestos malos la cosa diablada,  
que li metrié los cuernos por media la corada;  
[...]  
en manera de can firiendo colmelladas.

107

Vinié de mala guisa, los dientes regañados,  
el cejo muy turbio, los ojos remellados,  
por ferlo todo pieças, espaldas e costados,  
[...]  
en forma de león, una bestia dubdada,  
que trayé tal fereza que non serié asmada.

Allí cuidó el monge que era devorado,  
ca vidié por verdat un fiero encontrado,  
peor li era esto que todo lo passado  
(xx.466-474)

Ahora bien, las apariciones del Diablo como bestia, dan pie a que la Virgen se presente para defender aguerridamente a su devoto. Las descripciones de la imagen mariana son realmente escasas,<sup>11</sup> lo que se muestra con detalle es la manera en que la Virgen derrota al Diablo en las tres ocasiones ante la

<sup>10</sup> En la obra, la analogía luz/salvación también presente de forma explícita en voz de María, quien llama a Cristo crucificado “luz de los pecadores” (xviii.419).

<sup>11</sup> De las escasas descripciones de la Virgen se hablará más adelante. En este milagro sólo la encontramos descrita en algunos versos de estas tres cuadernas: “Vino Sancta María con ábito onrado, / tal que de omne vivo non serié apreciado” (xx.468ab), “mas valio:l la Gloriosa, es cuerpo adonado” (xx.472c), “La Reina preciosa e de precioso fecho” (xx.482a).

mirada del aterrorizado monje, la descripción es casi teatral, no sólo el monje sino el público puede visualizarla sin dificultad:<sup>12</sup>

[...]  
metióselis en medio a él e al Pecado,  
el toro tan superbio fue luego amansado.

Menazoli la dueña con la falda del manto,  
esto fo pora elli un muy mal quebranto;  
fusso e desterróse faziendo muy grand planto,  
[...]

veno Sancta María como solié venir,  
con un palo en mano pora'l león ferir;  
metióselis en medio, empezó a dezir:  
[...]  
Empezóli a dar de grandes palancadas,  
non podién las menudas escuchar las granadas;  
lazrava el león a buenas dinaradas,  
non obo en sus días las cuestas tan sovadas.

(xx.468-478)

La última aparición del Diablo en los *Milagros de Nuestra Señora* es la del relato de Teófilo, donde se conjugan la oscuridad de la noche que encontramos en el milagro xx y el encuentro a mitad del camino del milagro VIII, ambos elementos otorgan el contexto propicio para lo oculto y lo engañoso de la corte demoniaca. Aquí, la descripción del Diablo y su corte es terrorífica y violenta por las consecuencias del encuentro y no por su aspecto, que es descrito con brevedad:

Prísolo por la mano, *la nochi bien mediada*,  
sacólo de la villa a una *cruzejada*;  
[...]  
Vio a poca de ora venir muy grandes gentes  
con ciriales en manos e con cirios ardientes,  
con su rey en medio, *feos, ca non luzientes*;  
¡ya querrí don Teófilo seer con sus parientes!

(xxiv.733-734)

<sup>12</sup> El triunfo final de la Virgen en el relato se refiere también en términos visuales: “Desfizo la figura [del Diablo], empezó a foír” (xx.480).

En este caso podría observarse una mayor complejidad doctrinal en el milagro: la aparición del Diablo resulta atemorizante ya que no se trata de un pecador incauto engañado, ni de la visión de las bestias feroces, sino que se trata de un devoto —antes lleno de virtudes— que se ha visto *cegado* por el pecado: “[...] aviélo la envidia de su siesto sacado [...] *cegó* con grand despecho e fo mal trastornado, / asmó fiera locura, yerro grand, desguisado” (xxiv.719-720), y es a causa de esta *ceguera* que se condena su alma.<sup>13</sup> Para el público, una experiencia mucho más violenta y tangible que el encuentro demoníaco, es la dolorosa enfermedad a la que Teófilo se ve sometido, sin embargo, los dolores son enviados por Dios con el fin de salvar su alma, ya que “El Señor, que non quiere muerte de pecadores, / mas que salven las almas, emienden los errores, / [por lo cual] *tornó en est enfermo de mortales dolores*” (xxiv.748abc). Así, Dios impone la penitencia para Teófilo: el sufrimiento corporal como medio —excesivo, ya que el pecado ha sido terrible— para la salvación; y es gracias a la enfermedad que el pecador *abre los ojos*:

109

Los vienes que fiziera ennos tiempos trocidos  
 el buen Señor non quiso que li fuessen perdidos;  
 reviscló los sus sesos, que yazién amortidos,  
*abrió luego los ojos* que tenié adormidos.<sup>14</sup>  
 (xxiv.749)

De igual manera, los caballeros de la Iglesia profanada “[...] en fer el pecado  *fueron ciegos e botos*” (xvii.404a) y los ladrones que roban el templo son milagrosamente castigados con la pérdida de la vista: “Andavan tanteando de rencón en rencón / como fazié Sisiñio el celoso varón” (xxv.886).<sup>15</sup> De lo anterior se sigue que el pecado será constantemente vinculado a la carencia de la vista. Además, el pecado —como conducta humana que afecta tanto al cuerpo como en el alma, que repercute tanto en los gozos y sufrimientos

<sup>13</sup> Llama la atención en el relato la marca de que Teófilo pierde su sombra al hacer el pacto con el Diablo, en algunas tradiciones, la sombra se vincula con “la parte de un ser humano capaz de escindirse del cuerpo, particularmente en el momento de la muerte” (Harpus, *La tradición*, 20), en este caso, al momento de la condena.

<sup>14</sup> Hay que enfatizar también la aparición del sentido de la vista en las siguientes tres cuerdas: Teófilo se *ve* como pecador, cree que nunca *verá* recobrada la salvación de su alma, y se compara con un náufrago que no *ve* tierra firme (cf. xxiv.750-752).

