Una introducción amena a las maravillas y leyendas de la Edad Media de la mano de Jacques Le Goff.



En esta obra, Jacques Le Goff explora el imaginario medieval a través de sus más importantes componentes: por una parte, los héroes, como Carlomagno, el Cid, el rey Arturo, Roldán o Robín de los Bosques, sin olvidar al hada Melusina, al mago Merlín, ni tampoco al zorro y el unicornio. Y, por otra, las maravillas: tres edificios o poderes que dominan la sociedad: la catedral, la fortaleza y el claustro. La iconografía medieval se caracteriza por ignorar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, entre el mundo terrenal y el más allá, y por abarcar un amplio espacio geográfico. Esta historia del imaginario es también una historia de largo recorrido, pues presenta a los héroes y las maravillas tal como los construyó y veneró la Edad Media y los legó a los siglos venideros.

Jacques Le Goff es uno de los principales especialistas en la Edad Media. Es autor entre otros libros de *Una larga Edad Media*, *La Edad Media explicada a los jóvenes* y *Una Edad Media en imágenes*, todos ellos publicados por Paidós.

www.paidos.com 9 788449 323966 71075

JACQUES LE GOFF

HÉROES, MARAVILLAS Y LEYENDAS DE LA EDAD MEDIA

PAIDÓS ORÍGENES

Título original: *Héros et merveilles du Moyen Âge*

Traducción de José Miguel González Marcén

Cubierta de Jaime Fernández

1.ª edición, noviembre 2010

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© Editions du Seuil, 2005 et 2008
© 2010 de la traducción, José Miguel González Marcén
© 2010 de todas las ediciones en castellano
Espasa Libros, S. L. U.,
Paseo de Recoletos, 4. 28001 Madrid
Paidós es un sello editorial de Espasa Libros S. L. U.
www.paidos.com

ISBN: 978-84-493-2396-6
Depósito legal: M-40920-2010

Impreso en Talleres Brosmac, S.L.
Pl. Ind. Arroyomolinos, 1, calle C, 31 – 28932 Móstoles (Madrid)

Impreso en España – *Printed in Spain*

Para Hanka
(1934-2004)

Sumario

Prefacio 11
Introducción 13

Arturo 27
El caballero, la caballería 39
Carlomagno 53
El castillo 67
La catedral 81
El Cid 95
El claustro 103
Cucaña 111
El juglar 121
Melusina 131
Merlín 143
La Mesnada Hellequin 151
La papisa Juana 161
Renart 171
Robin de los Bosques 181
Roldán 187
Tristán e Isolda 197
El trovador, el trovero 205

El unicornio 213
La valquiria 225

Notas 231
Bibliografía 239

Prefacio

Esta obra es una edición del libro ilustrado que publiqué en 2005, en Éditions du Seuil. Repito aquí cuáles son sus propósitos. En primer lugar, subrayar la importancia de lo imaginario en la historia, y después mostrar que la Edad Media creó héroes y maravillas destinados a hacer soñar durante mucho tiempo, casi siempre sublimando las realidades sociales y materiales de la época: catedrales, caballeros, amor (Tristán e Isolda), juegos y espectáculos (juglares, trovadores y troveros), mujeres excepcionales situadas entre Dios y Satán (Melusina, la papisa Juana, Isolda, Valquiria). He querido, especialmente, seguir los avatares de lo imaginario a lo largo del tiempo, con sus eclipses y sus resurrecciones, a las cuales contribuyeron el romanticismo y que, hoy en día, permanecen gracias a nuevos medios de expresión artística como el cine y el cómic.

Todo eso, finalmente, debe dar valor y mostrar, a través de imágenes, la modernidad de la Edad Media.

Estoy profundamente agradecido a Laurence Devillairs, que tuvo la idea de este libro y que ha realizado, con inteligencia y discernimiento, la selección de las imágenes.

Introducción

La obra que propongo a la lectura y la mirada de quienes se adentren en ella se sitúa en un nuevo ámbito de la historia que está en plena expansión: el ámbito de lo imaginario.

Évelyne Patlagean lo define así: «El ámbito de lo imaginario está formado por el conjunto de las representaciones que desbordan el límite propuesto por las constataciones de la experiencia y los encadenamientos deductivos que ésta autoriza. Es decir que cada cultura, y por lo tanto cada sociedad, e incluso cada nivel de una sociedad compleja, tiene su imaginario. En otras palabras, el límite entre lo real y lo imaginario se revela como variable, aunque el territorio atravesado por él permanezca, por el contrario, siempre y en todo lugar, idéntico, pues se trata del campo entero de la experiencia humana, de lo más colectivamente social hasta lo más íntimamente personal».[1]

En mi libro *L'Imaginaire médiéval*[2] me esforcé por definir el ámbito de lo imaginario. Primero, distinguiéndolo de conceptos vecinos. De la representación, en primer lugar. Évelyne Patlagean tiene razón al decir que lo imaginario se asemeja a un conjunto de representaciones, pero ese vocablo, muy general, engloba cualquier traducción men-

tal de una realidad exterior percibida: «Lo imaginario forma parte del campo de la representación, pero ocupa en él la parte de la traducción no reproductora, no simplemente trasladada a imágenes de la mente, sino creadora, poética en sentido etimológico». Lo imaginario desborda el territorio de la representación y es arrastrado más allá por la fantasía en el sentido estricto de la palabra. Lo imaginario construye y nutre leyendas y mitos. Puede definírselo como el sistema de los sueños de una sociedad, de una civilización que transforma lo real en visiones apasionadas de la mente. Lo imaginario también tiene que distinguirse de lo simbólico. El Occidente medieval pensó sobre el modelo de un sistema simbólico, empezando por la constante remisión del Nuevo Testamento al Antiguo, que sería su traducción simbólica. Para poner un ejemplo de una de las maravillas del libro de Victor Hugo, cuando el poeta, al hablar de Notre-Dame de París vista por Cuasimodo, señala lo siguiente: «La catedral no era para él solamente la sociedad, sino también el universo y toda la naturaleza», crea una catedral simbólica, pero también una catedral imaginaria, ya que «toda la iglesia tenía algo de fantástico, de sobrenatural, de horrible: con ojos y boca que se abrían aquí y allá». Por último, hay que distinguir entre lo imaginario y lo ideológico. Lo ideológico está investido de una concepción del mundo que tiende a imponer a la representación un sentido que pervierte tanto lo «real» material como lo otro real, lo «imaginario». El pensamiento y el verbo medievales están estructurados por una ideología que, para persuadir mejor, pone lo imaginario a su servicio: el tema de las dos espadas que simbolizan el poder espiritual y el poder temporal, puesto al servicio de la ideología eclesiástica que subordina la espada temporal a la espada espiritual, al lado de la imagen de la espada, que es uno de los elementos importantes del imaginario medieval, penetrado de pasión guerrera. El término imaginario remite sin duda a la imaginación, pero la historia de lo imaginario no es una historia de la imaginación en el sentido tradicional, es una historia de la creación y del uso de las imágenes que hacen actuar y pensar a una sociedad, ya que se desprenden de la mentalidad, de la sensibilidad y de la cultura que les impregnan y les animan. Esta historia ha sido posible desde hace unas décadas gracias al nuevo uso que los historiadores hacen de las imágenes.[3] Jean-Claude Schmitt, uno de los historiadores que con mayor dedicación ha estudiado esta nueva historia de las imágenes (y a través de las imágenes), ha señalado que, para los historiadores, el nuevo sentido de la imagen se corresponde muy bien con los significados que, en la Edad Media, tenía el término «imago». «Efectivamente, esa noción está en el centro de la concepción medieval del mundo y del hombre. No solamente remite a los objetos figurados, sino también a las "imágenes" del lenguaje, además de referirse también a las imágenes "mentales" de la meditación y de la memoria, de los sueños y de las visiones...

»La noción de imagen concierne por último a la antropología cristiana en su conjunto, ya que la Biblia, desde sus primeras palabras, califica de "imagen" al hombre. Yahvé dice que lo crea "*ad imaginem et similitudinem nostram*" (Génesis 1,26).»[4] Así pues, las imágenes que este libro incluye han sido posible gracias a la ciencia y a las investigaciones de Frédéric Mazuy, un notable iconógrafo. Esta obra no intenta presentar una visión global del imaginario medieval, sino solamente el de sus características a través de algunos componentes notorios del conjunto. Como se indica en el título, trata de héroes y de maravillas. El término «héroe», que en la Antigüedad designaba a un personaje fuera de lo común por su valor y sus hazañas, pero que no pertenecía a las categorías superiores de los dioses y los semidioses, con la Edad Media y el cristianismo desapareció de la cultura y del lenguaje en Occidente. Los hombres que entonces eran considerados hé-

roes, aunque no se pronunciase la palabra, eran un nuevo tipo de hombre, el santo, y un tipo de gobernante promovido al primer plano, el rey. A esas dos categorías de «héroes» de la Edad Media he consagrado recientemente un libro.[5] Los héroes de los que se habla aquí son personajes de alto rango o de alto copete, que no se definen como santos o como reyes sino de otra forma. El término que, en el lenguaje medieval, más se acerca a lo que quiero designar es *preux*, un término que, a finales del siglo XII, dejó de ser un adjetivo y se convirtió en un sustantivo. El término, del que deriva la palabra *proeza*, en el siglo XII estaba vinculado al valor guerrero y al coraje, y casi siempre designaba a alguien intrépido, a un buen caballero. En el siglo XIII se orientó principalmente hacia el sentido de cortés, gentil, bello, franco. En los héroes aquí presentados se encontrarán esos lazos entre el valor guerrero y la cortesía. Algunos de esos personajes son históricos, pero rápidamente se convirtieron en legendarios. Es el caso de Carlomagno y el de El Cid. Otros son semilegendarios, que evolucionaron a partir de orígenes oscuros, y a veces inciertos, hacia un estatus de héroes. Es el caso del rey bretón Arturo, encontrado en una crónica de principios de la Alta Edad Media, o el del conde Roldán, sobrino real pero muy oscuro de Carlomagno.

Otros, por último, son puramente legendarios. Es el caso de un supuesto papa de sexo femenino, la papisa Juana, o el de un caballero bandido, protector de los débiles y vinculado al mundo del bosque, Robin de los Bosques, aparecido en las crónicas del siglo XIV, sin que sea convincente ningún acercamiento histórico. Y sin ninguna duda son los casos del hada Melusina y del mago Merlín. Esta primera lista muestra que, entre la historia y la leyenda, entre la realidad y la imaginación, el imaginario medieval construye un mundo mixto, mezclado, que constituye el tejido de la realidad que nace de la irrealidad de los seres que seducen la imaginación de los hombres y mujeres de la Edad Media. Se puede apreciar que no hemos incluido ningún personaje que no haya obtenido en la Edad Media o más tarde un estatus legendario: Juana de Arco, por ejemplo, no hizo mella en las imaginaciones medievales y, cuando se convirtió en un personaje casi legendario, no se desvinculó verdaderamente de la historia o, si lo hizo, fue para convertirse, para algunos, en una verdadera santa, y para otros, en la portavoz de una ideología nacionalista. También se puede apreciar que la lista de los héroes aquí presentados es esencialmente masculina. Corresponde a este período, a esa civilización que Georges Duby ha llamado la «Edad Media viril». Sin embargo, la promoción de la mujer, también mediante la leyenda y el mito, no fue inexistente —nada más lejos— en la Edad Media, y aquí se encontrarán cuatro mujeres, muy diferentes unas de las otras. Una de ellas, personaje novelesco, está en el corazón del tema de la cortesía; es Isolda, a la que no he querido separar de Tristán y que da fe de la presencia en la realidad social y en el imaginario de la Edad Media de parejas célebres: Abelardo y Eloísa, san Francisco y santa Clara de Asís, Tristán e Isolda... No he separado en este estudio a Tristán e Isolda, como despiadadamente ha querido hacer la leyenda, afortunadamente sin conseguirlo. Otra mujer es el producto de los fantasmas de los clérigos. Ilustra perfectamente el miedo que esos guerreros brutales y torpes tenían a la mujer, a una nueva Eva, a sus encantos y sus maleficios. Qué escándalo, qué catástrofe si una mujer se inmiscuyera a traición en el cuerpo y la función de un hombre, el único que podía cumplirla. De ese miedo, de ese fantasma nació la legendaria papisa Juana.

Las otras dos mujeres de esta obra son sobrenaturales. Son feéricas y dan testimonio de la pervivencia en el seno del cristianismo medieval de personajes y temas legados por las creencias paganas combatidas y más o menos borradas, o simplemente superficialmente cristianizadas. Del

mundo germánico pagano procede la virgen guerrera que guarda las puertas del paraíso teutónico, el Walhalla. Es la valkiria. La otra viene del mundo céltico e infernal. Es Melusina. Querría subrayar desde ahora la importancia que tiene en el imaginario medieval lo que se llama, vagamente, «la cultura popular». Como este libro no ha prestado una atención especial a los objetos «maravillosos» —aunque se les encontrará al lado de los héroes—, no hay ningún artículo dedicado a ellos, tan importantes en el imaginario medieval: las espadas, como la Joyeuse de Carlomagno, la Tizona del Cid, la Durandal de Roldán o la Excalibur de Arturo; los cuernos, el más célebre de los cuales es el de Roldán; los filtros, que tienen un papel tan importante en la historia de Tristán e Isolda; y, por último, ese objeto misterioso y místico que se encuentra en la cúspide del ideal caballeresco, el Grial.

Además de personajes individuales, este libro presenta a personajes colectivos que frecuentaron el imaginario medieval. Como hemos dicho al hablar de las proezas, demuestran coraje guerrero, cortesía, o bien ambas cosas a la vez. Son el caballero, en el corazón del imaginario caballeresco, y el trovador, en el centro del imaginario cortesano. Les he añadido al gran bufón de la sociedad señorial medieval, el saltimbanqui, creador del juego, y el juglar, creador de la risa.

Así como los reyes y los santos han sido presentados en otro lugar, tampoco se encontrará aquí a otros seres superiores. Los innumerables seres que pueblan el cielo y los infiernos, y que muchas veces se pasean por nuestro mundo, ángeles y demonios que atacan o socorren sin cesar a los hombres, no pertenecen al conjunto de seres esencialmente humanos, aunque sean legendarios y míticos, que pueblan esta obra. Sólo hay una excepción: se trata de la Mesnada Hellequin, que los alemanes llaman «caza salvaje» o «aulladora» («*Wilde*», «*Wütende Heer*»), ya que esa tropa de cabalgadores fantásticos que atraviesan las noches del imaginario de los hombres de la Edad Media está formada por seres humanos y representa un grupo «maravilloso» de espectros. No he consignado tampoco a los seres fantásticos de apariencia humana, ya que casi ninguno se distinguió hasta el punto de llegar a ser un elemento individualizado que la Edad Media haya legado a la posteridad. Son los gigantes y los enanos. En el caso de los enanos, sólo el enano de gran belleza de la canción de gesta *Huon de Burdeos*, Auberon, ha dejado con su cuerno mágico una huella en la historia musical gracias a la ópera romántica de Weber. En cuanto a los gigantes, el único que hay, además del malvado Morholt de *Tristán e Isolda*, y que se convirtió en un héroe positivo, llegó a ser santo, san Cristóbal, que lleva al Niño Jesús sobre sus hombros en el imaginario contemporáneo.

Por el contrario, se encontrará entre los héroes y las maravillas a dos representantes del mundo animal maravilloso.[6] Los animales no sólo poblaron el entorno doméstico y salvaje de los hombres y las mujeres de la Edad Media con intensidad, sino que asaltaron o ilustraron su universo imaginario. Aquí están representados por un animal legendario, el unicornio, y por un animal real que llegó a ser legendario gracias a la literatura, el zorro. Al estar puestos al mismo nivel por los hombres y las mujeres de la Edad Media, ambos ilustran la ausencia de fronteras entre el mundo puramente imaginario y el mundo transformado en fantasía que caracteriza al universo medieval, que ignora cualquier tipo de demarcación entre lo natural y lo sobrenatural, este mundo y el del más allá, la realidad y la fantasía. Pero no se encontrará un apartado especial para un ámbito esencial de los animales imaginarios, el de los monstruos.[7] Los monstruos son, en general, seres puramente malvados, y los héroes y las maravillas de nuestra obra son, o bien positivos o bien, como mucho, ambiguos. Aquí presentamos lo mejor del imaginario medieval. La otra vertiente, con los héroes, de esta obra, son las maravi-

llas.[8] Lo maravilloso es una categoría legada por la Antigüedad, y más concretamente por el saber romano, a la Edad Media cristiana. El término, que aparece sobre todo en la forma *mirabilia*, en plural, designa realidades geográficas, y de manera general, naturales, asombrosas. La noción invade la literatura y la sensibilidad medievales a través de las lenguas vulgares; *merveille* se encuentra en francés antiguo desde el siglo XIII en la *Vida de san Alejo* y en el *Cantar de Roldán*; otros términos surgidos del latín sobre el mismo modelo se encuentran en italiano (*meraviglia*), español (*maravilla*) y portugués (*maravilla*); al mismo tiempo, el alemán propone *Wunder* y el inglés *Wonder*, y las lenguas eslavas, como el polaco, utilizan el término *Cud*. Lo maravilloso forma un sistema con lo milagroso y lo mágico.

Lo milagroso está reservado a Dios, y se manifiesta en un acto divino que desafía las leyes de la naturaleza. Lo mágico, aunque subsista una forma lícita de magia blanca, es esencialmente una forma condenable de brujería imputable al enemigo del género humano, el diablo, o bien a sus secuaces, los demonios y los brujos. Lo maravilloso, asombroso e incomprensible, sin embargo, pertenece al orden de la naturaleza. En la obra los *Otia imperialia*, enciclopedia escrita por el emperador Otón IV hacia 1210, el inglés Gervais de Tilbury define lo maravilloso de la siguiente manera: «Lo que escapa a nuestra comprensión, aunque sea natural». La categoría de lo maravilloso no dejó de ampliarse a lo largo de la Edad Media, ya que hacía entrar, en el territorio terrestre y humano, bellezas que, en cierta forma, habían sido arrebatadas a Dios por la industria de los hombres.

El ámbito de lo maravilloso es el del asombro de los hombres y las mujeres de la Edad Media. Suscita la admiración. Realza la vista, el sentido más ejercido y más alabado por el hombre medieval. Lo maravilloso hacía que los hombres y las mujeres de la Edad Media abriesen desmesuradamente los ojos, a la vez que excitaba sus mentes. Lo maravilloso se muestra en esta obra bajo la forma de tres edificios, cada uno de ellos consagrado a uno de los tres principales poderes que dominan y dirigen la sociedad medieval. El primero es Dios y sus sacerdotes, y la maravilla es la catedral. El segundo es el señor feudal, y la maravilla es el castillo. El tercero es la sociedad monástica, y la maravilla es el claustro. Cada uno de estos tres edificios abraza un espacio cerrado maravilloso. Son recuerdos del Edén y del Paraíso, territorios maravillosos del espacio.

Nuestro imaginario medieval está evidentemente vinculado con el espacio y con el tiempo. Desde el punto de vista del espacio, es fundamentalmente europeo. Aunque, en algunos casos, el héroe o la maravilla están más vinculados con una parte de la cristiandad; no quedan encerrados en ella: así, Arturo y Robin de los Bosques son principalmente británicos, el Cid es sobre todo español, Melusina hizo soñar en Francia y en Chipre, donde la familia feudal de los Lusignan cubrió con ella su corona, la valquiria en los países germánicos y escandinavos.

Desde el punto de vista cronológico, he querido presentar aquí el imaginario creado y modelado por la Edad Media. He dejado de lado lo que procedía, por una parte, de la Antigüedad grecorromana, y por otra, de Oriente. En el artículo «El caballero, la caballería» se verá, a propósito de las proezas, cómo los hombres del siglo XIV transformaron en modelos de valentía, junto a ilustres personajes de la Edad Media, a tres personajes antiguos (Héctor, Alejandro y César) y a tres personajes bíblicos (Josué, David y Judas Macabeo). En esta obra no se encontrarán estos modelos, que fueron aprovechados por la Edad Media. Tras mucho dudarlo, también he excluido a Alejandro, que conoció una boga excepcional en el imaginario medieval, pero que no es una creación. Asimismo, tampoco he dejado a los héroes bíblicos, que no sólo no fueron inventados por la Edad Media, sino que fueron

transformados, por los clérigos medievales, en otra cosa: en general los héroes o los modelos, con excepción de los tres modelos bíblicos, del sistema de los nueve modelos. Si bien David vivió en la Edad Media, fue tanto rey como músico. Y si Salomón tuvo una historia tormentosa durante el período medieval, pasando de la imagen de un brujo maléfico a la de un sabio benefactor, no se adecua a la problemática de los héroes y de las maravillas. En los márgenes de este mundo se sitúan, me parece, un solo personaje del Antiguo Testamento, Jonás, maravillosamente engullido y vomitado por su ballena, y ese mundo de temibles maravillas que el cristianismo incluyó en el Nuevo Testamento, pero que le siguen resultando, a pesar de su éxito, extrañas: son los héroes y las maravillas monstruosas del Apocalipsis. Oriente, y más concretamente la India, fue una de las grandes fuentes del imaginario medieval.[9] Pero sólo un héroe indio, por otra parte cristiano, quedó individualizado en el Occidente medieval, es el Preste Juan, rey-sacerdote que habría enviado en el siglo XII una carta a los occidentales en la que describía las maravillas de la India. Sin embargo, ese texto no circuló más que en medios eruditos, y el Preste Juan no llegó a ser lo suficientemente popular como para figurar entre los héroes y las maravillas del Occidente medieval. Esa difusión especial de los mitos está estrechamente ligada a la historia de las civilizaciones. El área de este libro es la cultura cristiana medieval y sus ancestros: la Biblia, la Antigüedad grecorromana y las tradiciones paganas célticas, germánicas y eslavas, especialmente. Su amplia difusión social crea un territorio compartido entre lo que se llama la alta cultura y la cultura «popular». Así que a menudo hay que zambullirse en las profundidades del folclore europeo e internacional y evocar las lejanas herencias o comunidades de cultura de lo que se llama el sistema indoeuropeo (evocado, por ejemplo, a propósito de Arturo o Melusina). Pero sin negar esos parentescos, e incluso pertenencias,

hemos insistido sobre todo en la fuerza creadora del Occidente medieval, tanto en el ámbito de lo imaginario como en el conjunto de los ámbitos de la civilización y sobre la originalidad de la mayoría de sus creaciones. La elaboración datable de la utopía de la Cucaña es un buen ejemplo. Y para poner el ejemplo de un héroe colectivo muy presente en este imaginario, el caballero, los caballeros medievales. ¿Pueden éstos reducirse a los héroes de la segunda función indo-europea, a los *equites* romanos, a los samuráis japoneses? ¿O el espíritu caballeresco es una creación y una herencia de la Edad Media europea?

Asimismo, como en general un mito está vinculado a un tiempo o a un espacio, la manera en la que la Edad Media occidental unió sus héroes y sus maravillas a lugares, aunque no fueran sus lugares de nacimiento, les confirió una fijación geográfica significativa, así se tratara de una geografía real o imaginaria.

