

Cuadernos del

# CEMYR

Universidad de la Laguna

28

2020



Cuadernos del  
CEMYR

# Cuadernos del CEMYR

Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMYR)  
de la Universidad de La Laguna  
*e-mail:* [cemyr@ull.es](mailto:cemyr@ull.es)

## CONSEJO DE DIRECCIÓN

### DIRECTORA

Maravillas Aguiar Aguilar (Universidad de La Laguna)

### SECRETARIO DE REDACCIÓN

Roberto J. González Zalacaín (Universidad de La Laguna)

## CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Eduardo Aznar Vallejo (Universidad de La Laguna),  
Dolores Corbella Díaz (Universidad de La Laguna),  
Beatriz Hernández Pérez (Universidad de La Laguna),  
Manuel Ramírez Sánchez (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria),  
María del Cristo González Marrero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

## CONSEJO ASESOR

José María Balcells Domènech (Universidad de León), Michel Bochaca (Universidad de La Rochelle), Rachid El Hour (Universidad de Salamanca), Etefvina Fernández González (Universidad de León), Claudio García Turza (Universidad de La Rioja), Juan Gil (Universidad de Sevilla), Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo), Eva María Güida (Universität de Heidelberg), Javier Herrero Ruiz de Loizaga (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel Ladero Quesada (Universidad Complutense de Madrid), Denis Menjot (Universidad de Lyon 2), Isabel de Riquer Permanyer (Universidad de Barcelona)

## EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna  
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife  
Tel.: 34 922 31 91 98  
*e-mail:* [svpubl@ull.edu.es](mailto:svpubl@ull.edu.es)

## DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera  
Javier Torres/Luis C. Espinosa

## MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2020.28>

ISSN: 1135-125X (edición impresa) / ISSN: e-2530-8378 (edición digital)

Depósito Legal: TF 363/95

Esta obra está bajo una  
[licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Cuadernos del  
CEMYR  
28

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2020

CUADERNOS del CEMYR / Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna (CEMYR). –N.º 1 (1993)–. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1993–

Anual

Monografía seriada

ISSN: 1135-125X (edición impresa) / ISSN: e-2530-8378 (edición digital)

1. Historia medieval-Publicaciones periódicas 2. Civilización medieval-Publicaciones periódicas  
I. Universidad de La Laguna. Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas II. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.

930.9»04/14»(05)

## PROCEDIMIENTOS Y NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

*Cuadernos del CEMYR*, publicación periódica del *Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMYR)* de la Universidad de La Laguna, creado en 2008 a partir del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas (CEMYR) (fundado en 1991), es una revista electrónica de acceso abierto publicada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

*Cuadernos del CEMYR* publica trabajos de investigación originales e inéditos en español, inglés o francés sobre estudios medievales y renacentistas. Las contribuciones deben enviarse a través de la plataforma OJS de la Universidad de La Laguna [<https://www ull.es/revistas/>]. La revista realiza la revisión de doble ciego (*double-blind peer-review*) de cada contribución.

Los artículos publicados están disponibles en la página web del Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna y son de libre acceso con licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0).

### NORMAS DE PRESENTACIÓN

- Los trabajos se presentarán en formato Word, utilizando los siguientes parámetros: fuente Times New Roman 12 puntos en el texto y 10 puntos en las notas, que será a pie de página. Separación interlineal doble en texto y en notas.
- Las recensiones no excederán de las 5 páginas. Se debe incluir un resumen en español y en inglés de diez líneas como máximo, así como las palabras clave del artículo (entre cuatro y ocho).
- El texto aparecerá justificado en bandera, solo por la izquierda. No se dividirán las palabras al final de la línea ni se forzarán los saltos de página. No se debe forzar (mediante la tecla *enter* o *intro*) el final de línea en texto seguido, pero sí a final de párrafo. Los párrafos no se separan entre sí con un interlineado más amplio.
- Si es preciso, el cuerpo del texto se presentará dividido en apartados numerados en caracteres árabes, empezando por 0. INTRODUCCIÓN, por ejemplo. En caso de que haya subdivisión, se seguirá el mismo sistema: 1.1. TÍTULO, 1.2. TÍTULO, etc.; la siguiente subdivisión será 1.1.1. *Título*, 1.1.2. *Título*. En las citas tendrán prioridad las comillas españolas: « », y en orden descendente, las inglesas: “ ”.
- La cita que sobrepase las cinco líneas aparecerá en párrafo aparte y sangrado. Las comas y los puntos a final de cita aparecerán después de las comillas, a no ser que se trate de puntos de interrogación y exclamación del texto citado.
- Las llamadas a notas al pie precederán al punto o la coma correspondiente; en caso de citas, esas referencias a nota al pie estarán fuera de las comillas de cierre. Las llamadas de las notas se indicarán con números volados sin paréntesis, y estas irán numeradas y colocadas a pie de página o al final del artículo.
- Los cuadros, tablas, gráficos, mapas, etc., que se incluyan en el trabajo deberán ser los originales. En caso de que sea precisa escala, la llevarán gráfica y no numérica. Estarán numerados, con sus correspondientes títulos, y se indicará el lugar apropiado de su colocación. Las referencias a ellos, en el texto, se harán a su número, de forma que pueda alterarse su colocación, si así lo aconseja el ajuste tipográfico. En caso de incluir fotografías, el autor debe ponerse en contacto con el editor para concretar el soporte y características exigidas que convengan a su mejor reproducción.

- El uso de la cursiva ha de limitarse a su mínima expresión dentro del texto: títulos de libros, nombres de revistas, de periódicos, obras de arte, palabras extranjeras, citas que quieran señalarse de modo particular y para lo cual el empleo de la redonda entre comillas no bastase.
- Inmediatamente después de *cursiva*, la puntuación irá en redonda.
- Las siglas no llevan puntuación. Ejemplos: ULL (Universidad de La Laguna), CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), etc.
- Se recomienda utilizar o «etc.» o puntos suspensivos (3), en ningún caso «etc.» seguido de puntos suspensivos. Los puntos suspensivos deben ir entre corchetes cuando quiera indicarse que falta texto en una cita [...].
- El corchete ([ ]) puede ir dentro de un paréntesis pero no a la inversa.
- Cuando una palabra en *cursiva* va entre paréntesis o entre corchetes, esos signos ortográficos han de ir en redonda.
- Nunca va una coma ante paréntesis o ante guion. Cuando una frase entera va entre paréntesis, el punto va a continuación del signo de cierre.
- Las fechas no llevarán punto y en las cifras de cuatro dígitos se pondrá toda seguida; en las de más de cuatro cifras se pondrá un espacio fino de no separación cada tres cifras contadas desde la derecha.
- El guion que se empleará en las frases entre guiones será el guion medio (–). El guion corto (-) se mantendrá para unir palabras.
- Los símbolos de pesos y medidas van en singular, minúscula y sin puntuación: kg, cm, m, etc.
- Se evitará en lo posible el uso de las abreviaturas de palabras, solo aconsejable cuando su frecuencia en el texto, por rapidez y economía, así lo pida.
- La abreviatura de número en el texto será n.º, núm. o núms., en ningún caso n°.
- *Idem, ibidem, passim* irán con todas sus letras, sin acento gráfico y en cursiva.
- Se recomienda descartar el uso de la **negrita**, utilizándose en su lugar, para establecer las necesarias distinciones, la *cursiva* y la **VERSALITA**, en los cuerpos que convengan.

En cuanto a referencias bibliográficas, presentamos algunos ejemplos de ellas:

*Libros:*

PASTOR, Reyna, *Resistencias y luchas campesinas en el periodo de crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

BLAKE, Norman T., *The Textual Tradition of The Canterbury Tales*, Londres, Arnold, 1985.

*Artículos:*

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, «Los hombres libres en el reino astur-leonés hace mil años». *Cuadernos de Historia de España*, vol. 59-60 (1976), pp. 375-424.

*Capítulo o artículo en obra conjunta:*

MARÍN, Manuela, «En los márgenes de la ley: el consumo de alcohol en al-Andalus», en C. DE LA PUENTE (ed.), *Identidades marginales. Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 320-355.

Cuando se cite una obra en varias notas, la segunda y sucesivas menciones pueden reducirse al apellido/s del autor/es y a un título abreviado, seguidos del número de las páginas citadas; o a una forma resumida presentada en la primera cita; o al apellido/s del autor/es y al número de la nota de la primera cita, seguidos del número de las páginas citadas.

*Ejemplos:*

PÉREZ y SÁNCHEZ, *Análisis socioeconómico*, p. 133.

MARTÍN MARTÍN, «Historiografía sobre La Laguna en el siglo XVIII», en *Actas I Congreso Historia La Laguna*, 1992, vol. II, pp. 459-478 (en adelante MARTÍN MARTÍN, «Historiografía...»).

#### SUBMISSION INFORMATION

*Cuadernos del CEMYR*, a periodical publication of the *Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMYR)* de la Universidad de La Laguna, a research center established in 2008 as the continuation of the Centro de Estudios Medievales y Renacentistas (CEMYR) (created in 1991), is an electronic OA journal edited by the Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

*Cuadernos del CEMYR* publishes original research papers in Spanish, English or French on Medieval and Renaissance Studies. The contributions should be submitted through the ULL-OJS platform [<https://www.ull.es/revistas/>]. The journal uses the double-blind peer-review system.

The articles are available on the website of the Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna under the license Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0).

#### GUIDELINES FOR PUBLICATION

Text in Word format, in the following form: Font Times New Roman 12 point in text and 10 point in notes, which should be placed at the foot of the page. Double-spaced (both text and notes).

No hyphenation at the end of the line is allowed. Do not introduce manually page breaks. If necessary, sections should be numbered in increasing order, from 0 onwards. In case of subdivision, sections will be numbered: 1.1. TITLE; 1.2. TITLE; etc. Quotations marks should follow the Spanish style (« »), and subsequently the English type (“ ”). Quotes exceeding five lines should be indented; all punctuation marks will go after quotation marks. Footnote numbers will precede full stops or comas. Long dashes are to be replaced by two short ones.

Footnotes, numbered consecutively throughout the manuscript, must be, in the case of quoted material, after the punctuation mark (indented quotes) or the quotation marks. Digressive or excessively lengthy footnotes should be avoided.

Bibliographical references will follow after these examples:

##### *Books:*

PASTOR, Reyna, *Resistencias y luchas campesinas en el periodo de crecimiento y consolidación de la formación feudal. Castilla y León, siglos X-XIII*, Madrid, Siglo XXI, 1981.

BLAKE, Norman T., *The Textual Tradition of The Canterbury Tales*, Londres, Arnold, 1985.

##### *Articles:*

SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio, «Los hombres libres en el reino astur-leonés hace mil años». *Cuadernos de Historia de España*, vol. 59-60 (1976), pp. 375-424.

##### *Book chapter:*

MARÍN, Manuela, «En los márgenes de la ley: el consumo de alcohol en al-Andalus», en C. DE LA PUENTE (ed.), *Identidades marginales. Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 320-355.

Subsequent references to a previously cited work require only the author's last name, but in the case of previous citations to more than one work by the same author, a title must appear:

PÉREZ y SÁNCHEZ, *Análisis socioeconómico*, p. 133.

MARTÍN MARTÍN, «Historiografía sobre La Laguna en el siglo XVIII», en *Actas I Congreso Historia La Laguna*, 1992, vol. II, pp. 459-478 (henceforth MARTÍN MARTÍN, «Historiografía...»).

Submission and editorial correspondence should be addressed to the e-mail address of the members of the Editorial Board of *Cuadernos del CEMYR*.

## SUMARIO / CONTENTS

### ARTÍCULOS / ARTICLES

- De los espejos, el fénix y la mujer seráfica: imágenes platónicas del alma en las obras de Marguerite Porete, Hadewijch van Brabant y Mechthild von Magdeburg / On Mirrors, the Phoenix and the Seraphic Woman: Platonic Images of the Soul in the Works of Marguerite Porete, Hadewijch van Brabant and Mechthild von Magdeburg  
*Pablo Acosta-García*..... 11
- Trazas del mito y la tradición clásica en la cantiga profana gallego-portuguesa / Traces of Myth and Classic Tradition in the Gallego-Portuguese Profane Song  
*Rafael J. Gallé Cejudo*..... 27
- El mito inagotable. Estudio de las reescrituras del mito de Sigfrido a lo largo de trece siglos / The inexhaustible myth. Study of the rewritings of the Siegfried myth over thirteen centuries  
*Victor Millet Schröder*..... 49
- Desmontando mitos sobre la Tierra en la Edad Media / Dismantling myths about the Earth in the Middle Ages  
*Sandra Sáenz-López Pérez*..... 69





ARTÍCULOS / ARTICLES



# DE LOS ESPEJOS, EL FÉNIX Y LA MUJER SERÁFICA: IMÁGENES PLATÓNICAS DEL ALMA EN LAS OBRAS DE MARGUERITE PORETE, HADEWIJCH Y MECHTHILD VON MAGDEBURG\*

Pablo Acosta-García  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

## RESUMEN

En este ensayo estudiaremos la imagen del espejo en algunas autoras de literatura mística femenina europea de los siglos XIII y XIV (Mechthild von Magdeburg, Hadewijch van Brabant y Marguerite Porete), sobre todo en su vinculación con el imaginario específicamente platónico que la relaciona con el alma. Estamos especialmente interesados en aclarar la coherencia de las preconcepciones antropológicas, médicas y teológicas que subyacen en el uso de esa imagen en concreto, sobre todo en los desarrollos concernientes al (auto-)conocimiento como forma de deificación (*theosis*). De manera complementaria, estudiamos las relaciones que se establecen entre este imaginario y el de la denominada «mystique courtoise», en particular con el tema de la fuente de Narciso.

**PALABRAS CLAVE:** Mechthild von Magdeburg, Hadewijch, Marguerite Porete, alma, platonismo, deificación.

ON MIRRORS, THE PHOENIX AND THE SERAPHIC WOMAN:  
PLATONIC IMAGES OF THE SOUL IN THE WORKS  
OF MARGUERITE PORETE, HADEWIJCH  
AND MECHTHILD VON MAGDEBURG

## ABSTRACT

The main focus of this essay is the study of the image of the mirror in the works of religious women from the 13th and 14th centuries (Mechthild von Magdeburg, Hadewijch van Brabant and Marguerite Porete), especially regarding the Platonic tradition which links this image with the soul. I will examine fragments of their literary work in order to discuss some physiological, anthropological and theological preconceptions implied in the use of the mirror-image, especially those developments concerning self-knowledge and deification (*theosis*). Additionally, I analyze the relationships between the mirror and the “mystique courtoise,” particularly with the theme of the Fountain of Narcissus.

**KEYWORDS:** Mechthild von Magdeburg, Hadewijch, Marguerite Porete, Soul, Platonism, Deification.



## 0. INTRODUCCIÓN

Lo que hoy llamamos mística, como tan certeramente estableciera Michel de Certeau, se caracteriza por componer una *fábula* en su sentido etimológico, un *modus loquendi* particular, una «manera de hablar» determinada, en suma<sup>1</sup>. Esta *manera*, que supone una serie de elecciones no meramente lingüísticas, sino también imaginarias, es lo que el mismo Certeau definió como las «huellas de una lucha»<sup>2</sup>: el texto místico no contiene otra cosa que los despojos de una batalla que ha sido sostenida entre la experiencia y el lenguaje. Recorrer los textos de autoras que pertenecen a un «movimiento religioso» determinado (el de los siglos XIII y XIV en ambientes mendicantes, más exactamente beguinales)<sup>3</sup> es encontrarte con el consabido lenguaje amatorio del que hablaré más o menos ampliamente en las próximas páginas, pero en un desierto en el que las esfinges, lamias o quimeras (como figuras clásicas) no aparecen. Eso sí, existe el fénix. En el título elegido nombro a este animal de bestiario que, junto al águila, suele aparecer en las revelaciones de las místicas aludiendo a la resurrección de Cristo<sup>4</sup>. Pero ¿en qué texto religioso medieval no aparecen animales de ese «alfabeto simbólico», como lo denominó Francesco Zambon<sup>5</sup>? No he querido acogerme a las bonanzas de estas antologías animadas ni, en general, a los infinitos materiales que me hubieran proporcionado entender las Escrituras como una fuente de mitos judeocristianos, sino plantear una pregunta, creo, de respuesta más compleja. ¿Por qué en la mística bajomedieval femenina, al menos en el canon mínimo (y creciente) que hemos podido establecer desde los años ochenta

---

\* Este artículo es fruto de la invitación del doctor José Antonio Ramos Artega para dar una conferencia en el marco del seminario el Instituto Universitario de Estudios Medievales y Renacentistas (IEMYR) de la Universidad de La Laguna en el año 2019. Le agradezco profundamente tanto esta invitación, que me permitió volver a mi universidad de origen después de tantos años, como su magisterio extendido en el tiempo, en tantas tardes y noches de encendida, seráfica conversación. Asimismo, quiero expresar mi gratitud a los restantes miembros del IEMYR por dos días de ininterrumpido intercambio intelectual.

<sup>1</sup> M. DE CERTEAU, *La fábula mística*. Madrid, Siruela, 2006.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>3</sup> Tomo la expresión «movimiento religioso» en el sentido de H. GRUNDMANN, *Religious Movements in the Middle Ages*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1995 (1.ª ed. 1935). Sobre las beguinas de las que hablaré en las siguientes páginas, v. B. MCGINN, *The flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism* (vol. II de la serie *The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism, 1200-1350*), New York, Crossroad, 1998. Sobre las comunidades europeas de beguinas, v. W. SIMONS, *Cities of Ladies: Beguines Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.

<sup>4</sup> V., por ejemplo, P. GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad en el Mirouer des simples ames de Marguerite Porete*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2009, pp. 173-174.

<sup>5</sup> F. ZAMBON, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano-Trento, Luni ed., 2001.



del siglo xx hasta ahora, no hay apenas imaginaria clásica? Y una pregunta derivada de esta: ¿por qué en los siglos inmediatamente posteriores a la *aetas Ovidiana* en un grupo de autoras que, como veremos a continuación, utiliza la expresión del amor profano para expresar su relación con la divinidad no existen casi alusiones a la mitología clásica?<sup>6</sup> O, mejor, ¿seguro que es así?

Mi propuesta es revisar en las siguientes páginas un símbolo esencial, el espejo, en la literatura de estas mujeres, lo que nos coloca frente a la dificultad de analizar una de esas imágenes fundamentales en la cultura occidental que se encuentran cerca de la ubicuidad de símbolos como la montaña o el árbol y que, en la Edad Media europea, poseen una tradición específica, la del platonismo cristiano<sup>7</sup>. Esta propuesta de estudio estuvo motivada en principio por la perplejidad que me causaba el hecho de que en gran parte de la mística occidental al menos a partir de Orígenes y sus *Homilias sobre el Cantar de los cantares*, existiera la tradición de vincular el lenguaje erótico con la vivencia o la búsqueda de lo divino, frente a una generalizada ausencia de mitos clásicos<sup>8</sup>. Es este el caso de las beguinas, que, como bien ha mostrado Barbara Newman, utilizan un lenguaje que sin duda hace uso del *Cantar* como uno de sus tesoros expresivos, pero que lo sobrepasa frente a la mística por ejemplo cisterciense, ya que utiliza el lenguaje de la *fin'amors*, el lenguaje de un amor profano para no simplemente hablar de lo divino, sino para anhelarlo, desarrollando un verdadero canto del deseo<sup>9</sup>. Por ejemplo, un fragmento inicial de uno de los poemas en verso (*Mengeldichten*) de Hadewijch, beguina brabantina del siglo XIII de cuya vida muy poco conocemos, aunque se hayan conservado sus visiones, sus poemas en prosa y verso y muchas de sus cartas<sup>10</sup>:

No importa cuál sea la estación: / en cada época del año / experimenta alegría y miedo, ambos, / quien por la causa del Amor sufre en el exilio. / Qué alegremente estaría con su Amado / para endulzar sus aciagos días. / ¡Ay de mí! grita, porque aún no es suya la felicidad. / Mas suaviza su queja, porque de seguro llegará: / 'Todo tuyo soy: ¡Amada, / sé toda mía, si te place!'

---

<sup>6</sup> Para la expresión *aetas ovidiana*, acuñada por Ludwig Traube para referirse al siglo XII, v. L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to Early 19th century*, Lund, Gleerups, 1967, pp. 55-56.

<sup>7</sup> M. VILLER et al., *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris, Beauchesne, 1937, vol. 10, s. v. «Miroir», columnas 1290-1303, esp. 1291.

<sup>8</sup> A.W. ASTELL, *The Song of the Songs in the Middle Ages*, Ithaca y London, Cornell University Press, 1990, pp. 137-167.

<sup>9</sup> B. NEWMAN, *From the Virile Woman to the Woman Christ*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

<sup>10</sup> Tomo la traducción de H. de Amberes y B. de Nazaret, *Flores de Flandes*, trad. Carmen Ros y Loet Swart, Madrid, BAC, 2001. Los versos originales (editados en Hadewijch, *Strofische gedichten*, vol. 1, ed. J. van Mierlo, Standaard-Boekhandel, 1942, 25: 1, p. 160) rezan: «In allen tiden vanden jare, / Hoe dat el metten tide si, / Hevet hi bliscap ende vare / Die doghet allende om minne vri, / Ende gherne dan lieve ware bi / Om te suetenne sine alendeghe daghe. / Dats noch niet en es, doet roepen: ay mi! / Dat wesen sal dat ceste claghen: / 'Ay ic ben al di; lief, wes al mi, / Alset di behaghe!'».



Estas líneas, la primera estrofa de la canción xxv de Hadewijch, nos ubican en ese lenguaje en el que el canto a la divinidad se realiza a través del lenguaje del deseo amoroso. Por supuesto, debemos leer los dos primeros versos como una alusión a la Primavera trovadoresca que en este caso se transgrede, ya que no se habla simplemente de la estación que propicia el amor, sino de un amor que el alma que lo conoce experimenta siempre y que, por tanto, en cualquier momento hace amar y temer a la vez. Sin duda hay un término clave en este temor, que es el concepto omnipresente en una mística fuertemente marcada por el neoplatonismo como es la del siglo XIII, que es la palabra «exilio». La concepción es, como digo, puramente neoplatónica y la encontramos en un autor tan temprano como Plotino, que la encarna en el mito de Ulises<sup>11</sup>:

Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos y nuestro Padre está allá.

Este fragmento se establece sobre las mismas coordenadas existenciales que el exilio de Hadewijch: hemos abandonado nuestra patria verdadera, donde habita el Padre (que en Plotino debemos identificar con el Uno del que emanamos), aunque el retorno a la Patria nunca sea total y solo se complete con el retorno al Nous. Estamos, por tanto, en el exilio de la carne y la materia. Frente a un autor del mundo clásico como Plotino, este mito de Ulises como retorno no se encuentra en las autoras místicas de los siglos XIII y XIV, sino que el *redditus* se figura a la manera cristiana a través de la imagen de la peregrinación, de la que quizá la imagen prototípica sea la peregrinación dantesca en la *Commedia*<sup>12</sup>. En este sentido, nos encontramos con una cristianización del imaginario mítico-escatológico.

Por último, para acabar con este fragmento, fijémonos en que el diálogo que entre el alma y la divinidad se produce está relacionado con lo que Paul Ricoeur llamará la «metáfora nupcial», por la que la poesía amorosa (también a lo divino) establece un juego de presencia-ausencia que sirve tanto para calmar como para acrecentar el deseo y, por tanto, el dolor y el canto, pero que al estar mediada por la idea de exilio entendemos que estamos en un contexto más específico que simplemente amoroso del *Cantar de los cantares*, estableciendo una tipología que Barbara Newman, en un capítulo ya clásico, denomina mística cortés («mystique courtoise»)<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> PLOTINO, *Enéadas* I, 6: 8, trad. J. Igal, Madrid, Gredos, 1982.

<sup>12</sup> Para un ejemplo de esta figuración, v. H. DE AMBERES y B. DE NAZARET, *Flores de Flandes*, p. 273 o, relacionado con el ascenso y la revelación frente a Ítaca, p. 94.

<sup>13</sup> P. RICOEUR, «La metáfora nupcial», en P. RICOEUR y A. LAOCOQUE, *Pensar la Biblia*, Barcelona, Herder, 2001. Por otro lado, NEWMAN, *From the Virile Woman*, sobre todo, pp. 137-139. Esta estudiosa define el término como una creación específica de las beguinas del siglo XIII (p. 137), que combina el esquema y las formas amorosas de la denominada *Brautmystik*, la mística nupcial, con las de la *fin'amors* (p. 138).

Este sería el lenguaje expresivo de, fundamentalmente, cuatro autoras relacionadas con las formas de vida beguinales, pero que denotan una formación literaria cortés que las relaciona con una educación aristocrática: la misma Hadewijch, Marguerite Porete, Mechthild von Magdeburg (primero beguina, después monja cisterciense) y Beatrijs van Nazareth (criada por beguinas)<sup>14</sup>. Como la estudiosa estadounidense ha probado en otro lugar, no solo en los trovadores, sino en el *Roman de la rose*, encontramos gran parte de la tradición expresiva que contribuyó a conformar el imponente tratado espiritual que supone el *Mirouer des simples ames* de la beguina a caballo entre los siglos XIII y XIV Marguerite Porete<sup>15</sup>. Muy resumidamente podríamos afirmar que el libro escrito por Marguerite es la descripción fragmentada de una escalera de amor que se pretende enseñar a un auditorio contemplativo. El fin de esta escalera es azuzar al receptor a emprender un viaje de retorno, *i. e.* un *redditus*, a la simplicidad divina, siendo la fusión con esta divinidad la meta última del itinerario<sup>16</sup>. Este libro considerado herético supuso el primer auto de fe inquisitorial en Francia, cuando se quemó a su autora junto a copias de su libro en la Place de Greve de París<sup>17</sup>.

En primer lugar a nivel expresivo, tal y como apunta Newman en la obra citada, es fundamental entender que el *Roman de la rose* proporciona a Marguerite no solo la forma alegórica que articula todo el tratado (en síntesis, una discusión entre Razón y Amor, cuya conclusión es que debemos negar a Razón para tomar el camino de Amor, que, a su vez, debe ser negado para tomar el camino de la Nada), sino también, quizá, la imagen que fundamentó la concepción del propio «*Espejo de las almas simples*» más allá de la propia concepción del género, el *speculum*<sup>18</sup>. La estudiosa estadounidense nos habla de este libro, de este *espejo*, como de un espejo de Narciso que contiene la posibilidad de encontrar un espejo eterno. Si esta visión está, como creo, fundamentada, Marguerite Porete, la mujer que fue ejecutada el 1 de junio de 1310, habría escrito un espejo de amor (es decir, un tratado de erótica didáctica) en el que los amantes (es decir, las almas que buscan a Dios) podrían mirarse para amar y recibir así los dones de la divinidad. Sin duda esto es así, pero también Marguerite escribió que este espejo debía romperse, y que detrás de él

<sup>14</sup> Para una introducción a estas figuras, v. V. CIRLOT y B. GARÍ, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008 (1.ª ed. 1999).

<sup>15</sup> B. NEWMAN, «The Mirror and the Rose: Marguerite Porete's Encounter with the Dieu d'Amours», en R. BLUMENFELD-KOSINSKI, D. ROBERTSON y N. WARREN, *The Vernacular Spirit: Essays on Medieval Religious Literature*, New York, Palgrave, 2002, pp. 105-123. Este capítulo después se reimprimió con el mismo título pero con añadidos, en su *Medieval Crossover: Reading the Secular against the Sacred*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2013.

<sup>16</sup> Análisis pormenorizadamente este imaginario en GARCÍA ACOSTA, *Poética de la visibilidad*.

<sup>17</sup> V. S.L. FIELD, *The Beguine, the Angel, and the Inquisitor: The Trials of Marguerite Porete and Guiard of Cressonessart*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2002.

<sup>18</sup> V. R. BRADLEY, «Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature». *Speculum*, vol. 29, 1 (January 1954), pp. 100-115.



encontraríamos otro, que debería atravesarse para llegar a la fusión con lo divino. Hablemos del primero de ellos, el espejo cortés de Narciso<sup>19</sup>.

## 1. LE MIRÖER PERILLEUS

El primer paso para desarrollar esto que digo es contextualizar el mito en el *Roman de la rose*, al menos de una manera mínima<sup>20</sup>. Como es bien sabido, este motivo se encuentra en la primera parte de la obra, la firmada por Guillaume de Lorris, en la que el amante penetra en un jardín, en el que ve, entre una caterva de personajes alegóricos, cortesos, virtuosos y danzantes, al mismo Dios del Amor (*Dieu d'Amours*), que lo vigila desde que detecta su presencia y lo persigue por el jardín por el que el enamorado pasea. Además de animales paradisiacos y gran variedad de verdura, el amante se fija en un elemento fundamental que se encuentra bajo un gran pino: la fuente de Narciso, en la que el doncel perdió la vida, según el narrador «perdiendo de dolor su sentido», es decir, «loco de dolor»<sup>21</sup>. Esa fuente está definida en un famoso sintagma como *le miröer perilleus*, el espejo peligroso<sup>22</sup>. Como leeremos a continuación, atravesando este reflejo, en el fondo de la fuente yacen dos piedras de cristal, a las que el sol ilumina con sus brillantes rayos, haciendo que cambien de color y convirtiéndolas en espejos que reflejan todo el jardín<sup>23</sup>:

En lo más hondo de aquella corriente / había dos piedras que eran de cristal, / las cuales miré con gran atención. [...] / Cada vez que el sol, que ilumina todo, / envía a la fuente sus brillantes rayos / y su claridad descende hacia abajo, / de aquellos cristales más de cien colores / van apareciendo, pues la luz del sol / hacen que se pongan

---

<sup>19</sup> La contraposición espejo mimético frente a espejo divino (transformativo) es ya platónica: M. VILLER *et al*, *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris, Beauchesne, 1937, vol. 10, s. v. «Miroir», columna 1301. Para nuestro caso, el contraste *Mirouer-libro* como espejo de Narciso frente al *miröer pardurable* como simplicidad divina está esbozado en Newman, «The Mirror and the Rose», pp. 112-113. A su vez, para la idea del espejo que debe ser destruido o traspasado en el *Mirouer*, v. MÜLLER, *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt*, p. 34.

<sup>20</sup> V. VINCE, *The Narcissus Theme*, pp. 78-88.

<sup>21</sup> La traducción castellana es G. DE LORRIS y Jean DE MEUN, *Roman de la rose*, trad. Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1998, v. 1502. El original reza: «Il perdi d'ire tout le sens», v. nuestra nota 23.

<sup>22</sup> La bibliografía sobre este espejo es muy amplia. Para los temas que estudiamos aquí, v. el tratamiento que la da G. AGAMBEN, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001, pp. 150-151.

<sup>23</sup> «Où fons de la fontaine aval, / Avoit deux pierres de cristal / Qu'à grande entente remirai, [...] / Quant li solaus qui tout aguete, / Ses rais en la fontaine giète, / Et la clartés aval descent, / Lors perent colors plus de cent / Oü cristal, qui por le soleil / Devient ynde, jaune et vermeil: / Si ot le cristal merueilleus / I tel force que tous li leus, / Arbres et flors et quanqu'aorne / Li vergiers, i pert tout aorne.». Tomamos la versión original de la bilingüe G. DE LORRIS, *El libro de la rosa / Le roman de la rose*, ed. C. Alvar, Madrid, Festín de Esopo, 1985, vv. 1536-1548. La traducción castellana es la de J. Victorio citada en nuestra nota 21.

rojos y amarillos. / Estos son cristales de gran maravilla, / y tienen tal fuerza que todo el lugar, / árboles y flores y cuanto rodea / al jardín aquel, se refleja en ellos.