<sup>15</sup> Cabe resaltar aquí la semejanza entre el milagro de Sisiñio y el relato de Berceo, ya que en ambos la pérdida repentina de la vista es el medio para que la Iglesia —como templo y como congregación— sea resguardada de los pecadores.

terrenales como en los de la vida eterna— puede *verse*, siempre y cuando el sujeto no se encuentre inmerso en él; idea que está presente no sólo en la literatura, sino en el pensamiento científico-moral de la época:

el ojo colocado en un medio caliginoso no ve ni comprende los vapores y nubes que lo circundan, pero apartándose de este aire nebuloso, si mira directamente, ve aquel aire caliginoso que antes no veía estando colocado en él. Del mismo modo el pecador, en tanto que está en el pecado, no ve las tinieblas del mismo. Pero después de que se pone fuera del pecado y es *iluminado por la luz de la gracia divina*, reconoce la gravedad del pecado y *la oscuridad de él en la que estaba situado* (Limoges, *Libro devoto*, 63).

110

A partir de la posibilidad de plantear al pecado como un elemento visible para los hombres, para Dios y la corte celestial y al pecador como aquel que *no ve*, puede afirmarse que el hombre devoto y virtuoso será el que sea *capaz de ver* su pecado, y el que sea consciente de que Dios y la Gloriosa pueden verlo también. En los *Milagros*, esto se encuentra, primero, en la petición de que no se *miren* los pecados, los errores o la falta de méritos del suplicante: “Madre —disso Teófilo—, por Dios e caridat, / *non cates al mi mérito*, cata a tu bondat” (xxiv.781ab); en segundo lugar, en la certeza de que Dios puede verlo todo, sin que exista posibilidad de ocultarle cosa alguna: “fuera Dios, a cual sólo non se encubre nada” (xxiv.742cd), “Dios el Nuestro Señor, alcalde derechero, / *al que non se encubre bodega nin cellero*” (x.244ab); y en tercer lugar, se encuentra la posibilidad de *ver* algún pecado concreto —como uso metafórico de la actitud que se observa en el pecador—: “ca *veo* que traedes muy grand alevosía” (viii.205d) le dice Santiago al Diablo. Sin embargo, que María *no mire* a Teófilo arrepentido, que aparte de él su rostro —y por extensión no escuche sus plegarias— parece ser el peor de los castigos, del cual se sabe merecedor y por lo cual implora perdón:

*Torna contra mí, Madre, la tu cara preciosa,  
fáceslo con derecho si me eres sañosa;  
non vaya más a mal que es ida la cosa,  
torna sobre Teófilo, Reina gloriosa.*

(xxiv.775)

De manera que, si bien la mirada divina es infalible, inevitable y juiciosa, verse privado de ella se plantea como una terrible ruptura del vínculo comunicativo que conduciría al aislamiento del pecador y por lo tanto anularía su posibilidad de redención y salvación.

Ahora bien, como ya se mencionó, en los *Milagros*, son once los relatos en los que la Virgen se aparece a sus devotos en vida. La primera aparición es, en sí misma, “un present muy onrado” (1.58d) que hace la Virgen al devoto San Ildefonso, y la descripción de la Gloriosa con el libro del santo en la mano implica, sin duda, el completo favor con el que ella premia a su vasallo y, por extensión, el favor que puede alcanzar Berceo como devoto que también está escribiendo una obra sobre los milagros marianos:

*Aparecio-l la madre del Rey de Magestat  
con un libro en mano de muy grant claridat,  
el que él avié fecho de la virginidat;  
plógo-l a Illefonso de toda voluntat.*

(1.59)

111

Sin embargo, no todas las apariciones marianas en los *Milagros* se dan en un contexto armonioso. Además de la aparición ante San Ildefonso, la Virgen se aparece en otras tres ocasiones para mostrar el favor que tiene hacia algún devoto y brindar auxilio o consuelo: al clérigo moribundo en el milagro IV, a la parturienta en el XIX y al monje embriagado en el XX, antes mencionado. En estos tres casos, al igual que ante la abadesa encinta (XXI) y Teófilo (XXIV) la Virgen se aparece en un momento de crisis para el beneficiario —agonía o peligro—; los dos últimos se distinguen porque la aparición será la respuesta —primero visual, luego verbal— a las oraciones de los dos religiosos arrepentidos. Por su parte, en los milagros XV y XVI, las apariciones<sup>16</sup> ante el novio y el niño judío, respectivamente, se mencionan de manera casi implícita, sin embargo, en ambos casos la visión provoca un cambio trascendental en los personajes beneficiarios: la reafirmación de la fe del novio y la conversión del judezno,<sup>17</sup> en ambos se gana un devoto leal más para el culto mariano.

En tres milagros más, las apariciones de María no tienen el contexto ni el carácter amable que se esperaría de la principal figura maternal e intercesora

<sup>16</sup> Hay que tener presente que, en el milagro del niño judío (XVI), la descripción de la Virgen es estática y por lo tanto bastante cercana a una imagen plástica, esto se acentúa ya que se trata del único milagro en que la Virgen se aparece pero no habla. Por otro lado, en el milagro XV, la visión del novio, que tiene lugar antes de que la Virgen empiece a reclamarlo como esposo: “vínoli la Gloriosa, plena de bendición, / com qui sañosamiente díssoli tal razón” (XV.339cd) se hace explícita seis cuadermas después “mas aviélo turrado mucho *la vission*” (XV.345d).

<sup>17</sup> Cabe recordar aquí la creencia de que “los rayos emanan de la cosa vista y transportan al ojo las cualidades del cuerpo observado. De ahí que, como le sucede al clérigo de la historia de Berceo, lo que vemos nos transforma” (Delmar, *El ojo espiritual*, 23).

del cristianismo: en los milagros III, IX y XIII la Virgen se aparece a personajes secundarios para dar instrucciones que favorezcan a sus devotos;<sup>18</sup> en el milagro IX el obispo se muestra espantado tras las amenazantes palabras de María, sin embargo, la aparición se menciona pero no se describe. En los milagros III y XIII la visión resulta insuficiente para que los devotos estén seguros de que se trata de la Virgen, ya que tanto el clérigo como el “omne católico”, ante los cuales se aparece, cuestionan la identidad y el mensaje de María, por lo que resulta necesario que ella comunique claramente ambas cuestiones mediante la palabra, la imagen se convierte así en un apoyo recurrente para la palabra en los *Milagros*.