Desde un punto de vista cronológico, ese imaginario también se formó a lo largo de toda la Edad Media, desde el siglo IV al XIV. Pero sobre todo floreció y se constituyó esencialmente en un universo más o menos coherente en el gran período del Occidente medieval, que no sólo conoció su gran auge, sino que demostró su supremacía al hacer que los valores, y con ellos las imágenes, descendieran del cielo a la tierra. Los héroes y las maravillas de la Edad Media son las luces, las hazañas de la instalación de los cristianos sobre una tierra que decoran como si tuviera la gloria y el encanto del mundo sobrenatural. Así como la Jerusalén celestial había bajado del cielo a la tierra, los héroes y las maravillas suscitados y creados por Dios fueron recordados y exaltados por los hombres de este mundo. Esta obra quiere ser una ilustración del gran movimiento de conversión a este mundo de los cristianos de la Edad Media, en un contexto de leyendas y mitos.[10]

La historia de lo imaginario es también en gran medida, y en profundidad, una historia duradera. Esta obra

propone los héroes y las maravillas de la Edad Media tal como ésta los construyó, veneró, amó y, posteriormente, legó a los siglos venideros. Durante ese tiempo, siguieron viviendo, transformándose en una combinación de remisión al pasado, adaptación al presente y apertura al futuro. En cierta forma, es una historia de las actitudes con respecto a la Edad Media, al «gusto de la Edad Media» (para recuperar el título de un hermoso libro de Christian Amalvi).

Esta obra es la prolongación, en el ámbito de lo imaginario, de mi ensayo *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?*[11] [*¿Nació Europa en la Edad Media?*] Veremos que, aunque los cimientos esenciales de Europa han subsistido desde la Edad Media, la herencia de los mitos, de los héroes y de las maravillas fue víctima de un olvido, de una «pérdida» en los siglos XVII y XVIII, período durante el cual se formó y reforzó, desde el humanismo a la Ilustración, una imagen «negra» de la Edad Media: época de oscurantismo, mundo de tinieblas, *dark ages*. Salvo excepciones, los héroes y las maravillas de la Edad Media volvieron a convertirse en «bárbaros» —la evolución del gótico vinculado a la catedral es a este respecto ejemplar— o, peor aún, fueron recubiertos por un olvido semejante al yeso y a la cal con el que se disimulaban los frescos románicos.

El romanticismo, por el contrario, hace que resuciten las leyendas y los mitos de la Edad Media, les hace revivir en lo imaginario y crea una leyenda dorada. Esta obra es una ilustración de los avatares de la memoria, de los eclipses y las resurrecciones, de las transfiguraciones de una civilización en lo que tiene de más brillante, de más brillantemente emblemático.

La investigación realizada hasta hoy sobre las metamorfosis del imaginario medieval da cuenta de la manera en la que surgen héroes y maravillas, restituyéndoles su «verdad, sin por ello arrebatarles el aura que explica su éxito y su función histórica. La Edad Media está hoy de moda, con sus luces y sus sombras.[12] Esta obra quiere aportar una contribución a esa boga de la «nueva» Edad Media, mostrar de dónde viene, qué es y qué perspectivas tiene de futuro, europeo o mundializado.

Al hacerlo, esta investigación, que presenta al lector más pistas que resultados, también pone de manifiesto que la historia, hecha a partir de documentos que propician técnicas de resurrección del pasado, cambia y se transforma junto con los medios de expresión y de comunicación inventados por los hombres, al igual que lo escrito sustituyó a lo oral en la Edad Media. Veremos aquí, tras el renacimiento del romanticismo, un tercer renacimiento del imaginario medieval con dos importantes inventos del siglo XX: el cine[13] y el cómic.[14] Si hay alguna historia profundamente perpetuada y renovada por las grandes oleadas de las revoluciones del texto y de la imagen, es la historia de lo imaginario.

Arturo

Arturo es un héroe ejemplar de la Edad Media. Aunque es probable que estuviera inspirado en un personaje histórico, de este personaje prácticamente no se sabe nada.

Arturo representa a esos héroes de la Edad Media que, entre lo real y lo imaginario, entre la ficción y la historia, se han convertido en personajes míticos y, al mismo tiempo, en personajes históricos; personajes que realmente existieron y luego se fueron alejando de la historia para convertirse también en mitos y unirse, en el mundo de lo imaginario, a los héroes ficticios. A este respecto veremos la evolución paralela y entrecruzada de dos de los grandes héroes de la Edad Media que están entre la historia y el mito: Arturo y Carlomagno.

Arturo aparece a principios del siglo IX en la *Historia Britonum* [*Historia de los bretones*], del cronista Nennius. Según éste, un tal Arturo, durante la invasión sajona a Gran Bretaña, había combatido junto al rey de los bretones. Como caudillo de guerra, incluso había matado hasta novecientos sesenta enemigos. Así pues, Arturo entra en la historia como un guerrero de una estatura excepcional, como un defensor de los bretones, y en la Alta Edad Media su sombra permanece unida a la literatura oral de los celtas, en especial en los *Mabinogion* galeses, que cuentan la infancia de un héroe. Se ha vinculado a Arturo con otros héroes pertenecientes a otras culturas, y en especial con la

cultura trifuncional de los indoeuropeos, el folclore europeo e incluso el germánico. Pero sea cual sea la naturaleza del héroe Arturo, lo que la Edad Media occidental creó, y nos ha legado, es un héroe celta especialmente unido a la ideología nacional británica.

El verdadero nacimiento de Arturo se encuentra en la obra de un cronista, probablemente galo, un canónigo de Oxford. En su *Historia Regum Britanniae* [*Historia de los reyes de Bretaña*], redactada entre 1135 y 1138, Geoffroi de Monmouth cuenta la historia de los reyes de Bretaña desde Bruto, llegado con los romanos a aportar su primera civilización a los bretones. Mestizos de romanos y de bárbaros, los bretones son gobernados por una serie de reyes, el último de los cuales, Uther Pendragón, ayudado por los ensalmos del encantador Merlín, concibe de la mujer que ama, Ingerna, un hijo, Arturo. Rey a los 15 años, Arturo multiplica sus victorias sobre los romanos y los pueblos de Europa occidental. Conquista toda Gran Bretaña, las islas del Norte y el continente hasta los Pirineos, no sin antes matar al gigante que sembraba el terror en los alrededores del monte Saint-Michel. Pero su sobrino, Mordred, le roba su mujer y le arrebata el reino. Harto de combatir, Arturo le mata, pero él también es mortalmente herido. Es transportado hasta la isla de Avalon, a la altura del país de Gales, donde deberá morir o intentar, una vez curado, recuperar su reino y su imperio. Arturo se convierte rápidamente en el héroe central de un conjunto de textos literarios que constituye una de las creaciones más ricas y poderosas de la imaginación medieval: la leyenda artúrica.

Momentos esenciales de esa creación literaria son los constituidos por las novelas de Chrétien de Troyes, entre 1160 y 1185, y por la leyenda artúrica en prosa en la primera mitad del siglo XIII. Vemos hasta qué punto la imaginación creadora de la literatura medieval desempeñó un papel esencial en la construcción del imaginario de los héroes y las maravillas. La historia del imaginario permite atribuir a la literatura medieval un lugar esencial en la cultura, la mentalidad y la ideología de la época y, más aún, en su continuación a través de los siglos. Arturo es el personaje central de ese gran ciclo literario que llamamos la «materia de Bretaña». Suscitó el nacimiento (o reunió en su entorno) de una serie de héroes, entre los que se encuentran los más brillantes: Gawain, Lanzarote (o Lancelot) y Perceval. Creó una institución utópica, una de las escasas del Occidente medieval cristiano, la Mesa Redonda, en la que los caballeros fueron héroes ejemplares, como veremos en el capítulo «El caballero, la caballería». Arturo también es el vínculo entre el héroe guerrero que es y el que le acompaña con sus profecías y su protección, desde su nacimiento hasta su muerte, Merlín. Está en el origen de la elaboración de una extraordinaria maravilla que no está incluida en este libro porque prácticamente ha desaparecido de nuestras imaginaciones, el Grial. Éste es un objeto mágico que acaba siendo una especie de cáliz cuya búsqueda y conquista se impone a todos los caballeros cristianos, en especial a los de la Mesa Redonda. Es el mito en el que culmina la cristianización caballeresca de la Edad Media. La utopía de la Mesa Redonda permite también ver que el mundo de los héroes y de las maravillas esconde a su vez las contradicciones de la sociedad medieval y de su cultura. La Mesa Redonda es el sueño de un mundo de igualdad que no encontró su encarnación en la sociedad medieval, sociedad muy jerarquizada y no igualitaria. Y sin embargo, hay en la ideología feudal una aspiración a crear, en la capa superior, noble y aristocrática, instituciones y comportamientos de igualdad. El beso en la boca entre el señor y el vasallo es el símbolo gestual. La Mesa Redonda, además de su referencia a la globalidad del universo, a la totalidad del globo, es un sueño de igualdad, del que Arturo sería el garante, y que encontrará su encarnación social en el mundo aristocrático.

No obstante, más que del guerrero o del caballero, Arturo es la encarnación mítica del rey, la cabeza por excelencia de las sociedades políticas medievales. Es significativo que, desde muy pronto —como se ve, por ejemplo, en el mosaico del pavimento de la iglesia de Otranto, en el sur de Italia, del siglo XI—, el verdadero nombre de Arturo sea el de *Arthurus rex*, y Arturo permanece en el imaginario poético europeo como el símbolo del rey que sólo existe de una forma profundamente desmitificada, pero que no ha perdido su carácter sacro. Arturo no es un rey presente y mítico; también es milenarista. Los hombres y las mujeres de la Edad Media soñaron muchas veces con la eclosión de un tiempo en el que reinaran la fe y la virtud, el milenio apocalíptico dirigido por un rey surgido de la historia. Ese tema, el emir oculto, conoció en Oriente un gran éxito. En Occidente, su papel fue captado por reyes como Federico Barbarroja, que no habría muerto, sino que dormiría en una caverna, y sobre todo por Arturo, a la espera de su retorno, en Avalon. Es el tema de *Rex quondam, rexque futurus*, «rey de antaño y rey del porvenir».

Si bien un objeto mítico como la Mesa Redonda está estrechamente vinculado a la imagen de Arturo, un objeto personalizado, el de los grandes guerreros y los grandes caballeros, aún está más unido a su nombre: su espada. Una espada mágica que sólo él puede sostener y manejar, con la que mata maravillosamente enemigos y monstruos, en particular gigantes, y cuyo lanzamiento a un lago pone de manifiesto el fin de su vida y de su poder. Esa espada es Excalibur, cuya desaparición corona el episodio crepuscular de la muerte de Arturo y que el gran cineasta británico John Boorman resucitó en la película homónima. Encontraremos espadas personalizadas con Carlomagno y Roldán: Joyeuse, Durandal y Excalibur son compañeras maravillosas de héroes excepcionales. Arturo es, en principio, una encarnación del conjunto de los valores elaborados por la Edad Media. Valores ciertamente muy marcados

por la huella cristiana, pero ante todo valores laicos de héroes laicos. Arturo expresó en sí mismo los dos tiempos sucesivos de los valores feudales. En el siglo XII, la proeza; en el siglo XIII, la cortesía. Fue el rey trifuncional de la tradición indoeuropea, rey sagrado en su primera función, rey guerrero en la segunda, y rey civilizador en la tercera. Ilustró lo que el gran historiador de la literatura medieval, Erich Köhler, ha definido de manera tan pertinente: «El doble proyecto del mundo feudal cortés: la legitimación histórica y la elaboración de mitos».

Como todos los héroes, en especial en la Edad Media, Arturo está estrechamente vinculado a los lugares. Lugares que son lugares de batalla, de residencia o de muerte. En primer lugar, el área de lo esencial de sus combates, conquistas y victorias: los países celtas, Irlanda, el país de Gales, Cornualles, Armórica. También Tintagel, en Cornualles, donde Arturo habría sido concebido; Camelot, la capital imaginaria de Arturo en la frontera entre Cornualles y el país de Gales.[1] Y las islas maravillosas como Avalon; o el monasterio inglés de Glastonbury, abadía benedictina en la frontera del país de Gales, en la que habrían sido descubiertos, en 1191, sus restos y los de la reina Ginebra. Pero lejos del mundo celta, hay también un sorprendente lugar vinculado a Arturo, entre la vida y la muerte y como rey a la espera. Ese lugar es el Etna, como se cuenta en una asombrosa recopilación de cuentos maravillosos de un inglés de principios del siglo XIII, Gervais de Tilbury. Arturo espera, acostado y tranquilo, un retorno maravilloso a la tierra o la sublimación del paraíso. Así, Arturo está vinculado a lo que llamo «el nacimiento del purgatorio», en un momento en el que se dudaba si situarlo en Irlanda o en Sicilia y del que el rey celta podría haber sido uno de los primeros habitantes de ese lugar que fue llenando la cristiandad.[2]

Pero en la Europa cristiana —y esta característica se ha conservado hasta nuestros días—, no hay ni héroe to-

dopoderoso ni maravilla sin su reverso. El héroe no es más que un hombre, todo hombre es un pecador, y a la fidelidad feudal se le opone la traición de los malvados. Por otra parte, si bien la ideología monárquica construye el personaje del rey como un héroe, está lejos de conferirle el carácter absolutista que se esforzarán en atribuirle el renacimiento y la época clásica. Arturo es un pecador. Arturo es traicionado. Arturo, vencido por la concupiscencia, se une a su hermana y de ese incesto nace Mordred. A gran personaje, gran pecado; los reyes y los héroes (también es el caso de Carlomagno) son con frecuencia incestuosos. En cuanto al fruto del pecado, Mordred, es el traidor cuya muerte provoca la suya; y conoció otra traición, la de su mujer Ginebra con su vasallo Lanzarote. Por su parte, Arturo traiciona a Ginebra en diversas ocasiones.

Después de Geoffroi de Monmouth, el éxito de Arturo no deja de amplificarse. En primer lugar se aseguró gracias a la política de los reyes de Inglaterra Plantagenet. La utilización política de los héroes es uno de los grandes fenómenos de la historia, en especial en la Edad Media y en la historia europea. Los reyes de Inglaterra exaltaban a Arturo frente a los alemanes y frente a los franceses, quienes, en la carrera por el padrinazgo histórico-mítico, intentaban acaparar cada vez más a Carlomagno. Así se dio en la historia de Europa una pareja con dos caras que, al mismo tiempo que se reforzaban, se oponían: Arturo y Carlomagno.

El éxito de Arturo fue tan enorme que, a principios del siglo XIII, el cisterciense Césaire de Heisterbach pudo escribir en sus *Dialogus miraculorum* que unos monjes dormitaban durante una prédica de su abad, cuando de repente éste alzó la voz y dijo: «Escuchadme, hermanos, escuchadme bien, os contaré hechos nuevos y extraordinarios: había una vez un rey que se llamaba Arturo». Al escuchar esas palabras, los monjes se despertaron, se agitaron; fueron todo oídos. Arturo, hasta en los claustros, se

había convertido en un héroe. Otro testimonio del éxito de la imagen de Arturo en la sociedad medieval más allá de los círculos aristocráticos es el éxito del nombre Arturo, que se puede observar cuando, en los siglos XIII y XIV, en el Occidente cristiano se forma la antroponimia moderna, que incluye un nombre de pila y un apellido, especialmente en las categorías sociales urbanas. Michel Pastoreau ha destacado especialmente la difusión del nombre de Arturo y de los caballeros de la Mesa Redonda, subrayando que un nombre de pila no es nunca neutro, que es «el primer marcador social, el primer atributo, el primer emblema». Ha estudiado la frecuencia de los nombres de caballeros de la Mesa Redonda en casi 40.000 textos sobre sellos franceses anteriores al siglo XV, que demuestran que «jugar al rey Arturo» se convirtió en una auténtica manía urbana, un verdadero frenesí artúrico, que se desarrolló en algunas regiones, como Holanda e Italia, hasta mediados del siglo XVI. Para volver a Francia, el ganador de esa antropología antroponímica artúrica es Tristán, con ciento veinte menciones, seguido de Lanzarote, con setenta y nueve. Pero Arturo está muy cerca, con setenta y dos menciones, con una amplia delantera sobre Gawain (cuarenta y seis menciones) y Perceval (cuarenta y cuatro menciones).

Como veremos en varias ocasiones a lo largo de esta obra, el prestigio de los héroes de la Edad Media, bastante adormecido en el siglo XIV, volvió a despertarse en el XV y fue presa, como lo demostró soberbiamente Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, de las más vívidas divagaciones caballerescas. Es un poeta inglés, Malory, quien despierta a Arturo en su gran poema de 1485 *La muerte de Arturo*. Y el siglo XVI conserva tan bien la memoria que otro poeta, Spencer, hace revivir de nuevo a Arturo en *The Fairy Queen* (1590). Gracias al nacionalismo británico, Arturo atraviesa bastante bien el imaginario del siglo XVII. Se lo debe en especial al gran músico Pur-

cell, que compone su obra *King Arthur* sobre un libreto del gran poeta John Dryden y que, al haber estado apoyado al principio por el rey Carlos II, no consiguió ver representada su obra hasta 1691.

Arturo conoció la gran renovación del imaginario medieval con el romanticismo. Tuvo la suerte de convertirse en el héroe de uno de los más grandes poetas románticos ingleses, Tennyson, que publicó su *Muerte de Arturo* en 1842, y redactó hasta el fin de su vida *The Idylls of the King*, cuyo conjunto apareció en 1885. Más o menos hacia la misma época, Arturo conoció una nueva vida en las obras de los pintores prerrafaelistas, sobre todo en las de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y Edgard Burne-Jones (1833-1898). En música, Chausson, bajo la influencia de Wagner —del que veremos su papel decisivo en el renacimiento de los héroes y las maravillas del imaginario medieval (sobre todo, germánico)— entre 1886 y 1895 compuso *El rey Arturo*, su única ópera.

Por último, el cine aseguró una nueva vida al prestigio del héroe medieval Arturo y de sus principales heroicos compañeros. Jean Cocteau comenzó por llevar la leyenda artúrica al teatro con *Les Chevaliers de la Table Ronde* [*Los caballeros de la Mesa Redonda*] en 1937. Después de la guerra, se realizaron obras maestras y películas más o menos desnaturalizadas por las visiones deformadas de la Edad Media extendidas entre el público de la producción cinematográfica, como las hollywoodienses *Knights of the Round Table* (*Los caballeros de la Mesa Redonda*), de Richard Thorpe, en 1953, o *Camelot*, una comedia musical de Joshua Logan, en 1967. Las grandes obras maestras son *Lancelot du Lac*, de Bresson (1974), *Perceval le Gallois*, de Éric Rohmer (1978) y *Excalibur*, de John Boorman (1981). En su célebre película *Indiana Jones y la última cruzada* (1989), Steven Spielberg lanza a Harrison Ford en busca del Grial. La parodia, signo también de popularidad, nos ha hecho reírnos de Arturo tanto en la famosa *Monty Python and the Holy Grail* (1975) (*Los caballeros de la Mesa Cuadrada*), como en *A Connecticut Yankee in the King Arthur's Court*, de Tay Garnett (1949) con Bing Crosby. Y, para terminar, ¿una nueva aventura del héroe Arturo va a darle el rostro de George W. Bush? El productor hollywoodiense ultraconservador Jerry Bruckheimer ha financiado fastuosamente la espectacular película de Anthony Fuqua, *El rey Arturo* (2004), en la que presenta a Arturo, Ginebra y los caballeros de la Mesa Redonda como los héroes de una Inglaterra decidida a luchar contra los sajones tras el final de la ocupación romana para permitir que el país prosiga la ruta del progreso. Afirma: «Hay ecos entre Arturo y la situación en Afganistán e Irak cuando Roma ocupaba Gran Bretaña y este país se liberó de los romanos para cumplir su misión civilizadora y luchar contra la barbarie». Arturo aún no ha dejado de sorprendernos.

El caballero, la caballería

Pierre Bonnassie ha planteado correctamente el problema del estudio de la caballería medieval. Escribe: «En el concepto de caballería es difícil distinguir la parte del mito de la parte de la realidad».

El mito es el del caballero prendado de lo absoluto y vengador del oprimido que, a través de las leyendas y de la literatura —y también del cine—, ha sobrevivido en la mentalidad colectiva. En otras palabras, la imagen que generalmente nos hacemos hoy del caballero medieval no es más que una imagen ideal: es, precisamente, «la representación que buscaba darse de sí misma la casta caballeresca y que ha llegado, por medio de relatos variados, a imponerse a la opinión».[1]

Desde el iluminador punto de vista del vocabulario, «caballero» aparece tardíamente en la Edad Media; el término inicial era «miles», que en latín clásico designa al soldado, y en la Alta Edad Media, al guerrero libre. Caballero viene, evidentemente, de caballo, y el caballero es, en principio, un hombre que posee al menos un caballo y que combate montado sobre él. En la ideología de la caballería, el adjetivo «caballeresco» adquirió una gran importancia, pero conviene señalar que la palabra aparece con el italiano *cavalleresco* en el siglo XIV, y no se traduce al francés y a otras lenguas hasta el siglo XVII. El término que hoy tiene un sentido más bien neutro, cuando no positivo, apareció en un contexto bastante crítico e incluso de bur-

la. Hace pensar en Don Quijote. El caballo del caballero es, evidentemente, un caballo de una raza especial, vigoroso, pero apto para las cabalgadas rápidas, para la caza y para el combate, muy diferente del percherón que se extiende lentamente en el Occidente medieval. Es el destrero.

Al ser ante todo un guerrero, lo que explica en gran parte su prestigio en una sociedad en la que la guerra es omnipresente a pesar de las aspiraciones a la paz, conviene decir unas palabras sobre el equipamiento militar del caballero. Sus principales armas son la larga espada de doble filo, la lanza de madera de fresno o de haya, terminada en una punta de hierro de lanceta ancha, y el escudo de madera que se recubre de cuero y toma formas diversas, redonda, oblonga o almendrada. La coraza rígida de los romanos deja paso a la loriga, una casaca de cuero recubierta de placas de metal imbricadas a la manera de las tejas de un tejado. El casco no es en general más que un mero gorro de hierro, a veces formado por una armadura metálica recubierta de cuero. La principal evolución de este equipamiento a lo largo de la Edad Media es el reemplazo de la loriga por la cota de mallas, que cubre todo el cuerpo, de los hombros a las rodillas, y que está abierta por abajo para poder cabalgar, como ya se ve en los tapices de Bayeux a finales del siglo XI. Estas cotas de malla, muy eficaces contra los golpes con la espada, son insuficientes contra la punta de lanza manejada según una nueva técnica de carga que es el principal progreso de la táctica militar medieval. Como ha señalado Jean Flori, el caballero medieval necesita importantes recursos financieros para pagar sus caballos y su equipamiento pesado; necesita también tiempo, porque además de un entrenamiento frecuente, el caballero medieval tiene que dejarse ver en los combates festivos, en los torneos y en el ejercicio de la caza, que era casi siempre su dedicación exclusiva, aparte de las prestaciones que en la Edad Media exigían los reyes. Es decir que, ya desde el punto de vista militar, la caballería tiende a estar restringida a una élite aristocrática.

La caballería aparece en el siglo XI. La categoría de los *milites* (en el latín popular *caballarii*) se difunde ampliamente hacia el año 1000, primero en el centro norte de Francia, después, en el siglo XI, en las regiones mediterráneas, y por fin en el resto de la cristiandad. Los *milites* son, a la vez, guerreros al servicio de señores más importantes y guardianes de castillos al servicio de esos mismos señores; muchos de esos castellanos se emancipan y se convierten en caballeros independientes durante los siglos XI y XII.