No es mi intención desgranar aquí las interpretaciones que se le han dado a este manantial desde el mito ovidiano a la Edad Media, sino fijarme en la interpretación de la misma que a mi parecer es la más plausible en el contexto del *Roman de la rose*. Esta se encuentra en las *Stanze* de Giorgio Agamben. Como sabemos, el trabajo original fue publicado en 1977 como manera de entender la poesía del *Dolce stil nuovo* en un contexto orgánico, en el que las alusiones a los ojos o al corazón del poeta no son simplemente metáforas o maneras verbales que se copian de la tradición trovadoresca, sino que forman parte de una red de alusiones que, sistematizadas, nos permiten entender que, como el mismo Agamben afirma, «el descubrimiento medieval del amor... es el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático»<sup>24</sup>. El estudioso italiano comienza por repetir lo que otros ya habían afirmado antes, diciendo que lo que modernamente llamamos narcisismo, es decir, y reduciendo a sus mínimos básicos la interpretación freudiana, el «amor a sí mismo» o *filautía*, no es el pecado que se le adjudicaba a Narciso en la Edad Media<sup>25</sup>. Para Agamben, el quid de la inclusión de este mito en el jardín de amor y de considerar el reflejo en la fuente como el vehículo del proceso de enamoramiento subsiguiente está relacionado no con el amor al yo, sino simplemente con el amor a una imagen, es decir, con la concepción del amor como un proceso interno, que se inicia en la percepción (en general, a través de la vista, pero también a través del oído como en el caso del *amor de lonh*<sup>26</sup>) y se desarrolla de manera psicofisiológica, causando una obsesión en el amante (aquella «immoderata cogitatio» de la que hablaba Andreas Capellanus), que en el caso de Narciso representa de manera arquetípica el simplemente enamorarse de una imagen<sup>27</sup>. Así, según la interpretación del italiano, que lee la fuente como parte de la fragmentación del amado típica de la alegoría medieval, esta representaría los ojos de amante, llenos de humor vítreo (agua) y penetrados por el sol (luz), y estos cristales en su fondo no serían otra cosa que la imaginación<sup>28</sup>. De esta manera este mirar daría inicio al proceso de enamoramiento, ya que son estos cristales los que le permiten al amante interiorizar a la rosa reflejada en ellos por vez primera.

La fantástica síntesis de la literatura médico-filosófica que realiza el italiano desgranando la lectura de autores como Galeno o Avicena nos permite entender a la manera medieval qué es la imaginación en este contexto, donde no es otra cosa que

---

<sup>24</sup> AGAMBEN, *Estancias*, p. 148.

<sup>25</sup> V., por ejemplo, F. GOLDIN, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967, p. 9 o VINGE, *The Narcissus Theme*, p. 16.

<sup>26</sup> V. V. CIRLOT, «El amor de lejos y el valor de la imagen. Elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval», en J. I. DE LA IGLESIA DUARTE (coord.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII Semana de Estudios Medievales*, Nájera, 2002.

<sup>27</sup> Esta lectura la avanzaba VINGE, *The Narcissus Theme*, pp. 47-55.

<sup>28</sup> En particular, las virtudes sensitiva e imaginativa.



una de las cámaras cerebrales o *cellae* que permiten al ser humano recibir a través de sus sentidos el mundo externo<sup>29</sup>. Para apoyar esta visión reproduciré un pasaje de Hugo de San Víctor, citado por el italiano, cuya perspectiva me interesa especialmente, también porque sabemos que los victorinos son referencias innegables en la literatura beguinal. Dice Hugo de San Víctor<sup>30</sup>:

En efecto, cuando la forma de la cosa sensible, tomada del exterior por medio de los rayos de la visión, es reconducida a los ojos por obra de la naturaleza y acogida por estos, se tiene la visión. Sucesivamente, pasando a través de las siete membranas de los ojos y de los tres humores... llega al cerebro y origina la imaginación. La imaginación, pasada de la parte anterior de la cabeza a la central, se pone en contacto con la misma sustancia del alma racional y provoca el discernimiento, ya tan purificada y hecha sutil como para poderse unir sin mediación con el mismo espíritu... La imaginación es, pues, una figura de la sensación, situada en la parte más alta del espíritu corpóreo y en la parte más baja del espíritu racional... En los animales irracionales no trasciende la celda fantástica, mientras que en los animales racionales llega hasta la celda racional, donde entra en contacto con la misma sustancia incorpórea del alma. Así pues subiendo de los cuerpos ínfimos y extremos hasta el espíritu corpóreo, hay una progresión a través del sentido y la imaginación, que están ambos en el espíritu corpóreo.

La gran variación que nos encontramos en la concepción de estos desarrollos perceptivo-psicológicos es enorme y su complejidad, desde las primeras explicaciones aristotélicas en *De anima* hasta el siglo XVII, es casi inabarcable, como ha demostrado Guillermo Serés en su magnífico *La transformación de los amantes*<sup>31</sup>. Simplemente me interesa aquí conectar el tema del reflejo en el espejo con el problema del apego al mundo a través de los placeres proporcionados por los sentidos, es decir, de los sentidos como nuestra única posibilidad de conocer lo externo, una posibilidad que debe purificarse para poder traspasar lo humano para llegar a lo divino. En efecto, este paso de la materia (o sea, de la multiplicidad) a las regiones del alma (más cercanas a la Unidad o a la simplicidad) replica un problema central del platonismo, al menos desde la escala de Diotima del *Banquete*<sup>32</sup>: ¿cómo realizar el retorno del alma a la unidad, en términos cristianos a lo increado, si el ser humano, por definición está encerrado en un cuerpo? Hugo de San Víctor apunta a una solución a este problema en este fragmento: existe una región «en la parte más alta del espíritu corpóreo y en la parte más baja del espíritu racional» que conecta las inclinaciones corporales con la parte más noble del hombre. La respuesta de un neopla-

---

<sup>29</sup> Ver, por ejemplo, un diagrama medieval de la percepción en «Diagram of the corpus animatum (fragment)», Leipzig, Universitätsbibliothek, Fragm. lat. 242 (<https://fragmentarium.ms/overview/F-ljgt>, consultado el 8/10/2019).

<sup>30</sup> Hugo de S. VÍCTOR, *De unione corporis et spiritus*, apud Agamben, *Estancias*, p. 173.

<sup>31</sup> G. SERÉS, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

<sup>32</sup> PLATÓN, *El banquete*, en *Diálogos III*, trad. M. Martínez Hernández. Madrid, Gredos, 1986, 210.<sup>a</sup>-212.<sup>a</sup>.



tónico como Plotino es muy similar a la de Hugo de San Víctor: existe un lugar en el alma que nos reconecta con el Uno, más allá (más arriba) del alma intelectiva: el neoplatónico lo llamará centro del alma, y los seres humanos deben embarcarse en un proceso determinado para acceder a él<sup>33</sup>.

Lo que nos interesa en particular de esta visión de Hugo de San Víctor es la idea de que en el paso de celda a celda existe una suerte de *denudatio*, de purificación de la impresión fantasmática de todo aquello que presuponga lo externo, es decir, lo mundano o lo material<sup>34</sup>. Como cita Agamben, «si no estuviera ya desnuda [la imagen], de todos modos quedaría desnuda, porque la virtud contemplativa la despoja de modo que ninguna afeción material quede en ella»<sup>35</sup>. Este juego de reflejos lleva al italiano a confirmar una evidencia teológico-platónica: el ser humano medieval cuando percibe el mundo solo es capaz de hacerlo a través de una serie de reflejos, por lo que cuando mira el mundo mira por espejo, *per speculum*. Solo somos capaces de percibir, abstraer, imaginar y, finalmente, comprender a través de una serie de especulaciones que se deben obligatoriamente intelectualizar en su sentido fuerte, para acceder a una comprensión desvinculada de la material y, por tanto, desde un punto de vista neoplatónico, del mal que reside en la materia. Es precisamente en la imposibilidad de negar el mundo externo en forma de imagen donde encontramos el tremendo peligro del espejo de Narciso en forma de idolatría. ¿Se encuentra, pues, este modo de amor en los escritos de nuestras beguinas de manera más o menos clara?

En un fragmento del *Mirouer des simples ames* a caballo entre los capítulos 119 y 120, leemos lo siguiente<sup>36</sup>:

[119] He dicho, dice esta alma, que Amor lo hizo escribir [este libro] por ciencia humana y por querer transformar mi entendimiento que me ponía obstáculos, como se muestra en este libro, pues Amor lo ha hecho despojando mi espíritu a través de los tres medios de los que hemos hablado [...].

[120] *Verdad alaba a las almas que son así [i. e., que moran en la nada] y dice:*

¡Oh esmeralda y preciosa gema, / Verdadero diamante, reina y emperatriz, / vos dais todo por vuestra pura nobleza / sin pedir a Amor sus riquezas, / excepto el querer de su placer divino. / Nada es más justo conforme a la justicia, / pues esa es la verdadera vía / de amor puro, que quiere mantenerla. / ¡Oh! <Pozo> profundo, sellada fuente<sup>37</sup>, / donde el sol se esconde sutilmente, / emitís vuestros rayos –dice Verdad– por divina ciencia [...].

---

<sup>33</sup> Es la concepción plotiniana del centro del alma la que, a través de las interpretaciones de Proclo y neoplatónicos posteriores, acaba creando la concepción del *Grunt*, del fondo o del abismo del alma, en el Maestro Eckhart. V. G. DELLA VOLPE, *La Mistica speculativa di maestro Eckhart: e i suoi rapporti storici*. Cappelli, Boloña, 1930.

<sup>34</sup> AGAMBEN, *Estancias*, p. 142.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>36</sup> M. PORETE, *El espejo de las almas simples*, trad. B. Garí, Madrid, Siruela, 2005, p. 169.

<sup>37</sup> El francés medio del denominado «Manuscrito de Chantilly» lee aquí «pfont et fontaine seellee».





Los capítulos correlativos en el *Mirouer* siempre están interrelacionados. En el final del 119, vemos que el alma, entendiendo por esto el Alma que escribió el libro, es decir, un avatar de la autora y sus intenciones, un alma anonadada o que ha llegado a fundirse con la divinidad, considera a su entendimiento un «obstáculo» para anonadarse. Esto es esencial, pues debemos entender que de forma explícita el libro de Marguerite, como se nos comunica desde el «Prólogo», está concebido como una «imagen» (una representación, una reduplicación, falsa en muchos sentidos) de la divinidad que ha sido dada por Amor, es decir, por el mismo Dios<sup>38</sup>. El paralelismo con el amor profano es evidente: el enamoramiento se plantea a partir de la imagen, en este caso de la divinidad, pero la consecución de la transformación de los amantes no puede depender de la misma, porque ella se mueve en los ámbitos de lo humano, de lo corporal. A través de este tipo de amor, pues, debemos entender los versos siguientes al inicio del capítulo 120, casi al final de la primera parte: «¡Oh! <Pozo> profundo, sellada fuente, / donde el sol se esconde sutilmente, / emittís vuestros rayos –dice Verdad– por divina ciencia».

Estos contienen, a mi entender, una alusión velada a la fuente de Narciso del *Roman*<sup>39</sup>. El lenguaje amoroso-cortés en el que se expresa Verdad es un primer indicio de ello: ya afirmé anteriormente que la característica principal de la lengua amorosa beguinal es la de adoptar los giros y el imaginario de lo cortés. Si esto es así, la consideración normal del origen de esta fuente en el *Cantar de los cantares*, en alusión al versículo 4: 12 (subrayado mío): «Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons *signatus*», a pesar de estar bien vista (el adjetivo *signatus* da cuenta de ello), puede complementarse con una fuente de amor profana. Lo que nos lleva a pensar en esta relación es la relación que se establece en los últimos versos entre esta fuente y el sol, que se esconde «sutilmente» en sus profundidades y desde donde «emite» (no recibe) los rayos de sabiduría. Esto es exactamente una inversión del sentido de los rayos de sol de la fuente de Narciso que leímos más arriba: el alma anonadada ya no recibe un *input* exterior en forma de luz, sino que desprende la luz, entendida como sabiduría divina, desde su propio interior hacia el mundo externo.

Si mi intuición es cierta estamos ante una reminiscencia por parte de Marguerite Porete de la imagen de la fuente profana de amor, precisamente para transgredir su significado habitual. Esta fuente de «amor puro» que nos presenta el *Mirouer* se contrapone al que, sin duda, es el espejo de Narciso, el espejo fantasmático en la tradición beguinal, un espejo que necesita de la fuerza del Amor para que el alma emprenda su camino hacia el anonadamiento y la divinidad. Es un espejo obsesio-nante (volvemos a la definición de Andreas Capellanus), pues se basa en la necesidad de la imagen como mediación entre la divinidad y el alma individual. Algo similar

---

<sup>38</sup> Para un análisis de la concepción de la *imago* en el Prólogo, v. P. GARCÍA ACOSTA, «Come insegnare a non vedere Dio: Visibilità e negazione della imagine nella opera di Marguerite dicta Porete (m. 1310)», en *La visione*, ed. F. Zambon, Venezia, Medusa, pp. 107-130.

<sup>39</sup> De la interrelación del *Mirouer des simples ames* y el *Roman de la rose* ha hablado Newman en «The Mirror and the Rose», pp. 105-123. Específicamente, sobre la fuente de Narciso en el *Mirouer*, v. pp. 110-111.

había sido escrito Plotino, precisamente en el fragmento anterior al viaje de Ulises que leímos antes, hablando de Narciso como un impuro<sup>40</sup>:

... al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que estas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasaría como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en la corriente y desapareció.

Así, repito, si en *Roman de la rose* la fuente de Narciso es el espejo de la imaginación, el *Mirouer* presenta un modelo en el que la sabiduría no se aprehende desde fuera, sino que proviene del anonadamiento del alma, desde dentro. Así, el espejo de Narciso debe romperse para que el camino del alma siga su rumbo hacia otro lugar que implica un paso de gigante: el espejo eterno de la divinidad.

## 2. LE MIRÈOR PARDURABLE

Estamos ante dos espejos: uno, el de la imaginación, que refleja lo externo, lo material; el otro, que se hunde en el centro del alma. Para comenzar a hablar de este segundo espejo, citaré a Emanuele Coccia, un autor que no nos habla de Edad Media, pero sí de la imagen<sup>41</sup>:

Cada vez que nos ponemos ante un espejo, de hecho, no ocurre solo la experiencia de redoblamiento narcisista de la consciencia entre un yo sujeto y un yo objeto. En el espejo, o mejor dentro del espejo, nuestra forma, *nosotros mismos* nos transformamos por un instante en algo que *no conoce* y que *no vive*, pero que permanece perfectamente sensible, que en realidad *es* lo sensible por excelencia. Mirándonos en el espejo nos convertimos, cada vez, dentro de él, en una realidad puramente imaginal, cuya única propiedad es la de *ser sensible, una pura imagen sin consciencia y sin cuerpo*.

En efecto, *ser* en un sentido fuerte, la persona reflejada en el espejo, dejando el cuerpo atrás, es la meta esencial a cumplir en esta vida por las beguinas platónicas que estamos estudiando. Si prescindimos de esta vertiente cortés que vamos desarrollando en nuestra búsqueda de reflejos, podemos decir que este espejo de la imaginación que multiplica las imágenes (símbolo de la innecesaria multiplicación de la materia en Platón y sus seguidores: el espejo de la mimesis) es tan necesario en el camino del alma hacia la divinidad como peligrosos pueden ser sus efectos. Veámoslo a través de un ejemplo bíblico típico, que posee claras resonancias neoplató-

---

<sup>40</sup> PLOTINO, *Enéadas* 1, 6: 8, trad. J. Igal, Madrid, Gredos, 1982.

<sup>41</sup> E. COCCIA, *La vita sensibile*, Boloña, Il Mulino, 2011, p. 41, trad. mía.



nicas. El lugar común es el famoso versículo de Pablo de Tarso de la *I Epístola a los Corintios*<sup>42</sup>: «Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem».

Desde el punto de vista paulino, existen dos modos de visión, entendiendo esta visión desde el punto de vista de la *theoria* platónica, es decir, lo visual como el medio que nos permite acceder al conocimiento: uno, mediado (*per speculum in aenigmate*); dos, inmediato (*facie ad faciem*). Esta visión facial, que en el platonismo inicial se identifica con la mirada directa al sol, supone la recepción de la sabiduría a través de la contemplación del Bien. Así, tenemos este primer espejo de Narciso, que correspondería en la teología de una Marguerite Porete a un entendimiento *per aespeculum*, es decir, a una comprensión, a un conocimiento o saber a través de la mediación, es decir, de las capacidades humanas (sensoriales, intelectuales, lingüísticas, incluso amoratorias) que, en suma, se relacionarían con una inclinación eminentemente humana del alma. Este espejo, como hemos dicho, sería el propio *Mirouer*, cuyo mayor peligro es el de llegar a ser idolátrico: el de pasar de ser medio a ser fin. Por otro lado, existe otro espejo posible, que no es otro que Dios concebido como tal<sup>43</sup>:

Sobre el trono de Dios no hay nada sino Dios, Dios, Dios. Dios infinitamente vasto. Arriba sobre el trono, se puede ver el espejo de la Divinidad, el parecido de la Humanidad, la luz del Espíritu Santo y se comprende cómo esos tres son uno en Dios y cómo ellos caben en uno. No soy capaz de decir nada más sobre esto.

Unirse a ese espejo último, que en otro pasaje Mechthild denomina *Spiegelberg* (es decir, Espejomontaña)<sup>44</sup>, será la meta de la mayoría de itinerarios espirituales trazados por estas autoras<sup>45</sup>. ¿Cómo se traspasa este espejo eterno o, mejor, volviendo a Coccia, cómo ser el reflejo de un espejo lúcido? La pregunta tiene una connotación fundamental relacionada con el conocimiento al que aspira no solo el contemplativo sino, como da cuenta el mito del pecado original y la expulsión del Paraíso cualquier ser humano e incluso cualquier ángel (pensemos que esta fue la razón por la que Lucifer queda atascado en el *Cocito* dantesco, que, en cierta manera, también es un espejo).

Desde el punto de vista filosófico-teológico que hemos visto, ese proceso de purificación se explica a través del paso de la imagen de la primera cámara del cerebro, la imaginativa, a la racional, donde lo meramente perceptivo se intelectualiza:

---

<sup>42</sup> I Cor, 13, 12.

<sup>43</sup> «Ob dem gottes thron ist nit me denne got, got, got, unmesselichen grosser got. Oben in dem throne siht man den spiegel der gotheit, das bilde der menscheit, das licht des heiligen geistes und bekennet, wie die drie ein got sint, und wie si sich fügent in ein. Niht mere mag ich hievon sprechen». M. VON MAGDEBURG, *Fliessende Licht der Gottheit*, ed. Hans Neumann, vol. I, Artemis, 1990, III, 1. La traducción al castellano es mía.

<sup>44</sup> M. VON MAGDEBURG, *Fliessende Licht der Gottheit*, I, 20. V., a su vez, M. VILLER et al., *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*. Paris, Beauchesne, 1937, vol. 10, s. v. «Miroir», columna 1296.

<sup>45</sup> Nos encontramos con una imagen que existe en diversas tradiciones religiosas, v. AGAMBEN, *Estancias*, p. 155.

desde un punto de vista medieval pasamos de conocer a través de las sombras (*per aespeculum in aenigmate*) a convertir en luz el conocimiento, aunque en cierto sentido siga siendo sombría, pues hablamos de intelectualidad humana. ¿Dónde se produce la unión entre el cuerpo y el alma? Aquí tenemos que acudir de nuevo al neoplatonismo, porque ese lugar tiene una definición clara a partir, al menos, de Plotino, que lo llamó centro del alma; igual que después otros lo denominarían *mens* (Agustín de Hipona o Guillaume de Saint Thierry)<sup>46</sup>, *apex mentis* (Hugo de San Víctor) o *Grunt*, fondo sin fondo (Eckhart). La dimensión paradójicamente negativa (ya que estamos ante un «espacio» que representa el lugar supremo del alma, pero a la vez una caída) da cuenta, entre otras cosas, de la necesidad de una renuncia como purificación en el caso de la mística femenina bajomedieval<sup>47</sup>. Es un lugar en todo caso sin amor, porque el amor ha fluido, ha realizado su papel de atracción, de motor y de goce, y quedarnos en ese goce quedaría en un acto puramente idolátrico. La contemplación *face ad faciem* es, pues, única forma de conocimiento *real*, no mediada.

En todo caso, para hablar de ese lugar del alma que nos conecta con la divinidad, debemos acudir a los desarrollos de la teología del siglo XII en adelante concernientes a la idea de que el hombre fue concebido «a imagen y semejanza» («ad imaginem et similitudinem»<sup>48</sup>) de Dios. Por supuesto, la exégesis de este pasaje del Génesis no carece de grandes complicaciones y variantes, que Javelet mostró magistralmente en su libro dedicado al tema<sup>49</sup>. Sin embargo, si nos acercamos al capítulo que el mismo Javelet dedica a situar metafísicamente esa imagen de Dios impresa en el alma del hombre, nos daremos cuenta de que existe una tradición al menos desde Agustín, que recorre el siglo XII de mano de los cistercienses y que llega a nuestras beguinas a través de los mismos que «sitúa la imagen de Dios en la '*mens*', es decir, en «la parte superior de la razón», «la cima del alma» o «lo supremo del alma»<sup>50</sup>. En todo caso, en el interior del hombre, fuera de la imaginación y casi fuera de la razón.

Estamos aquí ante un nuevo espejo, que el alma de cada uno de nosotros contiene. Un espejo que está manchado por el pecado (por ello, no podemos conocer directamente a Dios sin un proceso de purificación previo) y que debemos, de nuevo, desnudar, limpiar, clarificar para poder reflejarnos en él. Este espejo representa la esperanza platónica de la posibilidad de retorno a Dios de cualquier ser humano, que, simplemente por serlo, posee la impresión divina en su interior (y aquí deberíamos referirnos al Maestro Eckhart como el teorizador por excelencia del nacimiento

---

<sup>46</sup> JAVELET, *Image et Ressemblance*, p. 177.

<sup>47</sup> V. CIRLOT, «La mística femenina medieval, una tradición olvidada», en V. GÓMEZ I OLIVER (coord.), *Oculto pero invisible: voces femeninas*, Barcelona, Publicacions de la residència d'investigadors, 29, 2006, pp. 85-96.

<sup>48</sup> Gn 1, 26.

<sup>49</sup> R. JAVELET, *Image et Ressemblance au douzième siècle. De Saint Anselme a Alain de Lille*, Strasbourg, Éditions Letouzey & Ané, 1967.

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 176-181.



de Dios en el alma, pero el tiempo no nos los permite)<sup>51</sup>. Como en la escala de Diotima arriba citada, el primer impulso debe partir del deseo corporal, pero el proceso de purificación no puede hacerse esperar. El hombre debe devenir Dios a través de esa pequeña puerta especular que la divinidad ha dejado entreabierto en su alma. Solo así el ser humano podrá parecerse a los seres de la creación que más se parecen a Dios: los ángeles<sup>52</sup>. Y aquí aludimos a una imagen típica de estas autoras: aquella de la mujer seráfica o la mujer serafín. En palabras de Mechthild de Magdeburg<sup>53</sup>:

Aquellos que arden en el fuego del amor verdadero y construyen en el firme terreno de la verdad y dan abundante fruto para un bendito final, ellos habitan en las alturas. Glosa: esto habla sobre el serafín.

Hablar de mujer-ángel es apuntar a la que sería, precisamente, la meta de muchos de los escritos de estas autoras beguinas. Como sabemos, sus textos plantean la simplificación de naturalezas, es decir, la posibilidad de retornar a un estado en el que nuestra alma no había sido separada aún de la Divinidad. Esta transformación de los amantes nos habla, en algún grado, precisamente de serafinidad: si el alma humana consigue llegar a la perfección, se identificará con el coro angélico más cercano a la Trinidad, ya que los serafines son aquellos seres puramente intelectuales que reciben más directamente el amor de Dios y arden en consecuencia, a la vez que lo transmiten al cosmos creado. El alma estaría, así, consiguiendo retornar a su naturaleza angélica, a ser un ángel (pues todos, de alguna manera, somos ángeles sucios o ensuciados por estar encerrados en un cuerpo)<sup>54</sup>.

La pregunta que nos interesa aquí es, en primer lugar, si en los textos de la mística bajomedieval femenina se plantea que el ser humano pueda llegar a ser más que un serafín, ¿se puede dar ese paso abismal que separa a los serafines, inflamados por el amor divino, de Dios? Aquí es cuando debemos atravesar el espejo y la mejor manera de hacerlo es acudir a los estados quinto y sexto de la escala de perfeccionamiento de Marguerite Porete. La negación del espejo de Narciso en el *Mirouer des simples ames* se da a través de una imagen de descenso que, reitero, es fundamental en la tradición mística femenina de la época y que apunta a la vía negativa. En el caso de Marguerite se habla de la necesidad no tanto de soportar como de realizar

---

<sup>51</sup> Vale la pena consultar su noción de *Bild*, absolutamente neoplatónica, como la única forma de reconectarse con la divinidad, v. M. ECHKART, *El fruto de la nada*, trad. A. Vega, Madrid, Siruela, 1998, p. 68.

<sup>52</sup> Sobre los ángeles y los espejos: M. VILLER *et al*, *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, Paris, Beauchesne, 1937, vol. 10, s. v. «Miroir», columna 1297.

<sup>53</sup> «Die da brinnet in der waren minne und uf einen steten grunt buwent der warheit und frucht bringent mit vollem huffen des seligen endes, die wonent in der höhlin. // Glosa: das ist über Seraphin». Mechthild von Magdeburg, *Fließende Licht der Gottheit*, ed. Hans Neumann, vol. 1. Artemis, 1990, I: 9, 13. La traducción castellana es mía.

<sup>54</sup> JAVELET, *Image et Ressemblance*, pp. 162-166.



cuatro caídas. En síntesis<sup>55</sup>: «Su voluntad es nuestra, pues ha caído de la gracia en la perfección de las obras de las Virtudes, y de las Virtudes en Amor, y de Amor en nada, y de nada en claridad de Dios, viéndose con los ojos de su majestad...».

Estamos aquí ante un rasgo de la tradición beguinal: la apófasis o, como ya he dicho, la vía negativa. Como podemos ver, estas cuatro caídas suponen cuatro hitos esenciales en el camino-experiencia del Alma que ya ha traspasado un grado de perfección determinado: su importancia se clarifica si las ponemos en relación con los distintos estados. Vistas a esta luz, solo diremos que son necesarias tres caídas (de gracia en perfección de las Virtudes, de esta en Amor, de este en Nada) para realizar el propósito fundamental que Marguerite se propone con este libro: reconducir los pasos extraviados hacia la apófasis y la posterior experiencia de la divinidad, que la llevará a la deificación. En efecto, tanto la caída de las virtudes en Amor como la ulterior caída de Amor en Nada preparan al Alma para el sexto estado, donde se transformará, lo que conlleva su subsiguiente vida de paz como el mayor don divino que pueda recibirse en vida corporal.

Fijémonos en que en la última caída de la cita, «de Nada en claridad de Dios», existe una mirada especular: «Viéndose con los ojos de su majestad». Esto es así porque también en el tratado de Marguerite, Dios es concebido como un espejo y el ascenso-descenso del alma hacia él no es otra cosa que un juego de reflejos en los que el alma desea conocerse, reconocerse y en el que, poco a poco, se va aclarando la imagen. No tengo espacio para hacerlo aquí, pero un análisis pormenorizado de los últimos grados de perfeccionamiento del camino propuesto por Marguerite (explicados con detalle en su famoso capítulo 118) nos podrían convencer de hasta qué punto estas caídas y este reflejo están relacionados<sup>56</sup>: primero, con el autoconocimiento; segundo, el anonadamiento (con el vaciamiento absoluto de todo elemento mediador entre el sujeto y la divinidad); tercero, con la consecución de la identidad del alma con Dios.

En efecto, en el quinto estado el alma se mira en un espejo y allí se da cuenta de que ella es pura Maldad, mientras que Dios es pura Bondad. Esta toma de conciencia de su bajeza hace que su imagen desaparezca del espejo, pues se comienza a considerar nada frente al todo, al único Ser, que es Dios. Este primer proceso, que es el del que denominaba arriba autoconocimiento, acaba con las siguientes palabras «... [la divinidad] la ha ultimado al mostrarle a ella misma. Ahora ve por ella»<sup>57</sup>. El alma se ha podido reconocer en su nulidad al enfrentarse a su creador y el resultado

---

<sup>55</sup> «Sa voulenté est nostre, car elle est cheue de grace en perfection de l'ouvre des Vertuz, et des Vertuz en Amour, et d'Amour en Nient, et de Nient en Clarifement de Dieu, qui se voit des yeulx de sa majesté...», M. PORETE, *Le miroir des simples ames / Speculum simplicium animarum*, ed. Romana Guarneri / Paul Verdeyen, Turhnout, Brepols, 1986. La traducción española está tomada de M. PORETE, *El espejo de las almas simples*, trad. B. Garí, Madrid, Siruela, 2005, pp. 140-141.

<sup>56</sup> Para un análisis pormenorizado de este capítulo a través de la imagen especular, v. C. MÜLLER, *Marguerite Porete et Marguerite d'Oingt de l'autre côté du miroir*, New York, Peter Lang, 1999, p. 31 y ss.

<sup>57</sup> M. PORETE, *El espejo de las almas simples*, trad. B. Garí, Madrid, Siruela, 2005.



es preclaro: es Dios quien mira a través de sus ojos, porque es ella misma. El sexto estado confirma lo dicho: ella sigue sin verse en el reflejo del espejo, pues ya no es ni siquiera ella la que mira. Es la divinidad, desde dentro del espejo, la que la mira (y entonces ella sí se ve): la paradoja es flagrante: «... [el alma] no ve ni a Dios ni a ella, sino que Dios se ve a sí mismo en ella, por ella, por ella y sin ella [...]»<sup>58</sup>. Llegada a este estado, el alma se da cuenta de que ha penetrado en el espejo y de que, efectivamente, ha sido deificada.

### 3. CONCLUSIONES

He querido articular en estas páginas una serie de análisis que nos permitiera aclarar la presencia del espejo en los escritos de las místicas beguinas de los siglos XIII y XIV, preguntando indirectamente el porqué de la inexistencia de mitos clásicos en ellas. Como hemos visto, esa inexistencia es relativa, pues nos basta acercarnos con ojos entrenados a los textos para reconocer imágenes populares en la época que, en el fondo, se usan a través de la subversión. Es el caso de la fuente del amor fantasmático, aquella de Narciso, la fuente peligrosa, la primera y necesaria fuente en un itinerario hacia la divinidad: aquella que, a través de los impulsos de los sentidos unidos al amor divino, nos permite avanzar en nuestro desarrollo espiritual. En efecto, es la imaginación un mal necesario que encontramos en los manuales devocionales que hablan de la oración interior, incluso en aquellos de Juan de la Cruz y Teresa de Jesús, herederos, sin duda, de este tipo de espiritualidad.