112

En todos los casos, la aparición de María es, en sí misma, milagro y testimonio en la tierra. Como milagro, se explica la reacción de miedo o de duda al contemplar lo maravilloso cristiano; como testimonio, la visión funciona como un apoyo para reforzar la devoción en la comunidad, sin embargo, al ser las visiones una manifestación de la divinidad dirigida a un receptor individual<sup>19</sup> es necesaria la transmisión oral del milagro para que llegue a la colectividad.

El único relato en que la Virgen es observada en el Más allá es el milagro VII, en el que Cristo *ve* a su madre y al séquito de vírgenes que la acompañan cuando va a interceder por el alma del monje de San Pedro. En este caso, como en las ocasiones en que María es vista en la tierra, la imagen es preámbulo para el diálogo. Hay que notar que el alma del monje también puede *ver* la procesión mariana, ya que, como se menciona más adelante, las almas en el Más allá también pueden ver y ser vistas.

Quando *vío* don Cristo la Madre gloriosa  
e de las sus amigas processión tan preciosa,  
issió a recibirlas de manera fermosa;  
alma que lo *vidiesse* serié bien venturosa.  
(VII.169)

<sup>18</sup> En algunos casos sus palabras son bastante agresivas, basta recordar el relato del clérigo simple, en el cual “La Virgo gloriosa, madre sin dición, / apareció-l al bispo luego en visión; / *díxoli fuertes dichos, un brabiello sermón, / descubrióli en ello todo su corazón*” (IX.228).

<sup>19</sup> Sólo en el milagro IV se presenta la posibilidad de que los testigos, y no sólo el beneficiario, hayan presenciado la visión milagrosa, sin embargo, el verso “Cuantos la voz udieron e vidieron la cosa” (IV.131a) aparece al final del relato, por lo que resulta ambiguo al señalar si los testigos tuvieron conocimiento sensible de la visión o sólo del relato del milagro.

Por lo demás, las apariciones marianas tienen lugar, como ya se ha comentado, en la tierra y en vida de los devotos pero, a pesar de su indudable protagonismo en la obra, las descripciones de la Virgen en los 25 milagros, son realmente escasas. Además de las presentes en los milagros I y XX, anteriormente citadas —en donde más que describir la figura o facciones marianas, se mencionan los elementos que porta en las manos, su actitud o algún detalle de su vestimenta—, se encuentra otra breve mención a sus ropas como instrumento de protección —muy extendida en las artes plásticas— en el milagro del parto maravilloso: “Yo en esto estando, vino Sancta María, / cubrióme con la manga de la su almexía” (XIX.448ab); también encontramos, en el milagro de la abadesa encinta, la mención a los seres que la acompañan durante la aparición: “dos ángeles con ella de muy grand claridad” (XXI.529d), mismos que no pueden considerarse tan sólo como un complemento visual ya que tendrán la función narrativa de poner a salvo al hijo de la abadesa; por último, tal vez la imagen que se describe con más detalle sea la que mira el niño judío, en donde el rasgo que destaca es la belleza de María:

113

Mientras que comulgavan a muy grand presura,  
el niño iudezno alzó la catadura,  
vío sobre'l altar una bella figura,  
una hermosa dueña con genta creatura.

Vío que esta dueña, que posada estava,  
a grandes e a chicos ella los comulgava;  
pagóse d'ella mucho, cuanto más la catava  
de la su fermosura más se enamorava.

(VIII.357-358)

Como puede observarse, la aparición mariana no se enmarca en un contexto particular —puede ocurrir en espacios religiosos o no específicos, de día o de noche, después de la oración o de manera espontánea, a clérigos o a laicos—, con lo cual Berceo presenta una posibilidad de encuentro visual bastante amplia con María, sin proponer jamás una imagen particular de la Virgen y menos aún de alguna advocación. La visión suele vincularse con los sentidos del oído y el tacto, a los que sirve de apoyo. En el milagro de Teófilo encontramos, por ejemplo, que son tres las veces que María se aparece al pecador, la última, a diferencia de las dos anteriores, ocurre sin diálogo alguno: “vínoli la Gloriosa con recabdo complido, / con su carta en mano, *queda e sin roído*” (XXIV.822cd), es decir, la Virgen se aparece tan sólo para entregar

la carta que ha recuperado del Infierno —prueba tangible de la redención de Teófilo—.

Por otro lado, en los *Milagros* se mencionan, aunque tampoco se describen, algunas imágenes pictóricas o escultóricas de la Virgen. Precedidas por una complicada historia de argumentos a favor y en contra de la representación plástica de Dios, de la Virgen y del resto de la corte celestial, el cristianismo del siglo XIII, al cual pertenece la obra de Berceo, parece tener ya bien asimilada la idea de que la imagen cumple la función de concentrar y dirigir la atención del devoto que hace oración e inspirar su fe; las imágenes como “prototipos corpóreos de los seres divinos, inmateriales y espirituales” deben ser un apoyo “para que nuestra humana condición fuera capaz de su contemplación y veneración” (Carmona, *Iconografía cristiana*, 21). Resulta siempre más comprensible para el devoto tener una imagen a quien dirigirse en las súplicas, que hacerlo ante la idea abstracta de la divinidad. Como ejemplo de ello, se encuentra a la abadesa encinta que ruega ante la imagen mariana:

114

Devatióse en tierra *delante el altar,*  
*cató a la imagen,* empeçó de llorar,  
“Valme —dixo—, Gloriosa, estrella de la mar,  
ca non é nul consejo que me pueda prestar”.