La aparición de los *milites* se hace en un clima de recelos, por parte de la Iglesia, con respecto a esos guerreros a veces confundidos con bandidos. Esos recelos, no obstante, hacen que crezcan en el contexto del movimiento de paz (alrededor del año 1000), destinado a domeñar la brutalidad de los guerreros y someterlos a las directivas del cristianismo y de la Iglesia. Así que los caballeros recibieron como misión la protección de la viuda y del huérfano y, más en general, de los débiles y de los pobres, incluidas las personas desarmadas, que eran los primeros mercaderes.

Sin embargo, en el curso del siglo XI, se aceleró la evolución que alejó a la Iglesia y al cristianismo medieval del espíritu pacifista del cristianismo primitivo. La Iglesia se aferró a la idea de una necesidad, e incluso de una utilidad, de la guerra en ciertas condiciones. La evolución fue decisiva cuando la misma Iglesia se lanzó, a finales del siglo XI, a la Guerra Santa, a las cruzadas. Combatir por Dios y por los débiles fue algo que sancionaron los nuevos ritos, que impusieron a los caballeros una especie de bautismo caballeresco a través de la armadura. Dominique Barthélemy sostiene la idea de que, en la base del feudalismo,[2] se encontraría una convergencia de ideales caballerescos y cristianos.

Un espacio especial favoreció el desarrollo de esta caballería cristiana: la península Ibérica. La Reconquista, es

decir, la recuperación esencialmente militar de la península por los cristianos sobre los musulmanes, proyectó al primer plano a los caballeros, que se convirtieron en un modelo prestigioso, no sólo para los cristianos de la península, sino para todos los habitantes de la cristiandad. Martín de Riquer ha trazado un notable retrato de aquellos *caballeros andantes españoles*.

La imagen del caballero se impuso también a los reyes cristianos, aunque esta segunda función no hiciera sombra a las funciones de justicia y de prosperidad. Sin duda, el rey medieval que adquirió la mejor imagen de rey caballero fue el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León (1189-1199). Muchos historiadores han señalado que el rey de Francia Luis IX (san Luis) no fue un auténtico caballero, aunque la imagen de rey pacificador que se construyó, en su tiempo existió junto a una imagen de rey caballero, que se confirmó tanto en la guerra contra los ingleses como, sobre todo, en las cruzadas. Joinville nos ha dejado una impresionante imagen de san Luis cabalgando con la espada en la mano sobre un dique en Egipto.

La cristianización de los caballeros se marcó también por las insistentes referencias a los santos que les fueron adjudicados como patrones y que tuvieron un lugar de primera fila en la hagiografía medieval. En la Europa del Centro y del Este, el santo caballero negro, san Mauricio, se convirtió en el curioso patrono de la caballería blanca, pero en toda la cristiandad, el gran santo caballeresco, llegado de Oriente, fue san Jorge. Santo caballero, si se puede decir así, cuyo papel religioso y social se manifestó en el tan conocido episodio de san Jorge matando al dragón para liberar a la princesa. San Jorge fue el modelo del caballero cortesano que pone su fuerza, su valor y su naturaleza sagrada al servicio de los débiles.

Las relaciones difíciles —a pesar de las cruzadas y a pesar de la elaboración de una teoría justa— entre la Iglesia y los caballeros prosiguieron a lo largo de la Edad

Media. Se ve a través de la historia de los torneos. Los torneos, que son un poco el equivalente a las grandes manifestaciones deportivas contemporáneas, no sólo apasionaron a la casta caballeresca, sino también a las multitudes. Tenían tanto de ejercicio militar como de diversión, y Georges Duby ha mostrado magníficamente en *El domingo de Bouvines* hasta qué punto fueron una empresa económica de capital importancia. Pero la Iglesia veía en ellos una exaltación mal reprimida de la violencia, el desvío de la guerra justa hacia un espectáculo excitante, y consideraba que el aspecto profano, e incluso pagano, de esos enfrentamientos resultaba demasiado visible. Intentó prohibir los torneos. En especial, el IV Concilio de Letrán, comenzado en 1215, los desterró de la cristiandad. Pero fue un fracaso. Los torneos, condenados por la Iglesia en 1139 y 1199, en Inglaterra fueron autorizados, pero controlados, por Ricardo Corazón de León (1194); después de un cierto retroceso en el siglo XIII, continuaron, e incluso conocieron, tras el levantamiento de la prohibición por la Iglesia en 1316, un extraordinario apogeo en los siglos XIV y XV, e incluso en el siglo XVI. Las monarquías en evolución buscaban acapararlos, enmarcándolos y, en especial, asignándoles directores, los paladines. El retorno de los torneos fue una de las grandes manifestaciones de aquel brillante siglo XV al que Johan Huizinga llamó «el otoño de la Edad Media». Uno de los grandes organizadores de los torneos de la Edad Media flamígera fue el rey René de Anjou, conde de Provenza y rey de Nápoles, que completó el establecimiento de torneos en sus Estados con la redacción de una gran obra ilustrada, el *Traité de la forme et devis d'un tournois* (hacia 1460).

La caballería fue la expresión más característica del feudalismo. Como hemos visto, en definitiva combinó con bastante facilidad su carácter aristocrático con la ritualidad religiosa y las instituciones monárquicas. Georges Duby ha mostrado cómo Guillermo el Mariscal (1147-

1219), considerado en su tiempo como «el mejor caballero del mundo», si bien debió su éxito social y su prestigio al respeto constante de las reglas del honor caballeresco, también se lo debió a los favores del rey de Inglaterra. Georges Duby ha visto en él, si no el mejor, al menos el perfecto caballero, y lo describe así: «Hijo pequeño sin patrimonio. Convertido en un hombre rico y barón, pero como protector de su mujer y de los hijos de ésta. Investido con el poder real, pero como protector de un rey demasiado joven. Sin haber imaginado que accedería a tal grado de poder. Sin estar formado para ejercerlo y sin títulos para hacerlo que le vinieran de su sangre o de la liturgia de los sacerdotes. Sin otra cualidad que la de ser reputado como el mejor caballero del mundo. Y los que, apoyándole, utilizando sus propias palabras y expresando aquello de lo que él mismo estaba persuadido, celebraron sus virtudes, nunca quisieron decir otra cosa. Fue solamente gracias a esa excelencia por lo que pudo llegar tan alto. Gracias a su gran cuerpo infatigable, poderoso, hábil en los ejercicios a caballo, gracias a su cerebro aparentemente demasiado pequeño para obstaculizar con razonamientos superfluos la plenitud natural de su vigor físico: escaso de pensamientos, y cortos, con una aplicación tozuda, impulsada por su fuerza a la ética tan primitiva de las gentes de guerra cuyos valores se reducen a tres palabras: hazañas, generosidad y lealtad. Gracias, sobre todo, a su longevidad, maravillosa».

Los caballeros de la Mesa Redonda son un ejemplo de la evolución de la imagen del caballero. De hombres de hazañas en el siglo XII se convierten, en el paso del siglo XII al XIII, en héroes del amor cortesano. Como también ha demostrado Georges Duby, el papel principal en ambos periodos de estas historias es desempeñado por los jóvenes. Jóvenes en busca de castillos, de tierras y de mujeres, aunque en este último punto Georges Duby ha sido cuestionado por las investigaciones de Christiane Marchello-Nizia, para

quien, en el amor cortesano, la mujer, muchas veces, no sería más que la máscara de un hombre joven: «En esa sociedad militar, ¿no sería en verdad el amor cortesano un amor entre hombres?». Christiane Marchello-Nizia ha recordado que Jacques Lacan, con respecto a la homosexualidad, consideraba que «el amor cortés sigue siendo enigmático».[3]

Queda por decir que, como amor soñado o como amor vivido, como amor ideal o como amor carnal, el amor cortés no hizo más que reforzar la parte de imaginario que la caballería tuvo desde el principio. Georges Duby también nos ha enseñado a ver que, además de un modelo social, la caballería también era un modelo cultural. Los tres fines esenciales del caballero valiente y cortesano son la aventura, el honor y la gloria. Erich Köhler ha descrito muy bien lo que fue la aventura caballeresca.

Toda civilización tiene relaciones más o menos estrechas con el espacio. El cristianismo medieval estructuró y delimitó el espacio europeo. Creó en él redes de puntos calientes (iglesias, lugares de peregrinación, castillos), pero sobre todo estableció un espacio de vagabundaje en el que el bosque fue también sueño y realidad. En esa perspectiva, el caballero es fundamentalmente lo que fueron la mayor parte de los caballeros en la Edad Media: un caballero errante, andante, vagabundo. Las cruzadas son los más locos de esos vagabundeos.

El caballero medieval, tanto a causa de ese carácter aventurero como de la naturaleza no hereditaria de su título, se distingue del noble. Jean Flori lo ha definido bien: «A lo largo de toda la Edad Media, nobleza y caballería entremezclaron sus destinos; pero nunca los dos términos fueron sinónimos ni sus conceptos equivalentes; la caballería vio cómo poco a poco crecía su auge, atrayendo a la nobleza que la dirige desde siempre a reivindicar la pertenencia, el control, y después, en una amplia medida, la exclusividad. Así, la noble "corporación" de los guerreros

de élite se convirtió en el siglo XIII en la corporación elitista de los nobles caballeros para transformarse, a fines de la Edad Media, en una cofradía nobiliaria de carácter honorífico».

Como suele suceder, la caballería no escapó a ese precio del éxito que es la burla. Romaine Wolf-Bonvin ha reunido dos relatos característicos del siglo XIII con el nombre de *La Chevalerie des sots* [*La caballería de los idiotas*] (1990). Se trata de una parodia de novela cortesana, *Le Roman de Fergus*, y de un relato erótico, *Trubert*. Es de señalar que los héroes ingenuos e idiotas, en francés antiguo *nices*, estén cercanos al joven Perceval al principio de la novela de Chrétien de Troyes. ¿El huérfano educado en la soledad por su madre no es el hijo ejemplar que a través de sus aventuras se convertirá en caballero? En cualquier caso, esa moral bajo el barniz cristiano constituirá uno de los componentes importantes de la mentalidad y de la ideología europeas. Si sale de la inocencia, de ese mundo en el que los héroes maravillosos pertenecen a veces, como lo veremos con Melusina, al mundo de las hadas, el caballero también puede ser uno de esos personajes feéricos; de hecho, hay caballeros *fae*.

Dos acontecimientos importantes marcan la historia de la caballería entre los siglos XII y XV. Primero la aparición de órdenes religiosas militares, «caballeros de Cristo», y la culminación de la conversión del cristianismo a la guerra. La impensable aparición, antes del siglo XI, de un personaje que reuniese en sí mismo al monje y al guerrero se produce en el contexto de las cruzadas, con el Papa Gregorio VII, que en la segunda mitad del siglo XI había hecho derivar la expresión *miles christi* («caballeros de Cristo») al terreno propiamente militar. Estas nuevas órdenes aparecen para defender Tierra Santa, defender a sus habitantes cristianos y defender a los peregrinos. En 1113 se creó la orden hospitalaria de San Juan de Jerusalén; en 1120, la orden del Temple. Otro terreno de nacimiento de

órdenes militares es la península Ibérica de la Reconquista: entre 1158 y 1175 se fundaron la orden de Calatrava, la orden de Santiago y, en Portugal, la hermandad de Évora, futura orden de Avis. Los alemanes fundaron en Tierra Santa, en Acre, un hospital que en 1198 se convirtió en una orden militar. Un tercer espacio llama por último a las órdenes militares: son las tierras de los paganos en el noreste de Europa. En 1202-1204 se creó en Livonia la orden de los Hermanos de la Espada, en 1230 los Teutónicos se instalaron en Prusia y en 1237 se fusionaron los Hermanos de la Espada y los Teutónicos. Después de la caída de San Juan de Acre, las órdenes militares cristianas, los Caballeros de Cristo, se replegaron a Chipre. Pero las monarquías cristianas en construcción en Europa empezaron a tolerar cada vez menos a esos cuerpos híbridos que eran los monjes caballeros. Instigado por el rey de Francia Felipe el Hermoso, el papa Clemente VII ordenó en 1308 la detención de los templarios en toda la cristiandad, y el Concilio de Vienne suprimió la orden del Temple en 1312. En Polonia, donde los caballeros teutónicos se habían instalado en Marienburg, los conflictos constantes con los reyes de Polonia quedaron marcados por la espectacular victoria de los polaco-lituanos sobre los teutónicos en Grünwald (Tannenberg) en 1410. Sólo subsistieron, replegados a Malta en 1530, los Hospitalarios, convertidos en Caballeros de Malta, consagrados exclusivamente, incluso hoy en día, a obras humanitarias.

El segundo acontecimiento en la historia de la caballería fue la creación, en los siglos XIV y XV, de condecoraciones que los reyes y los príncipes otorgaban, según sus criterios, a personajes laicos a los que querían distinguir o atraer. Alfonso de Castilla fundó en 1330 la primera orden secular de caballería; Eduardo III de Inglaterra creó en 1348 la famosa orden de la Jarretera; Juan el Bueno inauguró en 1351 la orden de la Estrella. En el siglo XV, la más célebre de esas creaciones fue la orden del Toisón de Oro,

impulsada por el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, en 1430. Esas órdenes eran parecidas a hermandades y desde esa perspectiva podían ser fundadas por simples caballeros. Así Boucicaut, a principios del siglo XV, fundó la orden de «el Escudo verde de la Dama blanca», dedicada a defender el honor de las damas y damiselas que sufrían la violencia de la guerra de los Cien Años, y redactó un tratado en el que exaltaba los antiguos valores caballerescos. Estas órdenes caballerescas eran testimonio de una nostalgia del pasado, de un renacimiento de la mística arturiana. Tendían a perpetuar «la glorificación de la proeza, el sentido del honor, la generosidad y la grandeza de alma».[4]

En esa atmósfera nace y se afirma, en el interior del mundo de los héroes maravillosos de la caballería cristiana, un nuevo tema. Se trata de los nuevos hombres de pro. Este tema es un ejemplo de la concepción de los ilustrados de la Edad Media, que tenían tendencia a buscar el mismo ideal a través de las tres civilizaciones de las que había surgido la civilización medieval: la civilización judía y el Antiguo Testamento, la civilización pagana antigua y la civilización cristiana medieval. Y se seleccionó un grupo de nueve. Tres judíos del Antiguo Testamento: Josué, Judas Macabeo y David; tres paganos de la Antigüedad: Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César; tres cristianos de la Edad Media: Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon, el primer rey latino de Jerusalén en 1099, al que la historia mítica no ha retenido. Estos nueve héroes aparecen por primera vez en un tratado de Jacques de Longuyon, *Les Voeux du paon*, en 1312. La moda de la tapicería en los siglos XIV y XV y la aparición de los juegos de cartas en el siglo XV garantizaron el éxito de estos héroes. Especialmente de Carlomagno, que se convirtió en el Rey de Corazones en el tarot y en las cartas. El tema de los hombres de pro es un éxito que se extiende más allá del mundo masculino de la caballería. En el siglo XVI aparecieron mujeres de pro, integrando así, en el universo de la caballería, en un papel activo, a la mujer, que no había conocido más que un papel pasivo en el amor cortés. Los siglos XV y XVI fueron de efervescencia caballeresca. Un buen ejemplo es el éxito de una novela catalana, escrita por Joanot Martorell, de Valencia, y publicada después de su muerte en 1490, *Tirant lo Blanc*. Este caballero imaginario es un jalón importante en la ruta que va de Lanzarote a Don Quijote. Cervantes veía en él «el mejor libro del mundo»; y el autor declara que ha querido revitalizar «el gusto por las hazañas y el glorioso renombre de los antiguos y muy virtuosos caballeros». En el prefacio a una edición reciente de *Tirant lo Blanc*, el gran novelista peruano Mario Vargas Llosa dice que esta ambiciosa novela, como muy pocas otras, merece ser calificada de europea: «Porque es la mitad de Europa y todo el Mediterráneo lo que constituye el decorado por el que se pasea como por su casa el héroe de la historia, un hombre que se siente en su patria tanto en Inglaterra como en Bretaña, Grecia o España, y que no reconoce otras fronteras entre los seres humanos que las que separan el honor del deshonor, la belleza de la fealdad y el valor de la cobardía».[5]

No obstante, nuevos caballeros aparecieron en la imaginación de los europeos de los siglos XIV y XV, como Amadís de Gaula, aparecido en el siglo XIV y héroe de la novela del italiano Montalvo (1558), que conoció un éxito extraordinario. Los conquistadores españoles y portugueses que conquistaron parte de América a principios del siglo XVI se nutrían, entre dos marchas o entre dos combates, de la lectura de esta literatura caballeresca, y ésta, así, se encaminó hacia la obra maestra que es, a la vez, el apogeo de su exaltación y de su éxito y la confirmación de la crítica de un ideal definitivamente pasado de moda. Esta obra maestra es, evidentemente, el *Don Quijote* de Cervantes (1605-1615).

Los caballeros no resucitaron más que a través de la erudición de los historiadores de los siglos XVIII y XIX. Una

obra histórica se difundió entre un amplio público en Francia y puso la caballería de moda en tiempos de la Belle Époque: *La Chevalerie*, de Léon Gautier (1894). Y sin embargo, el ideal caballeresco había inspirado a Bonaparte, que creó una orden llamada a tener el éxito por todos sabido, la Legión de honor, en 1802. El primer grado es el de caballero. A veces se ha unido la imagen del caballero con la del nuevo héroe social que combina la cortesía de los nobles y las buenas maneras de los burgueses, inventada en el siglo XIX por los ingleses: el *gentleman*. En el imaginario del cine en el siglo XX se puede encontrar a los caballeros a través de los caballeros de la Mesa Redonda. El reciente éxito de la serie de películas *Los visitantes*, de Jean-Marie Poiré, prueba que los caballeros siguen haciendo soñar, aunque sea con una sonrisa un poco irónica.

Carlomagno

Carlomagno es un personaje histórico, gran testigo de la historia y del imaginario medieval, cada vez más mítico desde que vivió.

Las características del personaje (742-814) y del reinado (771-814) que contribuyeron a la evolución de la imagen de Carlomagno como un héroe mítico son su acceso al poder, sus guerras y sus conquistas, su recepción de la corona imperial, la importancia de las instituciones y de los textos creados en todo su imperio, y el estallido de medidas culturales que han quedado en la historia con el nombre de «renacimiento carolingio». Carlos, en principio, es el heredero de una nueva dinastía franca, y con su padre, Pipino el Breve, y su hermano mayor, Carlomán, muerto prematuramente en 771, recibe, por primera vez entre los francos, la unción sagrada en dos ocasiones; la segunda, en 754, la ofició el papa Esteban II.

Carlomagno es ante todo un guerrero, lo que caracteriza a la mayoría de los héroes de la Edad Media; a la población de su época le asombra la cantidad y la importancia que han tenido sus campañas militares, sus victorias y sus conquistas. Sus enemigos principales son los pueblos germánicos, designados con la palabra «sajones», respecto a los cuales mostró una gran ferocidad, especialmente cuando ejecutó a muchos prisioneros, lo que incluso extrañó a sus más fervientes admiradores contemporáneos.

Más hacia el Este luchó y venció a los bávaros y a los ávaros y, en Italia, a los lombardos, lo que le llevó a desempeñar el papel de protector del papado. Estableció en los márgenes de su gran reino regiones tampones, fronteras no lineales que se llamaron «*mark*» en lengua germánica, «*marches*» en lengua franca y «marcas» en lengua castellana. Las principales marcas fueron establecidas frente a los escandinavos, a los eslavos, a los bretones y a los pueblos del norte de España. Carlomagno, por primera vez desde el final del siglo V en Occidente, recibió la corona imperial en Roma de manos del papa León III en la Navidad del año 800, en la basílica de San Pedro, y no en la iglesia catedral de los papas obispos de Roma, San Juan de Letrán. Así se instituyó una situación que enturbió durante toda la Edad Media la imagen de Carlomagno. Al igual que Arturo, Carlomagno es fundamentalmente un rey, el rey de los francos, pero la titularidad imperial acompañada por el rito especial de la coronación en Roma hizo de él un personaje aparte, empeñado en afirmar su superioridad con respecto a los otros reyes cristianos utilizando el prestigio de la vuelta a la Antigüedad y al Imperio romano. Esa ambigüedad entre el estatus real y el estatus imperial fue a la vez su fuerza y su debilidad. Si bien permitió a Carlomagno, y en menor medida a los demás emperadores de la Edad Media, afirmarse por encima de los reyes, los alejó del estatus real, que era la forma más específica y más elevada del poder político en la Edad Media. El juego entre la función real y la función imperial fue también una de las principales razones del carácter efímero de la construcción carolingia. La evolución de Europa fue hacia la formación de naciones y no hacia el funcionamiento de un imperio. Bajo la égida de Carlomagno, los emperadores tuvieron que crear una entidad política bastarda, el Sacro Imperio romano-germánico, afirmando a la vez la importancia del carácter germánico y el prestigio de la coronación romana.

Pero, al poco tiempo, el mito de Carlomagno se ejerció sobre todo en el interior de las naciones herederas de su imperio. El Carlomagno de sus contemporáneos empezó a tomar un aire mítico en tres ámbitos. En el del espacio, dada la inaudita extensión de su imperio; en el de las instituciones, en especial por la instauración de leyes válidas para todo el imperio, las capitulares, y por la creación de representantes itinerantes del soberano, los *missi dominici*; y en el de la cultura, en el que un elemento secundario, el de la creación de escuelas para los futuros monjes y los hijos de la aristocracia, tomó, mucho más tarde, una importancia claramente mítica. Sólo después de su muerte, pero bastante rápido en el curso del siglo IX, Carlos recibió el calificativo de *grande* —*magnus*— que, uniéndolo a su nombre, hizo de él, definitivamente, Carlomagno. En esa encrucijada entre la historia y el mito se sitúa una *Vida* del personaje escrita hacia 840 por Eginardo, un aristócrata francés que le había conocido bien, sobre todo en sus últimos años. Eginardo tiende a dar una imagen realista de su personaje, pero está obligado a manipularlo por dos motivos: primero porque imita la *Vida de los doce Césares*, del romano Suetonio, y después porque comparte el ideal del patriotismo franco. Fiel a su modelo antiguo, Eginardo trazó un retrato físico de Carlomagno que pasa a su imagen mítica. Carlomagno es impresionante, y lo será cada vez más, debido a su físico. El emperador tenía un hermoso aspecto, medía casi dos metros, «con la cabeza redonda, los ojos grandes y vivos, la nariz que excedía algo el tamaño medio, hermosos cabellos blancos, la expresión alegre y feliz». Pero tiene, según Eginardo, el cuello demasiado corto, el vientre demasiado grande y una voz demasiado débil. Pero de ese retrato no ha quedado más que la impresión de coloso que confirmaron las exhumaciones de su cadáver.