Si la fuente de Narciso estaba ligada al imaginario cortés, la idea del Dios-fuente, del Dios que fluye y que es en sí también un espejo, hunde sus raíces en el neoplatonismo, que necesita de una mitología para dar cuenta del retorno del alma a lo increado. A pesar de que los paralelismos entre el neoplatonismo de, pongamos, un Plotino y sus transformaciones cristianas parecen claras, las segundas se encuentran despojadas de los mitos clásicos tomados de manera alegórica. O bien se prefieren imágenes puramente cristianizadas (un peregrino frente a Ulises), o bien se elige el lenguaje nupcial. En el cristianismo a partir del siglo XII esa mitología del retorno tiene una formalización muy clara en las teologías de la imagen y la semejanza, que han sido bien estudiadas sobre todo a partir del libro de Javelet. Estas, además de estar relacionadas con una concepción común de la percepción, del cerebro y del alma, componen también relatos en los que el espejo se esconde. En este caso no en otro lugar sino en el punto más inaccesible del alma. Es allí donde, según las autoras que hemos estudiado, nos espera un Dios con forma de espejo que no refleja a nadie más que a nosotros mismos.

RECIBIDO: 21-12-2019; ACEPTADO: 29-7-2020

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*



# TRAZAS DEL MITO Y LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA CANTIGA PROFANA GALLEGO-PORTUGUESA

Rafael J. Gallé Cejudo\*  
Universidad de Cádiz

## RESUMEN

En este artículo se presentan algunas de las concurrencias que podemos encontrar entre la tradición literaria clásica y las cantigas gallego-portuguesas, que, en ocasiones, dotan de un nuevo significado a la tradición mítica grecolatina. En este sentido, ciertos mitos clásicos son reelaborados desde un punto de vista moral. Asimismo, se muestra, a modo de ejemplo, el recurso a tópicos eróticos propios de la tradición grecolatina en la cantiga de amor gallego-portuguesa, tales como el amor a primera vista, la locura de amor, la pérdida del juicio, la amante esquiva, la *irrisor amoris* y el *servitium amoris*.

**PALABRAS CLAVE:** mitología, tradición clásica, cantigas gallego-portuguesas, literatura erótica grecolatina.

## TRACES OF MYTH AND CLASSIC TRADITION IN THE GALLEGO-PORTUGUESE PROFANE SONG

## ABSTRACT

This article goes through some of the coincidences between the classical literary tradition and the Galician-Portuguese lyric, which provide sometimes a new signification to the Greco-Roman mythical tradition. In this sense, certain classical myths are reworked from a moral perspective. Additionally, the resource to erotic topics from the Greco-Roman tradition in the Galician-Portuguese love lyric is exemplified, such as the love at first sight, the madness of love, the judgment loss, the evasive lover, *irrisor amoris* and *servitium amoris*.

**KEYWORDS:** myths, classical tradition, galician-portuguese lyric, greco-roman erotic literature.



La cantiga 5 del corpus de Alfonso X el Sabio ofrece un aparentemente sencillo y al mismo tiempo desalentador empleo del mito clásico en función paradigmática o ejemplificativa:

Alfonso X el Sabio (B 468<sup>bis</sup>, *LPGP* 18.5)<sup>1</sup>

Ben sabia eu, mia senhor,  
que, pois m' eu de vós partisse,  
que nunc' aveeria sabor  
de ren, pois vos eu non visse;  
porque vós sodes a melhor  
dona de que nunca oisse  
homen falar,  
ca o vosso bõo semelhar  
sei que par  
nunca lh' omen pod' achar.

E, pois que o Deus assi quis,  
que eu sõo tan alongado  
de vós, mui ben seede fis  
que nunca eu sen cuidado  
en viverẽi, *ca ja Paris*  
*d' amor non foi tan coitado*  
nen Tristan;  
nunca sofreron tal afan,  
e nen an,  
quantos son nen seeran.  
[...]

Se trata de una cantiga de amor con el trasfondo del tema de la despedida y la *coyta* del poeta, porque ya no va a poder ver a su amada. En los versos 5-6 de la segunda cobla el poeta se sirve de la figura mítica de Paris, príncipe de Troya, hijo de Príamo y Hécuba, en función paradigmática, no como estructura alusiva (suasoria o disuasoria), sino como estructura emblemática; es decir: el mito como apoyo doctrinal que se cita para comprobar, ilustrar o autorizar un aserto, doctrina u opinión (me voy a atener a lo largo de estas páginas a la nomenclatura metodo-

---

\* Agradecimiento expreso al MINECO por su apoyo al Proyecto FFI2017-85015-P «Las migraciones temáticas entre la prosa y el verso: el papel referencial de la elegía helenística». Agradezco al IEMYR su amable invitación para participar en este volumen, pero debo dejar pública constancia de que mi acercamiento a la lectura de los cancioneros gallego-portugueses se ha hecho desde la humildad del lector no experto; más bien desde la perspectiva de un filólogo clásico que bajo ningún concepto se atrevería a invadir las competencias científicas de mis colegas romanistas.

<sup>1</sup> Salvo que se especifique otra cosa, citaremos el texto de las cantigas siempre por M. BREA, *e.a.* (comp.), *Lírica profana gallego-portuguesa* I-II, Santiago, Xunta de Galicia, 1996 (en adelante BREA, *LPGP*).

lógica establecida por Rosa Romojo<sup>2</sup>). Las penas de amor de Alejandro o Tristán serán el modelo con el que el poeta sobrepuja (si queremos acogernos a la terminología de Curtius<sup>3</sup>) su propio pesar. Ahora bien, este podría ser un ejemplo aparentemente sencillo, pero al mismo tiempo desalentador. A su supuesta sencillez me referiré más adelante, pero su carácter descorazonador le viene dado (y con esto les anuncio ya la gran aporía a la que se enfrenta este trabajo) porque es el único ejemplo de referencia mítica clásica grecolatina que he encontrado en todo el corpus de cantigas profanas gallego-portuguesas (en las más de 1640). Y se puede asegurar que este hecho es francamente sorprendente. No son pocos los estudios y congresos periódicos que se celebran en España y más allá de nuestras fronteras en los que prácticamente se han peinado todas las épocas de la literatura española e hispanoamericana en busca de reminiscencias mitológicas grecolatinas y ecos de tradición clásica. Pues bien, sabido es que raro es el género o autor hispano (sea de la época que sea) en cuya obra no se pueda rastrear esa presencia, esa reescritura, de alguno de los mitos clásicos grecolatinos.

Sin embargo, no es este el único hecho sorprendente en el caso de las cantigas. Por una parte, se podría pensar que esta «sequía» mitológica grecolatina en la cantiga profana pudiera deberse a una presencia mayoritaria de la mitología bíblica (o cristiana) que, en detrimento de la pagana clásica, hubiera copado los principales usos y funciones que el mito clásico suele cumplir en la literatura hispana y occidental. Pero no es así, ya que, si se exceptúan las menciones de Dios, María y varios santos (sobre todo en las cantigas de romería), apenas es rastreable en el corpus de cantigas profanas alguna mención de Adán y Eva (*LPGP* 5.1, 18.9), Sodoma y Gomorra (*LPGP* 56.5), Judas y el Paraíso (*LPGP* 118.2, 125.30) o Sansón (*LPGP* 145.9 apéndice i). Y, por otra parte, es igualmente sorprendente, porque cuesta imaginar que un tipo de literatura que ha sabido aquilatar tan bien los principales temas, motivos y tópicos literarios de la literatura amorosa clásica haya buscado al mismo tiempo soltar el lastre de todo el andamiaje mitológico que en mayor o menor medida sustenta la lírica clásica grecolatina<sup>4</sup>.

Hecho este adelanto de los resultados del rastreo sobre el corpus de cantigas profanas y planteados algunos de los principales escollos a los que se enfrenta el estudioso, es necesario establecer los antecedentes que han marcado las pautas de este estudio<sup>5</sup>. Debo reconocer, en efecto, que mi principal interés por esta obra

---

<sup>2</sup> R. ROMOJARO MONTERO, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Granada, 1998, p. 120 y ss. (en adelante ROMOJARO, *Funciones*)

<sup>3</sup> Cfr. E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 235-239, y las acertadas matizaciones de J.M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, «El tópico del sobrepujamiento en la literatura latina renacentista». *Anales de la Universidad de Cádiz*, vol. v-vi (1988-1989), pp. 167-192.

<sup>4</sup> Sería interesante, sin duda, comprobar en qué medida lo pudieron hacer previamente los travadores provenzales, que son los iniciadores de esta tradición lírica, pero eso sería objeto de otro trabajo de investigación.

<sup>5</sup> Las siguientes reflexiones vienen a complementar y nutrir de ejemplos las ya expresadas en R.J. GALLÉ CEJUDO, «Reminiscencias literarias clásicas en la lírica profana medieval gallego-





se produjo en un primer momento por la naturaleza misma de la lengua en la que estaba escrita. Creo que las palabras de D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, en el *Prohemio e carta al Condestable D. Pedro de Portugal*, resumen exactamente el origen de mi admiración: «Non ha mucho tiempo qualesquier deçidores o trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa»<sup>6</sup>.

Pues bien, a partir de ese momento (y al margen del tópico que a lo largo de la tradición crítico-literaria venía a sostener que los *cancioneiros* escapan de los límites exactos de lo que podría ser considerado literatura española o literatura portuguesa *sensu stricto*) reconozco que como helenista me sentí admirado y animado a profundizar en su estudio, no solo por la legitimidad literaria que los escritores del ámbito hispano concedían a esta *coiné* literaria gallego-portuguesa, sino también por el convencimiento de que, a nivel diafásico, se trataba de una especie de *lingua franca* (común a gallegos, portugueses, leoneses, castellanos y aragoneses) equiparable en gran medida a cualquiera de las modalidades que en este sentido surgieron en el territorio heleno a lo largo de la historia de la lengua griega: p. e., el jonio asiático para el drama o la filosofía presocrática, el dorio para la poesía coral, el lesbio de la monodia o, por encima de todos, el *epos* homérico, que fue transversal a toda la poesía épica (y lírica también) desde Hesíodo (s. VIII a.C.) hasta Nono de Panópolis (s. v d.C.).

Pero, aparte de los rasgos puramente lingüísticos y, si me apuran, métricos, lo cierto es que la cantiga profana gallego-portuguesa presenta una semejanza tan estrecha desde el punto de vista formal y, por supuesto, en los contenidos con la lírica y la epigramática clásica grecolatina que, sin ánimo de parecer dogmático en este punto, sí quisiera dedicar unos minutos para revisar, aunque sea muy de pasada, la cuestión de los orígenes e insistir sobre un dato al que quizá no se le ha dado suficiente importancia.

Se ha sostenido como premisa genérica básica<sup>7</sup> que la canción gallego-portuguesa hay que entenderla como la fusión de dos corrientes líricas: de una parte, una canción cortesana, con influjo provenzal; y, de otra, una poesía autóctona, casi seguro no popular, sino mezcla de una tradición medieval latina y litúrgica con elementos tomados del folclore. En el caso del lirismo cortesano con influjo provenzal, se trataría de esas formas afrancesadas y provenzales que por el prestigio que habían adquirido los conceptos y expresiones irradiados desde el sur de Francia se aclimataron en la península en el período prealfonsí. Posteriormente, la toma de Sevilla

---

portuguesa», en P. MORÃO y C. PIMENTEL (eds.), *Matrizes clássicas da literatura portuguesa: uma (re)visão da literatura portuguesa das origens à contemporaneidade*, Lisboa, Campo de Comunicação, 2014, pp. 23-34.

<sup>6</sup> Cito por A. TARRÍO VARELA, *Literatura gallega*. Madrid, Taurus, 1988, p. 11. Véase también Á. GÓMEZ MORENO, *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, Ed. Univ. de Barcelona, 1990.

<sup>7</sup> X.R. PENA, *Literatura galega medieval*, I-II, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986, p. 57 (en adelante PENA, *Literatura galega*).

(1243) y la incorporación del Reino de Murcia (1261) fueron el acicate para la permanencia de caballeros portugueses y también para la llegada de numerosos poetas provenzales<sup>8</sup>. En el caso de esa poesía autóctona, ya hibridada con elementos cultos y folclóricos, los argumentos para explicar la génesis del lirismo trovadoresco en la Europa occidental han partido de ordinario de un triple origen representado por las tesis folcloristas, las medio-latinas y las árabe-andaluzas. Y aunque hoy la crítica prefiera barajar argumentos de compromiso entre las tres, no han faltado voces que han recurrido al pasado clásico dentro de cada una de estas corrientes. Así, entre los defensores de la tesis folclorista, caben ser destacados los argumentos que retoman las tesis románticas enunciándolas como vestigios de una tradición popular señalada por las *maias* o los mayos, que no serían sino una proyección en la Edad Media de un antiquísimo culto a Venus durante la celebración de la primavera. Por otra parte, la tesis medio-latina (que englobaría la litúrgica y la paralitúrgica) parte de la premisa de que los trovadores eran gente de cultura y de que la literatura medieval latina fue patrimonio de minorías ilustradas de la época en toda la Europa occidental. Y, por último, en lo que atañe a la tesis árabe-andaluza, la crítica se debate entre si fue imposición por la dominación árabe o bien un trasvase de culturas. Y digna de mención en este apartado sería la hipótesis de Burdach, quien sostiene que los puntos comunes entre el mundo hispano-árabe y el lirismo trovadoresco no significan imitaciones directas de los modelos árabicos, sino que son reflejo de una misma antigua y vasta tradición literaria que ya estaba en la cultura grecolatina, en especial en la escuela poética del helenismo alejandrino. El autor llega a la conclusión de que la lírica de los trovadores es un producto de la orientalización de la cultura grecolatina, orientalización consistente en la apropiación de temas y tendencias del lirismo árabe<sup>9</sup>.

Pues bien, en este punto me gustaría recordar un argumento más (una hipótesis que ya enunciara E. Gangutia y de la que se han hecho eco algunos importantes helenistas<sup>10</sup>) que abre una nueva vía de acceso hasta ahora no suficientemente explorada y que de alguna forma podría ser transversal (por su antigüedad) a las dos principales corrientes líricas y a las tesis folcloristas, las medio-latinas y las árabe-andaluzas.

---

<sup>8</sup> C. ALVAR y V. BELTRÁN, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 5-6 (en adelante ALVAR y BELTRÁN, *Antología*).

<sup>9</sup> Véase PENA, *Literatura galega*, p. 51 y ss., aunque podría tratarse más bien de poses y formas literarias más que de contenidos.

<sup>10</sup> Cfr. E. GANGUTIA ELÍCEGUI, «Poesía griega 'de amigo' y poesía árabe española». *Emerita*, vol. 40 (1972), pp. 329-396; «Algunas notas sobre la literatura griega y Edad Media española». *Estudios Clásicos* vol. 16 (1972) 171-181; y *Cantos de mujeres en Grecia*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994 (en adelante GANGUTIA, *Cantos de mujeres*); J.A. FERNÁNDEZ DELGADO, «Antecedentes griegos de la primera literatura gallega», en M.C. DÍAZ Y DÍAZ (ed.), *Primera reunión gallega de estudios clásicos*, Santiago, Universidad, 1981, pp. 407-417; y F. PORDOMINGO PARDO, *La poesía popular griega. Estudio filológico y literario*, Salamanca, Universidad, 1979, todos con abundante bibliografía adicional. Me tomo la libertad de recomendar igualmente la obra de P. LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990.



Sabido es que uno de los contenidos principales en la cantiga es el escarnio y la temática obscena, a veces de una obscenidad sutil, velada, anfibológica, con primacía del doble sentido o la alusión, pero a veces también de una obscenidad descarnada (un saco de carajos para una abadesa 38.3, monje descarajado 38.2, el que compara su pene con su caballo 70.50, etc.). Son cantigas de carácter más escatológico y obsceno y en ellas se pretende ridiculizar o denunciar mediante la sátira política, social, religiosa o personal, atacando los defectos físicos, los vicios –en su mayoría sexuales– o la infidelidad conyugal, etc. Pues bien, esta temática, e incluso con el mismo tratamiento formal (dobles sentidos, retruécanos, anfibologías, etc.), está ya en la poesía epigramática griega, en la elegía, la comedia, el mimo, etc.; hay, sin embargo, un subgénero lírico griego específico que tiene un correlato perfecto en la cantiga. Me refiero al género lírico popular de la llamada *canción locria* (el ancestro poético del relato milesio que de tan gran fortuna gozó en la literatura grecolatina antigua). Son poemas cuya protagonista femenina encarna el *topos* de la malmariada, de la malcasada, de la adúltera y que por lo general pide al amante que abandone la cama antes de que llegue el marido. No faltará, en efecto, la referencia al marido ausente, al que nunca se nombra directamente: en griego será «aquel», y en la cantiga el «irado», «mal bravo», «sanhudo» o «esquivo»<sup>11</sup>:

En el siguiente ejemplo de D. Denis, rey de Portugal, la joven confiesa que teme los celos del marido y maldice su matrimonio. Maldice incluso a Dios por haberle proporcionado el marido:

Don Denis (B 585, V 188, *LPGP* 25.102)

Quisiera vosco falar de grado,  
 ay meu amigu'e meu namorado!  
 mays non ous' oj' eu convosc'a falar  
 ca ey mui gram medo do *hirado*.  
*Hirad'aja Deus quem me lhi foy dar!*

[se repetirá en el cuarto y quinto verso de todas las coblas:]

ca ey mui gram medo do *mal bravo*  
*Mal brav'aja Deus quem me lhi foy dar!* [...]  
 ca ey mui gram medo do *sanhudo*  
*Sanhud'aja Deus quem me lhi foy dar!* [...]  
 ca ey mui gram medo do *esquivo*.  
*Esquiv'aja Deus quem me lhi foy dar!*

En la literatura griega tenemos varios ejemplos emblemáticos de este tipo de canción, pero sin duda el pasaje más interesante desde el punto de vista metaliterario es el siguiente tomado de la obra de Ateneo:

<sup>11</sup> Véase también «Martin de Cornes vi queixar», de Pero da Ponte (B 1647, V 1184, *LPGP* 120.24).

Ateneo, *Banquete de los eruditos* 15.697B

Dijo esto Demócrito y Cinulco añadió: «... Este (*sc.* Ulpiano) prefiere las canciones picantonas a las serias. Por ejemplo, las llamadas *canciones locrias*, de las que algunas tienen cierta naturaleza adúltera, como por ejemplo esta:

Oh, ¿qué es lo que te pasa? No nos delatemos ambos, te lo ruego.

Antes de que *aquel* llegue, levántate,

no te vaya a causar una terrible desgracia a ti, y también a mí, desdichada.

Ya es de día, ¿no ves la luz por la ventana?

En verdad, de este tipo de canciones toda Fenicia, su patria, está llena. E incluso él mismo la recorría tocando la flauta con los que componen las llamadas «canciones puercas» (*kolábrous*), pues ese es su nombre, querido Ulpiano»<sup>12</sup>.

Habría que fijar la atención sobre la frase *En verdad, de este tipo de canciones toda Fenicia está llena*. Creo que los contactos fenicios con el sur de Francia y de España están fuera de toda discusión. Y si en la costa de Asia Menor, en la ciudad de Marissa se ha descubierto uno de los ejemplos papiráceos más emblemáticos de un canto de mujer (el llamado canto *Marissaeum*<sup>13</sup>), ¿podemos descartar con seguridad esta vía de acceso también en la península Ibérica o en la Provenza? Difícilmente se puede negar esta hipótesis con rotundidad.

Volviendo al tema que nos ocupa, como ya se ha indicado, los grandes referentes (personajes, episodios, sagas, etc.) mitológicos clásicos grecolatinos están ausentes de corpus de cantigas profanas. Al inicio de este artículo se citaba el ejemplo de Paris en la cantiga 5 de Alfonso X y aludía a la aparente sencillez del referente mítico. Como bien indica Alvar<sup>14</sup>, el mismo rey Alfonso, inspirándose en el texto de Dares el Frigio, incluye ya la Guerra de Troya en su *General Estoria* (parte I, edad II) y, además, el *Libro de Alexandre*, uno de los manuales básicos de los nobles que aspiraban a entrar en el selecto círculo de letrados en las cortes de Fernando III y Alfonso X, dedicaba ya una importante extensión a ese episodio belico (estr. 320 a 470). Además, el empleo de las figuras míticas de Tristán y Paris como paradigmas amorosos podría ser prueba del empeño del rey Sabio por dotar a la corte de la *clerecía*, es decir, de una formación intelectual preeminente. Por otra parte (añade Alvar), los amores de Paris y Helena se habían convertido en referente literario en Occidente desde principios del siglo XII, especialmente tras la difusión del *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure. Y los trovadores catalanes Guerau de Cabrera (m. a. 1170) y Guiraut de Calanson recomiendan la materia troyana entre los conocimientos que deben tener sus juglares, y otros, como Guilhem Ademar (XI 65-66) o Arnaut Daniel (III 45-48), ya mencionan los amores de Paris y Helena en sus

<sup>12</sup> Las traducciones de los textos griegos son siempre personales.

<sup>13</sup> Se trata de un diálogo amoroso en verso de época helenística en el que una mujer se ufana de su libre albedrío en las relaciones amorosas. Puede leerse en versión bilingüe en GANGUTIA, *Cantos de mujeres* n.º 49a. Muy ilustrativo puede resultar también el artículo de la misma autora E. GANGUTIA ELÍCEGUI, «Los “cantos de mujeres”. Nuevas perspectivas». *Emerita* vol. 78.1 (2010), pp. 1-31.

<sup>14</sup> Cfr. C. ALVAR, «Don Denis, Tristán y otras cuestiones entre materia de Francia y materia de Bretaña». *e-Spania*, vol. 16 (2013) sin paginación.



obras. Todo este brillante razonamiento del profesor Alvar parte de la idea de que nadie podría poner en duda los amores de Paris por la hija de Zeus y Leda, como sentimiento paradigmático por cuya pasión llegó incluso a desatarse la mismísima Guerra de Troya. Pero precisamente ahí reside una de las claves de la complejidad de este paradigma mítico; ahí es donde se produce la *reescritura* del referente mítico clásico: la relación erótica de Paris y Helena es una relación adúltera y por lo tanto es un ejemplo que no se debe seguir. La relación adúltera de Paris y Helena se emplea generalmente en la literatura griega en función paradigmática, sí, pero como estructura alusiva disuasoria; es decir: caso o hecho sucedido en un tiempo fabuloso que se propone, no para que se imite y se siga porque es bueno y honesto, sino para huir de él y evitarlo porque es indigno o inmoral<sup>15</sup>. Y este empleo disuasorio de los amores míticos de Paris y Helena no es medieval, porque lo tenemos ya en la obra de Homero, en la propia *Iliada*, la obra más antigua conservada de la literatura griega y de la literatura occidental. Son muchos los pasajes que recogen esta idea, pero el más explícito es sin duda el del episodio de la *teichoscopia*: Príamo y los ancianos troyanos se han asomado a la muralla que domina la puerta Escea (izquierda) de Troya para contemplar las tropas griegas. Y el rey pide a Helena que se acerque y que identifique para él algunos de los caudillos griegos:

Homero, *Iliada* III, 161-180:

Así decían ellos, y Príamo en voz alta llamó a Helena: «Ven aquí, amada hija, y toma asiento delante de mí, para que veas a tu primer marido y a sus parientes y a los tuyos. No eres tú para mí en nada culpable, pues para mí culpables son los dioses, que han desatado esta guerra de aqueos lacrimosa contra mí. Dime cómo se llama ese varón enorme, ese aqueo, quién es este guerrero noble y alto. Es verdad que hay otros aun más altos que le sacan incluso una cabeza, pero hombre tan hermoso yo hasta ahora jamás he visto con mis ojos, ni tan majestuoso, pues se parece a un rey». Y a él Helena, divina entre mujeres, le respondía con estas palabras: «Me inspiras un temor reverencial, suegro mío. ¡Ojalá que una muerte cruel me hubiera sido grata el día que hasta aquí vine siguiendo a tu hijo, tras abandonar mi tálamo nupcial, mi familia, a mi tierna hija y a las de mi edad! Pero no fue eso exactamente lo que ocurrió, y por eso ahora me consumo llorando. Responderé a aquello por lo que me preguntas y me inquietas: precisamente ese es el Atrida Agamenón de dilatado imperio, rey noble y al mismo tiempo esforzado lancero. En otro tiempo era mi cuñado ¡mío, que soy una cara de perra!, si es que eso pasó alguna vez».

Lo más importante del pasaje, sin duda, son las palabras de Príamo en cuanto a la exención de culpabilidad de Helena y la ética homérica: en cualquier determinación que toma el hombre está siempre presente el dios; falta el concepto de decisión en el héroe homérico al no existir el alma o persona; sin embargo, no es totalmente irresponsable, porque la última decisión siempre la tiene que tomar él mismo, y eso es lo que precisamente reconoce Helena (nótese que el llamarse a sí

---

<sup>15</sup> Cfr. ROMOJARO, *Funciones*, p. 111 y ss.



misma ‘cara de perra’ no es cuestión baladí, dada la indignidad de este animal en el mundo antiguo). Pero en el contexto del presente estudio el pasaje es idóneo para ejemplificar la *reescritura* del referente mítico clásico en la cantiga alfonsí. El rey Sabio podría haber optado por otros amores emblemáticos que *a priori* no plantean ningún tipo de ambigüedad o de duda sobre su valor modélico (como los de Héctor y Andrómaca, Odiseo y Penélope, Aquiles y Briseida, por citar solo algunos de los más conocidos en la epopeya homérica); sin embargo, reescribe el mito haciendo de los amores adulterinos de Paris y Helena un modelo con el que compararse, quizá, como se ha señalado, por el dolor que provocan en el amante.

Dentro de la función típico-erudita con la que los autores hispanos instrumentan el uso del mito clásico, una de las fórmulas o procedimientos con los que estas funciones se desarrollan sería la *mitologización*: el paso de la abstracción a la concreción mítica o la «adquisición de la singularidad que convierte a nombres comunes y abstractos en nombres propios que personifican los actantes del mito»<sup>16</sup> (Fortuna, Psique...). En el caso de la cantiga profana hay un ejemplo de mitologización que se repite sistemáticamente (he contabilizado casi medio centenar de casos). Se trata de la personificación de Amor<sup>17</sup>. Ahora bien, entender que en alguno de estos ejemplos hay una reescritura, una reutilización del Eros (del Cupido) mitológico clásico es ciertamente improbable. Es verdad que en casi todos los ejemplos de este Amor implacable, quejas a Amor, este Amor injusto, cruel, hiriente, en casi todos los casos podríamos encontrar un paralelo clásico, pero cuesta creer que sea más allá de un lugar común de la literatura erótica universal.

Como ya he indicado, los grandes referentes mitológicos clásicos grecolatinos están ausentes del corpus de cantigas profanas. Sin embargo, si descendemos a estructuras menores dentro del propio mito, sí se pueden encontrar algunos puntos de contacto significativos. En la cantiga medieval se produce una suerte de atomización del referente mítico por la cual, si bien no se va a encontrar la poetización de relatos míticos íntegros en los que el autor se atiene a los modelos clásicos de narración, sí se va a producir, no obstante, un tipo de *innovación mítico-literaria*; es decir, «creaciones poéticas en las que a partir de elementos y personajes del mito clásico, el poeta compone un nuevo relato, trama mítico-poética innovadora, no registrable en la herencia narrativa clásica»<sup>18</sup>.

Un ejemplo concreto de esta individualización de mitemas concretos se puede leer en la cantiga 4 del corpus de Pero Gómez Barroso y su adaptación parcial del mito de las Edades hesiódico:

---

<sup>16</sup> Definición tomada de ROMOJARO, *Funciones*, p. 52 y ss.

<sup>17</sup> Sin entrar a valorar las preferencias de los editores por la mayúscula inicial, el Amor personificado (normalmente alternando con Deus) se puede leer en las siguientes cantigas del corpus profano (*LPGP*): 11.12, 14.2, 22.6, 11, 14, 23.1, 25.14, 15, 30.24, 38.1, 45.3, 47.11, 19, 50.3, 56.9, 63.40, 65, 71, 64.25, 66.2, 75.15, 94.14, 16, 96.3, 4, 97.17, 24, 40, 106.6, 14, 111.5, 114.5, 123.7, 125.26, 133.4, 151.15, 152.4, 15, 154.7, 157.15, 18, 62.

<sup>18</sup> Formas de la función re-creativa o metamítica de la clasificación de ROMOJARO, *Funciones*, p. 133 y ss.



Pero Gomez Barroso (V 592-593, *LPGP* 127.4)

Do que sabia nulha ren non sei,  
polo mundo, que vej' assi andar;  
e, quand' i cuido, ei log' a cuidar,  
per boa fé, o que nunca cuidei:  
ca vej' agora o que nunca vi  
e ouço cousas que nunca oí  
Aqueste mundo, par Deus, non é tal  
qual eu vi outro, non á gran sazon;  
e por aquesto, no meu coraçõn,  
aquelel desej' e este quero mal,  
ca vej' agora o que nunca vi  
e ouço cousas que nunca oí  
[...]  
E non daría ren por viver i  
en este mundo mais do que vivi.

Hesíodo, en los vv. 106-201 de los *Trabajos y días*, relata el mito de las razas o de las cinco edades. Según el poeta, en la sucesión de las cinco edades (Oro o de Cronos, Plata, Bronce, Héroes que lucharon en Troya y Tebas, y la de Hierro, en la cual vive su generación) se refleja la decadencia de la humanidad. Al poeta le interesa, sobre todo, describir los horrores de la edad de Hierro, la presente, degenerada moralmente, y que tiende hacia la injusticia total. Paralelamente el autor de la cantiga<sup>19</sup> ofrece una sátira moral en la que muestra su añoranza por el tiempo pasado. Ahora bien, si en el referente mítico Hesíodico (u ovidiano en *Met.* I, 70-163), la edad de oro se suele situar en el pasado remoto, en la cantiga ese mundo ideal se sitúa en una época en la que el poeta ha vivido no ha mucho tiempo (*cf.* la segunda cobla: «Este mundo, por Dios, no es como el que yo he conocido no hace mucho tiempo; por eso en mi corazón deseo aquel y desprecio este, [estribillo:] pues ahora veo lo que nunca vi y oigo cosas que nunca oí»). Con un desesperanzador remate final tras la cuarta cobla: «Y no daría nada por vivir en este mundo más de lo que ya he vivido en él».

Con todo lo dicho, no quisiera que de esta falta de concurrencias exactas entre el mito clásico grecolatino y la cantiga se pudiera inferir la opinión errónea de que este es el único (tenue y delgado) punto de unión entre ambas literaturas. El análisis literario permite establecer una serie de influencias o reminiscencias literarias grecolatinas en estos poemillas que, sin poder confirmar que sean de forma directa, nos invitan a reflexionar sobre los insignes antecedentes de la cantiga en la producción literaria del mundo antiguo grecolatino. Y, para demostrar este aserto, me voy a centrar en algunos aspectos concretos de la llamada *cantiga de amor*<sup>20</sup>. Son

<sup>19</sup> *Cfr.* un comentario algo más extenso en ALVAR y BELTRÁN, *Antología*, núm. 25.

<sup>20</sup> En la poética fragmentaria contenida en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional* nos viene ya dada una definición de los tres géneros de cantigas que pueden reconocerse en la lírica profana medieval gallego-portuguesa: cantiga de amor, cantiga de amigo y cantiga de escarnio y maldecir.



estas composiciones que reflejan una versión peculiar del amor cortés, decantado muy intencionadamente hacia la *coita de amor*, es decir, el penar del trovador por un amor fatal, sin solución, adornado con algunos hiperbólicos halagos a las virtudes de la *senhor*. Esta continua recurrencia a la muerte por amor y la ausencia casi absoluta del goce erótico, así como otras muchas diferencias de estilo, han llevado al consenso en gran parte de la crítica sobre la inferioridad de este tipo de composición con respecto a la lírica provenzal, pero, curiosamente, la acercan más al poema lírico clásico grecolatino<sup>21</sup>. En efecto, en lo que respecta al contenido, la cantiga de amor gallego-portuguesa ha recogido gran parte de los géneros de composición, la temática, *tópica* y motivos eróticos que estaban ya perfectamente aquilatados en las composiciones del género amatorio de la antigüedad grecolatina.