(XXI.518)

Por otro lado, las imágenes plásticas cumplen una importante función didáctica entre los fieles, más aún al pensar en una comunidad mayoritariamente analfabeta “la imagen no sólo enseña e informa, sino que puede, mejor que la palabra escrita, conmover a los fieles y orientar su comportamiento hacia los valores cristianos” (Carmona, *Iconografía cristiana*, 19). Podemos recordar, por ejemplo, el milagro del mercader fiado donde la imagen divina funciona como aval del mercader y testigo del pago al judío, está ahí la marca inicial de que el devoto “mostróli” (xxiii.649b) al prestamista judío la imagen de su Señor y su Dama, que será la misma que luego —mediante el milagroso testimonio oral— logre la conversión del judío y sus compañeros, es decir, la orientación hacia los valores cristianos.

La imagen resulta ser, además, un recordatorio material de la omnipresencia de Dios y de María, que apoya la concepción de una mirada divina a la cual nada se le oculta. Muestra de ello es el clérigo del milagro IV que se avergüenza ante la mirada de la imagen plástica de María, que funciona como extensión a la mirada sentenciosa y omnipresente de la divinidad —de la que ya antes se habló—:

De un clérigo otro nos diz la escriptura  
que de Sancta María amava su figura,  
siempre se inclinava contra la su pintura,  
avié muy grand vergüenza de la su catadura.

(iv.116)

Si bien no debe olvidarse que “la verdadera adoración estaba reservada a Dios, y [...] quien venera a una imagen venera a la persona que ella representa” (Carmona, *Iconografía cristiana*, 21), encontramos en los *Milagros de Nuestra Señora* un fuerte reflejo de la religiosidad popular, ya que, aunque dogmáticamente la imagen no puede ser en sí misma objeto de adoración, porque tal cosa sería caer en idolatría, para la devoción del pueblo las imágenes plásticas tienen un sentido mucho más vital y animado que el de la mera representación, así que en la obra, ya sea por acción milagrosa o por fe, adquieren la capacidad de ver y hablar, ejemplos de ello se encuentran en la mirada de la pintura del milagro IV y en la voz del crucifijo del XXIII —ya mencionados— y, claro, en las prodigiosas reacciones de las imágenes vulneradas, por el incendio y los ladrones, en los milagros XIV y XXV, respectivamente. Así, las representaciones plásticas de Dios y María no sólo implican un acercamiento a su imagen, sino también a la mirada constante bajo la cual debe actuar el devoto.

Si bien Berceo no describe puntualmente la imagen de María en las visiones, sí la menciona como Señora y con el niño Jesús en brazos: la maternidad y la majestad de la Virgen son los dos aspectos que visualmente destacan en la obra. Incluso en el milagro de la imagen respetada por el incendio, donde la imagen escultórica funciona como *protagonista* del relato, encontramos la descripción —breve— que resalta estos dos aspectos, sobre todo mediante la mención a los ornamentos que rodean la imagen, pero tampoco aquí se presenta una descripción física de la Virgen:

[...]  
en él *rica imagen* de precio muy granado.

Estava la imagen *en su trono posada*,  
*so Fijo en sus brazos* —cosa es costumnada—,  
*los rejys redor ella*, sedié bien compañada,  
*como rica Reïna* de Dios santificada.

Tenié *rica corona*, *como rica Reïna*,  
de suso *rica impla* en logar de cortina;

era bien entallada de lavor muy fina;  
valié más essi pueblo que la avié vezina.

Colgava delant ella un buen aventadero,  
en el seglar language dízenli moscadero;  
de alas de pavones lo fizo el obrero:  
luzié como estrellas, semejant de luzero.

(xiv.318-321)

116

La imagen mariana permanece, durante toda la obra, como un punto de indeterminación para los receptores.<sup>20</sup> Que no exista una descripción precisa de la imagen de María puede explicarse por la voluntad de ajustarse a cualquiera de las imágenes de las diversas advocaciones que conociera el receptor o argumentando que una descripción precisa resulta innecesaria al ser la Virgen tan familiar y conocida, una realidad presente menos por su imagen que por los milagros que logra en favor de sus devotos.<sup>21</sup>

Por otra parte, si bien el hecho de *ver* a un personaje del Más allá en la tierra es, en sí mismo, un suceso milagroso, cuando los relatos se sitúan en el espacio ultraterreno, la presencia de estos personajes es esperada, aunque la *visibilidad* de los personajes divinos en los *Milagros* no es una constante: sólo en el milagro VII hay mención explícita de la Gloriosa y el coro de vírgenes observadas por Cristo, como se mencionó anteriormente. Lo que resalta en el Más allá es la visibilidad de las almas humanas —que adquieren además características materiales—. Al igual que en las representaciones pictóricas contemporáneas, las almas se presentan en la obra de dos maneras: como figuras humanas o como aves.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Citando a Ingarden, “con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente” (“Concretización”, 33), en este caso, cómo se determina la imagen de la Virgen. Para Delmar “si nos apoyamos en una diferencia teológica básica, advertimos que las imágenes de Berceo, como autor, eran exteriores y las del lector, como las del clérigo [del milagro IV] que contemplaba la pintura de la Virgen, interiores” (*El ojo espiritual*, 14), marcando así la distinción entre la imagen exterior que otorga tan sólo algunos rasgos de los cuales partir para que los lectores completen la indeterminación.

<sup>21</sup> La ausencia de una descripción precisa de la Virgen en estas obras puede entenderse, guardando las diferencias temporales e ideológicas, por analogía con la ausencia de representaciones de Dios en el Antiguo Testamento, “si bien el pueblo no tiene forma o manera de representar a su Dios Yahwé [...] Él se hace en realidad presente para el pueblo en las acciones que realiza a lo largo de la historia de ese pueblo” (Soto-Hay, *Signos y símbolos*, 310).