La *Vida* de Eginardo permite comprender que, desde el principio (según el excelente análisis de Claudio Leo-

nardi), si bien la identidad de Carlos es germánica, y aunque intente apropiarse de la tradición romana, sigue siendo, según la frase de Vinay, «un rey franco de la cabeza a los pies». Como todos los héroes, en especial los de la Edad Media, Carlomagno está estrechamente vinculado, por una parte, a algunos lugares, y por otra, a su tumba, dado que los principales héroes de la Edad Media, los santos y los reyes, vieron cómo su culto se desarrollaba alrededor y a partir de su tumba. El primer lugar de Carlomagno fue, desde su coronación en el año 800, Roma. Después, sobre todo a partir del momento en el que este rey itinerante busca instalarse en una posible capital tras varias estancias en la Sajonia conquistada, especialmente Paderborn, fue escogida Aquisgrán (Aix-la-Chapelle). Aquisgrán es la gran obra del Carlomagno vivo destinada a imponer su imagen y a servir a su mito después de su muerte. La gran sala de ceremonias y la gran capilla octogonal están situadas en los dos extremos de dos largas galerías que rodean el palacio real e imperial en su doble función, familiar y gubernamental. Aquisgrán es la única capital de un héroe medieval. Pero esa capital decae rápidamente. Ya no es la principal sede imperial; no sirve más que para la coronación de los nuevos emperadores en tanto que reyes de Germania, e incluso esa función terminó a principios del siglo XVI. Después de las coronaciones de Carlos V en 1520 y de Fernando I en 1530, Fráncfort reemplaza a Aquisgrán en esa función. Veremos el reciente renacimiento de Aquisgrán. Los avatares de la tumba de Carlomagno han sido relatados en el bello libro de Olaf B. Rader, *Grab und Herrschaft* [*Tumba y dominación*]. La fascinación por el cuerpo de Carlomagno fue tal, y parecía conferir tal añadido de poder al exhumador, que en el año 1000, presumiblemente, se procedió a abrir la tumba por primera vez. En 1165 volvieron a hacerlo y durante el siglo XX fueron muchas las veces que exhumaron el cuerpo; la última, en 1998. Pero la exhumación del año 1000, realizada por orden del emperador Otón III, ansioso por poder manifestar solemnemente el patronazgo de Carlomagno sobre la dinastía otoniana, en verdad no ocurrió tal como la relató el cronista de Novalese hacia 1030:

> Entramos y comparecimos ante Carlos. No estaba echado como es costumbre en los cuerpos de otros muertos, sino sentado, como si estuviera vivo, en un sitial. Estaba coronado con una corona de oro. Tenía el cetro en sus manos, cuyos guantes habían sido agujereados por las uñas que habían crecido. Un baldaquino de piedra y de mármol estaba encima y tuvimos que romper una parte para pasar.
>
> Cuando entramos, el olor era muy fuerte. Nos arrodillamos y lo adoramos. Allí mismo el emperador Otón le puso vestiduras blancas, le cortó las uñas y colocó lo que estaba descolocado a su alrededor. La descomposición no había afectado a los miembros, salvo que le faltaba un trozo de nariz, que el emperador hizo recubrir inmediatamente con una hoja de oro. Cogió un diente de la boca, y luego hizo restablecer el baldaquino y se fue.

Si bien es posible que la apertura de la tumba tuviera lugar, lo que se corresponde con los gustos míticos de Otón III y con la sensibilidad del año 1000, lo que es seguro es que el cadáver de Carlomagno no estaba sentado en su tumba.[1] Ese rito no hubiera sido aceptado por la Iglesia, y esa ficción no hace más que poner de relieve la importancia de los objetos reales, los *regalia*, para los héroes reales. A la espada —y la de Carlomagno es Joyeuse— se añaden la corona y, aquí, el trono. Pero aunque el cadáver de Carlomagno es solicitado para reforzar el prestigio de la imagen del héroe, la muerte, el esqueleto, son ante todo la prueba de la mortalidad, incluso para los héroes. La lección de la exhumación de Carlomagno es la prueba, a partir del esqueleto, de que un héroe real debe, como los demás hombres, esperar la señal de la resurrección al final de los tiempos. Por otra parte, al

igual que con Arturo, encontramos en Carlomagno otra característica de los héroes reales: tienen sus debilidades, no son santos. Poco después de su muerte, enseguida comenzó a hablarse del pecado de Carlomagno. El rey franco había sabido camuflar, con la ayuda de la Iglesia, el repudio de varias de sus esposas, un hecho que demuestra que Carlomagno era polígamo. El excesivo afecto que el emperador tenía por sus hijas hace que muy pronto aparezca la sospecha de incesto, y como la sospecha es, como hemos visto, fácilmente atribuida a los héroes reales, el pecado de Carlomagno es el incesto con su hermana y el fruto de ese incesto es Roldán. Así, la costumbre medieval de rodear a los héroes reales con miembros de su familia y caballeros de gran mérito también se encuentra en Carlomagno. En ese conjunto mítico, encontramos con Carlomagno a su sobrino Roldán, a los pares y a los hombres de pro; el héroe caballeresco en la Edad Media evoluciona entre la soledad y el entorno estructurado: una familia, una corte.

La exhumación de 1165 ordenada en Aquisgrán por Federico I Barbarroja tuvo una repercusión sobre la que nos detendremos un instante. La presentación en un escrito del emperador del 8 de enero de 1166 es la siguiente:

> [...] Por eso, portando nuestra fe en los hechos gloriosos del santísimo emperador, estimulado por la trayectoria de nuestro querido amigo Enrique, rey de Inglaterra, con el asentimiento y la autoridad del señor Pascual, aconsejado por todos los príncipes tanto eclesiásticos como seculares, para la elevación, la exaltación y la canonización del santo emperador, hemos celebrado una corte solemne en Navidad en Aquisgrán, donde su santísimo cuerpo había sido escondido por temor a sus enemigos y donde gracias a una revelación divina hemos podido descubrirlo. Lo elevamos y exaltamos el 29 de diciembre para la alabanza y la gloria de Cristo, para el fortalecimiento del Imperio, la salvación de nuestra querida esposa, la emperatriz Beatriz, y la de nuestros hijos Federico y Enrique, en medio de un gran concurso de príncipes y ante una innumerable asistencia del clero y del pueblo, con himnos y cánticos espirituales, con devoción y respeto.[2]

El acontecimiento que marca la historia del mito de Carlomagno en las ceremonias de Aquisgrán en 1165 es el frágil acceso del emperador al estatuto de santo. En el texto citado, Federico Barbarroja evoca el contexto de sus decisiones. La referencia al rey de Inglaterra, Enrique II, está vinculada con los esfuerzos de este último para hacer canonizar al rey anglosajón Eduardo el Confesor por el papa Alejandro III. La mención a Pascual II es la del papa que hubiera debido tener normalmente el poder para canonizar a Carlomagno, pero no sólo Federico Barbarroja quiso afirmar su propio poder en materia de canonización, sino que sabía que Pascual II, elegido Papa gracias a su intervención, no poseía el suficiente prestigio para canonizar santos. Por otra parte, fue lo que pasó. Pascual II acabó siendo un antipapa, cuando la Iglesia reservó cada vez más el derecho de canonización al papado y no retuvo la santidad de Carlomagno. Curiosamente, esa santidad se mantuvo en los márgenes folclóricos del mito de Carlomagno, y el emperador se convirtió, a finales del siglo XIX, en patrón de los escolares. La Saint-Charlemagne fue festejada en las escuelas, incluyendo las escuelas laicas y, en especial en Francia, a los aprobados en las oposiciones se les ofrecía un festín el 28 de enero, una fecha convertida tradicionalmente, y fuera del calendario canónico, en la Saint-Charlemagne.

El mito de Carlomagno se desarrolló a lo largo de la Edad Media. Las principales regiones que lo recibieron y lo elaboraron fueron Francia, Alemania e Italia, los tres grandes ámbitos del imperio histórico carolingio. En especial se asistió a un verdadero duelo entre alemanes y franceses sobre el patronazgo de Carlomagno a medida

que se desarrollaban los sentimientos nacionales. Pero el mito de Carlomagno se desbordó de este espacio central de la cristiandad. Su penetración entre los eslavos se notó en el vocabulario, en el que el nombre Carlos se convirtió en el término genérico para designar al rey, especialmente en ruso y en polaco: *kral, korol, král, krol,* lo que indica que en Carlomagno importó más la figura del rey que la del emperador. Una extensión curiosa del mito de Carlomagno fue su vinculación con el mundo de los cruzados. Carlomagno fue, desde finales del siglo XI hasta el siglo XIII, uno de los jefes, uno de los garantes de la aventura de los cruzados cristianos. Fue enorme en ese sentido la influencia de las obras literarias de éxito, el *Cantar de Roldán* y *La peregrinación de Carlomagno a Jerusalén y a Constantinopla*. Carlomagno fue el héroe de una cristiandad mítica, que excedía el espacio propiamente cristiano: en España, en el mundo bizantino o en la Palestina musulmana.

El mito de Carlomagno penetró incluso en el mundo escandinavo. En una época incierta entre los siglos XII y XIII, se redactó una saga de Carlomagno noruega, probablemente a instigación del rey Hakon IV Hakonarso, rey de Noruega de 1217 a 1263. La *Saga de Carlomagno* comprende diez ramas, la primera de las cuales retrata la vida de Carlomagno; en la tercera se le vincula con la historia del héroe Ojier el Danés; la séptima cuenta el viaje de Carlomagno a Jerusalén y a Constantinopla; la octava está consagrada a la batalla de Roncesvalles; y la décima y última reúne alrededor de Carlomagno y de su muerte milagros y signos diversos.

Sin embargo, el aspecto físico de Carlomagno había cambiado. El héroe de Eginardo, aunque había sido muy evocado en sus últimos años, era lampiño y vigoroso. En una fecha que no se ha podido determinar, Carlomagno se convirtió en «el emperador de la barba florida». Los cabellos blancos del retrato de Eginardo, por lo tanto, fueron

importantes para la evolución de una moda —sin duda encontraríamos una evolución semejante en el rostro de Cristo— que implica la aparición de una barba blanca. Adorna el mentón de Carlomagno en el *Cantar de Roldán*, en el que muchas veces, triste y desanimado, el emperador llora sobre esa barba blanca. En Alemania, si bien la imagen del mítico emperador conoce un apogeo con el gran retrato en majestad que pinta Durero en 1512 para la cámara de las reliquias de Nuremberg, y que da su imagen definitiva al emperador de la barba florida, el mito de Carlomagno, tras una cierta desaparición, con el romanticismo y las iniciativas políticas de los prusianos en el siglo XIX vuelve a adquirir un papel importante.

Sin duda es en Francia y con Robert Morrissey como mejor se puede seguir la evolución del emperador de la barba florida. En el siglo XII, Carlomagno se afirma en el *Pseudo-Turpin*, cuando la dinastía capeta se está esforzando por vincularse con el rey emperador mítico. Es el *redditus ad stirpem Karoli* («el retorno al linaje de Carlos»). El resultado se alcanza con Felipe Augusto. Por una parte, el rey se casa con Isabel de Hainaut, hija de Balduino XV, conde de Flandes, que invoca su sangre carolingia, y por otra Gilles de París, canónigo de Saint-Marcel, en un largo poema escrito en 1195-1196, el *Carolinus*, propone al hijo de Felipe Augusto, el futuro Luis VIII, que Carlomagno sea su modelo.

Carlomagno, del siglo XV al XX, conoce momentos de disolución, pero nunca de desaparición, y su mito resucita con fuerza en diversos períodos. En el siglo XV, el poeta Villon da testimonio de la presencia de Carlomagno en el imaginario francés. El estribillo de su *Balada de los señores de antaño* es: «Mais où est le preux Charlemagne?» [«¿Dónde está el bravo Carlomagno?»], y la corte de moda, la de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, lee apasionadamente las *Chroniques et Conquistes de Charlemagne*. Un momento de culto a Carlomagno muy intenso es el

reinado de Carlos VIII (1483-1498), que se presenta como un nuevo Carlomagno y coloca sus aventuras italianas bajo la advocación del gran Carlos. La historia humanista presenta a un Carlomagno más matizado mientras que cada vez más, culminando en el gusto revolucionario, los héroes históricos que se proponen a los franceses son héroes de la Antigüedad y más concretamente de la Antigüedad romana. Étienne Pasquier, en sus *Recherches de la France* (1560), desacraliza a Carlomagno. La era clásica se esfuerza sin mucha convicción en evocar un Carlomagno absolutista, que anunciaría al Rey Sol. Voltaire ve en Carlomagno al antihéroe y lo reemplaza, en la mitología de los reyes de Francia, por Enrique IV.

Uno de los grandes momentos de la resurrección de Carlomagno es evidentemente el período napoleónico. Napoleón se implica personalmente, viaja a Aquisgrán e imagina su coronación según el modelo de la de Carlomagno, sometiendo al papa y disminuyendo aún más su papel. La ceremonia no se desarrolla en Roma, sino en Notre-Dame de París, y el emperador de los franceses se pone sobre la cabeza la corona que Carlomagno, sin duda, había aceptado de manos de León III. La efervescencia romántica se apodera de Carlomagno, y Victor Hugo, recuperando el simbolismo de la tumba en la mitología de los héroes, en *Hernani* (1830) hace arrodillarse al futuro Carlos V ante la tumba de Carlomagno:

¡Carlomagno! ¡Eres tú!
¡Oh! Ya que Dios para quien todo obstáculo se borra,
Toma nuestras dos majestades y las pone frente a frente,
¡Vierte a mi corazón, desde el fondo de esa tumba,
Algo grande, sublime y bello!
¡Oh! Haz que vea todas las cosas,
Muéstrame que el mundo es pequeño, porque no me atrevo
A tocarlo [...]
¡Enséñame tus secretos para vencer y reinar,

Y dime que más vale castigar que perdonar!
¿No es así? [...]
¡Oh! ¡Dime qué se puede hacer después de Carlomagno!

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el mito de Carlomagno se desdibuja, con la excepción de un ámbito en el que toma una sorprendente importancia: si bien Carlomagno ya no es el santo de los escolares, se ha convertido en su patrono laico. Visita las escuelas; es un atento inspector de la educación nacional; es un Jules Ferry medieval. Por último, después de la segunda guerra mundial, Carlomagno renace con la reconstrucción europea. Mientras los historiadores discuten apasionadamente por saber si fue o no el primer gran europeo, Carlomagno, por el que no se interesan gran cosa ni el cine ni la televisión,[3] se convierte en el símbolo de la reconciliación franco-alemana y en el patrono de Europa. El hábil gobierno municipal de Aquisgrán crea, después de la segunda guerra mundial, un premio Carlomagno que se concede tanto a los grandes nombres de la reconstrucción de Europa, de Jean Monnet a Adenauer y a Robert Schuman, como a grandes europeos procedentes de detrás del telón de acero, como el checo Vaclav Havel y el polaco Geremek, o incluso a grandes americanos protectores de Europa, como Bill Clinton. Carlomagno es un buen ejemplo de los adormecimientos y los despertares de los héroes históricos mitificados y de la continuidad de la historia del imaginario.

El castillo

El castillo que se ha convertido en personaje mítico de la sociedad medieval y de la civilización europea es el castillo fortificado, aunque el término francés «château fort» sólo aparece en 1835, en el seno de la resurrección romántica del imaginario medieval.*

* El término francés «château fort» sería más o menos equivalente al castellano «alcázar», aunque, evidentemente, éste, de origen árabe, no fue producto de la imaginación romántica. (*N. del t.*)

Desde la Edad Media se lo ha confundido a veces con el palacio, pero en la historia hay que distinguir cuidadosamente la realidad del mito. El palacio tiene dos características particulares que le alejan del castillo o del alcázar. En primer lugar, es en esencia una morada real, o al menos principesca, mientras que el castillo pertenece a un simple señor, a pesar de que los reyes puedan, en tanto señores, construir castillos. De las dos funciones esenciales que tiene el castillo, la militar y la residencial, esta última es la que habitualmente prima en el palacio, mientras que la función militar es más propia del castillo.

El castillo está estrechamente vinculado al feudalismo. Su imagen recurrente en el imaginario europeo indica que la época y el sistema feudal, que rigió entre el siglo X y la Revolución francesa, fue un estrato fundamental de las realidades materiales, sociales y simbólicas de Europa. De manera general, puede advertirse una lenta pero constante evolución del castillo desde su papel de fortaleza hasta el de residencia. Es curioso que su transformación —el castillo ha estado estrechamente unido a la actividad militar— se suscitara de manera decisiva en los siglos XIV-XV debido a una revolución técnica: la artillería. Como las

murallas no resistían los cañonazos, el castillo pasó a ser una reliquia, un símbolo, una ruina y, para muchos, nostalgia. Pero el período que nos interesa aquí, el de la larga Edad Media, ha propuesto una buena definición para el castillo: una fortaleza habitada.

Entre los siglos X y XII, el castillo primero aparece con dos formas: en el norte de Europa, con torres y habitáculos modestos fortificados, erigidos en alturas naturales o artificiales: es el castillo sobre un montículo; en la Europa meridional, este castillo precoz se erige preferentemente sobre alturas naturales y rocosas. Contrariamente a lo que a veces se ha escrito, los castillos erigidos sobre montículos o sobre rocas no fueron construidos a base de madera, sino que desde el principio fueron de piedra. Como las catedrales, son un ejemplo del retorno a la piedra y de la promoción de la piedra en la Edad Media. De manera general, el castillo, al igual que el claustro, no se separa de su entorno natural. Es decir, a diferencia de la catedral, que está integrada —aunque también la domina— en la ciudad y que sólo evocó a la naturaleza cuando el imaginario romántico, como hemos visto, hizo de ella un bosque, el castillo arraigó el feudalismo en el suelo. Pese a que en algunas regiones de Europa se construyera en las ciudades, como en Normandía (Caen), en Flandes (Gante) o en muchos sitios de Italia, el castillo sigue estando asociado al campo y, más aún, a la naturaleza. Es la unidad de la red espacial de habitación establecida, en la realidad y en el imaginario europeo, por el feudalismo.

En los siglos XI y XII, el desarrollo de los castillos sobre montículos suscitó la construcción de fortalezas que dejarían, en el imaginario europeo, una de las formas espectaculares del castillo fortificado. Fue la torre del homenaje (en francés *donjon*, término procedente de *dominionem*, lugar señorial, cuya etimología deja en claro que el castillo fue, fundamentalmente, un centro de mando). El derecho de fortificación de un castillo, y por lo tanto de su construcción, era un privilegio que otorgaba el rey. Pero una de las características del feudalismo fue la de desposeer a la monarquía de sus privilegios en beneficio de los señores. Los castellanos —a quienes, en principio, los soberanos habían confiado castillos— rápidamente se convirtieron en sus dueños. Y la reapropiación de esos castillos por los reyes y los príncipes constituye un largo episodio significativo de la época feudal, después del tiempo de lo que Georges Duby llamó las «castellanías independientes» de principios del siglo XI y de mediados del XII. Los duques de Normandía, los reyes de Inglaterra, los condes de Barcelona o los reyes de Aragón recuperaron fácilmente el poder sobre los castillos de su aristocracia, pero la lucha, en los siglos XI y XII, de los primeros reyes capetos contra los castellanos de Île-de-France fue larga y difícil.

El castillo se extendió por toda la cristiandad. Al principio, sobre todo apareció en las zonas fronterizas, en las zonas de conflictos. Así, en contacto con el islam ibérico, desde el siglo X se cuentan en Cataluña decenas de castillos, y Castilla, por ejemplo, les debe su nombre. La construcción del feudalismo desarrolla en los señoríos pueblos fortificados, castillos que reúnen a todos los habitantes del señorío o a una buena parte de ellos. Pierre Toubert, que ha estudiado el fenómeno en el Lazio, ha propuesto el término *incastellamento*, que se ha convertido en uno de los aciertos del vocabulario del feudalismo medieval. Si bien entre los siglos XI y XVI se construyeron castillos por todas partes, algunas regiones fueron especialmente activas al respecto debido a los conflictos militares y a las instalaciones feudales. Así, el país de Gales, codiciado por los ingleses, en el siglo XIII se cubrió de castillos. Y en España, donde los soberanos cristianos de la Reconquista les prometían a los guerreros que les seguían los castillos existentes o los castillos en construcción, proliferaron rápidamente. Fue entonces cuando nació la expresión fran-

cesa «châteaux en Espagne»,* que instalaba, en el sueño de la Europa cristiana, la importancia de los castillos.

En su tiempo, y también en el imaginario moderno y contemporáneo, algunos castillos han adquirido una personalidad impresionante. Sin la espiritualidad de la catedral, el castillo proclama, no obstante, su potencia simbólica y se impone como imagen de la fuerza y del poder. Durante uno de los primeros grandes enfrentamientos entre naciones cristianas (el que se dio en el siglo XII entre Francia e Inglaterra), por ejemplo, en el corazón del espacio francés disputado por los ingleses se construyó la fortaleza de Château-Gaillard, edificada por el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León a finales del siglo XIII. Su situación sobre una isla del Sena es una muestra de este aspecto espectacular, dominador del entorno, del castillo.

Hacia 1240, Federico II, emperador de Alemania y rey de Sicilia, hizo construir en Abulia el Castel del Monte, un castillo en forma octogonal que es una obra maestra de la arquitectura y la ornamentación, pues combina las grandes tradiciones arquitectónicas cristianas y musulmanas de aquella época.

Tenemos la costumbre de considerar que el castillo de Coucy, que el conde Enguerrando III hizo reconstruir entre 1225 y 1245, es una ruina ejemplar de lo que fue un castillo medieval. He aquí la descripción que un arqueólogo ha hecho sobre él:[1] «Es una fortaleza de aquel tiempo que está entre las más impresionantes, con su plano trapezoidal, sus cuatro torres en los ángulos, su enorme torre del homenaje en la fachada más larga totalmente aislada de la muralla por un profundo foso: las dimensiones hacen de él una formidable fortaleza. Muros de seis metros, torres de cuarenta metros de alto y la torre del homenaje

* Equivalente a la expresión en castellano «hacer castillos en el aire». (*N. del t.*)

de cincuenta y cinco metros de alto y treinta y uno de diámetro».

Si bien el castillo en un entorno natural es el modelo por excelencia del castillo fortificado feudal, los castillos urbanos también nos han dejado prestigiosos ejemplos. En París, al lado del palacio de la Cité, que es un palacio, los reyes capetos hicieron construir lo que durante mucho tiempo fue una residencia fortificada, el Louvre, así como una de las puertas fortificadas de la muralla de Felipe Augusto se convirtió, debido a su empleo como prisión real, en el símbolo del castillo tiránico: la Bastilla. La Revolución francesa comenzó con la toma y la destrucción de un castillo.

Con los duques de Normandía y reyes de Inglaterra, el castillo se impone tanto en su residencia normanda de Caen —donde las excavaciones ejemplarmente dirigidas por Michel De Boüard, en la segunda mitad del siglo XX, han fundado la ciencia contemporánea del castillo, la castellología— como en su capital inglesa, donde la torre de Londres, construida por Guillermo el Conquistador a finales del siglo XI, es un ilustre ejemplo de castillo urbano. En Italia, el soberano más prestigioso aunque no siempre el más obedecido, el papa, remodeló, para convertirlo en un castillo a la vez militar y residencial, un monumento de la Antigüedad, la enorme tumba del emperador Adriano, transformado así en el castillo de Sant'Angelo. Cuando los papas, en el siglo XIV, dejaron Roma para instalarse en Aviñón, hicieron construir allí uno de los castillos más espectaculares, una residencia que a pesar de su nombre de Palacio de los Papas es más bien una fortaleza. Si en Florencia las grandes familias, empezando por los Médicis, eran más dadas a elevar palacios que castillos, en Milán, en el siglo XV, los Sforza hicieron edificar una residencia-fortaleza que mantiene la imagen y el papel de un castillo clásico, el Castello Sforzesco.