Sirva de ejemplo la siguiente cantiga de Airas Nunez:

Airas Nunez (B 882, V465, *LPGP* 14.8)

Nostro señor, ¿e porque foi veer  
ũa dona que eu quero gran ben  
e querrei sempre ja, mentr' eu viver,  
e que me faz por si perder o sen?  
Pero ela faça quanto quiser  
contra min, ca pero me ben non quer  
non leixarei de a servir por én

En esta cantiga de rasgos epigramáticos de apenas siete versos se concentran algunos de los tópicos eróticos más frecuentes de la elegía y la poesía epigramática clásica: el amor a primera vista, la locura de amor, la pérdida del juicio (del *sen*), la *puella* (la amante) esquiva, la *irrisor amoris* (la que desprecia al enamorado o los dioses tutelares del amor) o el *servitium amoris* (la esclavitud de amor). No son referencias míticas, ciertamente, pero su anclaje en la literatura clásica sí suele estar vinculado por lo general a un contexto mitológico. Por ello las siguientes líneas estarán dedicadas a repasar muy brevemente algunos de estos ecos de tradición clásica, al menos en los más representativos.

*El amor a primera vista*. Una de las vías para el enamoramiento con más peso literario y filosófico es la mirada. Los ojos hacen de conducto físico por el cual penetra el amor hasta lo más profundo del alma. Este tópico, de indiscutible rai-

---

La crítica moderna, no obstante, atendiendo a otras cuestiones de forma y contenido y, sobre todo, a la variada casuística que presentan, ha intentado con buen criterio reformular esta distinción para tratar de englobar otras divisiones y géneros «menores» o «híbridos» hasta ahora no contemplados. Sobre los problemas de catalogación a causa de esta inversión e hibridación temática o por el cruce de géneros hay abundante bibliografía. Un nuevo ensayo de clasificación de la cantiga se puede leer en BREA, *LPGP*, pp. 25-26.

<sup>21</sup> Cfr. PENA, *Literatura galega*, p. 152: «Nuestra cantiga representa la evidencia de un amor platónico, puro, ya que está dedicada siempre a una doncella. Es por eso que en la cantiga de amor existe una enunciación sintética del amor frente a la explosión de sensualidad provenzal». Para las características de la cantiga de amor, cfr. *ibidem*, 152-153.



gambre clásica, cobrará una importancia crucial, ya que pasa a ser motivo literario de primer orden de las doctrinas neoplatónicas y, por consiguiente, en la literatura y la filosofía bizantinas, fuente directa del petrarquismo y, ya antes, de la poética medieval (y renacentista) erótica. Ligado al anterior, la teoría filosófica de la *emanación de hermosura* a través de los ojos, o el amor como deseo inyectado en el alma por un flujo de belleza que procede del ser querido y se recibe por los ojos, ya está esbozada en Platón (*Fedro* 251b y ss.), pero se le pueden rastrear orígenes más antiguos<sup>22</sup>. Y derivado de este motivo estaría el tópico helenístico de «los dardos de la mirada» (ciertamente no es helenístico, porque ya antes se puede leer en el *Agamenón* 742, pero será ampliamente utilizado en época helenística), como variante más antigua del mitema de las flechas de Eros. Y también derivados de este estarían el tópico de que se puede gozar con la sola visión del amado o los poderes de arrastre que tiene sobre el amante la mirada de la amada.

Este motivo está ampliamente representado en la cantiga de amor gallego-portuguesa, por lo que no es extraño encontrar comienzos como el que sigue, del que además se podría decir que constituye una hermosa *teichoscopia* invertida:

Pedr'Eanes Solaz (A 283, B 1220, V 825, *LPGP* 117.1)

A que vi ontr'as amenas,  
 ¡Deus!, como parece ben!  
 e mirey-la das arenas:  
 des i penado me ten!  
*Eu das arenas la mirey,*  
*e des enton sempre peney!*

En el siguiente ejemplo el trovador, al verse separado de su dama, perdió el placer de verla, por lo que considera haber quedado ciego en ese mismo momento:

João Garcia de Guilhade (A 231, B 421, V 33, *LPGP* 70.49)

U m'eu partí d'u m'eu partí,  
 logu'eu partí aquestes meus  
 olhos de veer, e, par Deus,  
 quanto ben avia perdí;  
 ...  
 Ca ja ceguey, quando ceguey;  
 de pran ceguey eu logu'enton,  
 e ja Deus nunca me perdon,  
 se ben vejo, nen se ben ey;

<sup>22</sup> Los textos más representativos de este tópico en la literatura clásica son sin duda los de la tragedia. En efecto, la *emanación de hermosura* se recoge en el *Agamenón* (v. 742) y las *Suplicantes* de Esquilo (v. 1004); en la *Antígona* (v. 795) y los fragmentos sofócleos (161, 430, 733), y en el *Hípólito* de Eurípides (v. 525).



Y, enlazando con el motivo de la locura de amor que se estudiará a continuación, podemos cotejar los siguientes ejemplos en los que el amor a primera vista provoca la enajenación o locura del amante:

Don Denis (B 503, V 86, *LPGP* 25.33)

Como me Deus aguisou que vivesse  
em gram coita, senhor, desque vos vi!

João Garcia de Guilhade (A 229, B 419, V 30, *LPGP* 70.9)

[...]  
Pero non devia a perder  
ome que ja o sen non á  
de con sandece ren dizer  
e con sandece digu'eu ja:  
*os olhos verdes que eu vi  
me fazem ora andar assi*

No he podido resistirme, para terminar con el motivo de los ojos, traerles dos fiindas, una de una cantiga también de João Garcia de Gilhade y la segunda de Johan Soarez Coelho:

João Garcia de Guilhade (A 237, *LPGP* 70.22)

[...]  
d'este meus olhos a coyta que an:  
*choran e cegan, quand'alguen non veen,  
e ora cegan por alguen que veen.*

Johan Soarez Coelho (A 237, *LPGP* 79.48)

[...]  
*dê'-lo dia 'n que vus non vi,  
mia senhor, nunca despois vi*

para que pueda cotejarse con una de las más breves epístolas eróticas de Filóstrato, una de las epístolas, que, al igual que para muchas cantigas, se podría defender su carácter epigramático y que tan bien recoge el mismo giro literario de la paradoja:

Filóstrato, *Epístola* 52

Amar no es una enfermedad, sino no amar.  
Pues si amar nace de ver, ciegos están los que no aman<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Una curiosa reformulación de este mismo topos sería la del «amor de oídas», frente al convencimiento de que el amor se experimenta a través de la vista, el tópico del «amor de oídas» está muy bien documentado en la literatura erótica epistolar (Aristóneto, *Ep.* 1.26 y Teofilacto Simocatas, *Ep.* 36) y en otros pasajes de contenido erótico: *cf.* Ateneo, *Banquete de los eruditos* 13.575A o la novela de Aquiles Tacio 2.13.



*El furor amoris* o *erōtikè manía*. El amante herido comienza su locura. El sentimiento de los amantes rebasa la frontera de la ecuanimidad y el equilibrio, y la fogosidad erótica se sale de sus cauces lógicos. El tópico literario de la *ἔρωτικὴ μανία* ya nos viene formulado en el *Fedro* platónico (265b) y los testimonios en la literatura clásica son frecuentes. Un género que se muestra especialmente accesible a este tipo de *páthos* es la tragedia. Sirvan de ejemplo dos pasajes paradigmáticos de la obra de Eurípides: el parlamento de la nodriza en los vv. 100 y ss. de *Medea*, o las estremecedoras palabras de Fedra en *Hipólito* (vv. 240 y ss.):

¡Desdichada de mí! ¿Qué es lo que he hecho?  
¡Por qué recodo de la recia sensatez me desvíe?  
Estoy loca, me hizo caer la sinrazón de un dios.

En relación directa con el amor como *manía* o incluso *taraché* (recuérdese que la *turbación* que produce el sentimiento amoroso ha sido atacada por determinadas doctrinas filosóficas, como el epicureísmo, que postulaba que el amor comportaba un cúmulo de inconvenientes reñidos con la *ataraxía* del sabio) puede ponerse una de las definiciones que se leen para el amor en el *Erótico* de Plutarco (*Amat.* 16 y 18 = *Moralia* 758E, 763A): el amor como una forma de *μανία* o agitación del alma enviada por un dios, el amor como el *sálos psychês* (una *marejada del alma* u *oleaje anímico*).

Será también una constante en la cantiga de amor la pérdida del «buen sentido» del amante ante el rechazo de la amada esquiva:

João Garcia de Gilhade (A 229, B 419, V 30, *LPGP* 70.9)

Amigos, non poss'eu negar  
a gran coyta que d'amor ei  
ca me vejo sandeu andar,  
e con sandece o direy:  
*os olhos verdes que eu vi  
me fazen ora andar assí.*  
[...]  
Pero non devia perder  
ome que já o sen non á  
e con sandeu ren dizer  
e con sandeu digu'eu já

Locura y muerte es lo único que puede esperar el amante. Y así se expresa en la fiinda de esta cantiga:

João Garcia de Gilhade (A 232, B 422, V 34, *LPGP* 70.1)

*Sandec'e morte*, que busquey semp'r'i,  
e seu amor mi deu quant, eu buscava!

En el siguiente ejemplo (extraído de una cantiga de amigo), la joven reprocha a la madre que, por haber impedido el encuentro de los enamorados, aquel ha caído en un estado de enajenación que solo la intervención divina ha impedido su muerte:



Estevan Fernandiz d'Elbas (B 1091, V 682, *LPGP* 33.6)

O meu amigo, que por mim o sen  
perdeu, ay madre, tornad' é sandeu,  
e poys Deus quis que ynda non morreu  
e a vós pesa de lh'eu querer bem,

Ahora bien, un mismo motivo puede dar lugar a una cantiga de escarnio. En efecto, se trata de la reutilización de un determinado tópico o motivo literario erótico para explotarlo en un contexto de carácter burlesco en un claro ejemplo de hibridación o nivelación genérica. En el pasaje que se cita a continuación la sátira se hace contra el amante que muere de amor. Nótese, además de la conversión del motivo en el contexto del escarnio literario, la velada irreverencia (Roi Queimado había muerto de amor en sus cantigas por una dama a la que amaba mucho; y para dárselas de mejor trovador, se dejó morir en sus cantigas; pero resucitó después, al tercer día).

Pero Garcia Buralés (B 1380, V 988, *LPGP* 125.45)

Roy Queymado morreu con amor  
en seus cantares, par Santa Maria,  
por hunha dona que gran ben queria;  
e, por se meter por mays trovador,  
por que lh'ela non quiso ben fazer,  
feze-s'el en seus cantares morrer;  
mays resurgiu depoys, ao tercer dia.  
Esto fez el por hunha su senhor...

Amor y muerte pueden llevar al experimento poético de la paradoja. Este ejemplo, tomado de una fiinda de Pero d'Armea, es evocador del *vivo sin vivir en mí* teresiano:

Pero d'Armea (B 1086, V 678, *LPGP* 121.18, vv. 17-20)

[...]  
que vos non pês o que vos rogarey  
de depoys, se vos prouguer, morrerey,  
e sse vos prouguer, o que vos direy  
e pois morrer, ja mays non morrerei.

Por último, ilustrativa de la locura de amor y de otras formas poéticas que tienen su correlato en la literatura clásica, es sin duda la siguiente cantiga de João Baveca, una tensión de tono idílico sobre quién está más loco, el villano enamorado de la dama noble, o el noble enamorado de la villana, de quienes jamás obtendrán los favores:

João Baveca (B 1221, V 82, *LPGP* 64.22)

-Pedr'amigo, quer'ora húa ren  
saber de vós, se o saber poder.



Do rafeç'ome que vai ben querer  
 mui boa dona, de que nunca ben  
 atende já, e o bôo que quer  
 outrossi ben muy rafece molher,  
 pero que lh'esta queira fazer bem:  
 qual d'estes ambos he de peor sém?

Dentro también de esta misma esfera de la enajenación erótica estaría la *ceguera del enamorado*, o la perturbación psicofísica que impide al amante ver los defectos físicos del ser querido y que tiene su origen más preclaro en el célebre pasaje de la *República* de Platón (474d-e). El *caecus amator*, que será uno de los más rentables motivos en la elegía erótica latina, tiene alguno de sus mejores ejemplos en la epigramática griega; *cfr.* AP 12.5, 193, 198, 244 y 256 (Estratón de Sardes). En la cantiga será la belleza sin par de la *senhor* la que recoja este motivo o la *synkrisis* de la dama con el resto de las mujeres, comparación en la que siempre resulta vencedora.

*Los signa amoris.* Del catálogo de *síntomas de amor* que ya vinieran enunciados desde los poemas sáficos (el más célebre, sin duda, el fr. 31 V., imitado por Catulo 51), la cantiga recoge buena parte de sus elementos constitutivos. *La duda y el dilema retórico* de los amantes, el asaltarse con continuas y hostigadoras preguntas, y solo a veces proporcionarse a sí mismos la respuesta, es un recurso estilístico de fecunda utilización. Quedaría englobado en el tropo de la *subiectio* o *hypophorá*<sup>24</sup>. Ahora bien, entre los reflejos físicos externos de estos síntomas hay tres que destacan por su especial frecuencia: el *llanto* (el correr incontenible de lágrimas por las mejillas es una imagen obligada en todos los pasajes de este tipo), el insomnio (el amante enamorado no puede conciliar el sueño) y la mudez: el amante, como a la lesbia Safo que se le quebraba la lengua, queda paralizado en presencia de la dama amada, pierde la facultad de hablar y no puede expresar su amor<sup>25</sup>. Sirvan de ejemplo los siguientes textos:

Rodrigu'Eanes Redondo (B 331 estr. I y II y 335 estr. III, *LPGP* 141.2) [Insomnio]

Om' a que Deus coita quis dar  
 d'amor, nunca dev' a dormir.  
 Ca ja, u sa señor non vir',  
 non dormirá; e se chegar'  
 u a veja, esto sei ben,  
 non dormirá per nulha ren:  
 tant' á prazer de a catar!  
 [...]

<sup>24</sup> H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, §§ 771-775.

<sup>25</sup> No confundir la mudez con el amor inconfesable, motivo del que hay muchísimos ejemplos en el corpus de cantigas: Pero d'Armea, «Muytos me vêen preguntar» (B 1085, V 677, *LPGP* 121.13), Martín Soarez, «Muitus me vêem preguntar» (B 160, A 48, *LPGP* 97.19). Relacionado con este motivo estaría el de la *ἔρωτικὴ λησμοσύνη*, el amante que pierde la memoria ante la presencia de la amada: Pero García Bungalés, «ant'ela, todo lh'escaesçerá» (B 189<sup>a</sup>, A 85, *LPGP* 125.38) o el ¡Pues ella consigue que lo olvide todo! («cá mh'o faz ela tod'escaecer!» de B192, A 88, *LPGP* 125.48).



ca des que mia senhor non vi,  
nunca dormi;  
[...]  
ja o dormir, mentr'eu durar',  
perdudo [ei], pois est assi,  
que, u a non vi, non dormi;  
[...]

¿i quen dormirá  
con tan gran prazer ou pesar?

Para el insomnio, véase también Bernal de Bonaval (B 1069, V 660, *LPGP* 22.1) y Fernand d'Esquio (B 1294, *LPGP* 38.1)

Roi Paez de Ribel (A 191, B 342, *LPGP* 147.19) [Mudez]

Un dia que vi mia senhor,  
quis-lhe dizer lo mui gran ben  
que lh'eu quer', e como me ten  
forçad' e pres' o seu amor,  
e vi-a tan ben parecer  
que lhe non pude ren dizer!

Como ya se ha señalado, un mismo motivo erótico puede constituir un género híbrido si se reutiliza el contenido en una cantiga de otro tipo. Uno de los motivos asociados a los *signa amoris* y habitual en contextos eróticos es el símil del amante azorado como «buey picado por un tábano» (*cf.* Longo 1.3.6; 2.7.4 o Apolonio de Rodas 1.1265; Aristéneto, *Ep.* 2.18.7). Esta imagen, cuya fuente directa estaría en el pasaje 251d del *Fedro* platónico, está recogida también en una cantiga, pero no de contenido erótico, sino de escarnio, contra un cobarde:

Alfonso Mendez de Besteiros (B 1558, *LPGP* 7.4)

Don Foão, que eu sei á preço de livão,  
vedes que fez ena guerra –daquesto soo certão:  
sol que viu os genetes, *como boi que fer tavão*,  
sacudiu-se e revolveu-se, al-  
*çou rab'* e foi sa via a Portugal<sup>26</sup>.

*El juramento de amor o aphrodisios horkos.* Las relaciones familiares, de amistad o camaradería, las de hospitalidad o *philoxenia*, etc., se fundamentan sobre una serie de «leyes» morales no escritas de gran estima en el mundo clásico. Se requiere en estas relaciones entrega absoluta y garantía de fidelidad al pacto por encima de cualquier otra circunstancia. Pues bien, si esta actitud social se trasvasa, con la correspondiente reelaboración literaria, al ámbito del amor, el compromiso sagrado que en la Antigüedad significa el juramento para las relaciones sociales se aplica con

---

<sup>26</sup> Confróntese con la epístola erótica de Aristéneto II 18.7: «Después de recibir la emanación de hermosura a través de los ojos, se prendió de fuego erótico, y *como un buey atormentado por un tábano*, perdió todo sosiego».



los mismos cargos y obligaciones éticos para las eróticas. Las obligaciones, el compromiso entre amigos que comporta el *foedus amicitiae*, el juramento de amistad, se transforman en el juramento de amor; esto es, todas aquellas obligaciones que el juramento de fidelidad al amigo llevan implícitas pasan ahora al mundo de la pareja. Ahora bien, desde el punto de vista literario el motivo ha sufrido una proverbial reformulación. En efecto, en contra de todo lo dicho anteriormente: transgredir o conculcar el juramento de amor está considerado como algo ἀπεινιμος (sin castigo), hasta el punto de que los dioses no lo tienen en cuenta (Hesíodo, fr. 187). Así lo expresa ya Platón en el *Banquete* (*Symp.* 183b): «Y lo que más nos choca, como precisamente dice el vulgo, es que incluso si hace un juramento, él (sc. el enamorado) es el único que, si transgrede el pacto, alcanza el perdón de los dioses, pues afirman que el juramento de amor no es válido».

En el siguiente ejemplo se produce una nueva inversión del *topos*: el juramento fingido. El trovador lamenta y denuncia en la cantiga que son los juramentos y quejas de los amantes fingidos los que perjudican a los que de verdad aman, ya que por culpa de aquellos han perdido la credibilidad:

João Baveca (B 1108, V 699, *LPGP* 64.20)

Os que non aman nen saben d'amor  
fazem perder aos que amor am.  
Vedes porque: quand'ant'as donas vam,  
*juram* que morren por elas d'amor,  
e elas saben poys que non é 'ssy;  
e por esto perç'eu e os que ben  
lealmente aman, segundo meu sén.

Tampoco desde el punto de vista del personaje femenino va a faltar en la cantiga la figura del amante perjuro. Los ejemplos más granados de la literatura antigua serán Jasón para con Medea en el drama homónimo de Eurípides y Teseo para con Ariadna en el poema 64 de Catulo:

Eurípides, *Medea* 492 ss.

He perdido la confianza en los *juramentos*, y no puedo saber si crees que los dioses de antaño ya no gobiernan o que ahora hay leyes nuevas para los hombres. porque sabes bien que has sido *perjuro* conmigo.

Catull. 64.132-135

¿Así, *pérfido*, a mí alejada de los altares patrios,  
*pérfido* Teseo, me has abandonado en una playa desierta?  
¿Así te marchas olvidando el numen de los dioses y,  
¡ay, sin memoria!, llevas a tu patria sacrílegos *perjurios*?<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Traducción de A. Ramírez de Verger, *Catulo. Poesías*, Madrid, Alianza, 1988.



Igualmente en la cantiga la joven se queja de que el *amigo* no llegó al término del plazo convenido y lamenta el engaño del amado perjuro:

Don Denis (B 566, V 169, *LPGP* 25.50)

Nom chegou, madr', o meu amigo,  
e oj'est o prazo saído,

Ai madre, moiro d'amor!

[...]

E oj'est o prazo pasado,  
porque mentio o *perjurado*.

Ai madre, moiro d'amor!

Fernan Froiaz (B 804, V 388, *LPGP* 42.2)

*Juravades mi* vós, amigo,  
que mi queriades mui gran ben,  
mais eu non o creo per ren,  
por que morastes, o digo,  
mui longi de min e mui sen meu grado

Muitas vezes *mi jurastes*  
e sei ca vos *perjurades*,  
mais, poilo *tanto jurades*,  
dizede por que morastes  
mui longi de min e mui sen meu grado

Muito per podedes *jurar*,  
que ja, en quanto vivades,  
que nunca de min ajades  
amor, por que fostes morar  
mui longi de min e mui sen meu grado

[...]

Johan Perez d'Aboim (B 666, V 269, *LPGP* 75.22)

[...]

Vistes, u *jurou* que non ouvesse  
nunca de min ben, se no veesse?

oje dia cuidades que venha?

*Viste' las juras que jurou enton*,  
que verria sen mort' ou sen prison?

oje dia cuidades que venha?

*Viste' las juras que jurou ali*,  
que verria, e *jurou-as* per mi:

oje dia cuidades que venha?

Y en el último, también de Don Denis, el motivo del perjurio de amor se complementa con otro de los grandes tópicos amorios de la Antigüedad clásica: el amante que le habla a las flores y los árboles:



Don Denis (B 568, V 171, *LPGP* 25.2)

Ai flores, ai flores do verde pino,  
[...]  
Se sabedes novas do meu amado,  
aquele que *mentiu* do que mh'a *jurado*,  
Ai Deus, e u é?

*El servitium amoris* o *érōtos douleía*. Se trata de uno de los tópicos de mayor riqueza en la literatura clásica de tema erótico y de mayor fortuna en la cantiga gallego-portuguesa. A propósito del tópico del *juramento de amor*, se ha argumentado que su origen estaba en una *contaminatio* de conceptos, y que una realidad social, como es el pacto de fidelidad (*sacramentum fidei*), el de hospedaje (la *xenia*) y, en definitiva, el de amistad en todas sus vertientes (*foedus amicitiae*), mediante la pertinente redefinición literaria, pasaba a ser el pacto de amor entre dos enamorados. Pues bien, en este apartado estaríamos ante un caso semejante: la esclavitud en el Mundo Antiguo es una realidad social, una relación de vasallaje entre el esclavo y el amo, en la que, es bien sabido, el esclavo carece de entidad jurídica, por lo que está sometido a una absoluta subordinación a su señor y debe estar presto a las peticiones, del tipo que fueren, que provengan de aquel. Por lo tanto, si mediante la correspondiente reelaboración literaria se trasvasan algunos conceptos de esta realidad, y a la amada pasamos a considerarla el amo y al amante el esclavo, están asentadas las bases que constituyen el consabido tópico del *servitium amoris*, tópico ya enunciado desde Platón por boca de Pausanias en el *Banquete* (*Smp.* 183a): «Hacer las mismas cosas que los amantes con sus amados... pronuncian juramentos, duermen en sus puertas y voluntariamente soportan una esclavitud que ni siquiera soportaría un esclavo». Este tópico irá transmitiéndose a lo largo de la Antigüedad tardía y el Medievo para llegar a la literatura provenzal casi exactamente en los mismos términos: el régimen jurídico feudal fijaba los derechos del vasallo y los deberes del señor. El trovador adopta el papel de vasallo de *la sua senhor*, así como las obligaciones que esta sumisión comporta<sup>28</sup>:

Vasco Gil de Soverosa (A 154, *LPGP* 152.1)

Ay mia senhor! quero-vus preguntar  
pois que vus ides e eu non poss' ir  
vosco per ren, e sen grad' a partir-  
m'ei eu de vos e de vosco morar,  
Ay eu cativo! por Deus ¿que farei?  
Ay eu cativo, que non poderei  
prender conselho, pois sen vos ficar'!

---

<sup>28</sup> Nótese que en la MedDB: Base de datos Lírica Profana Galego-Portuguesa se pueden leer 163 concurrencias del verbo *servir* y 12 de *servidor* (*seu, sou, vosso, etc.*). Sobre la relación entre 'servir' y 'amar' (y 'trovar') es imprescindible la consulta de A. Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trovadoresca galego-portuguesa*, A Coruña, Diputación, 1987.



Frente a esta sumisión incondicional, en el siguiente ejemplo el autor se queja de que el amor de su dueña terminará por matarlo, por lo que la *senhor* debería buscarse mejor consejero que le recuerde sus obligaciones con sus vasallos:

Martin Soarez (A 59, B 170, *LPGP* 97.34)

Por Deus, senhor, non me deseparedes  
a voss'amor que m'assy que matar;  
[...]  
e non tenh'eu que é torto nen mal  
d'amar home sa senhor natural,  
ant' é dereito e vos vol'entendedes.

Somos conscientes de que han quedado sin ejemplificar algunos de los motivos o tópicos más representativos como la *erotodídaxis* (el *magisterium amoris*), la *militia amoris*, el rival en amores (el *anterastés* griego o los *miscradores* de las cantigas<sup>29</sup>), la *renuntiatio amoris* (amantes que, no pudiendo soportar por más tiempo el desdén de la amada, deciden, a su pesar, poner fin a la relación), el *kómos* (con la galería de motivos que lo componen como la *thyraulía*, el *paraklausíthyron*, el *exclusus amator*...), los *adýnata* o *impossibilia*, el *topos* del amor agridulce (*glykýpikros*), la queja o *schetliasmós*, el *propemptikón* o despedida<sup>30</sup>, etc., algunos de ellos más propios quizá de la cantiga de amigo: composiciones en las que se pone en labios de una mujer un lamento, una invocación, una llamada o una queja amorosa dirigida al *amigo*, a la madre o a las amigas. Pues bien, la relación de este tipo de composición con sus antecedentes en la literatura griega ha sido bien estudiada<sup>31</sup>. En efecto, los *gynakeía mélē* de la literatura griega antigua han sido cada vez mejor documentados y clasificados y sus lugares comunes podrían haber llegado, por distintos procedimientos, hasta la lírica medieval. En este tipo de cantos de mujer vamos a encontrar los mismos ciclos temáticos de las *bailadas*, *barcarolas* o *marriñas* o de romería, al mismo tiempo que este universo femenino permite distinguir las de alborada, la malmaridada, la *malmonxada* o la de tejer, entre otros.

Solo podemos concluir insistiendo en la cuestión de si estos puntos concurrentes entre la cantiga medieval gallego-portuguesa y la literatura antigua grecolatina no son más que realidades literarias de carácter formal y de contenido inherentes al acervo folclórico, culto y popular, que se van a producir siempre que se den condiciones culturales y socioeconómicas análogas; o si, en cambio, habría que tener pre-

---

<sup>29</sup> Los *lausengiers* de la lírica provenzal. La cantiga «Mentre non soube per min mia senor» de Pero Garcia Buralês (A 110, B 219, *LPGP* 125.22) constituye un ejemplo de este raro motivo en la cantiga gallego-portuguesa adornado además con una curiosa variante del *paraklausíthyron*: el amante, el *exclusus amator*, apostado a la puerta de la dama pero sin querer acercarse a ella.

<sup>30</sup> Cantiga de amor (motivo do comjat), según la clasificación del *LPGP*, p. 27. Ejemplos de este tipo pueden leerse en Pai Gomez Charinho (B 813, V 397, *LPGP* 114.13) o en João Airas de Santiago (B 954-955, V 542, *LPGP* 63.64).

<sup>31</sup> Información exhaustiva en GANGUTIA, *Cantos de mujeres* y «Los «cantos de mujeres». Nuevas perspectivas», *art. cit.*, n. 13.



sentos los orígenes atávicos, arraigados en la literatura grecolatina y considerar que los dos grandes tamices por los que estos han sido cribados, la canción provenzal y la moaxaca y la jarcha mozárabe, no son sino dos estadios fundamentales y paralelos de un hermoso y extraordinario *continuum* cultural y literario.

RECIBIDO: 02-12-2019; ACEPTADO: 01-06-2020



# EL MITO INAGOTABLE. ESTUDIO DE LAS REESCRITURAS DEL MITO DE SIGFRIDO A LO LARGO DE TRECE SIGLOS

Victor Millet Schröder  
Universidade de Santiago de Compostela

## RESUMEN

Este trabajo analiza todas las principales manifestaciones del mito de Sigfrido, desde las más tempranas de época anglosajona, pasando por los grandes textos de la alta Edad Media, hasta su utilización moderna por el nacionalismo del s. XIX. El repaso permite no sólo comprobar la lógica de adaptación según la intención de cada uno de los textos, sino también realizar una historia de utilización de la leyenda en la que se descubre, por un lado, la constante ideológica en la apropiación del relato y, por el otro, cómo la leyenda de Sigfrido es el último superviviente de un tipo de relato heroico, el del héroe-rey, que empieza a ser reemplazado ya en la literatura de la alta Edad Media.

**PALABRAS CLAVE:** sigurd, Sigfrido, nibelungos, volsungos, héroes germánicos.

## THE INEXHAUSTIBLE MYTH. STUDY OF THE REWRITINGS OF THE SIEGFRIED MYTH OVER THIRTEEN CENTURIES

## ABSTRACT

This paper analyses all major appearances of the myth of Siegfried, from the earliest Anglo-Saxon texts, through the great narratives of the high Middle Ages, to its modern use by 19th century nationalism. The review allows not only to verify the logic of adaptation according to the intention of each of the texts, but also to make a history of the use of the legend which reveals, on the one hand, the ideological constant in the appropriation of the story and, on the other hand, how the legend of Siegfried is the last survivor of a type of heroic tale, that of the hero-king, which begins to be replaced in the the literature of the high Middle Ages.

**KEYWORDS:** sigurd, Siegfried, nibelungs, wolsungs, germanic heroes.



Llamamos ‘mitos’ a aquellos relatos que, con el paso de los tiempos, han sido objeto de numerosas y diversas interpretaciones, apropiaciones y utilizaciones. No pretendo, con esta sencilla afirmación, establecer una nueva teoría del mito ni acabar con las discusiones histórico-literarias<sup>1</sup>, sino simplemente sentar un punto de partida para mi exposición. Cuantas más veces y en más grandes obras haya sido reelaborado un relato, más derecho adquiere de ser llamado ‘mito’. Un mito sería entonces un relato que narra algo que apela a públicos de lugares y épocas distintos y que por lo tanto toca alguna fibra de antropología literaria, alguna constante del narrar universal. Esa es la causa de que reaparezca una y otra vez y de que se imponga a todo tipo de usos y apropiaciones. El mito es, en esta acepción, una cantera de relatos, una entidad narrativa básica que alimenta una y otra vez nuevas narraciones. Quiero mostrar aquí el funcionamiento de este tipo de relatos, exponiendo las potencialidades de uno de los mitos germanos más conocidos, más problemáticos y –quizás precisamente por ello– más longevos: el de Sigfrido. Los mitos medievales resultan especialmente interesantes para el estudio, dado que generalmente cuentan con testimonios que se distribuyen a lo largo de varios siglos y en diversas literaturas y porque muchos incluso cuentan con una recepción moderna. El de Sigfrido sin duda es el más destacado de ellos<sup>2</sup>.