<sup>22</sup> En el milagro del romero naufragado, de manera simbólica, las almas de los naufragos se transfiguran en palomas, que son vistas en el plano terrenal por el romero y los testigos

El mundo medieval tan preocupado por el ‘más allá’ debía tener una clara representación del alma [...]. Con la representación del alma por medio de la figura humana no hay una sustitución provocada por la inaccesibilidad de lo invisible, sino más bien una continuidad de lo visible (Herrero, “Notas iconográficas”, 26).

Así, en los *Milagros*, las almas de los difuntos pueden ser objeto de diversas miradas en el Más allá: pueden ser vistas, en primer lugar, por los demonios que propinan las diversas torturas —descritas en términos corporales— o por los ángeles que intenten brindar su auxilio, casos en los que queda muy clara la representación visual de las almas como una continuación del cuerpo material:

Mientras que los diablos la trayén com a pella,  
*vidiéronla* los ángeles, descendieron a ella;  
ficieron los diablos luego muy grand querella:  
que suya era quita, que se partiessen d’ella.  
(II.86)

*Vidiéronla* los ángeles seer deseparada,  
de pies e de manos con sogas bien atada;  
sedié como oveja que yaze ensarzada;  
fueron e adussiéronla pora la su majada.  
(VI.279)

En segundo lugar, las almas en el Más allá también pueden ser objeto de la mirada de los santos, ya sea de manera juiciosa o como preámbulo para justificar la intercesión:

Ellos que la levavan non de buena manera,  
*víolo* Sanctiago, cuyo romeo era  
(VIII.198ab)

*Víolo* Sant Laurencio, *católo feamiente*,  
[...]

---

cuando suben al cielo (xxii.599-600), la representación del alma en forma de ave se usa generalmente para aludir a las almas de los santos o los mártires, en el caso del milagro puede ser testimonio visual de la salvación de los naufragos (cf. Herrero, “Notas iconográficas”, 23-25).

*Violo Sancta Agnés a qui tollió el huerto,  
tornóli las espaldas, cató-l con rostro tuerto.*

(x.242-243)

Finalmente, las almas pueden ser objeto de la mirada de otra alma; como recurso literario para hacer visible la condena, las ánimas son vistas cuando los diablos las llevan y las maltratan, o bien, ya en el Purgatorio, recibiendo los castigos merecidos por los pecados:

*Aviénla ya levada cerca de la posada  
do nunca verié cosa de que fuesse pagada:  
nin verié sol ni luna, nin buena ruciada,  
e serié en tiniebra como emparedada.*

*Vío a su hermano con otros pecadores  
do sedié el mesquino en muy malos sudores;  
metié voces e gritos, lágrimas e plangores,  
avié grand abundancia de malos servidores.*

(x.247-248)

118

En el milagro x, como puede verse, los castigos ultraterrenos implican la carencia de luz y, por lo tanto, la imposibilidad de que el alma *vea*, con lo que la ceguera que en un principio quedaba asociada con el pecado en la tierra, se asocia en el Más allá con la condena del alma que, en los *Milagros*, puede ser *observada* como una advertencia —para personajes, lectores u oyentes—. Por el contrario, la salvación, aunque aparece en voz de los beneficiarios, no se describe en términos visuales sino más bien relacionados con el tacto y el gusto.<sup>23</sup>

Finalmente, la vista funciona también en el plano terreno para evidenciar la veracidad de los milagros. Hay casos en que los testigos *ven* alguna señal que es consecuencia del milagro —la flor en la boca del clérigo (III.112-113), las cicatrices del romero de Santiago resucitado (VIII.211-213) o de los ladrones que profanan la iglesia (XVII.407-409), la ausencia de señales de embarazo de la abadesa (XXI.560), o el resplandor que rodea a Teófilo redimido (XXIV.850-854)—. En otros casos, la acción milagrosa puede observarse: en el relato del mercader fiado, parte del suceso milagroso se presenta como algo visible —la imposibilidad maravillosa de que la deuda sea cobrada por quien no sea el acreedor—:

<sup>23</sup> Sirvan como ejemplo las siguientes cuadernas, respecto al gusto: XII.298; respecto al tacto: IV.129, V.137-138, VII.174 y XII.297.

“esto *vidiéndlo* muchos, judíos e cristianos” (xxiii.675d). Por su parte, el milagro del parto maravilloso ocurre, según el narrador, porque Dios quiere hacer visible el poder de su Madre en la tierra: “quísolis grand miráculu Don Cristo *demonstrar*, / por ond de la su Madre oviessen qué fablar” (xix.441cd). En palabras del mismo Berceo, el sentido de la vista funciona, en el plano terreno, no sólo como medio para captar la verdad, y por lo tanto como prueba al dar testimonio de los sucesos milagrosos: “víolo por sus ojos, bien sabié la verdat” (xxii.586d); sino que también funciona para dar actualidad a los milagros: “Los antigos miráculos, preciosos e onrados, / *por ojo los veemos* agora renovados” (xix.456a).

La vista, en los *Milagros de Nuestra Señora*, demuestra la familiaridad de la interacción de los planos terreno y ultraterreno, interacción que puede manifestarse en términos plásticos. La vista es un sentido de presencias y ausencias en la obra, se ve la oscuridad del purgatorio pero no la salvación, las representaciones plásticas pueden ser vistas por la comunidad, pero la visión divina está reservada a algunos dichosos devotos, María se aparece, pero nunca es puntualmente descrita; en última instancia la polaridad semántica que vincula los conceptos de pecado y ceguera opuestos a los de salvación y vista mantiene total coherencia si pensamos en los lectores u oyentes como romeros en el camino de la salvación que, si bien pueden tener un atisbo del Más allá, deben mantener la devoción constante, siempre atentos a lo que *miran*, para obtener, al final del peregrinaje, la visión de la Gloria.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUSTÍN, SAN, *Tratado de la Santísima Trinidad*, trad. de L. Arias, t. V, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- BASCHET, JÉRÔME, *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, pról. de J. Le Goff, trad. de A. Vázquez Barrón y M. Sánchez Ventura, México: Fondo de Cultura Económica, Embajada de Francia en México, 2009.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora*, ed., estudio y notas de Fernando Baños Vallejo, Madrid: Real Academia Española, 2011.
- CARMONA MUELA, JUAN, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Akal, 1998.
- DELMAR, FERNANDO, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- HARPUS, PATRICK, *La tradición oculta del alma*, trad. de I. Margelí, Girona: Atalanta, 2013.
- INGARDEN, ROMAN, “Concretización y reconstrucción”, en D. Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 31-54.