Sin embargo, el castillo evoluciona. Pierre Bonnassie define esa evolución de la siguiente manera: «Los prime-

ros torreones eran pequeños e incómodos, y casi nunca tenían más que una sala para estar y recibir (*aula*) y una estancia (*camara*) donde dormían el castellano y toda su "mesnada" (familia y vasallos), pero el marco de la vida señorial se amplía rápidamente con el enriquecimiento provocado por el crecimiento económico. En los siglos XII y XIII, el castellano puede practicar ampliamente la virtud cardinal de la época: la generosidad (o más bien la largueza), la fiesta que hace su entrada en la fortaleza y se convierte en el lugar privilegiado de la alegría de vivir: el castillo está desde entonces en el marco de la civilización cortesana».[2]

Entonces es cuando brilla lo que se ha llamado «la vida de castillo»; además de las funciones de poder y de defensa, la vida en el castillo responde «a unas costumbres, a una cultura, a un modo de vida, a la opulencia y al placer».

El siglo XIV ve la generalización de los puentes levadizos, el reemplazo de construcciones de madera por matacanes de piedra sobre ménsulas, la multiplicación de las murallas dobles y de las barbacanas, y en las grandes y nuevas fortalezas principescas, la defensa continúa por encima de las torres y de las murallas, formando una amplia terraza como se puede ver en la Bastilla de París y en el castillo del rey René, en Tarascón. Si bien el mobiliario sigue siendo escaso en el interior, las habitaciones reciben un revestimiento textil cada vez más rico: cojines y almohadones, cortinas, colgaduras. Utilizando palabras de Jean-Marie Pesez, «el castillo de finales de la Edad Media se abre más al exterior, y las habitaciones son iluminadas durante el día por auténticas ventanas, muchas veces solamente enrejadas, pero a veces provistas de vidrios o al menos de papel o tela aceitada; a una parte y a otra de la ventana, los cojines y los bancos de piedra construidos gracias al espesor del muro crean un espacio de sociabilidad más íntimo que las vastas salas». Con los matacanes y

otras exhuberancias arquitectónicas, el castillo enriquece aún más su imagen mítica.

El castillo continúa extendiéndose por todo el espacio de la cristiandad. Podemos tomar como ejemplo Polonia. Allí se edifican tanto la fortaleza de los caballeros de la orden teutónica en Marienburg como los nuevos castillos urbanos de los reyes de Polonia. En el siglo XV, el castillo del Wawel se eleva al lado de la catedral sobre la colina que domina Cracovia. Hubo que esperar a 1611 para que el rey de Polonia, que había trasladado la capital de Cracovia a Varsovia, construyera en esta ciudad un castillo real que, a pesar de su acentuado carácter de residencia, conserva un aspecto y una función de fortaleza. Después de haber sido destruido por los alemanes durante la segunda guerra mundial, los polacos decidieron reconstruir el castillo real de Varsovia, lo que a su vez era una tentativa del régimen comunista para ganarse a la población polaca y, sobre todo, un signo del renacimiento nacional. La dirección de la restauración le fue confiada al gran historiador polaco Aleksander Gieysztor. Así, a finales del siglo XX, en su trayectoria en el imaginario histórico, tanto el castillo como la catedral se habían convertido, también, en un símbolo nacional.

El castillo del siglo XV, vinculado desde hacía mucho tiempo con la fiesta, se convierte en un verdadero lugar teatral, el teatro de la vida o del mundo (*theatrum vitae* o *theatrum mundi*). También en este caso, en lugar del teatro, que no revivió más que tardía y difícilmente, la catedral y el castillo desempeñaron el papel de espacio teatral en la transición entre la Antigüedad y el mundo moderno. El modelo más acabado y más refinado del castillo principesco a finales de la Edad Media es, sin duda, Mehun-sur-Yèvre, casi enteramente en ruinas hoy pero cuya imagen mitificada se puede ver en las miniaturas de las *Très Riches Heures du duc de Berry* a comienzos del siglo XV: «Castillo fortificado en su parte baja, con sus torres en talud, sus

falsas *braies*,[3] la austeridad de sus muros, la amplitud de sus fosos, despliega en su parte alta todos los refinamientos del gótico tardío: las vidrieras, los frontones erizados con pináculos de campaniles, los voladizos, con un enorme caballero de piedra de seis metros de alto erigido en el frontón de la sala de recepción, el tinelo, y por todos los lados esculturas y azulejos con los símbolos del duque Jean de Berry: la flor de lis, el oso, el cisne herido».[4] El castillo de Mehun-sur-Yèvre es un castillo de cuento de hadas que, a partir del siglo XI, materializa el sueño del castillo fortificado.

Entre el abandono por la falta de resistencia a la artillería o a la incomodidad, y la destrucción por parte de soberanos ansiosos por destruir el feudalismo, como Luis XIII y Richelieu, el castillo entra más o menos en un estado letárgico en los siglos XVII y XVIII. Un estudio de la imagen del castillo en los diccionarios del siglo XVIII muestra que en la época de la Ilustración se había convertido en una imagen del feudalismo retrógrado y rústico.[5]

El castillo, por supuesto, fue resucitado por el romanticismo. Victor Hugo, viajando por el Rhin, se emocionó al ver la nostálgica silueta de los castillos, mientras que el movimiento de la Restauración, que en la misma época hacía reconstruir, amparado por el romanticismo nacionalista alemán, la catedral de Colonia, volvió a poner en pie, a menudo de manera fantasiosa, los castillos que decoran el valle medio del Rhin. Podemos tomar como ejemplo la reconstrucción del castillo de Stolzenfels, erigido por el arzobispo Arnold Von Isenburg (1241-1259) y destruido en 1688 por las tropas de Luis XIV. En 1802, la ciudad de Coblenza ofreció las ruinas al príncipe imperial de Prusia, el futuro Federico Guillermo IV, quien confió la reconstrucción al arquitecto Karl Friedrich Schinkel. Éste, en 1836, emprendió los trabajos con una mezcla de medievalismo romántico y espíritu burgués Biedermeier del siglo XIX. Lo que queda realzado en esa reconstrucción es el aspecto teatral; por otra parte, estaba destinado a ser el

teatro de los espectáculos principescos, en los que se mezclaban la naturaleza y el edificio. La decoración interior exalta la caballería medieval con ayuda de cuadros históricos, armas y armaduras.[6]

En la segunda mitad del siglo XIX, otras reconstrucciones espectaculares de castillos se hicieron a instancias de los soberanos. En Francia, el mejor ejemplo es la reconstrucción, efectuada por Viollet-le-Duc para el emperador Napoleón III y la emperatriz Eugenia, del castillo de Pierrefonds, construido a principios del siglo XV por el duque de Orleans y que en ese entonces estaba en ruinas. Así, restaurado, Pierrefonds también se convierte, junto con la exaltación de los valores caballerescos, por ejemplo, en el modelo del renacimiento de la sensibilidad y del simbolismo medieval. No es casual que el maestro de obras de las resurrecciones de Notre-Dame de París y de Pierrefonds haya sido el mismo arquitecto. El otro ejemplo, aún más espectacular, es la serie de castillos delirantes de carácter «medievalizante» que hace construir Luis II de Baviera (1864-1886), el rey loco. Los principales son Neuschwanstein, Linderhof, Herrenchiemsee y Hohenschwangau. Él mismo fue internado en uno de esos castillos, el de Berg, y murió ahogado en los pantanos que le rodeaban.

El castillo, así como la catedral, se convirtió, con el romanticismo, en una metáfora. Así, Gérard de Nerval, obsesionado por los castillos, canta al «castillo del alma»,[7] lo que sin duda inspiró a Rimbaud:

> Ô saisons, ô châteaux
> Quelle âme est sans défaut?

Y Verlaine, encarcelado en Mons, transforma su prisión en «castillo del alma»:

> Château, château magique,
> où mon âme s'est faite.

Pero el castillo puede ser también el castillo de la tiranía. Victor Hugo, en *Noventa y tres*, toma como modelo la fortaleza de la Tourgue en el bosque de Fougères. Aquí, la relación entre el castillo y la naturaleza produce miedo: «Un monstruo de piedra hacía juego con un monstruo de madera». Resumiendo el simbolismo del castillo de la tiranía, Hugo escribe:

> La Tourgue era el resultante fatal del pasado que se llamaba la Bastilla en París, la Torre de Londres en Inglaterra, el Spielberg en Alemania, el Escorial en España, el Kremlin en Moscú, el castillo de Sant'Angelo en Roma. En la Tourge estaban condensados mil quinientos años, la Edad Media, el vasallaje, la gleba, el feudalismo.

Sin embargo, en la literatura nacional polaca del siglo XIX, el castillo en ruinas se convierte en el símbolo del castillo glorioso que hay que reconstruir. Es el caso de Mickiewicz en el célebre *Pan Tadeusz* y el de *Grazyina*, un cuento lituano que evoca el castillo de Nowogródek, así como el de Seweryn Goszczynski en su novela *El rey del castillo* (1842). El castillo de los sueños de gloria caballerescos, el castillo de Kornik, cerca de Poznan, con su sala de trofeos y el conjunto de su decoración, es la encarnación de todo ello.

En el siglo XX, y todavía hoy, el castillo creado y legado por el feudalismo sigue estando presente en el imaginario europeo. En la Edad Media había sido trasplantado por los cruzados como un elemento fundamental de la cristiandad a Palestina. El Crac de los Caballeros, en Siria, sigue teniendo una imagen espectacular. Es asombroso ver cómo uno de los representantes más legendarios de la aventura en el siglo XX, Lawrence de Arabia, antes de ir a luchar alrededor de las ruinas de esos castillos, los dibujó y comentó en una tesis doctoral presentada en su juventud en Oxford.

De manera general, la imagen del castillo que sigue imponiéndose en el imaginario occidental recuerda que en esa época la guerra era omnipresente y que el héroe principal, junto al santo designado por la gracia de Dios, era un guerrero que destacaba, antes de hacerlo por sus proezas, por el prestigio de su morada, estrechamente vinculada a la guerra. El otro signo de la permanencia del castillo en el imaginario europeo es la importancia que su imagen ha adquirido en la sensibilidad de los niños. El castillo es objeto de ejercicios y de dibujos en clase. Puebla los dibujos animados, las películas, la televisión, los espectáculos de luz y sonido. Entre las maravillas medievales, el castillo ha acrecentado su influencia gracias a la conquista de la mente y la sensibilidad de los niños.

La catedral

Los monumentos «maravillosos» de la Edad Media que han dejado en el imaginario europeo una imagen mítica son esencialmente la catedral y el castillo.

La catedral es una referencia al primero de los órdenes de la sociedad indoeuropea medieval, los sacerdotes; el castillo, una referencia al segundo de los órdenes, los guerreros. Podríamos añadir un edificio o, mejor dicho, un conjunto de edificios que representan la función productiva del tercer orden y que sería la ciudad. Pero, aunque la ciudad medieval tenga una gran originalidad con respecto a la ciudad antigua y a la ciudad industrial y postindustrial, no tiene una identidad específica, suficiente, como para figurar entre el número de las maravillas presentadas en esta obra. De todas formas, no hay que olvidar que, a los ojos de la gran mayoría de los hombres y las mujeres de la Edad Media, la ciudad es maravillosa y hermosa.

El término «catedral» al principio aparece en la Edad Media en la forma de epíteto: es la iglesia catedral, y no se convierte en sustantivo hasta el siglo XVII, pero en su forma sustantiva ha conocido un extraordinario éxito, tanto en el ámbito del vocabulario como en el mundo de la ideología. Catedral viene del latín *cathedra*, «silla», que era una especie de trono reservado al obispo, y que, por otra parte, era uno de los elementos esenciales del interior de la catedral. Así pues, la catedral es, esencialmente —y

eso contribuyó también a su éxito—, la iglesia del obispo. Es curioso que las iglesias catedrales han sido designadas en las lenguas europeas con palabras derivadas no de una sino de dos palabras latinas. En Inglaterra, España y Francia la palabra fue, respectivamente, *cathedral, catedral* y *cathédrale*, y procede de la silla episcopal. En Alemania e Italia, la catedral fue designada por una palabra que significa la casa, *domus*, lo que dio *dom* en alemán y *duomo* en italiano. Más aún que la catedral episcopal, la catedral, más que la casa del obispo, es la casa de Dios.

Lo que asegura a la catedral su excepcional prestigio son sus dimensiones. Tanto porque es la iglesia más importante de cada diócesis como porque es la cabeza de todas las iglesias; tanto por sus necesidades de acogida a los fieles como por su necesidad de imponer visualmente su prestigio; la catedral es impresionante por sus dimensiones. La fuerza de su imagen se expresa a través de su potente aspecto exterior y su grandioso aspecto interior. A ese respecto, la catedral es la mejor expresión arquitectónica de la íntima unión que está en el corazón de la espiritualidad y de la sensibilidad de la Edad Media. La impresionante imagen de la catedral ha seguido confirmándose en el siglo XX con la práctica de la fotografía aérea. Vista de cerca, de lejos, desde el exterior, desde el interior o desde el cielo, la catedral hoy sigue siendo un edificio por encima de todas las normas. Los rascacielos, que son los únicos edificios que pueden rivalizar con las catedrales por sus dimensiones y, especialmente, por la altura, no tienen, a pesar del simbolismo que han querido atribuirles, la espiritualidad de las catedrales, siempre presente, incluso para los no cristianos o para los miembros de una comunidad religiosa o cultural distinta a la cristiana.

La catedral es un edificio de larga duración histórica. Aparecida en el siglo IV, hoy sigue viviendo una doble vida: la de su función como iglesia, teatro de un culto que prosigue, y la de su vida mítica en el imaginario. La catedral parece eterna y, sin embargo, pocos edificios han estado tan sometidos como ella a los cambios de la evolución histórica. Así pues, la catedral nace en el siglo IV con el reconocimiento del cristianismo como religión, primero admitida y después oficial, del Imperio romano y la promoción del obispo entre los grandes personajes de poder y de prestigio.

La catedral de la Alta Edad Media, hasta aproximadamente el año 1000, no es solamente la gran iglesia que ha mantenido el nombre, sino una ciudad dentro de la ciudad, un conjunto de edificios al que se le ha llamado «grupo episcopal» o «grupo catedral». Tal grupo comprendía, en general, dos iglesias, un baptisterio, un palacio episcopal, una casa del clero, un hospital y una escuela. Después, la segunda iglesia desapareció, el baptisterio quedó integrado en la iglesia con la forma más modesta de pilas bautismales, la casa del clero se convirtió en el recinto de los canónigos, los hospitales se independizaron y compitieron con otros hospitales que se multiplicaron a partir de los siglos XII-XIII, y las escuelas se desgajaron de la catedral. El período carolingio estuvo marcado, en lo que concierne a la catedral, por la irrupción de los canónigos en su espacio —en el exterior, por el recinto de los canónigos, y en el interior, por la construcción de un coro con estalos que les estaban reservados— y, de manera general, se insinuó una ruptura entre la presencia de los fieles y la del clero. Se ocultó el coro de la vista de los fieles; el oficiante, en lugar de decir la misa frente a ellos, les dio la espalda, y la catedral consiguió, con muchas dificultades, desempeñar un papel de unificadora cultural y litúrgica entre el obispo, los canónigos, el clero y el conjunto de los fieles.

La evolución de las iglesias, y en especial de las catedrales, también se debió a las condiciones generales de la evolución histórica. En esta evolución, podemos distinguir dos grandes corrientes. Una tiene la huella del auge demográfico. Probablemente, la población de Occidente

se duplicó entre el año 1000 y el siglo XIII. Por otra parte, el espacio abierto a los fieles en la catedral se convirtió, también, en un espacio colectivo más o menos profano, un lugar de encuentro y de sociabilidad que hizo que las catedrales —en una época en la que la urbanización, a la que las catedrales están estrechamente vinculadas, conocía un gran florecimiento— fueran una especie de foros internos. No obstante, yo pienso que la segunda corriente histórica fue la que más cambió las dimensiones y el aspecto de las catedrales; podemos llamarla moda arquitectónica. Frente a los defensores de la funcionalidad como principal motor de la evolución histórica, conviene subrayar la importancia, muy sensible a partir de los siglos XI-XII, de la moda. Concretamente, el paso del estilo románico al gótico se hizo por el impulso de un cambio de gusto. Ahora bien, el gótico aportaba a las catedrales la posibilidad de llevar a cabo los caracteres originales, que habían buscado desde el siglo IV, de mejor manera.

Triunfo de la luz, triunfo de la altura, que valorizaba los grandes espacios internos, desarrollo de las torres y las flechas que subrayaban la primacía de lo alto sobre lo bajo, el impulso de elevación que caracterizaba la espiritualidad medieval... el gótico ofrecía todo eso a las catedrales. Roland Recht ha puesto de relieve, en lugar de la pretendida continuidad entre románico y gótico, el carácter absolutamente novedoso de la arquitectura gótica: «Ofrece la primera ruptura radical con la Antigüedad romana y la época paleocristiana, a diferencia de la arquitectura románica, que proseguía esa tradición. Tal ruptura reposa sobre innovaciones técnicas —la invención del arco ojival que sostiene la bóveda, la de los arbotantes y la elaboración de contrafuertes de piedra y muros delgados— que poco a poco permitieron construcciones cada vez más altas, ligeras y luminosas. Pero eso no lo es todo. La arquitectura gótica también favoreció un enriquecimiento constante de la relación proporcional que respondía a una

racionalidad cada vez más afirmada, que relacionaba cada elemento portador con una función determinada. Tal enriquecimiento confirió al edificio una plasticidad en la que la sombra y la luz se implicaban en un diálogo de gran intensidad dramática y que condujo a una acentuación de los aspectos visuales. Acentuación que acompaña a una preocupación cada vez más marcada en la Iglesia por realzar la encarnación».[1]

El encuentro entre el gótico y la catedral se hizo también bajo la influencia de fenómenos históricos cuya influencia dura hasta hoy. El primero fue la revalorización de la función episcopal con la reforma gregoriana, que en la segunda mitad del siglo XII sustrajo a la Iglesia de la influencia de la feudalidad laica. El segundo es el creciente papel del rey en la construcción de las catedrales. Para construir una catedral se necesitaba la autorización del rey. Los reyes fueron quienes ejercieron más intensamente esa prerrogativa, pues desde finales del siglo XII le habían prestado atención a la construcción de lo que se ha llamado el Estado moderno. Las catedrales, así, se vincularon con los Estados y las naciones en gestación. De ser el monumento de una ciudad, la catedral pasó a ser el monumento de un Estado. El gótico también reforzó en la estructura de las catedrales el aspecto racional. El gran historiador de arte americano Erwin Panofsky ha subrayado el paralelismo entre el gótico de las catedrales y el pensamiento escolástico. Las catedrales hoy siguen siendo una de las expresiones más importantes de una de las características del espíritu europeo: la combinación de la fe y la razón. Hay que añadir que este período fue también el de un gran enriquecimiento de la cristiandad, sobre todo debido a los progresos de la agricultura y a la comercialización de los excedentes agrícolas. Elogiando a Chartres, Péguy tenía razón cuando decía que «es el haz de trigo que nunca morirá». Y el historiador del arte americano Henry Kraus, destruyendo la leyenda de las donaciones

en materiales y en trabajo de los fieles de la Edad Media, que habrían permitido la erección sin dinero de las catedrales, ha demostrado que, según su expresión, *gold was the mortar* («el oro fue el mortero»).

El gótico también permite que las catedrales presenten mejor elementos arquitectónicos de gran significado. Así ocurrió con el pórtico, y en especial el pórtico de la fachada occidental. Como un porche de acogida, el pórtico de las catedrales, cuya primera gran encarnación fue en el siglo XII el pórtico de la Gloria, de la catedral de Santiago de Compostela, reforzó la función salvífica de las catedrales al evocar la frase evangélica de Cristo: *Ego sum janua* («Yo soy la puerta»), refiriéndose a que el acceso al cielo pasa por la devoción hacia su persona. Se subraya, así, el carácter escatológico de la catedral, que también se encontraba en un elemento que, con la excepción de la catedral de Chartres, desgraciadamente ha desaparecido a causa de la ignorancia del clero postmedieval: el laberinto. Los pórticos permiten que las esculturas salgan plenamente de la catedral. La exteriorización de la escultura en los pórticos de las catedrales permite proponer, para admiración y edificación de los fieles, tanto la imagen de los reyes de Judá y de Israel —fácilmente asimilados, en Notre-Dame de París, a la imagen de los reyes de Francia, cuyas cabezas decapitadas en la Revolución fueron encontradas en 1977 en un edificio parisino— como la imagen de la historia tal como la ofrece el cristianismo, con el juicio final, el fin del tiempo histórico.

Al ser éste, desde hace poco, uno de los aspectos más debatidos, también habría que hablar del problema de los colores en las catedrales. El título de un excelente ensayo de Alain Erlande-Brandenburg, *Quand les cathédrales étaient peintes*, señala el anacronismo del aspecto tanto exterior como interior de las catedrales de hoy. Pero los frenéticos partidarios de la vuelta a los colores no deberían olvidar, cuando elaboran la «luz y el sonido», muchas

veces criticable, que a los colores de las esculturas y de las tapicerías las catedrales unían la fuerza de la luz blanca divina, a la que se abrían generosamente.

El gran momento de las catedrales góticas fue el período definido por Georges Duby en su importante obra *Le Temps des cathédrales*, que dio origen a una bella adaptación televisiva. Fue el período 1130-1280. Un período durante el cual, utilizando sus mismas palabras, «los horizontes de la civilización europea se modificaron profundamente». El período estuvo marcado por una extraordinaria emulación en la construcción de catedrales, cada vez más grandes, cada vez más altas. Es lo que Jean Gimpel ha llamado «el espíritu récord del mundo». Las catedrales fueron en la Edad Media el ejemplo de lo que en el siglo XX sería, con la construcción de rascacielos, «el espíritu récord del mundo». La catedral más grande fue la de Amiens, con una superficie de 7.700 m², construida entre 1220 y 1269. Notre-Dame de París, construida a partir de 1163, tuvo una altura de bóvedas de 35 metros. Notre-Dame de Chartres, erigida a partir de 1195, 36,5 metros; Notre-Dame de Reims alcanzó los 38 metros en 1212. Notre-Dame de Amiens, 42 metros en 1221. Tantos excesos llevaron a la catástrofe. Las bóvedas de la catedral de Troyes se hundieron en 1228. La torre de la catedral de Sens se derrumbó en 1267 y, con la catástrofe convertida en símbolo, el coro de la catedral de Beauvais, elevado hasta la altura récord de 48 metros, se hundió en 1284.

Durante este período, el movimiento de edificación de catedrales góticas fue especialmente intenso en Francia, o más concretamente en Île-de-France, hasta el punto de que a veces, a este arte, se lo ha llamado «arte francés». Algunas de las grandes catedrales francesas sirvieron de modelo para las catedrales del sur de Francia y de otras regiones europeas. Después del incendio de 1174, la catedral de Canterbury se inspiró en la de Sens; a partir de 1220, la catedral de Burgos imitó a la de Bourges, con cin-

co naves; y la catedral de Colonia tomó como modelo, después de 1248, a Amiens y a Beauvais. En Narbonne, el papa Clemente IV, antiguo arzobispo de la ciudad, expresa públicamente en 1268 el deseo de que la futura catedral «imite» a las catedrales septentrionales del reino de Francia. Pero lo esencial es que las catedrales pronto cubren toda Europa. Aunque en Escandinavia Lund siga siendo la catedral románica de Suecia, construida en el siglo XII, en Dinamarca, la catedral de Roskilde, en la transición del románico al gótico, se convierte en una especie de catedral nacional, al igual que la de Praga durante el reinado del emperador Carlos IV, con un maestro de obras francés en el siglo XIV, o Gniezno, reconstruida en el siglo XIV como gótica y catedral nacional polaca, mientras que en el sur de España los cristianos españoles añaden a la catedral de Sevilla la admirable torre musulmana de la Giralda.