Pero empiezo con un matiz: en esta acepción a la que me aproximo, el mito resulta un ente abstracto, algo que no existe de forma pura o genuina, sino que sólo es una idea, una entidad narrativa que vive gracias a que diversos autores lo han utilizado para sus textos, adaptándolo a sus necesidades, a sus contextos y a sus ideologías. Lo que conocemos no son mitos, sino textos que nos relatan un mito. El ‘mito’ es aquello que abstraemos de las distintas versiones que tenemos a mano o en la memoria. Se constituye con las constantes que se repiten en todas ellas, pero también en los espacios de variabilidad y de interpretación concreta que ofrecen a cada versionador. En consecuencia, voy a comenzar con la parte abstracta, con el ‘mito’ de Sigfrido, antes de entrar a ver los ‘relatos’ de Sigfrido.

---

<sup>1</sup> H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979. M. FUHRMANN (ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München, Fink, 1971. P. TEPE (ed.), *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

<sup>2</sup> Véanse también las reflexiones en torno a héroe y mito en el estudio de K. VON SEE, «Germanische Heldensage. Ein Forschungsbericht». *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, vol. 218 (1966), pp. 52-98 (reimpreso en K. VON SEE, *Edda, Saga, Skaldendichtung. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*. Heidelberg, Winter, 1981, pp. 107-153). En versión resumida también en K. VON SEE, *Germanische Heldensage. Stoffe-Probleme-Methoden*. Wiesbaden, Athenaeon, 1981.



A Sigfrido se le conoce en todos los ámbitos culturales germanos: es mencionado brevemente en el *Beowulf* anglosajón, desempeña un papel importante en las literaturas escandinavas occidentales y es famoso sobre todo en territorio alemán continental<sup>3</sup>. En alemán su nombre es *Siegfried* o *Sifrit*, que comúnmente se interpreta como una combinación de *Sieg* (del germ. *sigu*) ‘victoria’ y de *Fried* (del germ. *fridu*) ‘paz’, lo que significaría ‘victoria pacífica’ o ‘paz victoriosa’. Pero es posible también que el significado genuino del segundo componente del nombre proviniera de *fridh*, que significa ‘bello, apacible’, siendo entonces el nombre ‘la bella victoria’, o bien ‘la belleza de la victoria’. En Escandinavia se le conoce como *Sigurd*. El componente final de este nombre correspondería al germ. *vardu*, ‘guarda, protector’, significando la combinación ‘el protector o garante de la victoria’<sup>4</sup>. Pero el nombre, en todo caso, nos dice poco del personaje.

Sigfrido es el héroe que mata al dragón. En la narrativa tradicional, el dragón es el máximo representante de la bestia, el terror, lo invencible, lo no humano, el caos, el mal (sobre todo en la tradición cristiana)<sup>5</sup>. Quien mata a la bestia es por lo tanto un héroe que ha sido capaz de sobreponerse a las limitaciones humanas para superarla en una terrible lucha. Este proceso, sin embargo, implica una cierta deshumanización: el héroe tiene que convertirse parcialmente en bestia para poder vencer a su oponente. Como en *Sin perdón* de Clint Eastwood, o como en *Ghost Rider*, de Nicolas Cage, el héroe tiene que mutar hacia lo bestial; y cito estos dos ejemplos para evidenciar que se trata de una constante narrativa, no de una influencia medieval. Después de vencer a la bestia, sin embargo, el héroe necesita pasar por un proceso de rehumanización si quiere reincorporarse a la sociedad. Generalmente este proceso se representa como enfriamiento, dado que la batalla y la bestialidad están vinculadas al fuego y al calor. Así, Tristán se sumerge en una laguna tras vencer al dragón y el héroe irlandés CuChulainn tiene que ser enfriado en tres tinajas de agua helada sucesivamente<sup>6</sup>. El Ghost Rider tiene que esperar a que se apague el fuego

<sup>3</sup> Todavía resultan informativos tanto el clásico libro de H. SCHNEIDER, *Germanische Heldensage. I: Deutsche Heldensage*. Berlín, de Gruyter 1962, como el ricamente ilustrado de E. PLOSS, *Siegfried–Sigurd, der Drachenkämpfer. Untersuchungen zur germanisch-deutschen Heldensage*. Colonial Graz, Böhlau, 1966. Pero ambos están metodológicamente anticuados. Puede verse la información más actualizada sobre esta figura en V. MILLET, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlín / Nueva York, de Gruyter, 2008. O en la versión española del mismo que apareció bajo el título *Héroes de libro. Poesía heroica en las culturas anglogermánicas medievales*. Santiago de Compostela, Universidad, 2007.

<sup>4</sup> E.W. FÖRSTEMANN, *Altdeutsches Namenbuch*, vol. 1: *Personennamen*. Ed. rev. Hildesheim, Olms 1966.

<sup>5</sup> L. RÖHRICH, «Drache, Drachenkampf, Drachentöter», en K. RANKE et al. (eds.), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlín, de Gruyter, 1981, vol. III, cols. 787–820.

<sup>6</sup> *Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde*, ed. de W. HAUG y M. G. SCHOLZ. Frankfurt am Main, Insel, 2011. Versión española en V. MILLET (ed.), *Eilhart von Obert–Gottfried von Strassburg*:





que lo envuelve para volver a ser humano; y cuando se pasan los efectos del ‘aguardiente’, también el personaje de *Sin perdón* vuelve a ser el granjero viejo de antes.

No lograr ese proceso de rehumanización significa no deshacerse de las cualidades de la bestia adquiridas en el combate y por tanto será una condena eterna para el héroe, que nunca volverá a poder reintegrarse plenamente en la sociedad. Esto es lo que le sucede a Sigfrido y lo que lo distingue de cualquier otro héroe. Al no completar la rehumanización permanece en él la marca de la bestia en forma de una cualidad sobrehumana o bestial. Sigfrido es el héroe que arrastra el estigma de la mítica batalla contra la bestia en forma de una piel que ningún arma puede herir. Lo veremos en seguida con más detalle.

Otro elemento caracteriza los relatos sobre este héroe: la victoria sobre el dragón le permite llevarse el tesoro que este custodiaba. La bestia y el oro son dos motivos que se asocian por la lógica de su simbolismo: aquel que supera a la bestia, al enemigo invencible, es un guerrero poderosísimo, un héroe (hoy diríamos un superhéroe). Ahora bien, en las sociedades arcaicas y heroicas, es decir, previas a la existencia de los estados, la lealtad hacia el líder se mantiene mediante la dádiva: el rey es generoso, hace regalos y esos regalos mantienen a los guerreros cerca de él<sup>7</sup>. En este contexto, el inmenso e inagotable tesoro es símbolo de ese poder, es el instrumento para materializarlo. Por eso en las poesías heroicas occidentales el oro no es un material con valor para el intercambio, sino un símbolo de poder, indivisible, infraccionable. Se pueden extraer piezas de él para regalarlas a guerreros afines, pero eso no merma el tesoro en tanto que símbolo de poder, porque la dádiva hecha al guerrero implica su lealtad y confirma y afianza el poder de quien la realiza<sup>8</sup>.

Hasta aquí el ‘mito’ de Sigfrido, es decir, el resumen de lo que es común a todos los relatos sobre él. Es un relato que pertenece a un ámbito marcadamente fantástico. La historia de Sigfrido debió de ofrecer a la vez fascinación e irritación; sobre todo por su vertiente más ligada a fantásticos relatos de monstruos prehistóricos y trazos sobrehumanos. Precisamente por los rasgos ahistóricos de sus hazañas, Sigfrido es el más mítico de los héroes germánicos medievales, un héroe sacado de otro tiempo, de un tiempo mítico en el sentido de previo a la historia. Los demás héroes medievales son todos ‘reales’ e ‘históricos’ en el sentido de que son individuos de la aristocracia guerrera de la época de las migraciones y en los que la nobleza alto-medieval que constituye su público se ve reflejada. Sigfrido nunca encajará del todo en este panorama y por ello es un héroe muy solitario. Arrastra consigo el estigma de su proeza mítica, la piel endurecida de su lucha contra el dragón; o la piel de cuerno, como la definen los textos alemanes tardíos, que llaman al personaje *Hürnen Seyfried*, es decir, Sigfrido córneo, o Sigfrido el de la piel de cuerno.

---

*Tristán e Isolda*. Madrid, Siruela, 2002. R. THURNEISEN, *Die irische Helden- und Königsage bis zum siebzehnten Jahrhundert*. Halle, Niemeyer, 1921

<sup>7</sup> Véanse ahora los estudios en H. SAHM, W. HEIZMANN y V. MILLET (eds.), *Gold in der europäischen Heldensage*. Berlín, de Gruyter, 2019.

<sup>8</sup> A. COWELL, *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred*. Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007.

Los textos más antiguos que nos relatan la historia de Sigfrido son cuatro: uno anglosajón, uno alemán y dos escandinavos. El texto anglosajón es, como no, el *Beowulf*, un poema de datación incierta (siglos VIII o IX) compuesto en verso aliterativo por un autor anónimo. El texto alemán es el *Cantar de los Nibelungos*, un poema épico compuesto en torno a 1200 en el sureste de la actual Alemania en el entorno del obispo de Passau. La versión escandinava la encontramos, por un lado, en la famosa colección de poemas narrativos conocida bajo el nombre de *Edda poética*. Esta colección de cantares es de la segunda mitad del siglo XIII y contiene textos de origen y estilo bastante diverso; algunos podrían ser bastante antiguos, pero la mayoría parecen del siglo XIII. Narran escenas o episodios particulares, pero están ordenados de tal manera que, en su conjunto, forman un amplio relato sobre el linaje y la vida de Sigurd. Y ese relato de conjunto que ofrecen los poemas de la *Edda* se corresponde, con bastante precisión, con el que nos ofrece el otro texto escandinavo, la *Saga de los Volsungos*, que es al menos medio siglo posterior<sup>9</sup>. Por ello, aunque haya que distinguirlos porque son dos obras independientes, a menudo los trataré como un único relato.

El *Beowulf* es sin duda el testimonio más antiguo de los aquí aducidos<sup>10</sup>. Allí se hace referencia (vv. 874-902) a las hazañas de Sigmund, el hijo de Wels; la crítica concuerda en que se trata sin duda de Sigfrido, pues tanto la filiación al linaje de Wels (los *Volsungos*) como el hecho de que Sigmundo aparezca como padre de Sigfrido en todas las tradiciones posteriores apuntan hacia una identidad de relatos. De la hazaña el texto dice que el héroe atravesó al temible dragón, guardián del tesoro, con tanta furia que la espada quedó clavada en la pared rocosa; el dragón se fundió en su fuego y el héroe se llevó el tesoro en un barco. Aquí aparece el tesoro, pero ninguna referencia al proceso de rehumanización.

El *Cantar de los Nibelungos* nos dice poco sobre Sigfrido y el dragón<sup>11</sup>. Pero la estrofa 100 nos da un detalle importante: tras matar al dragón el héroe se baña

<sup>9</sup> Tanta es la proximidad que la famosa 'laguna' del *Codex Regius*, el manuscrito que contiene esa colección (Rejkjavík, Landsbókasafn, GKS 2365 4<sup>o</sup>), al que le falta un cuaternión después del folio 32, suele completarse con la información narrada por la *Saga* en ese punto. No hay, lógicamente, evidencia científica de que ambos códices coincidieran en su relato en ese punto, y no faltan aspectos conflictivos, pero sirve para hacernos una idea de la acción. Vid. Th. M. ANDERSSON, «The lays in the lacuna of Codex Redius», en U. DRONKE et al. (eds.), *Speculum Norroenum. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre*, Odense, Odense University Press, 1981, pp. 6-26.

<sup>10</sup> *Beowulf. An edition with relevant shorter texts*, ed. de B. MITCHELL y F.C. ROBINSON. Oxford, Blackwell, 1998. La traducción más utilizada sigue siendo la de L. LERATE y J. LERATE, *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid, Alianza Editorial, 1986. Véase sobre esta obra también R.E. BJORK y J.D. NILES (eds.), *A Beowulf Handbook*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1997; R.J. STAYER (ed.), *A companion to Beowulf*. Westport, Greenwood, 2005; A. ORCHARD (ed.), *A critical companion to Beowulf*. Cambridge, Brewer, 2003.

<sup>11</sup> *Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen*, ed. de J. HEINZLE. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2013. La traducción española más



en su sangre y su piel se vuelve tan dura que ningún arma puede herirla. La sangre del dragón, la bestia que escupe fuego, la imaginamos caliente, ardiente. En consecuencia, Sigfrido realiza lo contrario al proceso de enfriamiento que necesita todo héroe. Bañarse en la sangre de la bestia confirma la deshumanización del héroe, que queda sellada por el hecho de que su piel se vuelve dura, invulnerable. Esta propiedad no humana hará que Sigfrido jamás pueda volver a ser un ser humano como los demás, siempre será invencible. Y la invencibilidad, igual que la inmortalidad, es en literatura siempre un problema, un reto que se resuelve encontrando el punto débil y eliminando al invencible. Igual que en el caso de Aquiles (y resulta muy difícil pensar que el público cortesano medieval no fuera consciente de la analogía entre Sigfrido y Aquiles), también Sigfrido tiene un único punto donde se le puede herir: según la estrofa 902, una hoja de tilo cayó sobre su espalda entre los omóplatos y evitó que la sangre del dragón tocara la piel en ese punto. Por allí penetrará la lanza que lo matará.

El relato escandinavo sobre Sigfrido y su lucha contra el dragón es más detallado, más sofisticado y posiblemente más ‘moderno’<sup>12</sup>. Aquí Sigurd aparece como aprendiz del traicionero herrero Regin, y como resultado de su aprendizaje forja una espada de características excepcionales. Un día Regin lo conduce hasta cerca de la guarida del dragón. Allí el héroe cava varias zanjas en el camino hacia el agua, se esconde en una de ellas y cuando el dragón pasa por encima le clava la espada de abajo arriba, hundiéndola hasta la empuñadura.

Este motivo de la estocada desde la zanja, por cierto, es en Escandinavia característico de Sigurd y permite identificarlo en una respetable serie de representaciones plásticas de época precristiana (la cristianización de Islandia se da en el 995 y la de Noruega en torno a 1020-1050)<sup>13</sup>. El más conocido es el petroglifo de Ramsund (figura 1), donde la inscripción rúnica –que nada tiene que ver con nuestro relato– forma en sus extremos una serpiente o dragón. Y ese dragón lo atraviesa con su espada un guerrero, aparentemente agachado, clavando la estocada de abajo arriba. Los demás elementos representados confirman la identificación con Sigurd: a la izquierda, una figura decapitada rodeada de martillo, fuelle, yunque y tenazas remite al herrero Regin. La figura que sostiene algo sobre lo que parece un fuego y que se lleva el pulgar de la otra mano a la boca es nuevamente Sigurd. El caballo

---

usada es la de E. LORENZO CRIADO, *Cantar de los Nibelungos*. Madrid, Cátedra, 2004. Véase también W. McCONNELL (ed.), *A companion to the Nibelungenlied*. Columbia, Camden House, 1998; J.-D. MÜLLER, *Das Nibelungenlied*. Berlín, Schmidt, 2015.

<sup>12</sup> La edición crítica más actual es *The poetic Edda. 1: Heroic poems*, ed. de U. DRONKE. Oxford, Clarendon Press, 1969. En castellano sigue usándose L. LERATE (ed.), *Edda Mayor. Poesía nórdica, siglos IX-XIII*. Madrid, Alianza, 1986. Véase también el extenso comentario filológico de K. VON SEE et al. (eds.), *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Heidelberg, Winter, 1997-2009.

<sup>13</sup> P. PULSIANO y K. WOLF (eds.), *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*. Nueva York, Garland, 1993; R. SIMEK y H. PÁLSSON (eds.), *Lexikon der altnordischen Literatur*. Stuttgart, Klett, 1987; C.J. CLOVER y J. LINDOW (eds.), *Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide*. Ithaca, Cornell, 1985. R. McTURK (ed.), *A companion to Old Norse-Icelandic literature and culture*. Malden, Blackwell, 2005. K. VON SEE, *Europa und der Norden im Mittelalter*. Heidelberg, Winter, 1999.

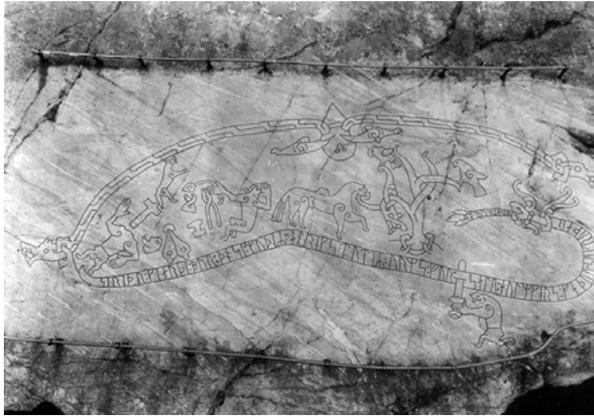


Figura 1. Petroglifo de Ramsund (Jäder, Södermanland, Suecia). Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Estocolmo. Foto: Harald Faith-Ell.

parece ir cargado con una caja (¿el oro?) y en el árbol de la derecha están los pájaros hacia los que Sigurd tiene girada la cabeza<sup>14</sup>.

Volviendo a los textos escandinavos: antes de matar a la bestia, el héroe se preocupa por la sangre que puede llenar su zanja, de modo que cava otras por las que la sangre pueda correr. Casi parece una inversión del motivo del baño en la sangre: el héroe evita hacer precisamente eso. Pero la sangre del dragón tendrá todavía un efecto importante. Tras matar al dragón aparece de nuevo Regin y le pide a Sigurd que le extraiga el corazón y lo ase en el fuego. Sigurd realiza esta tarea, pero cuando la sangre brota del corazón sobre el asador, Sigurd lo toca con el dedo para probar si está hecho, se quema e introduce el dedo en la boca. Al contacto de la sangre del dragón con la lengua, Sigurd entiende el lenguaje de los pájaros. Este será aquí el estigma de la lucha contra la bestia. Y los pájaros comentan entre sí que Regin es un traidor, que piensa matarlo para quedarse con el oro que custodiaba el dragón y que el héroe haría bien en guardarse de él. Ante esto, Sigurd mata a Regin y se lleva él solo el oro.

Los textos escandinavos cuentan, antes de narrar la vida de Sigurd, el origen del tesoro y cierta maldición divina que pesa sobre él. De ahí que el tesoro desempeñe un papel más significativo que en el *Cantar de los Nibelungos*, pues si bien no

<sup>14</sup> K. DÜWEL, «Zur Ikonographie und Ikonologie der Sigurddarstellungen», en H. ROTH (ed.), *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*, Sigmaringen, Thorbecke, 1986, pp. 221-272. M. BLINDHEIM y A. HOLTSMARK, «Sigurds-Saga in der mittelalterlichen Bildkunst», en E. VANBANK (ed.), *Nibelungenlied. Ausstellung zur Erinnerung an die Auffindung der Handschrift A des Nibelungenliedes im Jahre 1779 im Palast zu Hohenems*, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum, 1979, pp. 245-272.





Figura 2. Portal de la iglesia de Hylestad (Valle, Aust-Agder, Noruega). Oslo, Museum of Cultural Heritage-University of Oslo. Foto: P.B. Maurtvedt.



Figura 3. Detalle del portal de la iglesia de Hylestad (Valle, Aust-Agder, Noruega). Oslo, Museum of Cultural Heritage-University of Oslo. Foto: P.B. Maurtvedt.

cumple ninguna función narrativa directa, todos los desastres hasta la muerte de los últimos poseedores del tesoro a manos de Atila se justifican por esa maldición.

El relato sobre Sigfrido se mantiene de manera bastante estable en todos los testimonios escandinavos. Sorprende, sin embargo, encontrarlo incluso en lugares en donde no lo esperaríamos, concretamente en los laterales de las puertas de algunas iglesias de madera de Noruega, las conocidas como *stavkirke*. En la iglesia de Hylestad, de la que sólo se conserva el portal en el museo de Oslo<sup>15</sup>, podemos ver la secuencia entera de abajo arriba y de derecha a izquierda (figuras 2 y 3): Sigurd como ayudante del herrero Regin, la forja de la espada Gran, la muerte del dragón desde la zanja y de abajo arriba, el asado del corazón, Sigurd con el dedo quemado en la boca y Regin con la espada a medio desenvainar indicando la traición, y la muerte de Regin a manos de Sigurd, cuyo pie ya reposa sobre el caballo cargado con el tesoro. Tenemos que preguntarnos por qué este relato se representa a la entrada de una iglesia cristiana. Sin duda alguna, Sigurd ofrecía una clara analogía con el arcángel Miguel. Pero Sigurd no es un arcángel, sino que procede de un linaje mítico, se ve envuelto

<sup>15</sup> S. MARGESON, «Saga-Geschichten auf Stabkirchenportalen», en C. AHRENS (ed.), *Frühe Holzkirchen im nördlichen Europa. Ausstellung des Helms-Museums*, Hamburgo, Helms-Museum, 1981/82, pp. 459-480. E. BERGENDAHL HOHLER, *Norwegian Stave Church Sculpture*. 2 vols. Oslo, Scandinavian University Press, 1999.

en una traición, tiene que matar al traidor y se lleva el oro. Y todo ello no le servirá de nada, pues morirá asesinado. ¿Acaso el relato era sólo una advertencia? ¿Una invitación, a la entrada del templo, a dejar atrás el mundo de los héroes mitológicos y sus desgracias? La pregunta nos interesa porque estamos ante un relato heroico sacado de su contexto cultural habitual y sobre el que, por lo tanto, se ha operado algún tipo de reinterpretación o reescritura. Aunque no sepamos con seguridad cuál<sup>16</sup>.

3

Hasta aquí hemos visto lo que llamo el mito de Sigfrido y cómo se plasma en los textos. Pero ocurre que los textos no se limitan a este relato sobre el héroe, sino que van más allá. Porque en los textos, en el *Cantar*, las *Edda* y la *Saga*, la narración sobre este héroe aparece siempre combinada con la historia de Krimhilda y los reyes Burgundios. Parece como si, en las cortes altomedievales, el relato del héroe mítico sólo fuera posible integrándolo precisamente en una corte medieval y librando allí todo el potencial perturbador de lo heroico cuando entra en contacto con lo civilizado. El de los Burgundios es un universo narrativo complejo, debido a las diferencias entre las versiones y debido también a la estructura bipartita de esta materia: la primera parte gira en torno a Sigfrido, sus proezas y su asesinato, la segunda en torno a la muerte de los reyes Burgundios en la corte del rey Atila. De modo algo esquemático se puede decir lo siguiente: ambos relatos se combinan en una historia de doble conquista de la esposa. Sigurd casa con Krimhilda, la hermana del rey Gunther de Burgundia; y este a su vez casa con Brunhilda, es decir, que se crea una doble pareja de reyes. Pero ocurre que Brunhilda está vinculada a lo mítico y heroico igual que Sigfrido, de modo que el doble enlace se realiza parcialmente en contra de la lógica narrativa, y las tensiones que generan tanto esa vinculación como la superioridad heroica de Sigfrido llevan primero al asesinato de Sigfrido y luego al asesinato de Gunther a manos de Atila, pero como venganza instigada por Krimhilda, la viuda<sup>17</sup>.

En los textos escandinavos a Brunhilda se la asocia a las valquirias; Sigurd la conoce después de matar al dragón (es decir, cuando entiende el lenguaje de los

---

<sup>16</sup> Una dirección podría mostrarse en O. GSCHWANTLER, «Christus, Thor und die Midgardschlange», en *Festschrift für Otto Höfler zum 65. Geburtstag*, Viena, Notring, 1968, vol. I, pp. 145-168.

<sup>17</sup> Sobre la pre-historia del relato ofrecido por el *Cantar de los Nibelungos*, véase W. HAUG, «Szenarien des heroischen Untergangs», en A. EBENBAUER y J. KELLER (eds.), *8. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung*, Viena, Fassbaender, 2006, pp. 103-120; años antes el mismo autor ya publicó otro trabajo sobre la materia nibelunga: W. HAUG, «Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, vol. 104 (1975), pp. 273-292 (reimpreso en W. HAUG, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 277-292). Analiza las combinaciones de esquemas P. STROHSCHNEIDER, «Einfache Regelkomplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum *Nibelungenlied*», en W. HARMS y J.-D. MÜLLER (eds.), *Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag*, Stuttgart, Hirzel, 1997, pp. 43-75.





pájaros), entabla una relación con ella y se prometen en matrimonio. Pero entonces interviene Gunther, rey de Burgundia, quien tiene interés en obtener a Brunhilda como esposa. Le proporcionan a Sigurd una poción de olvido y este ayuda entonces al rey Burgundio a obtener a Brunhilda y él obtiene a Krimilda como esposa. El efecto de la poción no cesa hasta después de las bodas. Es decir, que el vínculo entre Brunhilda y Sigfrido es fuerte y los casamientos se basan en sendos engaños: engaño a Sigurd y a Brunhilda. El engaño a Sigurd afecta precisamente a lo que es el estigma heroico en estos textos: el olvido contra la sabiduría.

Los textos escandinavos vinculan el tesoro y el propio linaje de Sigurd (los Volsungos o descendientes de Vols/Wels) con el dios Odín, es decir, con la mitología precristiana. La historia de Sigurd y de los Burgundios se desarrolla entonces como una sucesión de tragedias vinculadas a la maldición que pesa sobre ese oro. La maldición terminará cuando muera el último pariente relacionado él y el último que conoce su paradero. Cuando desaparece el oro parece por lo tanto cerrarse la etapa mítica, la pre-historia, un relato de terribles violencias y de emociones que desembocan siempre en derramamiento de sangre. Y a partir de ahí podrá arrancar la historia, postheroica y cristiana.

Así al menos parece haberlo entendido el autor de la *Saga de Ragnar Loðbrókar* o *Saga de Ragnar el de las calzas de loden*<sup>18</sup>. El único manuscrito conservado de la *Saga de los Volsungos* contiene únicamente esa saga y la de Ragnar. Dos sagas no muy extensas a las que se dedica un códice exclusivo. Ambos textos suelen fecharse en la segunda mitad del siglo XIII, hacia el final del reinado de Hákon Hákonarson (fallecido en 1263) o poco más tarde. La *saga de Ragnar* hace lo que en principio la leyenda de Sigfrido no hizo nunca en ninguna otra parte: inventar una línea sucesoria de Sigurd. Según este texto, antes de que el rey Burgundio le diera la pócima del olvido, Sigurd había tenido una relación con Brunhilda y de esa relación nació una hija, llamada Aslaug. La niña, tras alguna vicisitud, es criada en un bosque, donde la encuentra tiempo más tarde Ragnar, rey de los Gautas. Ragnar se casa con ella. Entre otros hijos que la mujer da a luz, un día le anuncia uno que tiene «serpientes en los ojos» y al que llaman Sigurd. Los hijos de Ragnar, convertidos en poderosos guerreros, frenan la expansión de Suecia y conquistan Inglaterra. Sigurd tendrá una hija, Ragnhild, que será la madre de Harald Hárfargis (el de la cabellera hermosa), el primer rey de toda Noruega.

De este modo, las dos sagas construyen un complejo relato sobre el origen mítico de los reyes de Noruega. En primer lugar, convierten a Sigurd en descendiente de un linaje que en última instancia tiene su origen en el dios Odín. Al igual que otros relatos genealógicos medievales cuyos fundadores son semimíticos (la más famosa es la historia de la linda Melusina y la familia de Lusignan), los miembros de esta fami-

---

<sup>18</sup> *Völsunga saga og Ragnars saga loðbrókar*, ed. de Ö. THORSSON. Reykjavík, Mál og menning, 1985. Versiones españolas en J.E. DÍAZ VERA (ed.), *Saga de los Volsungos*. Madrid, Gredos, 1998; así como en S. IBÁÑEZ (ed.), *Saga de Ragnar Calzas Peludas*. Saxo Gramático: Regnero. Valencia, Tilde, 1998.

lia están caracterizados por una fiera o por rasgos inhumanos que son estigmas del origen mítico. Ahí está, casi al final del árbol genealógico, el segundo Sigurd con las «serpientes en los ojos», quien sin embargo carece de la singularidad y descomunalidad de su tocayo y abuelo. Obviamente, al entrar en la dimensión humana de la familia real noruega, la marca de la descendencia divina que distingue a los elegidos como portadores de la herencia mítica se disuelve. Y por ello también la división del relato global en dos sagas: la primera, la de los Volsungos, se mantiene en el cronotopo mítico-heroico. La segunda, la de Ragnar, inventa un proceso de humanización de lo mítico hasta la fundación del linaje real. Y es llamativo que este proceso se realice doblemente por vía materna o femenina: las dos hijas de los dos Sigurd, nieta y abuela. Al mismo tiempo, estos textos son los únicos que nos presentan un Sigfrido nórdico o escandinavo. No es que el origen de Sigfrido haya sido tema de ningún otro texto, pero hasta estas sagas se nos presenta comúnmente como un héroe continental. Esto significaría que estaríamos ante una apropiación de mitos y héroes germanos para la construcción de una tradición cultural propia. No hay que olvidar que durante el reinado de Hákon Hákonarson se traducen un importante número de textos literarios continentales, preferentemente franceses, al nórdico antiguo y que esa europeización cultural moderna del siglo XIII no encaja mal con la construcción de una especie de *origo gentis* específicamente nórdica<sup>19</sup>. Sin embargo, el manuscrito único que conserva estas sagas no parece indicar un gran éxito de esta construcción.

Un último ejemplo escandinavo permite ver mejor cómo se concibió el paso del universo mítico-heroico al universo cultural cristiano. Se trata del cuento de *Nornagest*, de principios del siglo XIV<sup>20</sup>. Nornagest es un viejo desconocido que llega a la corte del rey Ólaf. Durante la conversación vespertina, preguntado por su historia, cuenta que fue escudero de Sigurd y que lo acompañó en muchas de sus hazañas hasta su muerte y que luego acompañó a los hijos de Ragnar. Preguntado por su edad, responde que tiene trescientos años. A su cuna, aclaran, acudieron las nornas (que son como las parcas) a tejer los hilos de su destino, pero la más joven, molesta por el trato que le dispensaban las demás, dispuso que viviera sólo el tiempo que durara la vela que ardía junto a la cuna. Al oír esto, otra norna apagó la vela y se la entregó a la madre para su custodia. Nornagest aún la lleva consigo y la muestra. Entonces se hace bautizar por el rey Ólaf y luego enciende la vela; cuando se agota, Nornagest muere.

La construcción es excelente: el extraño viajero que se revela como hombre de otro tiempo (viajero en el tiempo), alguien que todavía ha vivido la edad de los héroes, esa de la que todos hablan pero que ya nadie ha vivido, porque está extinguida. El mítico y clásico motivo del nacimiento y de las nornas tejiendo el destino del héroe al lado de su cuna no sólo justifica la edad, sino que también lo vincula al

---

<sup>19</sup> El contexto de composición de la *Saga de Ragnar* fue estudiado por K. VON SEE, «Die kulturideologische Stellung der *Völsunga saga ok Ragnars saga*», en H. UECKER (ed.), *Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck*, Berlín, de Gruyter, 1994, pp. 584-600.

<sup>20</sup> *Fornaldar sögur Norðurlanda*, ed. de G. JÓNSSON. Reykjavík, Islendingasagnaútgáfan, 1959, vol. I, pp. 305-335.



tiempo en que todavía había nornas. Su destino, sin embargo, se cumple con el bautismo; la luz de la vida ha sido reservada como si él tuviera que vivir hasta la llegada de esa fe. Esa luz que ahora por fin se puede encender se agota pronto, permite al fin la muerte del viajero de otro tiempo y cierra definitivamente la era precristiana.