- ISIDORO DE SEVILLA, SAN, *Etimologías*, ed. de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, intr. de M. C. Díaz y Díaz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- LIMOGES DE, PEDRO, *Libro devoto y útil del ojo espiritual por semejanza con el ojo material*, intr. de E. Graue Wiechers, trad. de M. Martínez Peñaloza, México: Fundación de Asistencia Privada Conde de Valenciana, 2012.
- HERRERO ROMERO, LUCRECIA, “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, en J. Yarza Luaces (ed.), *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, 13-51.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 2001 (consultado en [www.rae.es](http://www.rae.es)).
- RUIZ DOMÍNGUEZ, JUAN ANTONIO, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño: Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- 120 SOTO-HAY GARCÍA, FERNANDO, *Signos y símbolos sagrados I: guía de estudios para los cursos para la licenciatura en ciencias de la religión*, México: Universidad Iberoamericana, 1995.

#### BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BERCEO, GONZALO DE, *El libro de los Milagros de Nuestra Señora*, ed. y estudio de Jesús Montoya Martínez, Granada: Universidad de Granada, 1986.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Juan Manuel Rozas López, Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Juan Carlos Bayo e Ian Michael, Madrid: Castalia, 2006.
- BERCEO, GONZALO DE, *Obras completas II. Los Milagros de Nuestra Señora*, estudio y ed. de Brian Dutton, London: Tamesis, 1971.
- LE GOFF, JACQUES, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 2008.
- LE GOFF, JACQUES y NICOLAS TRUONG, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2005.
- OLIVARES ZORRILLA, ROCÍO, *La imagen luminosa en dos obras de Gonzalo de Berceo*, México: Sindicato de Trabajadores Académicos de la Universidad Autónoma Chapingo, 1991.
- PATCH, HOWARD ROLLIN, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- RUBIAL, ANTONIO, “Entre el cielo y el infierno. Cuerpo, religión y herejía en la Edad Media tardía”, *Acta Poética. Cultura y Literatura Medievales*, 20, 1999, 19-46.

Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (eds.), *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, México: El Colegio de México, 2017, 486 pp.

**F**eliciano de Silva, el más notable de los continuadores del ciclo amadisiaco y el más fecundo escritor de novelas de caballerías hispánicas, continuador y renovador de la tradición medieval, inicia con el *Lisuarte de Grecia* un nuevo modo de escribir obras caballerescas en las que predominan la innovación, la experimentación y el entretenimiento, especialmente el elemento humorístico, por sobre la didáctica. Una obra en la que se encuentran tratamientos y motivos novedosos que Silva desarrollará en textos posteriores.

Con motivo de los quinientos años de la publicación del *Lisuarte*, prestigiosos especialistas extranjeros y nacionales se reunieron para el “Coloquio Internacional Feliciano de Silva y sus libros: 500 años del *Lisuarte de Grecia*”, organizado por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, con el apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet y el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballerescas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el que se discutieron trabajos en torno a las novelas de caballerías de Silva, así como otras obras caballerescas. Como resultado de este encuentro se publicó *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años*, en el que se reúnen 18 trabajos, algunos presentados en el Coloquio y otros más recopilados por los editores. Este libro constituye el cuarto de la colección de volúmenes monográficos especializados, que iniciaron en 2008 con motivo de la conmemoración de los quinientos años de la publicación de novelas de caballerías castellanas (*Amadís*, *Palmerín* y *Zifar*).

El libro está organizado en cuatro apartados, partiendo de cuestiones generales sobre Feliciano de Silva y su producción literaria, así como su influencia en otras obras y géneros, hasta estudios sobre distintas clases de literatura caballerescas, como lo son las historias caballerescas breves o la materia artúrica. El primer apartado se abre con el trabajo de Nieves Rodríguez Valle, “El caer de la montura: antes y después de Feliciano de Silva”, en el que hace un análisis del motivo de la caída del caballo, centrándose en el uso que hace Silva de éste en el *Lisuarte de Grecia*, y mostrando cómo, en la tradición literaria anterior y posterior como el *Quijote*, el *Persiles* y el teatro barroco, hay variabilidad en el significado del motivo. Por su parte, Claudia Dematté, en “El triunfo de Feliciano de Silva en el teatro del siglo XVII”, centra su estudio en la reescritura teatral de la materia caballerescas, partiendo del dato concreto de que

el autor de Ciudad Rodrigo fue el más utilizado para esta reescritura teatral, analizando las diferencias entre la materia narrativa y la dramática, y comentando algunos de los motivos por los que pudo su materia ser preferida sobre otras obras caballerescas.

122

El segundo apartado está dedicado a los trabajos que comentan diversos aspectos del *Lisuarte de Grecia*. Los primeros artículos de esta sección se centran en las estrategias mediante las cuales esta obra mantuvo la continuidad con el ciclo amadisiano. En el estudio de Aurelio González, “Creación del clima narrativo: el inicio del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva”, se plantea cómo construye el autor el clima narrativo de la novela para ponerlo en relación con el resto de la historia de Amadís y su linaje. Alejandro Higashi trabaja el prólogo de la obra, destacando su originalidad respecto a la tradición caballeresca anterior, y destaca que la *hybris* del *Lisuarte de Grecia* era poética más que ejemplar. En su estudio, Axayácatl Campos García Rojas, se interesa en la infanta Melia y su reaparición en la obra de Silva, examina sus funciones y evolución, pues en ella encuentra un elemento de continuidad y ruptura en el *Lisuarte* que da fuerza a la idea de ciclo. Enfocándose en uno de los tópicos fundamentales de los libros de caballerías castellanos, el matrimonio secreto, Emilio Enrique Navarro Hernández analiza el tratamiento ficcional que Feliciano de Silva propone en su obra. El trabajo de Juan Pablo Mauricio García Álvarez se centra en la forma original en la que Silva utilizaba los donaires cortesanos, que sirvieron como base del humor en *Lisuarte*, y la función narrativa que representan. Mientras que el texto de Daniel Gutiérrez Trápaga, “El *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y el ciclo amadisiano: intertextualidad y continuación”, tiene por objetivo demostrar la importancia de la intertextualidad para el desarrollo de la primera continuación amadisiana escrita por Feliciano de Silva.