La crisis del siglo XIV, que secó muchas de las fuentes de financiamiento de las catedrales, dejó en todo el territorio de Europa catedrales inacabadas que encarnan grandes sueños malogrados, ruinas de la nostalgia. Es el caso de las catedrales de Narbonne, Siena o Milán. Esta última es objeto de un gran debate a mediados del siglo XIV, cuando los milaneses se empeñan en acabar su construcción, que enfrenta a técnicos de la construcción de catedrales con maestros de obras lombardos y franceses, a la habilidad con la ciencia matemática. Tradición artesanal contra saber universal. La catedral de Milán permaneció inacabada hasta el siglo XIX, pero el debate ha permanecido como ejemplo de los problemas planteados por esos monumentos fuera de serie que son las catedrales.[2]

Antes de seguir con la evolución de las catedrales después del siglo XV, no está de más señalar que el término «catedral» hoy se ha convertido en un nombre común, que designa una construcción de una grandeza y una amplitud excepcional. Erwin Panofsky vio en la *Summa teologica* de Tomás de Aquino una catedral escolástica y

Georges Duby considera que la *Divina Comedia*, de Dante, es «una catedral, la última».

Aunque en el siglo XVI las catedrales no conocen nuevas construcciones y son afectadas por el vandalismo protestante, el modelo gótico de la catedral sobrevive. Así, la catedral de Orleans, destruida por los protestantes en 1588, fue reconstruida en estilo gótico. Por otra parte, el Concilio de Trento inició un movimiento que tendía a restaurar la presencia de los laicos en el conjunto de la catedral y a abolir las modificaciones y las construcciones que habían relegado a los fieles al fondo de la nave. La catedral de la Contrarreforma tiende a expresar espacial y estructuralmente lo que fue la gran característica social y simbólica del monumento, un lugar de devoción y de emoción para todos, desde el obispo hasta el último de los fieles. Hasta finales del siglo XIX fueron destruidas las galerías que separaban el coro del trascoro, a excepción de las de Auch y Albi. Como ya hemos comentado, el siglo XVIII fue una época negra para las catedrales, a causa de la indiferencia de los obispos y canónigos «racionalistas» ante el imaginario de estos monumentos. Un encalado blanco tapó los colores, las vidrieras multicolor fueron sustituidas por placas de vidrio esmerilado, y el laberinto fue destruido. Pero la Revolución fue el peor período para las catedrales. Estuvieron en el punto de mira de los revolucionarios por sus vínculos con la monarquía, por la riqueza acumulada en reliquias y por la destrucción del lazo entre la fe y la razón. La catedral se convirtió en un templo de la razón, como en París, o de la naturaleza, como en Estrasburgo. Sin embargo, con muy raras excepciones, no fueron destruidas.

La Revolución francesa recuperó el principio aplicado por Constantino en el siglo IV para hacer que las circunscripciones administrativas coincidieran con las divisiones eclesiásticas. Las diócesis fueron asimiladas a los nuevos departamentos. El número de catedrales se redujo a ochen-

ta y tres. Napoleón redujo las diócesis a cincuenta y dos. Así podía vigilar mejor a los obispos, a quienes quería convertir en altos funcionarios que obedecieran a quien decía: «Mis generales, mis gobernadores, mis obispos».

La Restauración restableció los 83 obispados. A partir del final de la Revolución, la catedral conoció un nuevo impulso simbólico. Se convirtió en uno de los grandes mitos románticos y Chateaubriand fue su vate, resucitando en especial en la estructura de las catedrales, en detrimento de la piedra, la madera primitiva, que confiere a la catedral su origen sagrado en los bosques de la Galia. La metáfora romántica de la catedral como bosque persistirá desde entonces. Baudelaire escribió: «Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales» («Bosques inmensos, me asustáis como las catedrales»).

El gran momento de la resurrección de las catedrales está unido a la novela de Victor Hugo *Notre-Dame de París*. El final del siglo XIX ve, especialmente en Francia y en la estela del romanticismo, cómo se expande el mito de la catedral. Verlaine lo hace suyo:

> Guidé par la folie unique de la croix
> Sur tes ailes de pierre, ô folle cathédrale.

(Guiado por la locura única de la cruz / Sobre tus alas de piedra, loca catedral.)

Huysmans edifica una catedral simbolista en su obra *La catedral* (1898), inspirada por Ruskin. Después de Constable y Friedrich, que habían pintado catedrales románticas, Monet pinta sus catedrales impresionistas, Notre-Dame de Rouen bañada con las luces y los colores de días y días y Claude Debussy pone música a *La catedral sumergida*.

Y además, el siglo XIX ve cómo otras dos importantes corrientes contribuyen a completar el prestigio de las catedrales. En Alemania, el romanticismo establece lazos cada vez más estrechos entre la tradición germánica, el poder político y el arte gótico de las catedrales. Su mayor expresión es la terminación de la catedral de Colonia entre 1824 y 1880, cuando fue solemnemente inaugurada por el emperador Guillermo II. El otro movimiento esencial se encuentra en el seno de la nueva pasión por la historia y por los intentos de resurrección integral del pasado, tal como dice Michelet, en el trabajo de restauración «científica» de las catedrales. La encarnación de ese estado de ánimo y de esa práctica la encontramos en la restauración de Notre-Dame de París. Fue preparada por un arquitecto precursor, Vitet, quien, en su *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (1847) insiste, a propósito de las catedrales góticas, en «las relaciones que unen el origen y los progresos de la nueva arquitectura a la revolución social del siglo XII». El gran restaurador de Notre-Dame, Viollet-le-Duc, se hace eco de esa concepción al escribir en 1856, en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*: «A finales del siglo XII, la erección de una catedral era una necesidad, porque era una resplandeciente protesta contra el feudalismo». Y afirma: «Las catedrales de los siglos XII y XIII son, desde mi punto de vista, el símbolo de la nacionalidad francesa y la más potente tentativa hacia la unidad».

La catedral es un gran monumento para el siglo XIX, apasionado por la historia, enfebrecido por el nacionalismo y bullente de mentalidad democrática. Los conflictos en torno a la laicidad, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, se encuentran también en las actitudes de los grandes escritores y artistas de la época ante las catedrales. Si bien el gran escultor Rodin, en su libro *Les Cathédrales de France* (1914), considera que «la catedral es la síntesis del país, toda nuestra Francia está en las catedrales», y piensa que son eternas, Marcel Proust, «en busca del tiempo perdido», veía que también se perdían las catedrales, y

de ahí su desesperado artículo en *Le Figaro* del 1 de agosto de 1904, «La muerte de las catedrales».

El siglo XX, lejos de verlas desaparecer, puede definirse como un período de resurrección de las catedrales, no de decadencia. Se ha establecido un equilibrio entre la catedral, lugar de culto para los fieles, y la catedral, lugar de emoción para los turistas visitantes. Un gran éxito teatral da fe de esta permanencia de la catedral como lugar mítico. El arzobispo de Canterbury, Thomas Becket, fue asesinado en 1170 en su catedral por instigación del rey de Inglaterra Enrique II. En 1935, el gran poeta inglés de origen americano T. S. Eliot lo utilizó como tema de su *Murder in the Catedral* [*Asesinato en la catedral*], que triunfó en los escenarios de todo Occidente.

El concilio Vaticano II dio una definición equilibrada de la catedral. Y, por último, la catedral se ha enriquecido aún más con un nuevo prestigio y unos nuevos significados. Se ha convertido, según la expresión de Pierre Nora, que también ha adoptado André Vauchez, en un «lugar de memoria»; y en la perspectiva de una relación entre el creer y el ver, según Roland Recht, en un «sistema visual». La catedral sigue siendo un lugar encantado y encantador.

El Cid

El Cid es el ejemplo del personaje medieval que pasó de ser un personaje histórico a un personaje mítico.

Sin una imagen renovada, esta figura tiene la particularidad de haber sido transmitida hasta nuestros días. Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid (1043-1099), es un personaje ejemplar de la Reconquista española de los cristianos sobre los musulmanes, convertido desde el siglo XII, gracias a una obra literaria extendida a través de leyendas, romances y tradición oral, en un héroe cristiano de la lucha contra los moros, y también, gracias al teatro del siglo XVII, en el héroe de una gran historia de amor, recuperada en Aviñón por la renovación teatral en la segunda mitad del siglo XX. Rodrigo Díaz, nacido en Vivar, un pequeño pueblo de Castilla cercano a Burgos, es un caballero de la nobleza media que pone su talento de guerrero y de señor al servicio de los reyes de Castilla y al de los emires musulmanes. Después de haber servido al rey de León y de Castilla, Alfonso VI, y oponerse al rey cristiano de Navarra, es exiliado por Alfonso VI en 1081. Más tarde pone su espada al servicio del rey musulmán de Zaragoza contra el conde de Barcelona y el rey de Aragón y de Navarra; es en esas circunstancias cuando recibe el sobrenombre de Cid, del árabe *sayyid*: señor. Reconciliado con Alfonso VI, en la región de Levante defiende victoriosamente a los cristia-

nos contra los almorávides musulmanes llegados de África y forja un principado. Tras estar al servicio de un príncipe musulmán aliado de Alfonso VI, se libera de su tutela y en 1094 se apodera de Valencia, donde instala el primer Estado cristiano en tierras del islam. Impone el pago de tributos a los pequeños reinos musulmanes taifas vecinos. Pero en 1102, tres años después de su muerte, su viuda Jimena y el rey de Castilla Alfonso VI deben dejar a los moros su principado de Valencia. Denis Menjot ha definido con acierto al Cid histórico: «Es un "aventurero de la frontera", ávido de hazañas caballerescas y de botines, que sirve a soberanos cristianos y musulmanes y para el que la guerra garantizó la promoción social, consagrada por el matrimonio de sus hijas con el rey de Navarra y el conde de Barcelona».

Este personaje se transformó, desde el siglo XII, en un héroe cristiano frente a los musulmanes, en una figura emblemática de la Reconquista cristiana española. Esa transformación se debe en principio a la propaganda que los monjes benedictinos de la abadía de Cardeña, cerca de Burgos, donde Díaz de Vivar y su mujer Jimena fueron enterrados, hicieron de la pareja. El Cid no fue solamente un héroe cristiano, sino también un héroe castellano, aunque la gran aventura de su carrera fue la formación de un principado en el entorno de Valencia. Lo que aseguró definitivamente la reputación del Cid es un texto literario. Se trata de un poema en castellano, escrito entre 1110 y 1150 por un anónimo, y al cual se le dio el título de *Cantar de mío Cid* y no, como se le ha llamado más tarde, *Poema de mío Cid*; es una canción de gesta. El Cid del *Cantar* es castellano, no sirve más que a los cristianos y combate a los musulmanes. El *Cantar* narra una serie de asedios, *razzias* y combates en los que el Cid siempre es un jefe cristiano. Otro tema del poema es el de la dificultad de las relaciones entre el Cid y su soberano, el rey de Castilla, que da idea de los problemas de jerarquía feudal.

Por último, el Cid del *Cantar* está preocupado por asegurar la gloria y el futuro de su familia, de su linaje, en este caso de sus dos hijas, a partir de sus desengaños matrimoniales; se casaron con dos infantes de otra noble familia castellana, los infantes de Carrión, cuyo comportamiento insultante con respecto a su suegro, y de manera general, escandaloso, fue sancionado por el duelo judiciario y por la condena. Como hemos visto, las hijas del Cid y de Jimena acabaron por hacer buenos matrimonios; en ese terreno, el Cid también es victorioso.

Poco antes de su muerte en 1099, Rodrigo Díaz ya había sido ensalzado en un poema latino, el *Carmen Campidoctoris*, elogio del noble guerrero que valió a Rodrigo Díaz su otro apodo, el Campeador. El renombre del héroe castellano quedó asegurado por una crónica que también se le dedicó a mediados del siglo XIII: la *Historia Roderici*.

Los monjes de Cardeña aprovecharon ese aumento de su reputación para intentar hacer del Cid un santo. Sin estar marcada por un reconocimiento oficial de canonización, la reputación del semi-santo quedó reforzada por la peregrinación que en 1272 hizo a Cardeña Alfonso X el Sabio, rey de Castilla. En 1541, los monjes hicieron abrir la tumba del Cid, que exhaló un olor de santidad. Aunque en 1554 el rey de España Felipe II obtuvo del Vaticano la apertura de un proceso de canonización, el asunto fue enseguida abandonado.

De todas maneras, el renombre del héroe prosiguió, al menos en Castilla. Una crónica, sin duda compuesta a principios del siglo XIV, fue publicada en 1512 en Burgos, con el título de *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, y fue reeditada en 1552 y en 1593.

El teatro, sin embargo, fue el que volvió a lanzar la imagen mítica, transformada, del Cid. Aunque la figura caballeresca de Rodrigo también es exaltada por el teatro, aparece otra faceta del personaje, la de gran amante. El amor de Rodrigo y Jimena resulta difícil y ofrece un tema

dramático al teatro español del fin del Siglo de Oro, que también fue adoptado por la moda hispanizante del teatro francés clásico, que encuentra en él un caso ejemplar del héroe preso entre la pasión y el deber. En 1561, utilizando sobre todo romances populares en los que el tema del amor había florecido, el dramaturgo español Guillén de Castro estrenó *Las mocedades de Rodrigo*, que inspiró *El Cid* de Corneille, cuya primera representación en París en 1636 tuvo un gran éxito.

El Cid escapó a la oleada romántica. Su imagen literaria, sin duda, estaba demasiado unida a la de una obra maestra del teatro clásico. En cuanto al personaje histórico, éste fue quebrantado, si no destruido, por un crítico holandés: Reinhardt Dozy. En sus *Investigaciones sobre la historia y la literatura de España durante la Edad Media* (1849) presentó lo que llamó «el Cid según nuevos documentos». Una de sus principales fuentes era el sabio árabe natural de Santarem, en Portugal, prácticamente desconocido, quien había escrito en Sevilla, a principios del siglo XII, *Tesoro de excelentes españoles*, un diccionario biográfico en el que dibujaba un retrato poco halagador del Cid Campeador. En lugar del caballero piadoso y cortés de la leyenda española, Dozy restablece la imagen de un *condottiere* cruel y grosero. Incluso señala que el Cid, más que cristiano, había sido musulmán.

A principios del siglo XX, gracias a la obra maestra de un ilustre filólogo e historiador de la literatura, Ramón Menéndez Pidal, llega el renacimiento del Cid como héroe español. Con una considerable erudición y un enorme talento literario, Menéndez Pidal hizo del Cid el gran héroe epónimo y central de una España medieval glorificada. Ese gran y célebre libro se llamó, efectivamente, *La España del Cid* (1929). Por fin, el Cid había alcanzado, gracias a Pidal, el cenit de la gloria nacional. Y representaba, en cierta forma, la figura española del héroe en el interior del paisaje heroico de Europa. El franquismo intentó apropiarse del Cid, llamando incluso a su lugar de nacimiento cerca de Burgos Vivar del Cid y del Caudillo. Menéndez Pidal no aceptó esas deformaciones y durante unos años fue destituido por el régimen de la presidencia de la Academia Española. Pero no fue, ni siquiera en ese terreno, un verdadero opositor al régimen.

Aunque el Cid, a pesar de las muchas críticas hechas a la gran obra de Menéndez Pidal, sigue siendo un héroe ejemplar de la Edad Media, una Edad Media secuestrada por el nacionalismo, en la segunda mitad del siglo XX conoció una nueva peripecia gloriosa, debida, una vez más, al teatro. La unión entre unas puestas en escena resueltamente modernas y la promoción de actores carismáticos impusieron, en su manera de representar el personaje de Rodrigo, la imagen del joven héroe caballeresco, representativo de la categoría medieval de los jóvenes que tan bien describió Georges Duby, hizo de la obra de Corneille uno de los grandes éxitos del Teatro Nacional Popular de Aviñón. Si, a finales del siglo XIX, el muy tradicionalista actor de la Comédie Française Mounet Sully había representado un Cid muy «clásico», el joven Cid fue la revelación aportada por un actor, también joven, que entusiasmó a las multitudes, Gérard Philipe. Pero otros directores de escena y otros actores han mostrado que el Cid podía ser un héroe de teatro para experimentos más modernos. El Cid es el ejemplo de un héroe histórico promovido por la literatura y por el teatro, que así reúne los diferentes estímulos que producen el imaginario heroico: la memoria, la poesía, el teatro y, por supuesto, los hombres.

Sin conocer el mismo éxito en el cine, el Cid inspiró al menos una película célebre, la de Anthony Mann (1960), con Charlton Heston y Sophia Loren. Más recientemente, una película muestra que el Cid es también uno de esos héroes históricos a los que la historia más contemporánea puede manipular tal como lo ha hecho, y tal como hemos visto, con Arturo. Se trata de una película de animación

española, *La leyenda del Cid*, de José Pozo. En ella, el Cid es un combatiente sin miedo y sin tacha, gran perdonavidas de moros sedientos de sangre, desprovistos de todo sentido moral y dirigidos por un jefe barbudo y cruel. El Cid, también, es una víctima del 11 de septiembre de 2001.

El claustro

El término «claustro» puede designar una parte del monasterio o al mismo monasterio.

Ha sido transmitido al imaginario social europeo hasta nuestros días para realzar dos componentes característicos de la ideología monástica. El claustro, en el imaginario histórico, en principio es un lugar central en el monasterio, formado por un jardín interior rodeado por galerías que se abren al jardín mediante arcadas. En la otra concepción, el claustro se refiere al conjunto del monasterio en tanto que conjunto de edificios cerrados. En ambos casos, el significado esencial del término es la idea de cierre, de clausura. Es la etimología latina de la palabra claustro, *claustrum*, que viene de *claudere*, cerrar.

El imaginario del claustro es el de la clausura, unido en el imaginario cristiano al del jardín. El jardín medieval por excelencia es un jardín cerrado, y su condición como tal protege tanto las producciones de verduras y frutas de los monjes como el espacio de espiritualidad al que está unida de manera especial, desde los siglos XI-XII, la imagen de la Virgen. Cuando la Virgen escapó de las peripecias de su vida terrestre, se encuentra, o bien en el cielo, después de la asunción, o bien en un jardín cerrado. La referencia fundamental del claustro como jardín cerrado es la del paraíso y, efectivamente, el pensamiento simbóli-

co medieval muchas veces asoció la imagen del claustro monástico a la del paraíso.

Además de esta imagen de la Jerusalén celeste, el claustro es también la metáfora del corazón y del hombre interior; es la parte de la ideología cristiana colocada bajo el signo de la paz interior, en contraste complementario con las peregrinaciones del *homo viator*, el hombre itinerante.

Así pues, el claustro es la encarnación de una de las caras del ambivalente cristianismo medieval y de la sensibilidad europea que se deriva de él. Si, como hemos visto con respecto al caballero, una relación fundamental del hombre medieval con el espacio era la movilidad, la otra cara antitética y complementaria es la del vínculo con un lugar concreto, lo que el lenguaje monástico denominaba *stabilitas loci* («estabilidad del lugar»). Así, el hombre —y en menor medida la mujer— del Occidente medieval oscila entre un lugar de apego y el camino.

El claustro aparece en la arquitectura monástica de Occidente desde sus comienzos, allá por el siglo IV. Un documento de la época carolingia de principios del siglo IX da fe del lugar central por partida doble: en la estructura y en el funcionamiento que el claustro adquirió en el monasterio cristiano. Se trata de un plano de la abadía de Saint-Gall, en la Suiza actual, que también es el reflejo del monasterio real y la representación del monasterio ideal. El claustro, en el sentido amplio de monasterio, aparece en él como una especie de ciudad autosuficiente. El centro es, de manera muy clara, la iglesia y el claustro que le está adherido. La extensión de un monasterio y de sus anexos hasta convertirse en una verdadera ciudad se verificó en el período carolingio en la abadía de Saint-Riquier, en Picardía.

La gran expansión de los claustros monásticos data de la época románica (siglos XI-XII). El gusto estético moderno considera que los claustros románicos que se han conservado, por ejemplo en Provenza, son los más bellos que la arquitectura medieval nos ha legado, mientras que, como hemos visto, la catedral por excelencia es la gótica. Encontramos en esa oposición el contraste entre lo íntimo y lo abierto que caracteriza a la ideología y la sensibilidad medievales. El claustro, en tanto que espacio interno del monasterio, es el lugar donde mejor se encarna el espíritu de comunidad de los monjes y el aspecto de devoción individual al que remite la palabra monje (*monos*, «solo» en griego). Es el marco por excelencia del ejercicio fundamental de la devoción cristiana, la oración. Pero las galerías del claustro pueden ser el escenario de manifestaciones colectivas de devoción; por ejemplo, de las procesiones de los monjes.

El claustro tuvo su apogeo en la vida monástica a partir de las reformas del siglo XII, la más célebre de las cuales es la de los cistercienses. Los dos testimonios más notables de esta devoción son *L'école du cloître* [*La escuela del claustro*], del benedictino Pierre de Celle, muerto en 1183, y el *De claustro animae* [*El claustro del alma*] del canónigo agustino Hugues de Fouilly, cerca de Corbie, muerto en 1174. Pierre de Celle insiste en las virtudes del claustro, que son la tranquilidad del alma (*quies*) y el ocio, que propicia la devoción (*otium*). Queda claro que el claustro es la expresión simbólica de la soledad y de la vida contemplativa en oposición a la vida activa.

La espiritualidad monástica, sobre todo entre los benedictinos, al recurrir al arte y en especial a la escultura, a la vez como homenaje ofrecido a Dios y como medio de elevación del alma, hizo que las galerías de los claustros estuvieran magníficamente adornadas por esculturas. Entre los claustros más bellos se suelen citar los de Moissac, en el sudoeste de Francia, y el de Saint-Trophime de Arles, en Provenza.

Las órdenes mendicantes, que fueron a vivir a las ciudades en edificios que ya no se llamaban claustros, sino

conventos, conservan de todas formas el espacio interno del claustro que, a partir de entonces, sigue la evolución del gusto estético, gótico, renacentista o barroco. Un bello ejemplo de claustro barroco es el que Borromini construyó, a principios del siglo XVII, en la iglesia de San Carlo Alle Quattro Fontane, de Roma.