4

En el *Cantar de los Nibelungos* (y en la tradición continental alemana que deriva de él), Brunhilda es una mujer guerrera que sólo admite casarse con quien la supere en tres pruebas de fuerza. Gunther es incapaz de superar a esa amazona, eso se sabe de antemano, por eso tiene que ser Sigfrido quien la venza bajo la apariencia de Gunther. Aquí no hay vínculo previo entre Sigfrido y Brunhilda, pero esa guerrera forzada del lejano norte que sólo casará con el más fuerte responde al mismo modelo arcaico de heroísmo del que proviene Sigfrido. El más fuerte es Sigfrido, de modo que la lógica quiere que sólo él pueda superar las pruebas. Ese nexos lógico (pero de una lógica heroica) entre Sigfrido y Brunhilda genera un potencial de conflicto enorme en la familia del rey de Burgundia. Ambos personajes arrastran consigo un estigma mítico que los hace inalcanzables para los humanos: la fuerza bruta que supera la de todos los demás<sup>21</sup>. Y esa correspondencia entre ambos hace que no sólo exista el riesgo de un cortocircuito amoroso a lo *Tristán e Isolda*<sup>22</sup>, sino que sobre todo su superioridad resulte una amenaza para el reino. Eso conduce inevitablemente al asesinato de Sigfrido, que aleja el peligro del invencible y deja a Brunhilda sin apoyo. La eliminación del invencible se presenta como una estrategia de rescate ante su infinita superioridad y el riesgo que emana de ella.

El autor del *Cantar de los Nibelungos* esconde lo mítico en espacios sustraídos a la visibilidad: el Sigfrido de la fuerza descomunal realiza las pruebas de la conquista escondido bajo el manto que lo hace invisible, mientras Gunther simula o gesticula realizar las pruebas. Así, la fuerza mítica y arcaica actúa encubierta por las apariencias del máximo representante de la corte<sup>23</sup>. Sigfrido es en el *Cantar* un mozo hermoso, cortesano y refinado que, sin embargo, esconde una ‘bestialidad’ de origen mítico que emerge unas pocas veces, amenazante y sobre todo arrolladora. Esa fuerza sale a relucir casi de modo natural en la guerra del principio, donde mata y apresa a los jefes adversarios en una furibunda correría; más adelante la utilizará conscientemente, pero escondido bajo ese manto que lo hace invisible, en las prue-

---

<sup>21</sup> Recordemos que en los textos escandinavos se sustituye por la sabiduría de Brunhilda y la comprensión del lenguaje de los pájaros de Sigurd.

<sup>22</sup> H. KUHN, «Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur», en *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Kl.*, 1973/5, Múnich, Akademie, 1973 (= *Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelunghi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 7-17). P. STROHSCHNEIDER (nota 16).

<sup>23</sup> Sobre este aspecto ampliamente J.-D. MÜLLER, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen, Niemeyer, 1998.

bas de fuerza para la conquista de Brunhilda. Y finalmente sale a relucir de manera casi cómica en la escena de caza previa a su asesinato, donde Sigfrido caza dos jaba-líes, un león, un bisonte, un alce, cuatro uros, un ciervo y, por último, da alcance a pie a un oso y lo apresa con sus manos. Sigfrido parece inconsciente de su verdadero poder, de su insuperable fuerza y de su piel invulnerable por arma alguna; pero parece inconsciente sobre todo de lo amenazante que resulta lo mítico para los humanos corrientes. Así, cuando regresa de la cacería, suelta al oso al llegar al campamento y lo manda azuzar por los perros, de modo que en un instante todo el campamento del rey queda alborozado y patas arriba, hasta que el héroe vuelve a apresar el oso. Una broma pesada que revela todo el potencial de amenaza.

Al principio los Burgundios utilizan al gran héroe en su propio interés, primero para resolver una guerra, luego para obtener a la reina. Pero ya la conquista de Brunhilda, basada en el engaño y en la utilización de la fuerza de Sigfrido invisible tras los gestos del rey, muestra cómo el *Cantar* desarrolla una feroz crítica hacia la sociedad cortesana, a la que refleja como un poder de doble fondo, donde las apariencias refinadas cubren actos de fuerza bruta, donde lo visible no se corresponde con la realidad. A partir del asesinato de Sigfrido, son los propios reyes Burgundios quienes quebrantan la ley con nocturnidad y alevosía. Y caen en una espiral de traiciones y violencia que no sólo acabará en la matanza más descarnada de toda la historia de la literatura, sino que en ella cada vez resulta más patente que bajo el manto de refinamiento cortesano no se esconde otra cosa que guerreros arcaicos, la mítica tradición de los matadores de dragones<sup>24</sup>.

Pero otro aspecto pesa todavía más en el *Cantar de los Nibelungos*. El mundo heroico es siempre un mundo pre- o paracivilizatorio, pues en él impera la ley del más fuerte. El héroe, a diferencia de un protagonista, se impone siempre por ser el más fuerte. La prueba o las pruebas que debe superar el protagonista sirven, precisamente, para demostrar que es el más fuerte. En los relatos heroicos con conquista de esposa, el más fuerte obtiene a la más hermosa. Estas son constantes antropológicas de la narrativa que se pueden ver todavía en el cine de Hollywood. Pero donde impera la ley del más fuerte, no impera el Derecho. Y esta oposición entre Derecho y Fuerza es también una constante de la narrativa. Para el *Cantar de los Nibelungos* es, más aún que para el cine moderno, la contraposición entre civilización y barbarie. Brunhilda es una reina del ámbito heroico. Por eso impone las pruebas de fuerza a sus pretendientes y sólo se casará con quien la supere en las tres; a los demás los mata. Sólo el más fuerte puede conquistar a la más fuerte; y quien no es el más fuerte sucumbe. La utilización de los poderes míticos de Sigfrido (de su fuerza y su invulnerabilidad) por parte de los Burgundios se realiza precisamente quebrantando el Derecho y de paso también la ley heroica. Gunther conquista a Brunhilda engañándola por partida doble: engañándola en las pruebas de fuerza (que Gunther sólo simula realizar, mientras el verdadero actor es Sigfrido, invisible) y engañán-

---

<sup>24</sup> Véase también O. EHRISMANN, *Nibelungenlied. Epoche–Werk–Wirkung*. München, Beck, 1987. H. BEKKER, *The Nibelungenlied. A literary analysis*. Toronto, University of Toronto Press, 1971.



dola de nuevo en la boda formal en su corte, e incluso durante su reinado posterior. Pues donde ella, para quien únicamente rige la ley del más fuerte, sólo puede ver dominantes y dominados, la realidad cortesana presenta a personas con los mismos derechos, y eso genera conflicto en la reina.

La grandeza del *Cantar de los Nibelungos* reside, entre otras muchas cosas, en mostrar cómo el magnífico y ordenado mundo cortesano de los Burgundios, regido por el Derecho, se descompone lenta pero inexorablemente porque en él cada vez más se impone la ley del más fuerte, primero de manera ocasional, sutil y encubierta, luego cada vez más de modo abierto y declarado, hasta que sucumben en la muerte más heroica: la de hacerse matar para vencer. Como portador de los estigmas del mundo mítico-heroico, Sigfrido es una señal que apunta hacia la manera en que elementos de ese mundo están entrando en el universo cortesano, el del presente del autor y el público. Sigfrido puede desaparecer porque ese proceso de contaminación de los nobles cortesanos por la lógica heroica, el 'virus' de la sustitución del Derecho por la ley del más fuerte, ya se ha propagado, y se extenderá hasta la aniquilación total de la sociedad portadora.

5

La historia posterior del *Cantar de los Nibelungos*, la historia de su lectura y reelaboración en los siglos XIV y XV, revela también que ese rasgo mítico del personaje de Sigfrido era percibido como un punto problemático. Conservamos dos copias del *Cantar*, conocidas como los manuscritos *a* y *n*<sup>25</sup>, que reducen o netamente eliminan la parte de Sigfrido del poema y tratan, al mismo tiempo, de situar el resto de la acción en un marco histórico, como si fueran acontecimientos ocurridos a algún antepasado de la nobleza feudal. Para estos intentos de recontextualización histórica, la figura de Sigfrido probablemente resultaba molesta, porque incluso para el

---

<sup>25</sup> Véanse para este apartado las consideraciones generales de L. VOETZ, «Die *Nibelungenlied*-Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts im Überblick», en J. HEINZLE y U. OBHOF (eds.), *Die Nibelungen. Sage-Epos-Mythos*, Wiesbaden, Reichert, 2003, pp. 283-305; así como las de V. MERTENS, «Nibelungische Metamorphosen. Zum *Nibelungenlied* im Spätmittelalter», en D. BUSCHINGER y J.-F. CANDONI (eds.), *Les Nibelungen. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens (12 et 13 Janvier 2001)*, Amiens, Université, 2001, pp. 99-110g. La versión *a* puede consultarse en *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, ed. de M. BATTS, Tübingen, Niemeyer, 1971, pp. 795-796. La versión *n* ha sido objeto de dos ediciones recientes: *Eine spätmittelalterliche Fassung des Nibelungenliedes. Die Handschrift 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, ed. de P. GÖHLER, Viena, Fassbaender, 1999; y *Das Nibelungenlied nach der Handschrift n*, ed. de J. VORDESTEMANN, Tübingen, Niemeyer, 2000. Sobre ella hay dos estudios imprescindibles: E.R. HAYMES, «Die Nibelungen im Spätmittelalter. Die Handschrift *n* und ihre Umgebung», en *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*, Wiesbaden, Reichert, 2000, pp. 447-461; así como J. HEINZLE, «Wiedererzählen in der Heldendichtung. Zur Fassung *n* des 'Nibelungenliedes'», en J. BUMKE y U. PETERS (eds.), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, Berlín, Schmid, 2005, pp. 139-158.

público del siglo xv estaba claro que este héroe, a diferencia de los demás, carecía de raíces históricas conocidas y que sus hazañas resultaban demasiado fantásticas. Es la inquietud ante la ficción por parte de quienes buscan una validez histórica, política o ideológica en la literatura.

Por el otro lado, otra parte del público parece haber gozado precisamente del lado mítico y fantasioso del *Cantar* que aportaba la figura de Sigfrido. Así, conservamos el índice de capítulos de una copia del poema que por lo demás está perdida (versión *m*)<sup>26</sup>. Gracias a que los títulos resumen la acción de cada canto y que tenemos números de folios, podemos saber que esta versión en primer lugar dedicó siete u ocho folios a narrar la lucha de Sigfrido contra el dragón y cómo obtuvo el fabuloso tesoro. Es decir, que aquí se realizó un trabajo de edición y una ampliación del texto del *Cantar*. Pero a continuación esta versión introduce un capítulo de ocho folios sobre «cómo un dragón raptó a Krimhilda y la llevó a una alta montaña», luego otro capítulo de cuatro folios sobre «cómo Sigfrido liberó a la doncella con muchos y grandes trabajos» y finalmente uno de nueve folios sobre «cómo Sigfrido, tras vencer al dragón, regresó con la doncella a la corte». A la vista de todas estas ampliaciones del texto del *Cantar*, puede afirmarse que esta versión no pretendía situar los hechos en un marco histórico, como las anteriores, sino que operó de modo contrario, ampliando los episodios mítico-heroicos e introduciendo nuevas aventuras en el relato. Cabe señalar que, como al final el mito siempre se impone, los intentos de enmarcar la acción del *Cantar* en un contexto histórico fracasaron, pero la historia de Sigfrido, sus luchas contra dragones y su liberación de una princesa, fue leída hasta bien entrado el siglo xvii gracias a un cantar, *Das Lied vom Hürnen Seyfrid*, compuesto a finales del siglo xv o principios del xvi y difundido a través de sucesivas ediciones impresas<sup>27</sup>.

Por último, conservamos el texto de una farsa de carnaval escrita en Vipiteno, en el Tirolo, a principios del siglo xvi<sup>28</sup>. En ella se hace luchar a espada a seis pares de héroes de la literatura alemana. Vipiteno tenía una escuela de armeros que realizaba exhibiciones de esgrima y es muy probable que ese texto sirviera para vestir una de esas muestras. Porque en la presentación el anunciador pide apartar mesas y sillas para el combate, ruega a las damas que no se asusten por los fogonazos de las espadas y pide especial espacio para Sigfrido, a quien su piel de cuerno hace un poco patoso. Podemos imaginarnos al actor que hacía de Sigfrido recubierto de alguna protección que hiciera más graciosa y espectacular su actuación. Lo interesante de

---

<sup>26</sup> H. de BOOR, «Die Bearbeitung m des Nibelungenliedes», en *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, vol. 81 (1959), pp. 176-195.

<sup>27</sup> *Das Lied vom Hürnen Seyfrid. Critical edition with introduction and notes*, ed. de K.C. KING. Manchester, University Press, 1958. Véase también K.C. KING, «Siegfried's Fight with the Dragon in the *Edda* and the *Hürnen Seyfrid*», en K.C. King, *Selected Essays on Medieval German Literature*, Londres, Institute of Germanic Studies, 1975, pp. 7-13; así como R. BREYER, «Der hürnen Seyfrid. Die Form des Inhalts», en K. ZATLOUKAL (ed.), *3. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die Rezeption des Nibelungenliedes*, Viena, Fassbaender, 1995, pp. 53-65.

<sup>28</sup> *Das Recken spil*, en *Sterzinger Spiele. Die weltlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs nach den Originalhandschriften (1510-1535) von Vigil Raber und nach der Ausgabe Oswald Zingerles (1886)*, ed. de W.M. BAUER. Viena, Österreichischer Bundesverlag, 1982, pp. 9-27, 481-485 y 529.



este detalle es que el elemento mítico, la piel endurecida por el baño en la sangre del dragón, se ha convertido en cómico, en materia de diversión carnavalesca.

6

Todo este material narrativo sobre Sigfrido, con las complicaciones semánticas que ya produjo en época medieval, desde las primeras apariciones de su relato, se convirtió a partir de principios del siglo XIX en el caldo para la transformación de Sigfrido en una figura de identificación nacional. El proceso a través del cual el *Cantar de los Nibelungos* se convirtió en un símbolo del nacionalismo alemán decimonónico constituye quizás uno de los fenómenos culturales más sorprendentes de la Alemania del siglo XIX.

Varios factores contribuyeron a ello<sup>29</sup>: en primer lugar, la intensa recepción de la *Germania* de Tácito a partir del siglo XVI y el enaltecimiento de sus elogios a los pueblos germanos permitieron el sueño de una Germania prerromana entre lo idílico y lo heroico. En segundo lugar, la Reforma luterana genera una oposición hacia Roma; esta se incrementa a medida que el Imperio, que desde Carlomagno está en manos de la nobleza alemana, pierde fuerza, y se acrecienta con la guerra de los treinta años. Ello ofreció un terreno abonado para que (al principio de manera muy marginal) se creara un mito de lo germano según el cual la dominación romano-cristiana era impuesta y significaba la degeneración de unos valores puros. A ello contribuyó también el descubrimiento de Grecia en la Alemania de mediados del siglo XVIII, que permitió acceder a un mundo clásico previo (y supuestamente más puro) a Roma<sup>30</sup>. Y el idilio de la Grecia antigua no tarda en tocarse con el idilio de la Germania antigua. Para entonces, el mundo cultural alemán buscaba ya una *Iliada* alemana, un poema épico fundacional<sup>31</sup>, y el redescubrimiento del *Cantar de los Nibelungos* en esa misma época por un lado y las guerras napoleónicas por el otro hicieron que ese poema se convirtiera, a pesar de lo poco indicado que resultaba, en un texto de identificación nacional. Pero dado que esa identificación política no se podía basar en la acción del poema, pues las intrigas y asesinatos en la casa real de Borgoña unos cinco siglos antes de que existiera algo así como Alemania no calaban

---

<sup>29</sup> J. HEINZLE y A. WALDSCHMIDT (eds.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. J. HEINZLE, *Die Nibelungen. Sage–Epos–Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2004. K. VON SEE, *Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*. Frankfurt, Athenäum, 1970. H. BRACKERT, «Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie», en U. HENNIG y H. KOLB (eds.), *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*, Múnich, Beck, 1970, pp. 343-367.

<sup>30</sup> Recuérdese, por ejemplo, la fundamental influencia que ejerció el librito de J.J. WINKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden, Walther, 1756.

<sup>31</sup> K. VON SEE, «Das Nibelungenlied—ein Nationalepos?», en HEINZLE / WALDSCHMIDT (nota 28), pp. 43-110.

como mito de origen, tuvo que basarse en los personajes. Aquí se inició un incesante proceso de aplicar, desde todas las perspectivas posibles, las virtudes de carácter que Tácito había reconocido a los germanos (aunque con el único objetivo de criticar la decadencia romana) a los personajes del *Cantar*: la nobleza, la pureza, la lealtad, etc. Eso caló a base de repetirlo incluso en la escuela, a pesar de que el *Cantar* sólo narra traiciones y contrataciones.

Al mismo tiempo se redescubre también a Arminio, el guerrero querusco que en el año 9 d.C. derrotó al ejército romano del general Varro en el bosque de Teutoburgo. Esa victoria sobre Roma se convierte en el referente nacional no sólo durante las guerras napoleónicas, sino también mucho más tarde. Pero Arminio carece de texto, no hay un poema que lo narre y celebre, no hay mito. Por ello la figura de Sigfrido, que se debió de antojar la más semejante y que lleva la victoria en el nombre, se erige en complemento o sustituto de Arminio.

Paralelamente, además, se conocen y popularizan la *Edda Poética* y la *Saga de los Volsungos*. La imaginación romántica y la teoría de las cantilenas homéricas pronto convirtieron los poemas narrativos de la *Edda* en cantares primitivos, cosa que en su inmensa mayoría no son. En todo caso, como la tradición escandinava sitúa a Sigfrido en el centro de la acción, su mito se vio ahora reforzado. Y recibió su consolidación con la tetralogía operística de Richard Wagner *El anillo del Nibelungo*. Sigfrido es aquí, como en la *Saga*, el elegido de los dioses, descendiente de Odín y de vieja estirpe germana, representante de 'lo Alemán'. Sus valores son la fortaleza aristocrática y la disponibilidad para luchar<sup>32</sup>. La mitología política se aprovecha inmediatamente de esta revalorización de Sigfrido como imagen del poder (el fabuloso tesoro), la victoria sobre el enemigo exterior (el dragón) y la grandeza de la nueva patria unida. Así lo expresa ya el inicio del poema *Die Siegestrunkenen* («Embriagados de victoria») de Georg Herwegh de 1872, tras la guerra franco-prusiana:

Vorüber ist der harte Strauß,  
Der welsche Drache liegt bezwungen,  
Und Bismarck-Siegfried kehrt nach Haus  
Mit seinem Schatz der Nibelungen<sup>33</sup>.

Ha terminado la dura contienda,  
el dragón francés yace vencido  
y Bismarck-Sigfrido regresa a casa  
con su tesoro de los nibelungos.

Como en las *Edda* y en la *Saga de los Volsungos*, el problema es que al final no sólo se impone el mito, sino también lo atávico y destructivo que conlleva. Así ocurrió 30 años más tarde: en marzo de 1909, en un discurso ante el Parlamento alemán, el príncipe Bernhard von Bülow, canciller imperial del Kaiser Guillermo II, definía la relación entre Alemania y el Imperio austrohúngaro como «lealtad de nibelungos» (*Nibelungentreue*), recordando el vínculo inquebrantable que une a los héroes en su combate mortal en la corte de Atila. Esa lealtad fue confirmada por el mariscal

<sup>32</sup> P. WAPNEWSKI, *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. Múnich, Piper, 1998. V. MERTENS, «Das *Nibelungenlied*, Richard Wagner und kein Ende», en HEINZLE / KLEIN / OBHOF (nota 28), pp. 459-496.

<sup>33</sup> G. MAHAL (ed.), *Lyrik der Gründerzeit*. Tübingen, Niemeyer, 2015, p. 216.





Figura 4. Siegfriedstellung. Ilustración de la revista *Jugend* del 9 de noviembre de 1918.



Figura 5. El relato de la puñalada en la espalda. Panfleto para las elecciones al Reichstag del 7 de diciembre de 1924.

Hindenburg en 1914, en las semanas decisivas antes del inicio de la primera guerra mundial, fue celebrada por numerosos patriotas encendidos y en su nombre los soldados alemanes fueron mandados por miles a morir en las trincheras, igual que las hordas de hunos son diezmadas en los combates en la corte de Atila del *Cantar de los Nibelungos*. Los planes estratégicos del ejército alemán estaban llenos de nombres en clave extraídos de la epopeya. Así, por ejemplo, la línea básica de defensa, el último cierre que tenía que impedir un avance enemigo, era denominada «posición de Sigfrido» (*Siegfriedstellung*). Esa era la defensa infranqueable, la combinación de posiciones tácticas en las que se podía confiar (figura 4)<sup>34</sup>.

Después del desastre de 1918, en cambio, se fraguó entre actores y observadores del bando conservador y militarista el mito de la puñalada por la espalda, que explicaba la derrota del ejército alemán por el cese del apoyo de la población tras la revolución de noviembre de 1918. No faltó entonces tampoco quien comparara ese hecho con el *Cantar de los Nibelungos* (figura 5). El propio mariscal Hindenburg escribía en sus memorias de 1920: «Igual que Sigfrido cayó por la lanza traidora del siniestro Hagen cuando iba a beber de la fuente clara, así cayó también

<sup>34</sup> H. MÜNKLER y W. STORCH, *Siegfried. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlín, Rotbuch, 1988.



Figura 6. La muerte de Sigfrido. Fritz Lang, *Die Nibelungen* (1924-25), UfA.

nuestro agotado frente tras intentar en vano beber nueva vida del manantial agotado del apoyo de la patria»<sup>35</sup>.

Sin duda alguna, el público de Fritz Lang pensó en ello cuando vio la escena del asesinato de Sigfrido (figura 6). Pero Lang es un narrador más neutral y, aunque toque muchas fibras, su monumental película de 1924-1925 no defiende ninguna corriente ideológica concreta, sino que precisamente trata de desmitificar<sup>36</sup>.

Tampoco le parecía quedar mucho recorrido entonces al mito de Sigfrido. Con la república de Weimar se consuma, finalmente, un cambio que en otras literaturas occidentales se había producido mucho antes: el del héroe-rey al héroe-vasallo. Así, el aristócrata Sigfrido es sustituido generalmente por otros héroes más llanos, héroes seguidores, héroes que son vasallos y que por lo tanto obran siempre en favor de un bien o una institución superior. Los fascismos europeos se aprovecharon de este modelo. Y por si alguna duda cabía, el final de la segunda guerra mundial acabó, para la cultura occidental, con los héroes atávicos y autárquicos de corte germánico. El héroe ya nunca más fue el rey, sino el soldado, la persona que sirve a un ejército, a un Estado. El héroe nunca es, por utilizar un relato frecuente

---

<sup>35</sup> «Wie Siegfried unter dem hinterlistigen Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken» (cit. en MÜNKLER / STORCH, cit. nota 34, p. 86).

<sup>36</sup> V. MILLET, «¿Por qué los Nibelungos, señor Fritz Lang?», en J. LI. MARTOS y M. GARCÍA SEMPÈRE (eds.), *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, pp. 447-474. H.B. HELLER, «Nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt'. Fritz Langs *Nibelungen*-Film als Zeitbild», en HEINZLE / KLEIN / OBHOF (cit. nota 28), pp. 497-509. Ch. KIENING y C. HERBERICHS, «Fritz Lang: *Die Nibelungen* (1924)», en C. KIENING y H. ADOLF (eds.), *Mittelalter im Film*, Berlín, de Gruyter, 2003, pp. 189-225.

en el cine americano, el presidente de los Estados Unidos, sino quien lo salva o protege de amenazas internas o externas. Se ha impuesto el modelo artúrico, donde el rey tiene escaso protagonismo, pero representa un sistema al que los héroes sirven. Un sistema heroico en el que la sumisión al Derecho y a un sistema moral se presupone de antemano y donde los intentos de imponer la ley del más fuerte se conciben como desviaciones. Desde *Rambo* y *Bourne* hasta *La guerra de las galaxias*. Y donde haya oro por medio ya no es un símbolo de poder, capaz de atraer guerreros, sino dinero para gastar y llevar una vida acomodada.

Pero Sigfrido no ha desaparecido de la cultura alemana, sólo se ha transformado para seguir alimentando relatos. Donde lo encontramos ahora es en el ámbito de la narrativa infantil, incluso de las parodias antiheroicas y dragonofílicas<sup>37</sup>. Y naturalmente en el ámbito *phantasy*<sup>38</sup>, que no es otra cosa que el regreso ficcional al universo heroico que nos redescubrió el gran medievalista Tolkien. El relato de Sigfrido lo tiene todo para un superhéroe del género *phantasy*: sus orígenes en un país exótico, su fuerza, su formación en una herrería del bosque, su lucha contra el dragón, el rescate de la princesa y otras muchas aventuras que se han contado sobre él en textos medievales. Pero en este género, Sigfrido es todavía un personaje en busca de un buen autor.

RECIBIDO: 26-12-2019; ACEPTADO: 29-07-2020



---

<sup>37</sup> Por ejemplo K. KOINEGG, *Der Schatz der Nibelungen: Hörspiel über Siegfried, dem Drachentöter*. Dortmund, Igel Records, 1998; K. REICHERT, *Siegfried—Die wahre Kunde vom Drachentöter*. Königswinter, New School, 2005.

<sup>38</sup> Destaca aquí el personaje 'Schauffen' del videojuego japonés *SoulCalibur* (<https://soulcalibur.fandom.com/wiki/Siegfried>; última consulta 26/6/2021).

# DESMONTANDO MITOS SOBRE LA TIERRA EN LA EDAD MEDIA

Sandra Sáenz-López Pérez  
Universidad Autónoma de Madrid

## RESUMEN

Este trabajo desmonta, gracias a la cartografía, tres mitos comúnmente asociados a la Edad Media: la idea de que la Tierra se concebía plana, que Jerusalén se ubicaba en el centro del mundo, y que en los confines habitaban los dragones. La riqueza visual de la que hacen alarde los mapas del Medievo presenta un mundo más complejo que el que le hemos inventado. Como es bien sabido, las apariencias engañan. La falta de proyección científica y el peso del simbolismo religioso deben ser superados para conseguir, con ello, descubrir el mundo de la Edad Media.

**PALABRAS CLAVE:** Medievo, cartografía, planitud, Jerusalén, monstruos.

## DISMANTLING MYTHS ABOUT THE EARTH IN THE MIDDLE AGES

## ABSTRACT

This paper dismantles thanks to cartography three myths commonly associated with the Middle Ages: the idea that the Earth was flat, that Jerusalem was in the center of the world, and that dragons inhabited its margins. The visual richness that medieval maps boast presents a more complex world than the one we have invented for it. As it is well known, appearances can be deceiving. The lack of scientific projection and the importance of religious symbolism must be overcome to discover the world of the Middle Ages.

**KEYWORDS:** Middle ages, cartography, flatness, Jerusalem, monsters.



Los diez siglos que comprenden el espacio de tiempo entre la caída del Imperio Romano de Occidente en el 476 d.C. y la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo en 1492 —márgenes cronológicos comúnmente aceptados para delimitar lo que se ha venido en llamar la «Edad Media»— fueron considerados durante unos cuantos siglos más una época de barbarie cultural y de oscurantismo religioso; ya en sí el nombre con el que aún se conoce es indicativo de abarcar una época intermedia entre dos cumbres de la luminosa civilización: la Antigüedad clásica y su Renacimiento<sup>1</sup>. Pese a los momentos históricos en los que surgió el interés por mirar a la Edad Media —a la cabeza de todos el Romanticismo decimonónico—, esa densa sombra que se arrojó sobre el Medievo sigue pesando, incluso tras brillantes esfuerzos por demostrar que esa época estaba llena de luz, en todos los sentidos: simbólico, material e intelectual<sup>2</sup>. Pensar en la Edad Media supone aún hoy llenarla de ignorancia, misoginia, intolerancia, y de otra serie de adjetivaciones de carácter peyorativo. Este trabajo no pretende —aunque bien lo quisiera su autora— acabar con estas ideas. Tan solo nos conformaremos con contribuir a corregir algunas de ellas, concretamente a desmontar tres mitos sobre la imagen que, según se dice, el hombre de la Edad Media tenía del mundo. Y para ello qué mejor que servirnos de representaciones cartográficas.

## LA TIERRA ES PLANA

Cuantitativamente la mayoría de los mapas realizados en la Edad Media representan la Tierra de forma circular: desde los llamados mapas esquemáticos tripartitos que exhiben las tres partes del mundo conocidas, evocando su reparto entre los hijos de Noé tras el diluvio universal (fig. 1), a los mapas historiados que, pese a una mayor complejidad en la geografía física, mantienen el círculo para el dibujo de su contorno (por ejemplo, figs. 12 y 13). La forma circular debió de ser igualmente habitual en las cartografías antiguas. Ya está presente en el llamado mapamundi babilónico (ca. 600 a.C.)<sup>3</sup>, el más antiguo conservado: inciso en una tablilla de arcilla, el océano abraza la Tierra a modo de anillo y la separa de las míticas regiones en las que reina la oscuridad, representadas a base de triángulos. La forma circular pervivió en la tradición cartográfica clásica a juzgar por las críticas que Heródoto (siglo v a.C.) lanzaba en su *Historia* (iv, 36): «Me da risa ver que haya habido muchos que han trazado mapas del mundo sin que ninguno los haya comentado detallada y sensatamente: representan un Océano que, con su curso, rodea la tie-

---

<sup>1</sup> Para una puesta al día de las formas que dieron nombre a esta época de la historia véase E. BAURA GARCÍA, «De la “media tempestas” al “medium aevum”. La aparición de los diferentes nombres de la Edad Media». *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), pp. 27-46.

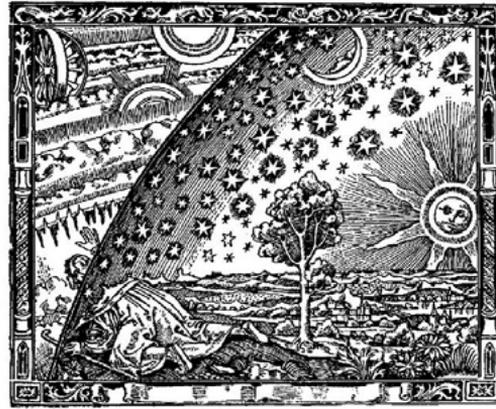
<sup>2</sup> Sirvan como ejemplo los trabajos de J. LE GOFF, *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona, Paidós, 1999; y *Una larga Edad Media*. Barcelona, Paidós, 2008.

<sup>3</sup> British Museum, Londres (BM 92687). Para una aproximación al mapa véase C. ULKE-KUL, *An 8,200 year old map. The Town Plan of Çatalhöyük*. Cağaloğlu, Dönence, 1999.





Fig. 1. Jean Mansel, *La Fleur des Histoires* (1459-1463). Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas (Ms. 9231, fol. 281v).



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...

Fig. 2. Camille Flammarion, *L'Atmosphère: Météorologie Populaire*. París, Hachette, 1888, p. 163.

rra –que según ellos, es circular, como si estuviese hecha con un compás– y dan las mismas dimensiones a Asia que a Europa<sup>4</sup>».