Sobre trabajos en torno a obras posteriores de Silva, el *Amadís de Grecia* y los cuatro libros del *Florisel de Niquea*, trata el tercer apartado. Primero, Aguilar Perdomo se centra en el problema de la emergencia expresiva y conceptual del paisaje, desde el *Lisuarte de Grecia* hasta la cuarta parte del *Florisel de Niquea*, asegurando que la comprensión del paisaje y su concreción en el jardín no remite sólo a un aspecto de técnica narrativa. Por su parte, en “Construcción de la doncella guerrera en la Primera Parte del *Florisel de Niquea*”, Nashielli Manzanilla Mancilla estudia el personaje de Alastraxerea en relación con los tipos de doncella guerrera y amazona, para señalar la innovación que Silva crea con este personaje. En “Amadís de Grecia vencido por Amadís de Grecia: la supremacía del emperador en la Tercera Parte del *Florisel de Niquea*”, Lucila Lobato analiza los mecanismos

y funciones del ensalzamiento de Amadís de Grecia mediante las aventuras en que participa, con el fin de comprender las razones para considerarlo el mejor de su linaje. El apartado se cierra con el trabajo de Alma Delia Miranda, quien hace un análisis de la coda del *Amadís de Grecia y Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, rastreando cómo intervienen los episodios pastoriles, con el fin de descubrir si hay coincidencias en la manera en que ambos autores incorporan al pastor en sus obras.

El cuarto y último apartado del libro, en el que se agrupan estudios sobre distintas obras caballerescas, se abre con “Nuevas calas en los libros de caballerías: de Feliciano de Silva a los mercaderes toledanos del *Quijote*”, de Emilio José Dales Dasí, en el que se sugiere una posible continuidad entre Silva y Cervantes, uno inicia la evolución y el otro continúa sobre la misma línea, pues la obra de Feliciano se instituyó como modelo referencial para el *Quijote*. Por su parte, en su trabajo, “El vestiglo: itinerario de un monstruo ilusorio en algunos libros de caballerías hispánicos”, Xiomara Luna Mariscal estudia la evolución del motivo del vestiglo en obras representativas del corpus caballeresco; en esta misma línea de análisis, pero sobre el sueño amoroso, Paola Zamudio Topete relaciona la experiencia onírica con el linaje, la trayectoria de los protagonistas y, especialmente, su situación amorosa. Sobre la presencia de caballeros en el mar trata el trabajo de Rafael Beltrán, “El caballero en el mar: historias y ficciones de expansión marítima desde *El Victorial* hasta *Canamor y Turián*”, quien hace un recorrido por el mar, tanto peligroso como atractivo, hasta el mar de la fantasía caballerescas, siempre sosteniendo que hasta los elementos de fantasía pura pudieron tener una lectura simbólica e ideológica enraizada a la realidad política del momento, en estos casos de expansión territorial. Por su parte, Emiliano Gopar Osorio muestra instantes en el *Quijote* en que el narrador ubica personajes y objetos en un entorno distinto al que pertenecen, un ambiente caballeresco, recurso que sirve para provocar una sonrisa cómplice al lector; El volumen se cierra con el trabajo de Rosalba Lendo, quien se ocupa de *La Demanda del Santo Grial*, haciendo un recorrido por la evolución del personaje del rey Arturo y su función narrativa en la tradición artúrica, con el fin de mostrar sus características distintivas en *La Demanda*. El volumen cierra con una amplia bibliografía especializada, lo que facilita su consulta.

Se consolida así un volumen exclusivamente dedicado a Feliciano de Silva y su obra caballerescas. *Lisuarte de Grecia y sus libros: 500 años* resulta, en definitiva, un texto completo, de alto nivel, cuidado editorialmente, en el que se han reunido especialistas en la materia, un libro que da testimonio de un espacio académico en México dedicado al estudio de las obras caballerescas;

no sólo es un acercamiento al *Lisuarte de Grecia* y sus continuaciones, sino, a fin de cuentas, un tributo a la literatura caballerescas hispánica y a todo aquello que Feliciano de Silva introdujo en esta con su obra: experimentación, imaginación, humor e innovación.

NASHIELLI MANZANILLA MANCILLA  
*El Colegio de México*

Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez (eds.), *Las "Obras de burlas" del "Cancionero general" de Hernando del Castillo*, Santa Barbara: University of California, 2015, 260 pp. [Publications of eHumanista].

Se publica, al fin, un libro sobre las "Obras de burlas" del *Cancionero general*, y ojalá que muchos más se dediquen también a la exploración del tema de lo risible. El que reseño, que editan Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Árquez, reúne siete artículos excelentes, más una introducción en la que los editores dan cuenta del descuido académico en relación con lo burlesco y lo erótico en la literatura, particularmente, como es lógico, en las composiciones que forman parte del mencionado *Cancionero*; además, comentan de manera breve y precisa el contenido del volumen que convocaron, el cual abre con el extenso trabajo de Vicenç Beltran que lleva por título "Las burlas del *Cancionero general*", en el que el investigador observa que las obras burlescas se concentran en un periodo anterior a 1500, y se aboca a explicar sus porqués mediante el análisis de autores y poemas significativos. Explica Beltran que en las cortes aragonesas es popular la "lírica truhanesca" en la década de 1460, y se halla a la cabeza el poeta Juan de Valladolid, mientras que en Castilla es Antón de Montoro quien abre camino para el disfrute de este tipo de poesía en el mundo cortesano.