El gran reto del claustro había sido el del cierre, la clausura. Ese ideal y esa práctica fueron especialmente impuestos a las mujeres (o escogidos por ellas). Las monjas estuvieron, desde el siglo V, sometidas a una estricta regla de clausura. Hasta las hermanas de las órdenes mendicantes, clarisas incluidas, practicaron la clausura, a diferencia de los hermanos, a quienes su apostolado llamaba con frecuencia fuera de su convento. La decretal *Periculosa* del papa Bonifacio VIII extendió el voto de clausura a todas las monjas. En el siglo XVI, mientras que la reforma protestante suprime los monasterios, los conventos y las clausuras, la contrarreforma católica prolonga y refuerza la clausura para las mujeres. Una estricta clausura es uno de los elementos de la reforma del Carmelo por Teresa de Ávila. El arzobispo de Milán, Carlos Borromeo, vigila por el estricto respeto de la clausura para las monjas. El Concilio de Trento decreta la excomunión para cualquier infracción de los votos de clausura. Francisco de Sales y Juana de Chantal, a principios del siglo XVII, son obligados, contra sus deseos, a adoptar la clausura para su nueva obra. La imagen del claustro, tras las peripecias de la Revolución y el cierre de muchos monasterios, permaneció unida a la imagen de la religiosa. Una unión que se reformó en el siglo XIX, ya que por un lado estaban las religiosas caritativas y activas, como las hermanas de San Vicente de Paúl, y por otro las monjas de clausura, cuya imagen emblemática fue la de las carmelitas. Los *Diálogos de carmelitas*, de Bernanos, convertidos en ópera por Poulenc, fijaron el vínculo imaginario entre la mujer y el claustro.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el claustro se convirtió en la imagen nostálgica de un paraíso monástico medieval. En tanto que obra maestra arquitectónica y conjunto de esculturas, atrajo la atención de ricos coleccionistas, especialmente de aficionados americanos, que veían en él la más alta expresión del arte medieval. Desde 1914, el escultor George Grey Barnard fue reuniendo diversos fragmentos de abadías medievales europeas. En 1925, John D. Rockefeller compró su colección y la ofreció al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Un año después, fue agrupada, organizada y expuesta en un anexo del museo, sobre un altozano que domina el río Hudson. Especialmente se reconstituyeron, casi por entero, el claustro de Saint-Guilhem-le-Désert y el de Sant Miquel de Cuixà. Otras esculturas, tapicerías y fragmentos arquitectónicos rodearon los claustros transferidos y recompuestos y el edificio recibió el nombre de *The Cloisters*. El imaginario del claustro, así, encontró una memoria y una reencarnación en la ciudad emblemática de la América contemporánea.

Como la mayoría de los monasterios hoy en día están abandonados y sus claustros vacíos, este lugar, convertido en mítico por su evocación de la soledad y del paraíso, ofrece un marco excepcional para algunas actividades musicales. El claustro de Noirlac, en el Berry, es uno de los ejemplos más notorios. En ese sentido, en el imaginario europeo de hoy, el claustro se ha convertido, al mismo tiempo, en la imagen de un paraíso perdido y de una prisión destruida o abierta.

Cucaña

El país de Cucaña aparece en un relato (*fabliau*) escrito en francés antiguo a principios del siglo XIII, como un país imaginario.

Esta creación del imaginario medieval nos ha sido legada por tres manuscritos: el manuscrito inicial, que data de alrededor del año 1250, y dos copias de principios del siglo XIV. Pero la etimología de la palabra sigue siendo desconocida. Los esfuerzos de los filólogos para darle un origen bajo-latino o provenzal, y para asociar la Cucaña a la cocina, han sido vanos. Cucaña, en cualquier caso, proviene de la imaginación medieval. El término, aparecido en francés como *Cocagne*, enseguida se tradujo al inglés como *Cokaygne* o *Cockaigne*. En italiano se lo conoce como *Cuccagna* y, en español, como *Cucaña*. Los alemanes adoptaron otro nombre cuyo origen tampoco es conocido: *Schlaraffenland*. El *fabliau* de Cucaña del siglo XIII consta de 200 versos octosílabos. Es la historia del viaje que el autor, anónimo, emprende a un país imaginario. Lo hace como una penitencia que le ha sido impuesta por el papa. Descubre «une terre de mainte merveille» («una tierra de muchas maravillas»). Es una tierra «bénie par Dieu et les saints» («bendecida por Dios y por los santos») y el país tiene el nombre de Cucaña. Enseguida queda definido por esta maravillosa característica: «Qui plus i dort, plus i gagne» («quien más duerme, más gana»). Así pues,

el sueño es una fuente de beneficios. Yo pienso que en eso debe verse una alusión a lo que entonces se les criticaba a los usureros, cuyos intereses crecían mientras dormían. Así que el *fabliau* comienza por tomar a contrapelo la moral del siglo XIII. Las paredes de las casas de ese país están hechas de pescados, «lubinas, salmones y arenques», los cabrios están hechos de esturiones, los techos de tocino, las tablas del suelo de salchichas, los campos de trigo están llenos de carne asada y de jamones; en las calles, grandes ocas se asan dando vueltas por sí solas en los espetones constantemente sazonadas con ajo. En todas las carreteras, en todos los caminos y en todas las calles, hay mesas servidas con manteles blancos. Todo el mundo puede sentarse en ellas y comer, sin que nadie se lo prohíba, pescado o carne, carne de ciervo o pajaritos asados o estofados, y sin tener que pagar nada por ello. En ese país corre un río de vino en el que los vasos y la copas de oro y plata se llenan solas. Una mitad del río está formada por vino tinto del mejor, como el de Beaune o el de ultramar, y la otra mitad por excelente vino blanco, como el de Auxerre, de La Rochelle o de Tonnerre. Todo eso también es gratuito y la gente no es grosera, sino amable y cortés. Después de esta imagen de la abundancia alimenticia, abundancia en la que la calidad acompaña a la cantidad, llegan los placeres y un calendario muy especial. El mes tiene seis semanas; hay cuatro Pascuas en el año, cuatro fiestas de San Juan, cuatro vendimias, todos los días son días de fiesta y domingos; hay cuatro días de Todos los Santos, cuatro Navidades, cuatro Candelarias, cuatro Carnavales y sólo una Cuaresma cada veinte años.

El autor vuelve sobre la alimentación, confirmando que se puede comer lo que se quiera y cuando uno tenga ganas, porque no se puede imponer el ayuno a nadie. Ya había hablado de viandas sin prohibiciones, pero ahora concreta «que nus desfendre ne leur ose» («que nadie se atreva a prohibir»). No se puede dejar de pensar en el eslogan de mayo de 1968: «Prohibido prohibir». Así es que la utopía de una sociedad sin prohibiciones se remonta al país de Cucaña del siglo XIII. Un período al que le preocupaban otros problemas fundamentales de nuestras sociedades como la sexualidad y el trabajo. El *fabliau* de Cucaña no los ignoró.

Para cerrar el aspecto alimentario digamos que tres días a la semana en el país llueven morcillas calientes. El autor después hace una crítica sagaz sobre el dinero, al que no le da ningún valor. «Este país es tan rico que en el campo, por todos los sitios, se encuentran bolsas llenas de monedas, incluidas monedas de oro extranjeras, maravedíes y besantes, pero no sirven para nada, porque todo es gratuito; en este país ni se compra ni se vende». Lo que el autor del *fabliau*, en este caso, tiene en su punto de mira es la gran explosión de la economía monetaria del siglo XIII.

Pasemos al sexo. Las mujeres son tan hermosas, ya sean damas o damiselas, que cada uno toma la que le conviene sin que nadie se enfade. Cada uno satisface su placer como quiere y eligiendo. Y las mujeres no son censuradas por ello sino, por el contrario, honradas. Y si por azar una mujer se interesa por un hombre al que ve, lo aborda en plena calle y recibe placer, con lo cual los unos hacen la felicidad de los otros. Me parece que lo extraño no es el sueño de una sexualidad libre, que también puede encontrarse, por ejemplo, en textos de la época sobre las maravillas de la India, sino la asombrosa igualdad en el comportamiento sexual entre la mujer y el hombre. En 1215, la Iglesia acababa de exigir para el matrimonio el consentimiento de ambos sexos. Esa igualdad, aquí, se lleva hasta sus más extremas consecuencias. La Edad Media masculina no era tan uniformemente misógina como se ha dicho muchas veces. Podríamos esperar una práctica y un elogio de la desnudez, pero no tendría nada de maravilloso. La maravilla está en los vestidos. La maravilla es el vestuario. En este país hay sastres muy amables que todos los meses

distribuyen diversos atuendos, vestidos oscuros, escarlatas, violetas o verdes, de lana de buena calidad o más basta, o de seda de Alejandría, o de tela rayada o de pelo de camello. Hay muchos vestidos para elegir, de colores o grises o bordados de armiño; en esta tierra feliz hay zapateros muy activos que reparten zapatos con lazada y botas y sandalias modeladas a partir de la forma del pie, trescientas al día a gusto de cada cual.

Hay otra maravilla, la fuente de la Juventud, que hace rejuvenecer a hombres y mujeres. Cualquier hombre, por muy viejo y achacoso que sea, o cualquier mujer, por muy vieja que sea, con cabellos blancos o grises, vuelve a la edad de 30 años (que es la edad a la que supuestamente empezó a predicar Cristo).

Quien ha ido a ese país y ha vuelto está muy loco. «Es lo que yo hice —reconoce el autor del *fabliau*—, porque quería ir a buscar a mis amigos y llevarlos a ese maravilloso país, pero no supe cómo volver a encontrarlo. Pero si estás bien en tu tierra, no intentes salir de ella, porque cuando se quiere cambiar, se pierde.»

El *fabliau* de Cucaña escapó de su completa destrucción, primero porque recurrió a una apariencia cristiana y, sobre todo y sin duda, porque su conclusión no es una llamada a la rebelión, sino a la resignación. Es un nutriente del problema de la utopía, bien como desafío o bien como escapatoria. El paraíso perdido del país de Cucaña es una forma medieval y popular de la edad de oro elitista de la filosofía antigua. Es un sueño de abundancia que revela el mayor miedo de la población medieval, el hambre, y también un sueño de libertad que condena el peso de las prohibiciones de toda índole y la dominación de la Iglesia; un sueño que no es de pereza o de holganza, sino que, frente a la promoción del trabajo, que sólo consiste en tener sujetos a los trabajadores, está a favor del ocio; un sueño de juventud que alimenta la escasa esperanza de vida

que tenían los hombres y las mujeres de la Edad Media. Pero lo que me parece más notable en este texto es la réplica del encuadramiento del tiempo por parte de la Iglesia y la religión. El sueño de un calendario de la felicidad es uno de los grandes sueños del imaginario de las sociedades.

Y, además, el sueño del *fabliau* de Cucaña es un sueño de placer. Me parece que eso ya sería suficiente como para diferenciarlo radicalmente de las herejías contemporáneas al texto, que generalmente eran herejías rigoristas que condenaban la carne, la materia y el placer mucho más que la misma Iglesia. El país de Cucaña horrorizaría a los cátaros.

No me resisto a dar mi opinión sobre una teoría que relaciona el país de Cucaña con el paraíso del Corán. No estoy de acuerdo con tal influencia. Me parece que, si hay semejanzas, su causa habría que buscarla en las concepciones paganas del pasado, tanto del mundo oriental como del occidental.

La utopía del país de Cucaña continuó en el imaginario occidental. Pero distingo dos períodos, dos fases. Primero está su integración en la literatura del cuento divertido. El país de Cucaña tuvo la suerte de haber sido utilizado por Boccaccio en el *Decamerón*. Luego, el país de Cucaña se mezcló con otros temas de protesta. Los tres principales fueron: la fuente de la Juventud, ya presente en el *fabliau*, el combate entre el Carnaval y la Cuaresma, cuya aparición fue más o menos contemporánea a la del *fabliau*,* y, por último, el tema del mundo al revés. Esos temas están muy presentes en el arte y en el imaginario del siglo XVI. Me parece pertinente señalar que el mismo gran

* Uno de los más célebres (y divertidos) pasajes de *El Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, es, precisamente, el del combate entre don Carnal y doña Cuaresma. *El Libro de Buen Amor* se escribió hacia 1330-1340. (*N. del t.*)

pintor, Bruegel, pintara la única gran representación pictórica del país de Cucaña (enfatizando el ocio, el sueño y la prosperidad física) y el combate entre el Carnaval y la Cuaresma. La crítica moderna ha visto en el *fabliau* tanto un «sueño de compensación», como una «utopía social» (como hace el historiador checo Graus), una utopía «anticlerical» o una «utopía popular» o «folclórica».

Sea cual sea la dificultad para colocar históricamente lo que llamamos cultura popular, pienso que esa cultura, que el cristianismo medieval tenía tendencia a denunciar como pagana, enmarca históricamente el tiempo del país de Cucaña. Sin duda alguna, el *fabliau* del siglo XIII recogía tradiciones paganas. Y en la época moderna, a partir del siglo XVIII, la utopía de Cucaña se fue convirtiendo en un juego de niños. Quizá bajo la influencia del árbol de Mayo (habría que seguir esa pista), Cucaña ha ido sobreviviendo en comunidades rurales, dando su nombre a un elemento de las fiestas populares: el poste de la cucaña. En lo alto del poste hay una recompensa, casi siempre en forma de alimento o de golosina; alguien, frecuentemente un niño, debe escalar hasta lo alto del palo para recoger la recompensa. La mención más antigua del poste de la cucaña está en la crónica denominada *Journal d'un bourgeois de Paris*, escrita en una época en la que los parisienses estaban bajo el dominio de los ingleses y los borgoñones pero en la que no dejaban de divertirse:

> El día de Sant-Leu-et-Saint Gilles, que fue el 1 de septiembre, algunos parisienses propusieron una nueva diversión y se dedicaron a ella: cogieron una estaca de seis toesas y la fijaron en el suelo, arriba del todo colocaron una cesta con una enorme oca y seis monedas; luego, engrasaron la estaca; después fueron diciendo que quien consiguiera subir por la estaca sin ayuda, se llevaría la estaca, la oca y las monedas; pero nadie, por muy buen escalador que fuera, lo consiguió; pero por la tarde, un chaval consiguió llevarse la oca, pero no la cesta, ni las monedas, ni la estaca; esto pasó delante de Quincampoix, en la calle de las Ocas.[1]

El palo de la cucaña se ha convertido en una diversión de feria. Y es un ejemplo de la diversidad que, en la historia de nuestras sociedades, han seguido los mitos maravillosos que han formado su imaginario.

El juglar

El juglar es un bufón. Su nombre procede del latín *jocus*, «juego».

De ahí su estatus y su imagen ambigua en la sociedad y en la cultura medievales. Esa ambigüedad es la que gustaba tanto a la sociedad como a la cultura. El juglar es el ejemplo del héroe ambiguo. Edmond Faral hizo de él el sucesor de los mimos antiguos. Yo me sorprendí sobre todo por sus estrechos vínculos con la nueva sociedad feudal que surgió entre los siglos X y XII, lo que resulta ser una revancha que recoge una parte de la herencia de los bufones paganos, en especial de los bardos de las sociedades célticas. El juglar es un bufón itinerante que hace sus gracias allí donde son apreciadas y remuneradas, es decir, esencialmente en los castillos señoriales. Es un bufón polivalente. Recita versos y cuenta historias. Es un juglar «de boquilla», porque no es el autor de unos textos debidos a los trovadores y a los troveros. No es más que un intérprete y, al mismo tiempo, un relator de gestas; es un acróbata que se contorsiona, un juglar en el sentido moderno del término, un bailarín, muchas veces paródico, y por último un músico que, normalmente, canta acompañándose con el laúd o la zanfoña. Pero todo depende del contenido de la actividad del juglar y del sentido que éste le dé. En cierta manera, el juglar es el ejemplo de la doble naturaleza

del hombre: creado por Dios, pero caído después del pecado original. Sus pensamientos y sus actos pueden estar del lado bueno o del malo, y pueden manifestar su condición de hijo de Dios, creado a su imagen, o de pecador manipulado por el diablo. El juglar puede ser juglar de Dios o juglar del diablo. En el fondo, es la imagen de lo que, en el espectáculo, fundamentalmente es todo héroe medieval: un hombre heroico que, en cierta forma, es pecador, y que puede dejar el servicio de Dios por el de Satán. Una de las grandes tareas de la moral medieval fue la de discernir entre el bien y el mal, lo puro y lo impuro en el comportamiento de los héroes medievales. Esa reflexión se concentró en los oficios de los hombres de la Edad Media. ¿Eran lícitos o ilícitos? Y, en el caso del juglar, ¿el placer que suscita y que es el objetivo de su oficio es un deseo lícito o ilícito? En un texto de principios del siglo XIII, que se ha hecho célebre entre los medievalistas, se divide a los buenos juglares de los malos. Este texto señala una doble evolución que plantea abiertamente el problema de la ambivalencia de los oficios. Por una parte se trata del método escolástico, que es un método crítico, un método de distinción, de colocación, de clasificación, y que, por lo tanto, busca distinguir lo verdadero de lo falso, lo lícito de lo ilícito, etc.; por otra parte, los progresos de la confesión auricular, obligatoria desde el IV Concilio de Letrán, en 1215, que intenta definir las bondades y los peligros sociales de cada oficio. En un manual de confesor, escrito poco antes de ese año, el inglés Thomas de Chobham, formado en la Universidad de París, hizo la distinción entre los buenos y los malos juglares. Según Thomas Chobham, el mal juglar, el juglar vergonzante (*turpis*), es el que no se echa atrás ante la *scurrilitas*, es decir, la payasada, el exceso, el exhibicionismo de las palabras y de los gestos. Es el que no mantiene el cuerpo al servicio de la mente; es un histrión, que reemplaza los gestos decentes por la *gesticulatio* impúdica. Hay otros, por el contrario, a

los que se debe alabar. «Cantan los grandes hechos de los príncipes y las vidas de los santos, procuran un alivio cuando uno está enfermo o ansioso, y no cometen tantas infamias como hacen los acróbatas hombres y mujeres y los que ofrecen espectáculos vergonzosos y hacen aparecer fantasmas, bien por encantamientos o bien de otra manera.»

Lícito o ilícito, en todo caso el juglar medieval está al límite de lo que admiten la moral, la Iglesia y la sociedad feudal. Es un ejemplo de la frágil posición de los héroes de la Edad Media. Más que otros, tiene tendencia a ser un marginado, y no es casual que muchas veces se le vea representado en los márgenes ilustrados de los manuscritos. Sin embargo, en la Biblia hay un ilustre juglar, David. El rey David es un rey que juega, que canta y que baila. Es verdad que también tuvo sus debilidades, en especial con Betsabé, a cuyos encantos sucumbió, cometiendo adulterio, pero siguió siendo un modelo glorioso, que sostenía la imagen del juglar cuando la Iglesia o la sociedad tenían la tentación de despreciarla o rechazarla.

Según Michel Zink, el que rehabilitó mejor al juglar en la sociedad feudal del siglo XII es san Bernardo (muerto en 1153). Para san Bernardo, los juglares ofrecen a los hombres un ejemplo de humildad. Y, si se hacen humildes, los hombres recuerdan «a los juglares y a los acróbatas, quienes, cabeza abajo y con los pies en el aire, hacen lo contrario de lo que suelen hacer los hombres, andan con las manos y atraen sobre ellos la mirada de todos. No es un juego pueril, no es un juego teatral que provoque el deseo por los cimbreos femeninos y vergonzosos y que represente actos innobles, sino que es un juego agradable, decente, serio, notable, cuya vista puede hacer que gocen los espectadores celestes». La Iglesia y los cristianos, en ese momento del siglo XII, se dividieron entre quienes buscaban la rehabilitación de los juglares, tal como la justifica san Bernardo, y quienes aprobaban su condena sin apelación, tal como la formula su contemporáneo Honorius Augus-

todunensis en el *Elucidarium*. Un discípulo plantea la siguiente pregunta: «¿Los juglares tienen alguna esperanza?», y el maestro responde: «Ni la más mínima; son absolutamente servidores de Satán; de ellos es de quien se dice: no han conocido a Dios, por eso Dios se burlará de ellos cuando los ladrones sean expulsados». La opinión del «progresista» Abelardo es la misma. Ve en la actividad de los juglares una «predicación diabólica». Si el juglar cada vez más no sólo tiende a ser aceptado, sino también alabado y admirado, no es porque su imagen cambiara desde san Bernardo. Éste decía de sí mismo que era juglar de Dios por humildad, pero despreciaba a los bufones y su actitud estaba cercana a la de los cristianos exaltados, que enloquecían para humillarse ante Dios.

En el siglo XIII, el juglar se convierte así en un personaje verdaderamente positivo. Esa imagen se debe, en gran parte, a las órdenes mendicantes. Lo vemos con san Francisco de Asís. Nadie mejor que él fue considerado, en la Edad Media, un «juglar de Dios». De todas formas, hace constar que él es un juglar «de boquilla», es decir que también evita la gesticulación, aunque considera que su prédica, debido a su carácter narrativo y popular, tiene algo que ver con el oficio salvador de los juglares. También en el siglo XIII, el predicador franciscano Nicolás de Biard asocia a los confesores con los juglares: «Los juglares son como confesores que provocan la risa y la alegría de Dios y de los santos gracias a la excelencia de sus palabras y de sus actos: uno lee en la iglesia, el otro canta, el otro habla en lengua vulgar, es decir que lo que está en latín lo expresa en lengua vulgar para los laicos de su prédica». Hay que decir que, desde san Bernardo a san Francisco y a Nicolás de Biard, se había producido una revolución en las manifestaciones de placer y de felicidad de los cristianos. La risa, que hasta entonces había estado reprimida, sobre todo en los monasterios, se liberó. San Francisco es un santo que sabe reír y que hace de la risa una de las expresiones de su

espiritualidad, es decir, para los que lo ven y escuchan, de su santidad. Otro franciscano, Roger Bacon, propone «fundar la prédica sobre una retórica de la emoción, a su vez basada en el recurso a los gestos, a la mímica e incluso a la música y al arte del juglar». Las novelas edificantes del catalán Ramón Llull, a finales del siglo XIII, ponen en escena a juglares bien considerados. El juglar ya no es solamente un difusor de placeres, sino que se convierte en un héroe literario, aunque es verdad que lo hace cuando pasa de ser un juglar a ser un ministril (o músico).

Este cambio está vinculado, a la vez, con la evolución de las mentalidades y de la cultura. El juglar errante se busca la vida, como hacen otros que se han instalado en las ciudades o en los castillos, pero va convirtiéndose en un cómico estable, sedentario, al servicio de un mecenas señorial. Al mismo tiempo, la liberación de la música y la difusión de nuevos instrumentos musicales interpretados por músicos especializados hacen que la música vaya desapareciendo lentamente de sus actividades. En París, una calle llamada «de los juglares», que manifiesta la formación de un oficio reconocido, se convierte, a finales de la Edad Media, en la calle «de los violinistas». Actualmente es la calle Rambuteau.

Como héroe literario, el ministril, por ejemplo, aparece en la novela *Cleomades*, de Adenet le Roi (hacia 1260).

> Un vrai ménestrel doit se garder
> de nuire et de médire;
> aucun propos, tant soit peu médisant,
> ne doit sortir de sa bouche.
> Il doit être toujours disposé
> À proclamer le bien partout où il viendra.
> Béni soit qui agira ainsi!

(Un verdadero ministril debe evitar / aburrir y maldecir; / ninguna palabra grosera / debe salir de su boca. / Siempre debe

estar dispuesto / a proclamar el bien venga de donde venga. / ¡Bendito sea quien actúe así!)

Otro ministril, Colin Muset, que ejerció su actividad en Champagne y en Lorena durante el último tercio del siglo XIII, cantó la inestabilidad de la condición del juglar que intenta convertirse en ministril sedentario. Se dirige a un señor poco generoso:

Seigneur comte, j'ai veillé
devant vous en votre maison,
et vous ne m'avez rien donné
ni de quoi retirer mes gages:
c'est une honte!
Par ma foi en sainte Marie,
je ne vous suivrai donc plus.
Mon aumônière est dégarnie
et ma bourse peu rebondie.

(Señor conde, he velado / ante vos y en vuestra casa, / y no me habéis dado nada / ni con qué recuperar mis prendas: / ¡es una vergüenza! / Lo digo por santa María, / no os seguiré más. / Mi zurrón está abandonado / y mi bolsa vacía.)