Los mapas circulares son los más comunes de la cartografía altomedieval y los más antiguos conservados responden a esta forma, pero también son frecuentes durante toda la Baja Edad Media: de hecho, el primer mapa impreso fue un mapamundi tripartito de «T en O» incluido en las *Etimologías* de san Isidoro (Augsburgo: Günther Zainer, 1472). La forma circular invita a imaginar la Tierra en el Medievo como un disco plano, rodeada de un océano anular, más allá del cual se extendía el abismo. Al menos así imaginaron que imaginaba el mundo el hombre medieval con posterioridad a esa época. La representación que más ha contribuido taladrar esa idea en nuestra retina figura dentro de *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* de Camille Flammarion publicada en 1888, que muestra, tal como indica el pie de foto de esa publicación, que un misionero de la Edad Media cuenta que había encontrado el lugar en el que el Cielo y la Tierra se encontraban (fig. 2). El personaje en cuestión había alcanzado los extremos de una Tierra circular plana y atravesaba con su cabeza y manos la bóveda celeste estrellada, quizá una evocación de la octava esfera,

<sup>4</sup> HERÓDOTO, *Historia*. Madrid, Editorial Gredos, 1977, pp. 316-317.





Fig. 3. El Bosco, *Tríptico del Jardín de las delicias* (1490-1500). Museo Nacional del Prado, Madrid (n.º cat. P002823).

la más exterior de todas, llamada también esfera de las estrellas fijas<sup>5</sup>; más allá se extiende un universo con su maquinaria cósmica, también supuestamente medieval.

De todas las referencias icónicas que se asemejan a la de Camille Flammarion la más próxima es indudablemente aquella con la que El Bosco cierra su afamado *Jardín de las delicias* (1490-1500)<sup>6</sup>. El tríptico cerrado muestra el tercer día de la creación del mundo, y en la parte superior izquierda, entronizado entre nubes, Dios Padre contempla su obra (fig. 3). Toda ella está contenida dentro de una esfera de cristal, brillante y transparente, símbolo de la fragilidad de las cosas caducas<sup>7</sup> o idea, también evocada por Flammarion, del universo medieval rodeado de una esfera cristalina. En su interior, siguiendo las sagradas escrituras, las aguas se han separado de la tierra y desplazado al borde, adoptando así el tradicional aspecto de anillo circundante; lo seco, por su parte, parece flotar a modo de disco. Esta obra se ha descrito como «la tierra –plana, con agua alrededor y con abundante vegetación, reconocible o no [...] de acuerdo con las convenciones de la época»<sup>8</sup>. En cualquier

<sup>5</sup> Para el universo medieval véase M. AGUIAR AGUILAR, «Modelos cosmológicos medievales». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 14 (1995), pp. 7-15, esp. 9.

<sup>6</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid (n.º cat. P002823). Dentro de la extensa bibliografía producida en torno a esta obra véanse M.P. SILVA MAROTO, «El Bosco. Tríptico del Jardín de las delicias», en *El Bosco. La exposición del V Centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 330-346; y R.L. FALKENBURG, *Le Jardin des Délices*. París, Hazan, 2015.

<sup>7</sup> C. DE TOLNAY, *Hieronymus Bosch*. Bâle, Les Éditions Holbein, 1937, p. 33.

<sup>8</sup> M.P. SILVA MAROTO, *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI: guía*. Madrid, Museo del Prado, 2001, p. 162.



Fig. 4. Cosmas Indicopleustes, *Topographia Christiana* (siglo xi).  
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia (Ms. 9.28, fol. 95v).

caso, el pintor flamenco no puede significarse como un artista medieval. Retomaremos esta obra más adelante.

Pese a los ríos de tinta que se han vertido sobre la planitud de la Tierra en la Edad Media, numerosas voces de ese momento se esforzaron por demostrar gráfica y textualmente su esfericidad<sup>9</sup>. También hubo quienes, por el contrario, se aferraron a los textos sagrados y defendieron la idea plana. Así lo hicieron Latancio (ca. 250-ca. 325), apologista cristiano de origen norteafricano, en sus *Divinae Institutiones* (III, 24), o Cosmas Indicopleustes (siglo vi), mercader, teólogo y geógrafo bizantino, en *Topographia Christiana*<sup>10</sup>. Cabe ahora preguntarse ¿cómo explicar ante una Tierra plana realidades tan evidentes como la sucesión del día y la noche? Cosmas Indicopleustes lo hizo con la existencia de una gran montaña al noroeste del mundo detrás de la cual se ocultan, alternativamente, el sol y la luna (Libro IV, 188-189), idea que transfirió a la imagen del universo (fig. 4). Lactancio y Cosmas Indicopleustes son

<sup>9</sup> Más numerosa es aún la literatura académica que ha probado la noción de la Tierra esférica en el Medievo desde muy diversas aproximaciones y recurriendo a distintas fuentes; véanse para una aproximación al tema L.B. CORMACK, «That Medieval Christians Taught that the Earth was Flat», en R.L. NUMBERS (eds.), *Galileo Goes to Jail and Other Myths About Science and Religion*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009, pp. 28-34; y L.M. BISHOP, «The Myth of the Flat Earth», en S. HARRIS y B.L. GRIGSBY (eds.), *Misconceptions about the Middle Ages. Routledge Studies in Medieval Religion and Culture*, Londres-Nueva York, Routledge, 2008, pp. 97-101.

<sup>10</sup> Para la imagen de la Tierra según este último autor véase W. WOLSKA-CONUS, «Cosmas Indicopleustes et la figure de la terre», en *Moïse géographe. Recherches sur les représentations juives et chrétiennes de l'espace*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988, pp. 79-98; y M. KOMINKO, *The World of Kosmas: Illustrated Byzantine Codices of the Christian Topography*. Nueva York, Cambridge University Press, 2013.





Fig. 5. Gossuin de Metz, *Image du monde* (1340-1350). Bibliothèque nationale de France, París (Ms. Français 25344, fol. 39v).

en cualquier caso excepciones que confirman la regla de la esfericidad de la Tierra medieval. Debemos dar ahora paso a quienes así lo explicaron.

El poeta francés Gossuin de Metz (siglo XIII) afirmaba en su *Image du monde* que «la Tierra es redonda, y si no hubiera obstáculos, un hombre podría recorrerla, como una mosca circula alrededor de una manzana; dos hombres podrían separarse, marchando en direcciones opuestas, uno hacia el Este, otro hacia el Oeste, de forma que se reencontrarían en las antípodas»<sup>11</sup>.

Numerosos ejemplares de esta obra están iluminados y exhiben ese hipotético viaje alrededor del mundo, demostrando gráficamente la esfericidad de la Tierra (fig. 5). Siguiendo ese pasaje se incorporan dos esferas, una sobre otra, disponiendo en la superior a los viajeros en el mismo extremo, dispuestos a lanzarse en direcciones opuestas, y en la inferior el viaje completo hasta llegar al reencuentro en las antípodas. De manera semejante, debemos asimismo recordar las palabras del monje franciscano, también de origen francés, Matfré Ermengaud (fl. 1288-1322), quien afirma en su *Le breviari d'amor*, compuesto entre 1288 y 1292: «El agua del mar ciñe y cubre la Tierra por todas partes excepto por una, que Dios nos dejó para

<sup>11</sup> Traducción a partir de la edición francesa de O.H. PRIOR (ed.), *L'image du monde de maître Gossuin. Rédaction en prose. Texte du manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds français No. 574, avec corrections d'après d'autres manuscrits*, Lausana-París, Librairie Payot & Cie., 1913, pp. 93-94.



Fig. 6. Matfré Ermengaud, *Le breviari d'amor* (siglo XIV).  
Biblioteca Nacional de España, Madrid (Mss/Res. 203, fol. 37r).

que podamos habitar en ella. Y, en comparación, la parte que el agua deja al descubierta es muy pequeña, tan pequeña como lo que sobresaldría de una manzana metida en el agua. Y la parte de la tierra tiene venas de agua que la atraviesan, pues de otro modo se secaría en exceso y se convertiría en polvo»<sup>12</sup>.

Los manuscritos iluminados de esta obra, como el ejemplar del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de España, ilustran este pasaje a través de una esfera menor, la Tierra, que flota sobre otra mayor y externa, la gran masa de agua (fig. 6)<sup>13</sup>. En esta imagen se evoca el agua a través del dibujo convencional de la línea ondulada, tanto para la esfera más externa como para el elemento hídrico terrestre —esas «venas de agua» que describe el texto—.

A partir de las imágenes de *Le breviari d'amor* podemos reconstruir el cosmos geocéntrico medieval y movernos hacia imágenes científicas como las conteni-

<sup>12</sup> A. FERRANDO y V. MARTINES, «Traducción», en *Breviari d'amor de Matfré Ermengaud: (Biblioteca Nacional de Rusia, Esp. F.v. XIV.N1): libro de estudios*, San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia-Madrid, A y N Ediciones, 2007, p. 295.

<sup>13</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE/MSS/Res. 203). Para este manuscrito véase C. MIRANDA GARCÍA-TEJEDOR, «Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'amor* de Matfré Ermengaud de Béziers. Un estado de la cuestión», en J. YARZA LUACES, *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaä, 2007, pp. 313-373; e *idem*, «Iconografía del 'Breviari d'amor'. Escorial, Ms. S.I.3, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Res. 203», tesis doctoral, 4 vols. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, vol. 1, pp. 463-465. Este manuscrito ha sido reproducido en facsímil en M. ERMENGAUD, *Breviari d'amor. Valenciano*. Valencia, Vicent García Editores, 1980.



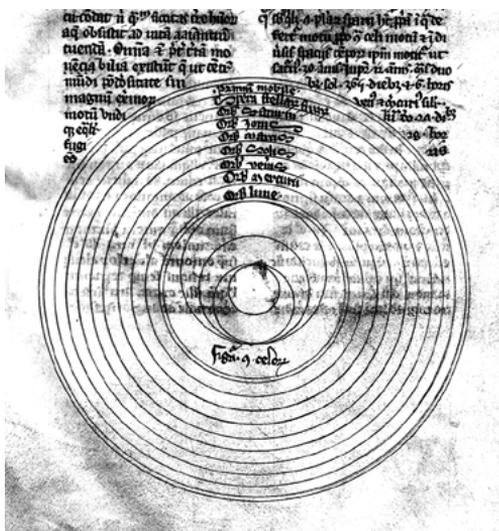


Fig. 7. Johannes de Sacrobosco, *Sphera* (finales del siglo XIV). Biblioteca de la Universidad de Salamanca (Ms. 2662, fol. 8v).



Fig. 8. Juan de Glogovia, *Introductorium compendiosum in tractatum sphere material.* Joa. de Sacrobusto (Cracovia, 1506). Bayerische Staatsbibliothek, Múnich (Res/4 A.gr.b. 430).

das en las muchas ediciones que emanaron de la *Esfera* (ca. 1230) de Johannes de Sacrobosco<sup>14</sup>, por ejemplo, la copia manuscrita de finales del siglo XIV de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (Ms. 2662, fol. 8v). La Tierra ocupa el núcleo más interno del cosmos y está rodeada de otros cielos o esferas (fig. 7). En primer lugar, en el mundo sublunar, se suceden el Agua, el Aire y el Fuego, conformando junto con la Tierra los cuatro elementos clásicos de la Naturaleza. Más allá se localizan los planetas: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter y Saturno. A continuación, la octava esfera o esfera de las estrellas fijas, ya mencionada anteriormente, y rodeándola el *primum mobile* o primer móvil, a partir del cual Dios pone en marcha la maquinaria del universo generando un movimiento que se propaga hasta la Luna. La divinidad habita en el Empíreo, la esfera más externa, perfecta e inmutable, como figura en otro ejemplar derivado de la *Esfera* de Sacrobosco, en este caso con los comentarios del humanista polaco Juan de Glogovia, impreso en Cracovia en 1506 (fig. 8).

<sup>14</sup> Sigue siendo de consulta obligada para Sacrobosco y su obra el trabajo de O. PEDERSEN, «In quest of Sacrobosco». *Journal for the History of Astronomy*, 16 (1985), pp. 175-221.



Fig. 9. Jean Richard, *Sphaera Iohannis De Sacrobosco* (Amberes, 1547).  
 Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg (Math 747).

Dentro de la literatura científica la *Esfera* del afamado astrónomo es sin duda paradigmática para explicar que la Tierra es redonda. En muchas partes de este tratado se describen las razones de esta redondez. Citaremos para este caso extractos traducidos al castellano a partir de la edición latina impresa en Amberes en 1547 por Jean Richard. La descripción de la Tierra comienza afirmando: «Que la tierra es redonda así se prueba: los signos y las estrellas no salen y se ocultan igualmente para todos los hombres, en dondequiera que se encuentren; sino que primero salen y se ocultan para aquéllos que están hacia el oriente»<sup>15</sup>. Además de razones astronómicas, pesan en el razonamiento otras de índole práctica, demostradas por la propia experiencia náutica:

Póngase una señal en la orilla del mar y salga una nave del puerto, y conforme se aleje, el ojo del que está al pie del mástil no puede ver la señal, estando en la nave; el ojo del que está en lo más alto del mástil verá bien aquella señal. Pero el ojo del que está junto al pie del mástil, debiera ver mejor la señal, que el que está sobre la punta del mástil, como aparece por las líneas trazadas de uno y otro a la señal, y ninguna otra causa hay de esto que el tumor del agua. Exclúyanse todos los otros impedimentos como las nubes y los vapores que suben<sup>16</sup>.

Este experimento está además explicado gráficamente gracias a esquemáticos grabados que Jean Richard incorporó también en otras ediciones de Sacrobosco (fig. 9).

<sup>15</sup> J.P. GUZMÁN DE ALBA, *La Esfera de Juan de Sacrobosco*. Potes, Museo Cartográfico «Juan de la Cosa», 2019, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Sirva además esta obra para testimoniar que pocas décadas antes de que El Bosco pintase su *Tríptico del Jardín de las Delicias*, la Tierra se sabía —o se seguía sabiendo— esférica. Volvemos pues a esta hipnótica obra maestra del Prado, a la que no debiéramos tratar de buscar enigmáticas explicaciones, pues como afirmó Hans Belting bien pudiera responder tan solo al reflejo de una utopía<sup>17</sup>. ¿Cómo explicar esa contradictoria imagen a medio camino entre la esfera y la planitud? Para Claude Kappler, «la ambigüedad de esta figura proviene de la necesidad de representar una superficie terrestre plana, tal como la vivimos cotidianamente, sin pasar por representaciones geométricas abstractas, y de la necesidad también, sin embargo, de dar una idea de la esfericidad del universo»<sup>18</sup>.

Con El Bosco y Sacrobosco ponemos fin a un viaje que nos ha llevado a rastrear en fuentes de la Baja Edad Media y la temprana Edad Moderna distintos esfuerzos por demostrar que el mundo se sabía redondo. Cabe ahora preguntarse ¿desde cuándo era así conocido? La esfericidad de la Tierra fue primeramente descrita por Pitágoras (siglo VI a.C.) según testimonio de Diógenes Laercio (siglo III d.C.), quien en su *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres* (VIII, 15) afirma:

Alejandro en las Sucesiones de los filósofos dice haber hallado en los escritos Pitagóricos también las cosas siguientes: [...] los cuerpos sólidos, de los cuales constan los cuatro elementos, fuego, agua, tierra y aire, que trascienden y giran por todas las cosas, y de ellos se engendra el mundo animado, intelectual, esférico, que abraza en medio á la tierra, también esférica y habitada en todo su rededor<sup>19</sup>.

La Edad Media fue en cuestiones astronómicas y geográficas, como en muchos otros aspectos, heredera de la ciencia grecorromana; fruto de su influjo, se mantuvo durante el Medievo la idea de la Tierra esférica. Difícil era sin embargo en esos momentos proyectar gráficamente la tridimensionalidad. Como es bien sabido, la larga Edad Media tuvo que reconquistar la plasmación de la tercera dimensión. Durante los primeros siglos, que engloban la conocida como Alta Edad Media, se acusó una pérdida de técnica respecto de las formulaciones espaciales grecorromanas. Sirva como ejemplo la representación de los elementos geométricos en las *Etimologías* de san Isidoro (III, 12). El obispo hispalense distinguía entre «figuras sólidas», aquellas «delimitadas por la longitud, la latitud y la altura», es decir, las tridimensionales, y las «figuras planas», encabezadas por «el círculo, que es una figura plana limitada por su circunferencia. Su centro es un punto del que equidistan todos los demás». Al grupo de las primeras pertenece «la esfera», descrita como «una figura de forma redonda igual en todas sus partes»<sup>20</sup>. Las numerosas copias manuscritas

<sup>17</sup> H. BELTING, *El Bosco. El jardín de las delicias*. Madrid, Abada, 2009.

<sup>18</sup> C. KAPPLER, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid, Akal, 1986, p. 23.

<sup>19</sup> D. LAERCIO, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Valladolid, Maxtor, 2008, p. 132.

<sup>20</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, edición bilingüe, 2 vols. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994-2000, vol. 1, p. 437.



Fig. 10. Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri*; *De natura rerum* (siglo IX). Zofingen, Stadtbibliothek (Pa 32, fol. 46r).

de esta obra incorporan dibujos de estas figuras, aunque apenas existen recursos por parte de los escribas o iluminadores para distinguir, en el caso que aquí nos interesa, el círculo de la esfera. Uno de los códices de las *Etimologías* isidorianas opta por incluir ese punteado central del círculo, para diferenciar la figura plana de la sólida esfera (fig. 10). Sin embargo, si viéramos esta última figura fuera de contexto, careceríamos de argumentos para sostener que se trata de una forma tridimensional. Esto mismo es lo que sucede cuando contemplamos un mapa medieval. Necesitamos, pues, contextualizarlo para su correcta lectura.

Según describía Matfré Ermengaud, «el agua del mar ciñe y cubre la Tierra por todas partes excepto por una [...] muy pequeña», que es la que habitamos. A partir de aquí podemos afirmar, pues, que la Tierra en la Edad Media era más azul que lo que actualmente consideramos nuestro planeta, ya que la proporción de agua era mucho mayor<sup>21</sup>. La ecúmene, es decir, ese espacio habitado y habitable, era muy reducido, y a la hora de cartografiar la Tierra solo se representaba este espacio, junto con el océano que lo circundaba. Los mapas medievales podrían entenderse como la proyección de la tierra del *Breviario de amor* de Ermengaud vista desde arriba. Aparentemente resultan planos.

Podríamos explicar «la ambigüedad de esta figura» parafraseando a Claude Kappler como el resultado «de la necesidad de representar una superficie terrestre plana, tal como la vivimos cotidianamente, sin pasar por representaciones geométricas abstractas». E incluso dentro de la cartografía medieval encontramos «la

<sup>21</sup> Para este tema véase R. SIMEK, «The Shape of the Earth», en *Heaven and Earth in the Middle Ages. The Physical World before Columbus*, Woodbridge, The Boydell Press, 1996, pp. 24-38.





Fig. 11. Lambert de Saint-Omer, *Liber floridus* (ca. 1180). Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel (Cod. Gud. Lat. 1, fols. 69v-70r).

necesidad también, sin embargo, de dar una idea de la esfericidad del universo», por ejemplo, en un mapamundi del *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer y en otro del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana. No obstante, la manera de resolver esa idea de la esfericidad resulta en estos casos más críptica que de la mano –o del pincel– de El Bosco.

El mapamundi del *Liber floridus* que nos ocupa ahora es el contenido en el códice de la Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel (Cod. Gud. Lat. 1, fols. 69v-70r), de ca. 1180 (fig. 11). Se trata de un mapa de tipo zonal que incluye tanto el hemisferio septentrional –donde se encuentra la parte templada en la que habitamos– como el hemisferio meridional, habitado por los antípodas; un extenso texto descriptivo sobre este territorio así lo afirma: «[...] Hanc inhabitare phylosophi antipodes autumant [...]»<sup>22</sup>, es decir, «[...] Los filósofos afirman que esta zona está habitada por los antípodas [...]». Además de esta destacada presencia de la tierra antípoda, en el extremo sudoccidental de la ecúmene encontramos otro territorio a modo de gran isla habitada por los antípodas: «Hic antipodes nostri habitant sed noctem diversam diesque contrarios perferunt et estatem»<sup>23</sup> («Aquí viven nuestros antípodas pero tienen noche distinta y días contrarios y verano»). La repetición de una tierra poblada por antípodas a nuestro oeste, además de su tradicional aparición al sur, ha sido justificada por la dificultad que suponía la representación de la esfericidad del mundo<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> A. HIATT, «Blank Spaces on the Earth». *The Yale Journal of Criticism*, 15:2 (2002), p. 229. Para este mapamundi véase del mismo autor *Terra incognita: Mapping the Antipodes Before 1600*. Chicago, University of Chicago Press, 2008, pp. 107-109.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 232.

<sup>24</sup> E. EDSON, *Mapping Time and Space...*, p. 110.

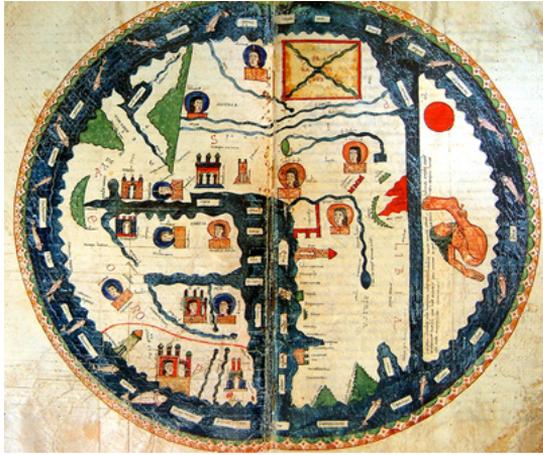


Fig. 12. Beato de El Burgo de Osma (1086). Cabildo de la Catedral de El Burgo de Osma, Soria (Cod. 1, fols. 34v-35r).

Esta misma idea explica la duplicación de otro elemento geográfico en el mapamundi del Beato de El Burgo de Osma (1086)<sup>25</sup> (fig. 12). Como es usual en el corpus cartográfico de los Beatos, este mapamundi incorpora la isla de «Tile» (Thule), que san Isidoro describía en sus *Etimologías* (xiv, 6, 4) como «la última isla del océano, entre el norte y el occidente, más allá de Britania. Recibe su nombre del sol, porque en ella efectúa el sol el solsticio de verano, no existiendo día más allá de ella»<sup>26</sup>. Además, distante de ella, figura excepcionalmente en este ejemplar la «Solitio magna», posiblemente la Gran Isla del Solsticio del legendario monje Trezenzonio. Coincidentes en el elemento solar, ambas islas fueron asimiladas con la misma referencia insular por Serafín Moralejo Álvarez, explicando esta duplicidad en distintos lugares para recrear de esta manera la idea de la tridimensionalidad<sup>27</sup>.

Recursos como los anteriores, indudablemente artificiosos, dejaron de ser necesarios una vez que se conquistó la tercera dimensión en la plástica artística y se recuperó en el occidente Europeo la *Geografía* de Claudio Ptolomeo (siglo II d.C.).

<sup>25</sup> Cabildo de la Catedral de El Burgo de Osma, Soria (cód. 1, fols. 34v-35r). Para los mapas de los Beatos véase S. SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, *Los mapas de los Beatos. La revelación del mundo en la Edad Media*. Burgos, Siloé, 2014. Este manuscrito fue estudiado en la edición crítica del facsímil: José Arranz et al., *El Beato de Osma: estudios*. Valencia, Vicent García, 1992.

<sup>26</sup> San ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, vol. 2, p. 193.

<sup>27</sup> S. MORALEJO ÁLVAREZ, «Las islas del Sol. Sobre el mapamundi del Beato del Burgo de Osma», en *A imagem do mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, Ministério da Educação, 1992, pp. 50-53; reed. en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 3 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, vol. 2, pp. 269-270.



Ambos fenómenos fueron prácticamente simultáneos, y no por azar<sup>28</sup>. Conocida durante siglos en los mundos islámico y bizantino, la *Geografía* de Ptolomeo llegó a Florencia hacia 1400 entre las obras manuscritas traídas a esa ciudad desde Constantinopla por el erudito Manuel Ghrysoloras, siendo traducida del griego al latín por Jacopo d'Angiolo hacia 1406-1409. Ptolomeo daba las claves para proyectar la forma esférica de la Tierra sobre la superficie plana del mapa mediante reglas matemáticas. Poco después, en la misma ciudad, Filippo Brunelleschi inventaba un recurso para proyectar lo que conocemos como perspectiva lineal, creando de manera científica la tercera dimensión sobre el soporte pictórico bidimensional<sup>29</sup>. Arte y ciencia conseguían, pues, dar visibilidad a una idea que se arrastraba desde hacía mucho tiempo.

## JERUSALÉN ES EL *OMBLICUS MUNDI*

Si recurrimos de nuevo a los datos cuantificables, la mayoría de los mapas realizados en la Edad Media no ubican Jerusalén en el centro del mundo. De hecho, son tan solo un puñado de ejemplares los que sí lo hacen: otra vez, la excepción que confirma la regla. Posiblemente la difusión alcanzada por algunas imágenes cartográficas que posicionan Jerusalén en el centro –caso por ejemplo del mapamundi de Hereford (ca. 1300)<sup>30</sup> (fig. 13)– han contribuido a generalizar la idea de que Jerusalén era el ombligo del mundo. Así lo afirma Philip S. Alexander al comienzo de un trabajo seminal sobre el tema, «Jerusalem has evoked many images but none is perhaps more vivid and abiding than that of the Holy City as the center and navel of the earth»<sup>31</sup>. No obstante, como comenzábamos en nuestra referencia a este otro mito de la Edad Media, los mapas medievales que centran Jerusalén son realmente una anomalía<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Véase S.Y. EDGERTON, Jr., «Florentine Interest in Ptolemaic Cartography as Background for Renaissance Painting, Architecture, and the Discovery of America». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 33:4 (1974), pp. 275-292.

<sup>29</sup> Para este tema véase M. KEMP, *La ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Tres Cantos (Madrid), Akal, 2000, pp. 17-23.

<sup>30</sup> Hereford Cathedral, Hereford, Reino Unido.

<sup>31</sup> P.S. ALEXANDER, «Jerusalem as the “Omphalos” of the World: On the History of Geographical Concept». *Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought*, 46:2 (1997), pp. 147-158; y «Jerusalem as the Omphalos of the World: On the History of a Geographic Concept», en L.I. LEVINE (ed.), *Jerusalem: Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam*, Nueva York, Continuum, 1999, pp. 104-119.

<sup>32</sup> A.-D. VON DEN BRINCKEN, «Jerusalem on Medieval Mappaemundi: A Sote Both Historical and Eschatological», en P.D.A. HARVEY (ed.), *The Hereford World Map: Medieval World Maps and their Context*, Londres, British Library, 2006, pp. 355-379; I. BAUMGÄRTNER, «Die Wahrnehmung Jerusalems auf mittelalterlichen Weltkarten», en D. BAUER, et al. (eds.), *Jerusalem im Hoch- und Spätmittelalter. Konflikte und Konfliktbewältigung–Vorstellungen und Vergegenwärtigungen*, Fráncfort del Meno, Campus, 2001, pp. 271-334; y «Erzählungen kartieren: Jerusalem in mittelalterlichen Kartenräumen», en A. HOFFMANN y G. WOLF (eds.), *Jerusalem as narrative space*, Leiden, Brill, 2012, pp. 231-261.



Fig. 13. Mapamundi de Hereford (ca. 1300).  
Hereford Cathedral, Hereford, Reino Unido.

Los propios textos bíblicos que veíamos anteriormente sirvieron para documentar la planitud del mundo, y sirven también en esta ocasión para revelar la posición central de la ciudad santa. El profeta Ezequiel 5:5 recoge de boca de Dios la siguiente afirmación: «Todo esto se refiere a Jerusalén. La establecí en medio de las naciones, rodeada de países»<sup>33</sup>. En el siglo VII, el abad Adomnán de Iona (ca. 624-704), siguiendo al obispo galo Arculfo (siglo VII), reafirmaba que había en el centro de Jerusalén una columna muy alta que, durante el solsticio de verano al mediodía, no proyectaba ninguna sombra, lo que explicaba su posición en el centro de la Tierra<sup>34</sup>. Esta columna, levantada por Adriano frente a la puerta de Damasco, está representada en la Jerusalén del mosaico de la iglesia de San Jorge en Madaba, Jordania (siglo VI), un mapa de Tierra Santa que a su vez centra la ciudad sagrada por

<sup>33</sup> *Sagrada Biblia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2017, p. 1065.

<sup>34</sup> Adomnán, *De locis sanctis*, I, 11.1-3. Para una edición de esta obra véase P. GEYER *et al.*, *Itineraria et alia geographica: Itineraria Hierosolymitana. Itineraria Romana. Geographica*, 2 vols, vol. I, Corpus Christianorum, Series Latina 175. Turnhout, Brepols, 1965; para literatura sobre esta imagen de Jerusalén, R. AIST, *From Topography to Text: the Image of Jerusalem in the Writings of Eucherius, Adomnán and Bede*, Studia Traditionis Theologiae 30. Turnhout, Brepols, 2019; y T. O'LOUGHLIN, «Adomnán's plans in the context of his imagining "the most famous city"», en L. DONKIN y H. VORHOLT (eds.), *Imagining Jerusalem in the Medieval West*, Proceedings of the British Academy 175, Oxford, Oxford University Press; for the British Academy, 2012, pp. 15-40.

excelencia<sup>35</sup>. Razones de índole científica se unían a los textos sagrados para justificar esa centralidad. Otras simbólicas –la preeminencia jerárquica que otorga el centro– reforzaron esa posición. Pese a todo, como ya hemos adelantado, la centralidad cartográfica de Jerusalén ocurrió en pocas ocasiones, y, además, todas ellas concentradas en el tiempo y el espacio.

Mapas de origen o influencia inglesa o de la baja Sajonia optaron por esta opción en el siglo XII y después, de nuevo, en el XIV. Al primer grupo pertenecen mapas esquemáticos tripartitos<sup>36</sup>, sobre los que existe un cierto consenso académico a la hora de explicar la centralidad de Jerusalén con motivo de la caída de esta ciudad en manos de los cruzados tras su asedio en 1099. Según Ingrid Baumgärtner, la pérdida de Jerusalén tras el devastador sitio de 1244 reimpulsó de nuevo esa centralidad, lo que justificaría la reubicación de Jerusalén como ombligo del mundo en algunos de los más célebres mapas medievales, como el conocido como *Psalter Map* (ca. 1265)<sup>37</sup>, sobre el que volveremos más adelante (fig. 25); el ya mencionado mapamundi de Hereford (ca. 1300); o el mapamundi de Ebstorf (ca. 1300), desaparecido en la II Guerra Mundial y del que solo quedan reproducciones facsimilares; así como en otros esquemáticos, tanto un mapa T en O contenido en manuscrito misceláneo (siglo XIII)<sup>38</sup> como un mapa zonal en un manuscrito de contenido histórico de John of Wallingford (Abadía de St. Albans o Wymondham, ca. 1247-1258)<sup>39</sup> (fig. 14). A través de distintas estrategias se esforzaron los cartógrafos en demostrar esa centralidad: por ejemplo, en este último mapa, el topónimo «Ieru/ sa/ le(m)» se fragmenta en tres para ocupar con toda la palabra las tres partes o continentes alrededor del centro del mundo. Los mapas más historiados optaron por decorar gráficamente ese centro. En el caso de Ebstorf se incorporó la escena de la resurrección de Cristo<sup>40</sup>: Jerusalén adopta un perímetro cuadrado rodeada por una muralla con doce puertas repartidas de forma regular; en su interior figura la imagen de Cristo resucitado, quien, mientras dos soldados duermen, sale del sarcófago enarbolando triunfante la bandera de su victoria sobre la muerte y dirigiéndose hacia Oriente (fig. 15). Esta dirección no es arbitraria, allí se localiza en el mapa el paraíso terre-

---

<sup>35</sup> Para este mapa véase M. PICCIRILLO y E. ALLIATA, *The Madaba Map Centenary, 1897-1997: Travelling Through the Byzantine Umayyad Period*. Jerusalén, Studium Biblicum Franciscanum, 1999.