El siguiente artículo es de J. Ignacio Díez, quien trata de la marcada obscenidad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, cuya publicación en 1519 se debe a que el momento es propicio. Analiza los ingeniosos modos de expresión que se utilizan para producir la risa obscena, y dirige su atención al muy grosero *Pleito del manto*, así como a otros textos de menor extensión. Concluye que en las composiciones se evita la moraleja, que se hallan en el libro dos registros sobre lo sexual, el ingenioso y el denotativo, y que se emplean técnicas expresivas diferentes para lo erótico y para lo obsceno.

Frank A. Domínguez estudia en relación con la batalla y la muerte del conde de Niebla en Gibraltar que aparece en *Laberinto de Fortuna*, el tratamiento que se le otorga en la *Carajicomedia*: "se desentiende tanto del asedio histórico como de la lección que le saca Mena" (94). De hecho, hay una lograda burla contra Diego Fajardo mediante la alusión a relaciones sexuales (los carajos atacan a los coños que defienden a una putería) del lenguaje utilizado en el texto que se parodia, y de esta forma se destaca lo bélico.

Los porqués de la poesía valenciana incluida en ediciones del *Cancionero general* es el propósito de estudio de Tomás Martínez Romero. En la primera edición del libro hay un objetivo político; en la segunda, su inclusión

está más en función de la recepción. Juan Vinyau, al publicar el *Cancionero de burlas*, sabe del éxito que tiene en Valencia la literatura en castellano.

Óscar Perea Rodríguez se detiene en los poetas conversos y en los tópicos referentes a los convertidos del judaísmo en el *Cancionero general*. Entre otros aspectos, señala los relativos a la caracterización que hace Timoneda de Cañizares; estudia a Rodrigo Cota, a Diego de Burgos, a Pedro de Cartagena, a Francisco Hernández Coronel, a Juan Álvarez Gato y a fray Íñigo de Mendoza. En las "Obras de burlas", según indica, se incluyen a sólo cuatro poetas conversos: Per Álvarez de Ayllon, el Comendador Román, Juan Poeta y, obviamente, Antón de Montoro. El investigador menciona las discusiones sobre el posible origen converso de varios otros poetas de *Cancionero*. En lo que respecta al tema "converso", hace notar que las disputas burlescas son una constante en la poesía de los cristianos nuevos, que es habitual que se dé una comicidad bufonesca, y que en las burlas contra los conversos frecuentemente se conjuntan antisemitismo y misoginia. De acuerdo con Perea, las "Obras de burlas" reflejan la poesía más antigua del *Cancionero general*; establecida la Inquisición en toda la Península Ibérica, los poetas se mofan de los conversos ya muertos, y ello por propia protección. Luego, irá desapareciendo este tipo de poesía hasta la supresión total de toda composición burlesca de dicho *Cancionero* en 1573.

Salvo los de la sátira conversa, los motivos temáticos en el *Cancionero de obras de burlas* son la materia de Laura Puerto Moro, quien de esta manera contribuye a una formulación de la poética cómica castellana en la Edad Media. Así, observa la inversión paródica de tópicos amorosos cortesés; no se encuentra, por ejemplo, una dama bella, sino una mujer viciosa y horrible (y según el tratamiento, puede hablarse de composiciones erótico-burlescas o de ya obscenas). Otra temática que aborda tiene que ver con motivos escatológicos; una más, con el escarnio por el gusto por el vino (con numerosas composiciones), por la indumentaria, por determinadas costumbres, por la vejez o la fealdad de otro. Aparecen invectivas referentes a la actividad literaria, con motivos como la escasa capacidad o el plagio; también se hallan motivos menos frecuentados, los cuales expone. Comenta sobre el *contrafactum* sagrado de carácter burlesco, los *débats fictifs*, los diálogos entre amo y montura, y otros géneros poéticos; destaca algunos recursos, como juegos de palabras y la característica anfibología. Hace algunas reflexiones sobre las tres obras extensas no incluidas en la edición de 1511 del *Cancionero general*: el *Pleito del manto*, la *Carajicomedia* y *Visión deletable*. Concluye con varias observaciones: que la risa del libro se sustenta en el *vituperium*, pues hay alrededor de un 70% de invectivas, más otros microgéneros; que la imprenta contribuyó al rescate de la tradición burlesca medieval, etcétera.

Cierra el libro que reseño con el artículo de Marcial Rubio Árquez referente a la importancia de los pliegos sueltos en la transmisión de la poesía burlesca, erótica y pornográfica en el Siglo de Oro; gracias a este medio de difusión, según se muestra en cuadros analíticos, de 180 poemas del corpus, 49 perviven editorialmente hasta el siglo XVII.

Y ya para concluir, festejo la publicación de *Las «Obras de burlas» del “Cancionero general” de Hernando del Castillo* que recupera tan importante y antes tan ignorada tradición cómica de nuestra historia literaria.

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO  
*Universidad Autónoma Metropolitana,  
Iztapalapa*

MEDIEVALIA 49, 2017,

editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas,  
siendo jefa del departamento de publicaciones

GUADALUPE MARTÍNEZ GIL,

se terminó de imprimir en los talleres de

Solar Servicios Editoriales,

ubicados en Calle Dos, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos,

del. Benito Juárez, Ciudad de México, C. P. 03800,

el 2 de abril de 2018.

La edición estuvo al cuidado de

MARÍA DEL REFUGIO CAMPOS GUARDADO.

La composición tipográfica, realizada en tipos

Arno Pro de 11.5, 10.5 y 9.5 puntos,

estuvo a cargo de

ELIFF LARA ASTORGA,

y consta de 200 ejemplares

impresos en papel Cultural de 90 g

mediante el sistema de impresión digital.