<sup>36</sup> El contenido en el compendio de textos homiléticos de la abadía de Saint-Bertin (Francia), Bibliothèque Municipale, Saint-Omer (Ms. 91, fol. 1r); manuscritos de cómputo, como el de la abadía de Thorney (1110), St. John's College, Oxford (Ms. 17, fol. 6r) o de Peterborough (ca. 1120), British Library, Londres (Harley Ms. 3667, fol. 8v), así como el mapa inacabado de la miscelánea eclesiástica inglesa, *Wulfstan's Handbook* (Worcester, Reino Unido, ca. 1100), Corpus Christi College, Cambridge (Ms. 265, p. 210),

<sup>37</sup> British Library, Londres (Add. Ms. 28681, fol. 9r).

<sup>38</sup> Trinity College, Dublín (Ms. 367, fol. 83v).

<sup>39</sup> British Library, Londres (Cotton Ms. Julius D. VII, fol. 46r).

<sup>40</sup> Para este mapa véase H. KUGLER, *et. al.*, *Die Ebstorfer Weltkarte*, 2 vols. Berlín, Akademie Verlag, 2007.

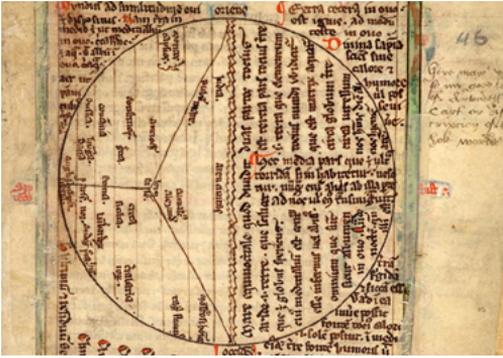


Fig. 14. John of Wallingford, *Collectanea* (ca. 1247-1258). British Library, Londres (Cotton Julius D.VII, fol. 46r).



Fig. 15. Detalle del facsímil del mapamundi de Ebstorf (ca. 1300).

nal y allí está también la cabeza de Cristo, pues toda su figura queda embebida en el mapa (manos y pies apuntan hacia los otros puntos cardinales).

Sirva la Jerusalén de Ebstorf para poner de relieve que la imagen de esta ciudad se corresponde más con la celestial que con la terrenal, una idea que podría generalizarse para los mapas que centralizan Jerusalén<sup>41</sup>. Volviendo a su vinculación con las cruzadas, Paul D.A Harvey reconocía que «it is difficult to establish a cause and effect relationship between crusading and map production», pero afirmaba que, en cualquier caso, «the goal of these maps (and medieval maps in general) was not to facilitate travel, but rather to instruct viewers about the “true” nature of the world through carefully constructed presentations of regional geography, history, and ethnography [...]. The primary aim was to incite the viewer to meditate upon the divine ordering of the universe»<sup>42</sup>.

Este uso de mapas como herramienta para la meditación ha sido sugerido por varios investigadores, con Daniel K. Connolly a la cabeza<sup>43</sup>. De hecho, el propio Connolly se refirió a mapas como el de Hereford, así como a los laberintos de las catedrales góticas, como artefactos materiales empleados para facilitar prácticas corporales o mentales que tendrían como destino viajes espirituales a Jerusalén: el

<sup>41</sup> En esta línea véase el trabajo de M. KUPFER, «The Jerusalem Effect: Rethinking the Centre in Medieval World Maps», en Bianca KÜHNEL et al. (eds.), *Visual Constructs of Jerusalem, Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 353-365.

<sup>42</sup> P.D.A. HARVEY, «The Crusaders’ Holy Land in Maps», en E. LAPINA, et al. (eds.), *The Crusades and Visual Culture*, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 117-130.

<sup>43</sup> Desde su tesis doctoral, D.K. CONNOLLY, «Imagined Pilgrimage in Gothic Art: Maps, Manuscripts and Labyrinths», tesis doctoral, University of Chicago, 1998, a publicaciones especialmente en torno a la obra de Matthew Paris, *The maps of Matthew Paris: medieval journeys through space, time and liturgy*. Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2009.



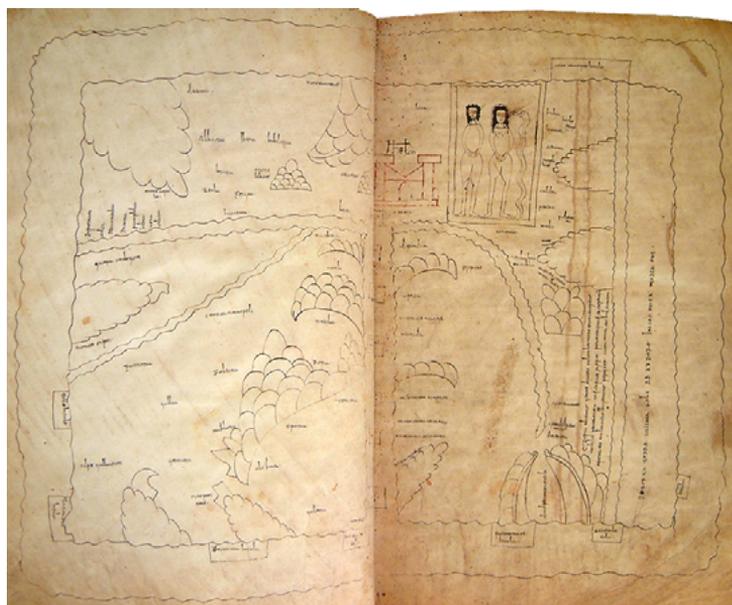


Fig. 16. Beato de Urgel (último cuarto siglo x). Museo Diocesá de La Seu d'Urgell, Lérida (Núm. Inv. 501, fols. vii-viii).

centro de los laberintos góticos simboliza esta ciudad, que en los mapas arriba referidos se convierte en verdadero ombligo del mundo.

Son los menos, insistimos, los que convierten a Jerusalén en ese *omphalos*. Técnicamente muchos mapas medievales disuaden esta posibilidad cuando se proyectan abarcando dos folios dentro de un códice. En estos casos no hay cabida para una estricta centralidad. Esto no evita, sin embargo, que se resalte la ciudad, que es en cualquier caso un referente –si no *el* referente– del orbe cristiano. Pueden señalarse como ejemplo el mapamundi del Beato de Urgel (último cuarto siglo x)<sup>44</sup>, realizado en un cuadernillo que quedó sin policromar (fig. 16). Solo se aprecia, pues, el dibujo cartográfico trazado todo él en tinta negra, salvo Jerusalén, dibujada en rojo; es el único elemento del mapa que figura en este color, lo que pone de relieve que ya desde el principio de la creación del mapamundi la ciudad se concebía para destacar. Mapamundis de otros ejemplares de los Beatos así lo acreditan, como el

<sup>44</sup> Museo Diocesá de La Seu d'Urgell, Lérida (Núm. Inv. 501, fols. vii-viii). Para los mapas de los Beatos véase SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, *Los mapas de los Beatos...* Este manuscrito fue estudiado en la edición crítica del facsímil: P.K. KLEIN, *Beatus de Liébana Codex Urgellensis: comentario a la edición facsímil*. Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 2002.

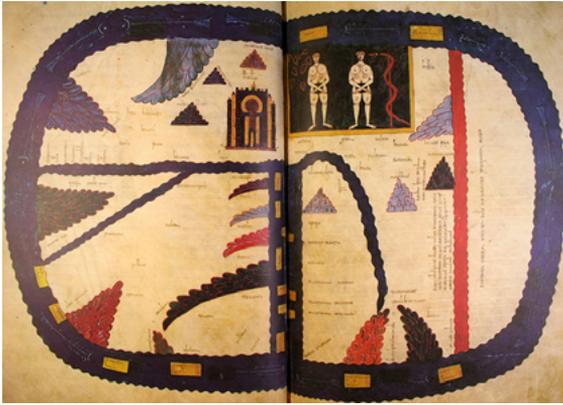


Fig. 17. Beato de Fernando I y doña Sancha (1047). BNE, Madrid (Mss/Vitr. 14-2, fols. 63v-64r).



Fig. 18. Beato de Fernando I y doña Sancha (1047). BNE, Madrid (Mss/Vitr. 14-2, fol. 268v).

contenido en el códice de Fernando I y doña Sancha (1047)<sup>45</sup>, donde Jerusalén solo rivaliza visualmente con el paraíso terrenal (fig. 17).

Frente a la céntrica Jerusalén, convertida como decíamos en la celestial, la Jerusalén descentrada, aquella que se localiza donde le corresponde geográficamente, se identifica con la terrenal. No en vano, volviendo a los Beatos, debemos señalar que aquellos manuscritos que incorporan la miniatura del asedio de Jerusalén y la lamentación de Jeremías<sup>46</sup>, siguiendo el pasaje de Jeremías 39, muestran una mayor cercanía iconográfica entre esta –véase por ejemplo la del Beato de Fernando I y doña Sancha (fols. 268v-269r) (fig. 18)– y la Jerusalén del mapa, que con la Celestial –que en este mismo códice está en el fol. 253v–.

Muchos otros mapas medievales enfatizan su vertiente terrenal a través del hito más representativo de la urbe cristiana: la presencia allí del Santo Sepulcro. Las ciudades en los mapas medievales son esencialmente convenciones arquitectónicas, alejadas de la verdadera trama urbanística o monumental. Existen sin embargo elementos que acercan a unas u otras a ser identificadas con una ciudad en concreto.

<sup>45</sup> BNE, Madrid (Mss/Vitr. 14-2, fols. 63v-64r). Para este manuscrito véase M. MIRÓ BLANCHARD, *Beato de Fernando I y Sancha*. Barcelona, Moleiro, 2006.

<sup>46</sup> Para esta miniatura en los Beatos véase C. CID PRIEGO, «Las miniaturas del cerco de Jerusalén del Comentario al Libro de Daniel en los códices del Beato». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 7 (1987), pp. 7-38.



Fig. 19. Detalle del Atlas Catalán (ca. 1375) de Cresques Abraham. Bibliothèque nationale de France, París (Ms. Espagnol 30).

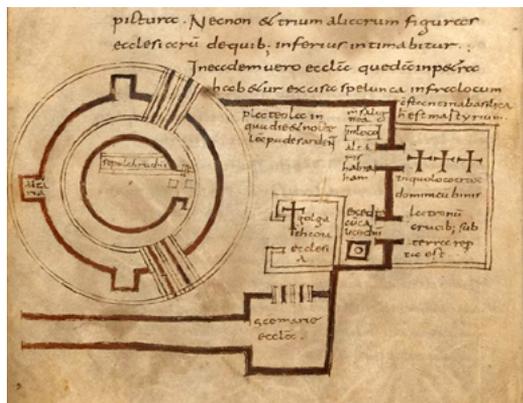


Fig. 20. Adomnán, *De locis sanctis* (siglos VIII-IX). Bibliothèque nationale de France, París (Ms. Latin 13048, fol. 4r).

La cartografía náutica de la Baja Edad Media<sup>47</sup> anexionó a la forma basilical con la que se representaba la ciudad de Jerusalén una estructura a modo de arqueta con tapa en talud coronada con una cruz para significarse como monumento que acoge una reliquia (fig. 19). Ni Roma ni Santiago de Compostela –otras urbes simbolizadas mediante el motivo de templete– exhiben esta distinción de la que hace alarde Jerusalén. Asimismo, iconográficamente no es extraño que esta ciudad adopte una sección circular en recuerdo de la Rotonda, cartografiada en manuscritos del *De locis sanctis* de Adomnán (fig. 20).

No podemos concluir este repaso por la excepcional localización de Jerusalén en el centro del orbe sin incluir una obra única, aunque nuevamente franqueemos los límites cronológicos de la Edad Media. Se trata del mapa con forma de trébol que Heinrich Bünting (1545-1606), un pastor protestante alemán, introdujo

<sup>47</sup> Dentro de la amplia literatura existente sobre la cartografía náutica bajomedieval son imprescindibles los siguientes títulos: T. CAMPBELL, «Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500», en J.B. HARLEY y D. WOODWARD, *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, vol. 1, *The History of Cartography*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 371-463; R.J. PUJADES I BATALLER, *Les cartes portolanes. La representació medieval d'una mar solcada*. Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2007; y C. HOFMANN, H. RICHARD y E. VAGNON (eds.), *L'Âge d'or des cartes marines. Quand l'Europe découvrait le monde*. París, Bibliothèque nationale de France-Seuil, 2012.

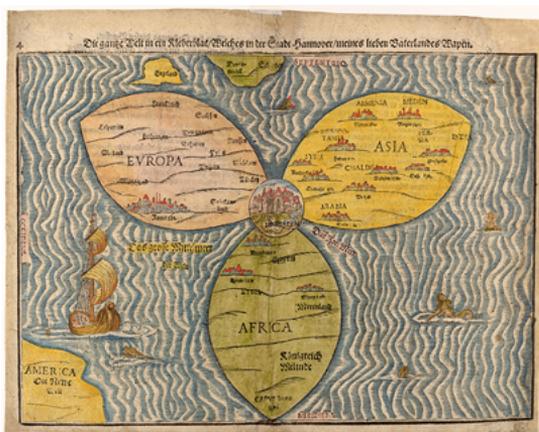


Fig. 21. Heinrich Bünting, *Die gantze Welt in einem Kleberblatt welches ist der Stadt Hannover meines lieben Vaterlandes Wapen* (Magdeburgo, 1581). Cornell University Library, Ithaca (1008.01).

en su *Itinerarium Sacrae Scripturae*<sup>48</sup>. Esta obra, que vio la luz por primera vez en Magdeburgo en 1581 y de la que se realizaron más de sesenta ediciones y múltiples traducciones hasta 1774, ofrecía información geográfica detallada de Tierra Santa extractada del Viejo y el Nuevo Testamento, y estaba ilustrada por mapas igualmente detallados, así como otros de carácter alegórico, como el que es ahora objeto de nuestra atención (fig. 21). Conocido como trébol del mundo, el mapa adapta la Tierra a la forma de esta planta. Los tres foliolos del trébol conforman Europa, África y Asia, y el centro de unión es ocupado por Jerusalén. Según una indicación escrita, el mar Rojo separa África de Asia y el mar Mediterráneo Europa de África. Inglaterra y Escandinavia quedan al margen, a modo de islas, si bien de esta última no se completa su contorno. Lo mismo ocurre en el caso de América, un Nuevo Mundo que se asoma tímidamente en el margen.

El diseño trebolado es indudablemente un homenaje a Hannover, la ciudad natal de Bünting, pues en su escudo de armas recoge este elemento. Así figura en el título del mapa: *Die gantze Welt in ein Kleberblat Welches in der Stadt Hannover meines lieben Vaterlandes Wapen*, es decir, el mundo entero en una hoja de trébol, como en la ciudad de Hannover, mi querida patria. Asimismo, este formato ha sido asociado con significaciones trinitarias, y enraizado con los mapas tripartitos medievales (fig. 1).

<sup>48</sup> Véase H.A.M. VAN DER HEIJDEN, «Heinrich Bünting's *Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1581: a chapter in the geography of the Bible». *Quaerendo*, 28:1 (1998), pp. 49-71.



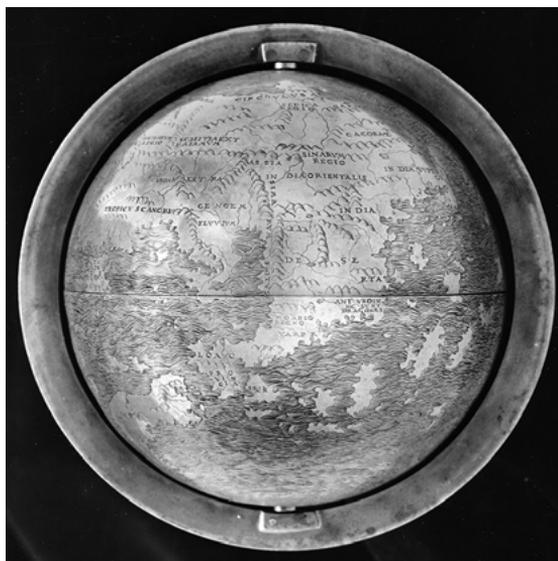


Fig. 22. Globo de Hunt-Lenox (ca. 1510). New York Public Library, Nueva York, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Rare Books and Manuscripts.

### *HIC SUNT DRACONES*

Que los mapas medievales señalaban mediante dragones u otras monstruosidades las zonas desconocidas y la presencia de peligros, e incluso que a todo eso se le daba voz con la frase latina «Aquí hay dragones», es un decir, muy habitual, cuando se describe el mundo de la Edad Media. Pero esto no es así. Claro que hay monstruos e indicaciones de peligros, y que incluso en los mapas medievales encontramos serpientes y dragones, pero la fórmula *Hic sunt dracones* no está presente en ninguno de ellos; de hecho, no hace su aparición hasta el Globo de Hunt-Lenox (ca. 1510)<sup>49</sup>: una pequeña esfera terrestre grabada en cobre, uno de los más antiguos globos terráqueos conservados y el primero en incorporar el Nuevo Mundo (fig. 22). *H[IC] SVNT DRACONES* figura sin embargo en el viejo mundo, concretamente en la costa oriental de Asia, en la llamada «cola de dragón», una desmesurada prolongación de la península de Indochina presente ya en los mapas de Henricus Martellus

---

<sup>49</sup> New York Public Library, Nueva York, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Rare Books and Manuscripts. Para este globo véase J.M. MASSING, «Hunt-Lenox Globe», en J.A. LEVENSON (ed.), *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Washington, D.C., National Gallery of Art; New Haven, Yale University Press, 1991, p. 235.



Fig. 23. Bestiario (siglo XII). Cambridge University Library, Cambridge (Ms. Ii.4.26, fol. 46v).

Germanus, cartógrafo que vivió y trabajó en Florencia entre 1480 y 1496<sup>50</sup>. Tampoco, con posterioridad a este globo, la frase se generalizó como recurso cartográfico.

Contextualizar los dragones en la Edad Media exige recurrir a los bestiarios. Tradicionalmente esta literatura —a medio camino entre la historia natural animal y la lección moral cristiana— asoció la fuerza del dragón, concretamente de su larga cola, a su capacidad de vencer a toda bestia, incluidos los elefantes, con los que era común que el dragón se representara (fig. 23). Iconográficamente es difícil diferenciarlos de las serpientes o basiliscos, pues todas estas alimañas parecen descender de una idea común. Los bestiarios describen al dragón como «el mayor de todas las serpientes» y están tan asociados a la idea del mal que se añade que «el demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón»<sup>51</sup>. Dragones, serpientes y basiliscos están presentes en los mapas, generalmente en los márgenes del mundo. Es el caso, por ejemplo, de la carta náutica genovesa de Angelino Dalorto (1330)<sup>52</sup>, donde junto al cauce del río Nilo se dice «Hic abitante dracones, serpentes, basiliscos et etiam diuersis homines et multe allie diuerse bestie oribiles» («Aquí habitan dragones, serpientes, basiliscos y también hombres diferentes y muchas otras distintas bestias horribles»). Siguiendo esta misma leyenda, la carta veneciana de los hermanos Pizzigani (1367)<sup>53</sup> incluía en estas aguas dos de estos animales, y en el mismo emplazamiento, pero con anterioridad, el mapamundi de Henry de

<sup>50</sup> Para este cartógrafo véase E. EDSON, *The world map, 1300-1492: the persistence of tradition and transformation*. Baltimore-Londres, Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 215-219.

<sup>51</sup> I. MALACHEVEVERRÍA, *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 2002, p. 223.

<sup>52</sup> Archivio Corsini, Florencia.

<sup>53</sup> Biblioteca Palatina, Parma (Ms. 1612).



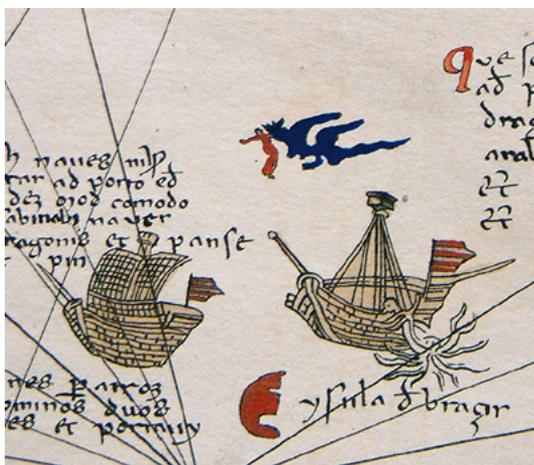


Fig. 24. Detalle de la carta de los hermanos Pizzigani según facsímil de Edme-François Jomard (1367). Biblioteca Palatina, Parma (Ms. 1612).

Mainz (ca. 1190)<sup>54</sup> ilustra un «Basiliscus». Los dragones, pues, sí habitan la ecúmene medieval y, consecuentemente, también los mapas. Para una representación cartográfica aún más sugerente debemos volver a la carta de los hermanos Pizzigani, donde en otro extremo, en este caso el Atlántico, figuran dos leyendas que, de manera muy semejante, describen el ataque de embarcaciones por peligrosos pulpos y dragones; estos últimos, según se dice, se llevan por los aires a los marinos<sup>55</sup>. Los textos se ilustran con la representación de dos naves surcando tan lejanas aguas; una de las embarcaciones está siendo abordada por un pulpo, mientras que un dragón se lleva en vuelo por los aires a una desgraciada víctima (fig. 24). La escena está emplazada casi en el extremo más occidental cartografiado; indudablemente, los dragones vuelven a ocupar los límites del mundo.

Hasta aquí lo dicho, nada parecería desmentir esa idea asimilada al *Hic sunt dracones* con la que comenzábamos este tercer mito de la Edad Media. Pero la verdad es que dragones, serpientes y basiliscos son solo una de las muchas «animalia monstruosa» que pueblan los mapas, y ni siquiera de las más comunes. No merecen, pues, ostentar ningún protagonismo al respecto. Volvamos al río Nilo para dar cuenta

<sup>54</sup> Corpus Christi College, Cambridge (Ms. 66, p. 2). Para este y otros mapas relacionados véase P.D.A. HARVEY, «The Sawley Map and Other World Maps in Twelfth-Century England». *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography*, 49 (1997), pp. 33-42.

<sup>55</sup> Para la transcripción de estas leyendas véase M. LONGHENA, «La carta dei Pizigano del 1367 (posseduta dalla Biblioteca Palatina di Parma)». *Archivio Storico per le Province Parmensi*, 5 (1953), p. 58.



Fig. 25. *Psalter Map* (ca. 1265). British Library, Londres (Add. Ms. 28681, fol. 9r).

de ello. El intermitente recorrido de sus aguas y su recóndito nacimiento forjó su leyenda desde la Antigüedad clásica. La Edad Media heredó su mítica hidrografía, especialmente a través de la descripción del mundo contenida en las *Historias contra los paganos* de Paulo Orosio (ca. 380-ca. 420), quien afirmaba: «Un río de este tipo, que tiene tal nacimiento y tal recorrido [...], en verdad, engendra todos los monstruos que se han atribuido al Nilo»<sup>56</sup>. Numerosos mapas medievales evocan la fecunda monstruosidad de sus aguas, tanto textual como gráficamente. Sirvan como ejemplo los catálogos de monstruosidades desplegados en el mapamundi de Hereford (ca. 1300), así como en el *Psalter map* (ca. 1265) (fig. 25). Estos mapas exhiben todo un elenco de las llamadas razas monstruosas de Plinio —por ser su *Historia natural* la obra que consolidó e impulsó la existencia de estas criaturas originadas desde la Grecia clásica— y los dragones apenas tienen importancia<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> P. OROSIO, *Historias*. Madrid, Editorial Gredos, 1982, pp. 89-90.

<sup>57</sup> Dentro de la prolífica bibliografía vertida sobre la monstruosidad en la Edad Media véase R. WITTKOWER, «Marvels of the East. A Study in the History of Monsters», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5 (1942), pp. 159-196, un clásico aún de vigente actualidad, o el monográfico de J.B. FRIEDMAN, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2001), con reediciones posteriores como Syracuse, Syracuse University Press, 2000. Más recientemente, las publicaciones de A.S. MITTMANN, como la coedición con P. DENDLE, *Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Routledge, Ashgate, 2012, especialmente dentro de esta publicación, el trabajo de C. VAN DUZER, «*Hic sunt dracones*: The Geography and Cartography of Monsters», pp. 387-435.





Más aún, ni monstruos ni dragones son indicadores de lugares desconocidos o peligrosos. Pueden ocupar regiones que no o apenas habían sido exploradas, y que se revestían de peligrosidad, pero en ningún caso deben verse como hitos geográficos cargados de esa connotación. Obviamente los lugares más desconocidos, aquellos de los que apenas se tenían nociones sobre su orografía o hidrografía o del nombre de sus poblaciones, exhibían espacios en blanco susceptibles de ser cubiertos por monstruos y otras exoticias que siempre han divertido a todo tipo de espectadores. Generalmente estos espacios coincidían con los extremos del mundo, es decir, con los márgenes de los mapas, convertidos en el escenario predilecto del elemento fantástico. Pero es importante señalar que pese a los calificativos que nosotros desde nuestro siglo XXI les imponemos, en la Edad Media los monstruos –también los dragones– formaban parte *real* del mundo, tal como Evelyn Edson se ha esforzado en reivindicar<sup>58</sup>. No solo se creía en ellos, especialmente desde que san Agustín de Hipona (354-430) los aceptara como parte de la creación divina en *La ciudad de Dios* (16: 8), sino que integraban y eran fruto de la diversidad que caracterizaba el mundo natural. No en vano, ocupaban un lugar en la Tierra, pues toda literatura teratológica que se precie se afanaba en ubicarlos en un lugar concreto.

El escritor griego Ctesias de Cnido (siglo V a.C.) localizó en la India seres como pigmeos, de pequeña estatura en eterna lucha con las grullas; cinocéfalos, con cabeza de perro que se comunican por ladridos; *blemmyae*, acéfalos, con los rasgos faciales en el pecho; gigantes o gentes de extraordinaria altura; etc. La India perduró durante mucho tiempo como la cuna de la *mirabilia* por excelencia, si bien, a medida que el mundo ensanchó sus horizontes, la monstruosidad comenzó a desplazarse. La tórrida África en manos sarracenas y las frías aguas del Atlántico norte fueron otros escenarios privilegiados en el Medievo. También lo fue América una vez que el *Mundus Novus* se incorporó al teatro del mundo. La monstruosidad originaria en la Grecia clásica, y la que se multiplicó con el devenir de los siglos, peregrinó por estos espacios. De hecho, pigmeos, cinocéfalos, *blemmyae* y gigantes viajaron por el orbe hasta ser localizados en territorio americano<sup>59</sup>. El cartógrafo francés Pierre Desceliers ubicó a los pigmeos en Canadá en su mapamundi de 1550<sup>60</sup> (fig. 26); Cristóbal Colón conoció la existencia de los cinocéfalos caníbales en el archipiélago caribeño, tal como describió el 4 de noviembre de 1492 en su diario, editado por Fray Bartolomé de las Casas: «Entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollavan y le

---

<sup>58</sup> E. EDSON, «Mapping the Middle Ages: The Imaginary and the Real Universe of the Mappaemundi», en L. SONDERGAARD y R.T. HANSEN (eds.), *Monsters, Marvels, and Miracles: Imaginary Journeys and Landscapes in the Middle Ages*, Odense, University of Southern Denmark, 2005, pp. 11-25.

<sup>59</sup> Véase S. DAVIES, *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human: New Worlds, Maps and Monsters*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

<sup>60</sup> British Library, Londres (Add. Ms. 24065). Para este mapa véase C. VAN DUZER, *The World for a King: Pierre Desceliers' Map of 1550*. Londres, The British Library, 2015.



Fig. 26. Detalle del mapamundi de Pierre Desceliers (1550).  
British Library, Londres (Add. Ms. 24065).

bevían la sangre y le cortavan su natura»<sup>61</sup>. Sir Walter Raleigh, un corsario inglés que durante el siglo XVI realizó varias expediciones a la Guayana en busca de El Dorado, escribió un relato de sus viajes<sup>62</sup> estando retenido en la Torre de Londres, en el que incluyó la existencia de una tribu de hombres llamada «Ewaipanoma», de los que decía: «They are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts, and that a long train of hair groweth backward between their shoulders»<sup>63</sup>, acercándolos a los *blemmiae* de los que habían hablado autores como Jean de Mandeville. Finalmente, respecto a los gigantes, no podemos olvidar a los patagones que encontrara la expedición de Fernando de Magallanes al cruzar el estrecho que lleva su nombre: fue en 1520, en la bahía de San Julián (Argentina), cuando según relata el cronista de la expedición Antonio Pigafetta conocieron a «un hombre de estatura gigantesca [...]». Este hombre era tan alto que con la cabeza apenas le llegábamos a la cintura»<sup>64</sup>.

Este viaje de los monstruos nos ha llevado a América, donde tampoco fueron significativos los dragones, como ya veíamos por su ausencia en este territorio

<sup>61</sup> C. VARELA (ed.), *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 131.

<sup>62</sup> W. RALEIGH, *The discoverie of the large, rich, and bevtiful empyre of Guiana, with a relation of the great and golden citie of Manoa (which the Spanyards call El Dorado) and of the prouinces of Emeria, Arromaia, Amapaia, and other countries, with their riuers, adioyning. Performed in the year 1595*. Londres, Robert Robinson, 1596.

<sup>63</sup> *Voyages and Travels: Ancient and Modern*, vol. xxxiii, The Harvard Classics. Nueva York, P.F. Collier & Son, 1909-1914, n.º 66.

<sup>64</sup> A. PIGAFETTA, *Primer viaje en torno del globo*. Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1970, p. 21.



en el Globo de Hunt-Lenox (ca. 1510) (fig. 22). Una vez aquí, en el Nuevo Mundo, volvemos a franquear los límites cronológicos de nuestro foco de atención, la Edad Media. Llegados a este punto debemos poner fin a nuestro acercamiento a tres construcciones mitológicas de esta fascinante época, con la esperanza de haber contribuido, con este humilde trabajo, a que sea un poco más luminosa.

RECIBIDO: 27-04-2020; ACEPTADO: 24-08-2020



## REVISORES

La dirección de la revista agradece la inestimable colaboración de quienes muy amablemente han accedido a participar en el sistema de doble evaluación ciega, llevando a cabo el trabajo de lectura y valoración anónima de los artículos que han llegado a la Redacción de *Cuadernos del CEMYR* para optar a ser incluidos en el presente número.

Ana María RIVERA MEDINA

Elia HERNÁNDEZ SOCAS

J. Tomás MONTERREY RODRÍGUEZ

Juan Ignacio OLIVA

Licia BUTTÀ

Mercedes BREA LÓPEZ

Michel BOCHACA

Mónica DURÁN MAÑAS

Rebeca SANMARTÍN BASTIDA



## INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *CUADERNOS DEL CEMYR*

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de once meses y medio. Los evaluadores/as son miembros de distintas instituciones académicas nacionales e internacionales.

### *Estadísticas:*

- Núm. de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 4
- Núm. de artículos aceptados: 4
- Promedio de evaluadores por artículo: 2,25
- Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 6 meses
- Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 10,5 meses

El 100% de los manuscritos enviados a *Cuadernos del CEMYR* ha sido aceptado para su publicación.





**Servicio de Publicaciones**  
Universidad de La Laguna