Sobre todo, hay un cuento edificante que magnifica al personaje del juglar mostrando que puede interiorizar su oficio y su destreza, lejos de la búsqueda de un público. Es el juglar de Nuestra Señora quien, creyéndose solo, hace su espectáculo ante una estatua de la Virgen y del Niño para dedicar su talento y su esfuerzo a María y a Jesús. Si todo se sabe y se convierte en un modelo de devoción, es porque un monje y el abad del monasterio le sorprenden en sus ejercicios solitarios. *Le Jongleur de Notre-Dame* fue durante siglos una obra célebre e inspiradora, que confirió una continuidad a la imagen heroica del juglar. Su culminación fue la obra que Massenet compuso en 1902, bajo la influencia del retorno a la música y a la sensibilidad de

la Edad Media, expresado en el renacimiento del canto gregoriano y en las inspiraciones de la Schola Cantorum.

Pero, mientras tanto, la imagen del juglar se había modificado profundamente. El fenómeno que lo provocó fue la aparición de una gran novedad en el universo social de la diversión: el nacimiento del circo, en la segunda mitad del siglo XVI. El juglar pasó a ser sólo un artista especializado entre los artistas del circo. En él se hace cargo de los juegos y de los placeres de la destreza frente a los del peligro. El acróbata, diferente al juglar, se convierte en un trapecista, y el juglar que habla se convierte en un tipo divertido, absolutamente nuevo, destinado a un fabuloso destino en el mundo moderno: el *clown*. El término aparece en inglés en la segunda mitad del siglo XVI y, después, muy rapidamente en francés, con las formas *cloyne, cloine* (1563), *clowne* (1567), *cloune* (1570). En la Inglaterra del siglo XVI, el *clown* es un paleto que hace reír a su pesar, un bufón que encuentra su lugar en el teatro de Shakespeare, una vez que ha culminado el apogeo de la cultura y de la sensibilidad medievales. Pero también el *clown* es el heredero de una imagen del héroe medieval, la de un hombre dividido entre la risa y las lágrimas.

Por otra parte, reducido a su destreza manual, el juglar encuentra otras herencias que enriquecen su oficio y su repertorio, la que viene de muy lejos, de China, y la que viene del gran éxito del circo en el siglo XIX en Estados Unidos. El juglar no recupera completamente su imagen, a pesar de la utilización metafórica que se ha hecho de él en un sentido que alude a la admiración y a la condena, a las malversaciones de los juglares modernos, en especial de los políticos y de los financieros. El juglar es el ejemplo de un héroe marginal que se disgrega y se hunde en el imaginario moderno y contemporáneo.

Melusina

Con Melusina, en este libro aparece en primer plano una heroína maravillosa.

El mundo imaginario parece reflejar el mundo terrestre que, según Georges Duby, esencialmente fue el mundo de una «Edad Media masculina». Pero aunque las mujeres, o al menos algunas mujeres, gozaron de un prestigio social y ejercieron un poder importante, casi siempre lo hicieron a través de la pareja, hasta el punto de que la mujer medieval está muy presente en el imaginario de aquella época. No hay que olvidar que la Edad Media es el período en el que, en Europa, el cristianismo impuso la imagen todopoderosa de una mujer como la Virgen María.

Melusina, sin embargo, pertenece a otro interesante grupo de seres femeninos medievales: las hadas. Para los hombres y las mujeres de la Edad Media —como atestiguan textos de la Alta Edad Media— estos seres, cuyo nombre en bajo latín *fatal* indica su relación con el destino, *fatum*, descendían de las antiguas Parcas. Después, poco a poco, fueron integradas en el imaginario cristiano, que distinguió especialmente entre buenas y malas hadas. Si bien las hadas medievales son esencialmente portadoras de beneficios o maleficios para los hombres, su actividad en la sociedad casi siempre se ejerce mediante una pareja. Melusina, en especial, estuvo estrechamente ligada con la

concepción y con los avatares del linaje en la Edad Media, pero la complejidad de la mayoría de las hadas, particularmente la de Melusina, justificó una imagen contraria, incluso contradictoria, de la mujer y de la pareja en la Edad Media. Las mismas mujeres y las mismas parejas son, a la vez, héroes del bien y del mal y actores de historias que, al mismo tiempo, pueden ser maravillosamente hermosas y maravillosamente horribles. De todas las heroínas, nadie ilustra mejor que Melusina la creencia de que ningún ser humano es enteramente bueno o enteramente malvado.

El personaje de Melusina aparece primero en la literatura latina y después en la vernácula de la Edad Media, en el siglo XII y a principios del XIII. Hasta finales del siglo XIV, esta hada, poco a poco, fue tomando el nombre de Melusina, que la vincula con una gran familia señorial del oeste de Francia, los Lusignan. En su obra crítica sobre la corte de Enrique II de Inglaterra, el *De nugis curialium*, el clérigo Gautier Map cuenta una historia del joven señor Henno, el dentón. Un día, en un bosque normando, se encuentra con una joven muy hermosa, vestida elegantemente. Está llorando. La joven le confía que se ha salvado del naufragio. Un navío la llevaba hacia el rey de Francia, con quien tenía que desposarse. Henno y la bella desconocida se enamoran, se casan, y ella le proporciona una hermosa descendencia. Pero la madre de Henno nota que la joven, que muestra signos de ser una mujer piadosa, evita el principio y el final de las misas y se abstiene de la aspersión del agua bendita y de tomar la comunión. Intrigada, hace un agujero en la pared que da a la habitación de su nuera y se sorprende al verla bañándose con forma de dragón y, después, recuperando su forma humana. Puesto al corriente por su madre, Henno lleva a su casa a un sacerdote, para que le eche agua bendita. Pero su esposa salta a través del tejado y desaparece en el aire, gimiendo con fuerza. De Henno y de su mujer dragón siguieron subsistiendo, en la época de Gautier Map, una numerosa descendencia.

En otra obra notoria, los *Otia imperalia*, de principios del siglo XIII, el clérigo inglés Gervais de Tilbury cuenta la historia de Raymond, señor del castillo Rousset, que encuentra en la orilla de un río, cerca de Aix-en-Provence, a una bella dama, magníficamente vestida que, después de preguntarle por su nombre, lo desposa con la condición de que él nunca intentará verla desnuda. Si eso ocurriera, él perdería toda la prosperidad material que ella le aportara. La pareja conoce la felicidad, él se hace rico, goza de una excelente salud y tiene muchos y hermosos hijos. Sin embargo, lleno de curiosidad, un día Raymond descorre la cortina tras la que su mujer toma un baño en su habitación y ve cómo la bella esposa se transforma en serpiente y desaparece para siempre en el agua del baño. Sólo las nodrizas la oyen por la noche cuando vuelve, invisible, a ver a sus niños. Cuando la historia se recupera, casi siempre se muestra, como atestigua la iconografía, a Melusina huyendo por la ventana o por el tejado como un dragón alado, y volviendo en forma visible a contemplar por la noche a sus hijos.

La historia es, fundamentalmente, la de la trasgresión de algo prohibido. Pensemos que la heroína más antigua de las leyendas sobrenaturales, casada con un mortal con la condición de que, el día en el que el pacto es violado, desaparecerá para siempre, se encuentra en la mitología indoeuropea en la figura de la ninfa Urvaçi.

Pero más allá del simbolismo de la traición, especialmente sensible en una sociedad feudal basada en la fidelidad, el carácter significativo de la historia reside, me parece, en la revelación del carácter original y fundamentalmente diabólico —porque ése es el significado del dragón o de la serpiente— de esta mujer-animal, convertida en esposa y madre. El mito de Melusina propone, ante todo, una explicación terriblemente ambigua de los éxitos de la sociedad feudal. Lo que Melusina aporta a su mortal esposo es la prosperidad y la riqueza, tal como Occidente las cono-

ció en los siglos XII y XIII: roturación de bosques y construcción de castillos, ciudades y puentes. Al mismo tiempo, también encarna, como procreadora excepcional, el gran auge demográfico del período. Emmanuel Le Roy Ladurie y yo mismo la hemos calificado como «maternal y roturadora». Es el hada del feudalismo. Su imagen es básicamente positiva; es buena, activa, fecunda, y en definitiva desgraciada a su pesar, desgraciada a causa de la traición. Pero los hombres de la Edad Media eran sensibles a su origen diabólico y veían en ella una especie de Eva que no habría sido redimida.

Una gran familia real feudal, la de los Plantagenet, condes de Anjou, que llegaron a ser reyes de Inglaterra en el siglo XII, encarnó a ojos de los hombres de la Edad Media la estirpe *melusiniana*, poderosa y diabólica en sus orígenes y siempre con un conflicto en su seno, entre el rey y la reina, entre los reyes y sus hijos, quienes no dejaban de pelearse. El rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León, según Giraud de Barry a principios del siglo XIII, habría respondido a quienes se extrañaban por sus disputas internas: «¿Cómo queréis que lo hagamos de otra forma? ¿Acaso no somos los hijos de la *Demonia*?».

En el siglo XIV, la estructura de la historia de Melusina está fijada. La historia distingue tres momentos en la aventura: un hada desposa a un mortal imponiéndole el respeto a una prohibición; la pareja goza de una enorme prosperidad mientras el esposo humano mantiene su palabra; se viola el pacto: el hada desaparece y, con ella, la prosperidad que había aportado como dote.

Así que Melusina es, según la clasificación de Laurence Harf-Lancner, el prototipo de las hadas amantes que aportan la felicidad, frente a Morgana, que sería del tipo de las hadas que arrastran a su amante o esposo al otro mundo, y que serían las hadas de la desdicha. Pero, como hemos visto, la felicidad melusiniana no consigue deshacerse completamente de la maldad original y Melusina no está lejos de tener una naturaleza híbrida, entre un ser humano y un animal diabólico.

A finales del siglo XIV, en una coyuntura especial, se sitúa un gran momento de la historia de nuestra heroína. Se le consagran dos novelas, la del escritor Jean d'Arras, en prosa, dedicada al duque Jean de Berry y a su hermana Marie, duquesa de Bar; y otra en verso, compuesta por el librero Coudrette.

La novela comienza con la trasgresión de la prohibición y con sus nefastas consecuencias. La madre de Melusina, Presina, había hecho jurar a su esposo Elinas, rey de Albania, es decir, de Escocia, a quien había encontrado cazando en un bosque, que no asistiera a sus partos. Pero Elinas viola su juramento, y Presina, después de haber traído al mundo a tres hijas, Melusina, Melior y Palestina, desaparece y se retira con sus hijas a la isla de Avalon (encontramos aquí la semejanza con el mito de Arturo). Cuando tienen 15 años, las niñas saben de la traición de su padre, y para castigarlo lo encierran en una montaña, pero a su vez son castigadas por la pena que no tenían derecho de infligir a su padre. El castigo de Melusina es el de transformarse en serpiente cada sábado. Si ella se casa con un mortal, se convertirá a su vez en mortal, y si su marido la descubre en la forma que toma los sábados, tendrá que volver a su tormento. Melusina encuentra en una fuente a Raimondin, hijo del conde de Forez, que acaba de matar a su tío, el conde de Poitiers, mientras cazaban jabalíes. Melusina le promete ayudarle a superar ese accidente criminal y aportarle felicidad, riqueza y abundante descendencia, si se casa con ella. Pero tiene que jurarle que nunca la verá los sábados. Casada con Raimondin, Melusina rotura, construye ciudades y castillos, empezando por el castillo de Lusignan. Tienen diez hijos que se convierten en reyes poderosos, aunque todos ellos tienen una tara física, una mancha en el cuerpo, una marca animal, etc. Coudrette se interesa especialmente

por el sexto de sus hijos por su mezcla de valentía y de crueldad, Geoffroi, el de los Grandes Dientes, quien en un arrebato incendia el monasterio y quema a los monjes de Maillezais en el Poitou.

Pero, en el tiempo histórico, los señores de Lusignan, en el marco de las cruzadas, llegaron a ser reyes de Chipre, e incluso forjaron en el suelo de Anatolia un reino, el de la Pequeña Armenia. El rey León de Lusignan es derrotado por los musulmanes, quienes le arrebatan su reino. Se refugia en Occidente e intenta promover una alianza entre reyes y príncipes cristianos para reconquistar su reino de Armenia. Sin haberlo logrado, muere en París en 1393. Pero gracias a su acción a favor de una cruzada, en la cristiandad de la época Armenia se inscribe en una efervescencia más amplia, en dirección a una cruzada general contra los musulmanes. Una tentativa llevada a cabo en 1396 conduce al desastre de Nicópolis, donde el ejército de los cruzados cristianos es aplastado y destruido por los turcos en la actual Bulgaria.

Esa atmósfera de cruzada impregna el espíritu de las novelas de Jean d'Arras y de Coudrette. Ese mismo horizonte de cruzada inspira especialmente el nuevo episodio, que es muy elaborado y cuya heroína es la hermana de Melusina, Palestina. Ésta, como castigo al trato infligido a su padre, fue encerrada con su tesoro en la montaña del Canigó, en los Pirineos. Un caballero del linaje de los Lusignan ha de venir un día para liberarla, recibir el tesoro y utilizarlo para reconquistar Tierra Santa. En la novela de Coudrette, quien lo intenta con contumacia es Geoffroi, el de los Grandes Dientes.

En la literatura y en el imaginario germánicos se desarrolla una variante masculina de Melusina. Es el Caballero del Cisne, un personaje sobrenatural, venido del agua, que desposa a una mortal, a quien ha hecho jurar que respete una prohibición que ella infringe, por lo que la deja para siempre. Es el prototipo de personaje al que Wagner dio una gran resonancia, Lohengrin. Pero encontraremos con la valquiria la conjunción entre el imaginario cristiano y el imaginario germánico y el papel de Wagner en su renacimiento y refundación.

El gran éxito europeo de Melusina proviene de la traducción de la novela de Coudrette en 1456 por un alto funcionario de Berna, Thüring de Ringoltingen. Esta traducción alemana conoce inmediatamente un gran éxito gracias a la imprenta (se conocen once incunables de los que sólo se han conservado siete) y a la venta ambulante. El folleto divulgativo, *Historie der Melusine*, se imprimió sucesivas veces desde finales del siglo XV hasta comienzos del XVII, en Augsburgo, Estrasburgo, Heidelberg o Fráncfort. Y las traducciones son numerosas en los siglos XVI, XVII y XVIII. La traducción danesa editada en Copenhague en 1613 tuvo un gran éxito, y hubo varias traducciones islandesas. En el siglo XVI se hizo una traducción polaca; en Praga apareció una traducción checa a finales del siglo XVI, y fue reeditada cinco veces. Dos traducciones en ruso, independientes, aparecieron en el siglo XVII. La historia de Melusina tuvo una gran repercusión en los países eslavos. Con ella se hicieron obras de teatro, y se difundió en el folclore y el arte popular. Según Claude Lecouteux, «en Europa central, Melusina se transforma en el genio del viento».

En el área cultural germánica, la adaptación teatral que hace de la leyenda de Melusina el célebre autor y artista popular Hans Sachs es una obra de teatro con veinticinco personajes y siete actos.

Sin embargo, la raíz terrestre y real del mito de Melusina en Occidente desaparece en el siglo XVI. Núcleo de la resistencia de sus señores al poder real durante las guerras de religión, el castillo de Lusignan fue demolido por Enrique III en 1575, y la torre Melusina, que había sobrevivido, fue arrasada en 1622. Subsiste en la leyenda y en la admirable miniatura del siglo XV de las *Très Riches Heures du duc de Berry*.

Melusina también se benefició del renacimiento de la Edad Media en el romanticismo. Su expresión más notable, mucho más que la adaptación de Tieck en 1820, son los fragmentos que adaptó con gran pasión Achim von Arnim y que su muerte, en 1831, le impidió terminar.

La leyenda de Melusina también se benefició, en los siglos XIX y XX, de su proximidad con un hada acuática que conoció un gran éxito, Ondina. A la *Undine* de La Motte-Fouqué (1811) se añadió, a principios del siglo XX, la obra de Jean Giraudoux, siempre sensible al encanto de las leyendas germánicas. Lo que une a Ondina y a Melusina es el mito del agua. Pero Melusina es una heroína cósmica, está mucho más unida a la naturaleza. Es una heroína acuática, pero también una heroína silvestre, y gracias a sus alas de dragón y a sus vuelos nocturnos, un hada celeste. En la época moderna y contemporánea, una vena poética que va de Nerval a Baudelaire y a André Breton, no cesa de hacerse eco de los «gritos del hada» medieval. Melusina, madre y amante, aparece en el *Arcane 17* de André Breton.[1]

El período más cercano a nosotros ha conferido una nueva imagen a Melusina. Se ha convertido en «un modelo de existencia femenina» y, en Dinamarca, el Círculo de investigaciones sobre la mujer ha tomado a Melusina como emblema.

Antes de llegar a esta peripecia feminista, Melusina, gracias a dos características, ocupa un lugar honorífico en el imaginario europeo surgido en la Edad Media. Por una parte combina, en el seno de las relaciones entre humanos y seres sobrenaturales, lo positivo y lo negativo. De hadas bienhechoras que aportan a los humanos riqueza, hijos y felicidad, las melusinas fueron demonizadas. El célebre alquimista Paracelso, en el siglo XVI, legó a la posteridad la imagen demonizada de Melusina: «Las melusinas son hijas de rey desesperadas; a causa de sus pecados, Satán las secuestró y transformó en espectros». La segunda característica es que Melusina es el elemento esencial de una pareja. Se manifiesta a partir de un amante-esposo. Lleva a cabo, de manera perfecta, la pareja hada-caballero, con sus glorias y sus miserias. Hada del feudalismo, legó al imaginario europeo el sentido del éxito y del fracaso de la sociedad feudal y los peligros, a más largo plazo, de la sociedad occidental. Le reveló que, ayer el caballero y hoy el capitalista, que le dan prestigio y éxito, también han pactado con el diablo.[2]

Merlín

Si Arturo es un personaje que probablemente tenga un origen histórico, Merlín es un producto de la literatura.

Pero su éxito viene de su estrecha y precoz asociación con Arturo. En el imaginario medieval y occidental, está estrechamente vinculado con el rey maravilloso, con el caballero de la Mesa Redonda y de manera general con el mundo heroico y maravilloso de la caballería.

Merlín es, esencialmente, una creación de Geoffrey de Monmouth, que le consagra en 1134 una *Prophetia Merlini*, lo representa en la *Historia Regum Britanniae* (1138) al lado de Arturo y, por último, le dedica una *Vita Merlin* (1148).

A Merlín, en la Edad Media, se le relacionó con un personaje llamado Ambrosius, que en la *Historia Britonum* de los siglos VIII-IX es un profeta, nacido sin padre, que anuncia el futuro de los bretones. Por otra parte, una tradición popular gala, trasmitida en forma oral, ve una prefiguración de Merlín en el bardo galo Myrrdin.

Tres elementos dan su significado y las bases de su éxito al personaje de Merlín. En primer lugar, su nacimiento. Más que nacido sin padre, se convierte pronto, en una perspectiva cristiana, en el hijo de una mortal y de un demonio íncubo. Esa dudosa paternidad le confiere poderes excepcionales, pero un carácter de origen diabólico. Es el

prototipo del héroe dividido entre el bien y el mal, entre Dios y Satán. El segundo elemento es el de ser un profeta. Y este don de profecía lo pone al servicio del rey Arturo y de los bretones, que en la historia de Gran Bretaña, aunque luego ceden el primer lugar a los anglosajones y después a los anglonormandos, son los primeros que intentan reunir el conjunto de las herencias étnicas de las islas Británicas. Merlín se convierte en el mascarón de proa del nacionalismo británico. Por ultimo, Merlín habría sido el verdadero inventor de la Mesa Redonda, creada para Arturo, y también quien habría enseñado al rey y a su élite de caballeros las virtudes caballerescas.

Un nuevo y esencial episodio literario se produce cuando la novela artúrica en prosa se apropia, en el siglo XIII, de la figura de Merlín. Primero es el *Merlin* de Robert de Boron, y después el *Merlin-Vulgate*, donde el personaje evoluciona. El Merlín profeta seguía estando estrechamente ligado a la magia céltica y pagana. Por ejemplo, habría sido quien había transportado de Irlanda las gigantescas piedras del monumento de Stonehenge, cerca de Salisbury, y quien se habría presentado como un héroe en momentos de locura, con una risa que parecía de otro mundo.

El Merlín del siglo XIII es, ante todo, un mago y un intérprete de sueños. Por ejemplo, puebla de maravillas al reino artúrico de Logres. Por otra parte, se compromete cada vez más en la búsqueda colectiva del Grial. El *Libro del Grial*, tal como lo definió el autor (hacia 1230-1240), está, según Paul Zumthor, «en el centro de la imaginería artúrica, o lo que es lo mismo, en el corazón del imaginario de los hombres de 1250». Según Emmanuelle Baumgartner, en este caso se trata de otro Grial, no divino, sino diabólico, «por el deseo diabólico que impulsa al hombre a saber, a forzar los secretos de Dios, a cambiar el destino». Pero el conocimiento sigue estando prohibido y «Merlín agoniza interminablemente en el bosque peligroso por haber transmitido sus secretos a los hombres y a la Dama del Lago, un poder que Dios no le había concedido más que para ejercer de arbitro del juego». Así es que Merlín es la encarnación del profeta que causa su propia desgracia y el héroe de la maldición de la profecía en la ideología cristiana. No obstante, su ambivalencia, manifestada con anterioridad, la lucha que libra en él mismo el bien y el mal ahora se revela en la forma de un conflicto entre su poder y su debilidad. Efectivamente, cae en poder de Niniana, el hada que le ha hipnotizado, que se convierte en Viviana, la Dama del Lago. Viviana lo encarcela para siempre en una gruta o en una diminuta prisión aérea o submarina. Merlín también es un héroe vinculado con el espacio, con el bosque, en el que amaba vivir cuando estaba libre, con el aire o con el agua, donde prosigue una existencia de prisionero perpetuo. El bosque que en la Edad Media fue considerado como la morada favorita de Merlín es el bosque bretón de Brocelandia, identificado con el actual bosque de Paimpont en Ille-et-Vilaine. Merlín también es un marcador de lugares.

Como mago, Merlín no abandonó el mundo de la profecía, y está en el origen de las numerosas profecías políticas que agitan a Occidente en los siglos XIII y XIV, especialmente en Italia, donde está del lado de los güelfos contra los gibelinos; también en Venecia, donde su imagen fue influenciada por las ideas milenaristas de los discípulos de Joachim de Fiore.

El mito posterior del héroe Merlín, al lado del don de la profecía y de la magia, no ha mantenido mucho la imagen del amor, en especial el amor de pareja, que tanto emocionó a los hombres y las mujeres de la Edad Media. En un primer momento, Merlín se enamoró de Niniana, hija de un señor que vivía en un castillo del bosque de Briosque y que era el ahijado de la diosa Diana. Niniana embruja al mago y él le transmite todos sus secretos; así puede dormirle cuando quiere obtener su amor, pero

acaba por encerrarle en un castillo del bosque de Brocelandia. Merlín termina sus días como prisionero junto a su amiga tras una muralla de aire y de follaje. Según Laurence Harf-Lancner, Niniana es una figura de Viviana, un hada de tipo «morganático», es decir, que arrastra a su amante a otro mundo. En la segunda versión, la historia de los amores de Merlín y de Viviana es mucho más sombría. Viviana, reencarnación abierta de Diana, duerme a Merlín y hace que lo lleven a una tumba, donde lo encierra para siempre. En la reflexión de los hombres y las mujeres del siglo XIII sobre la pareja y el amor, la imagen de Merlín es una visión pesimista. Si bien en los territorios de la comedia Merlín se convierte en un miembro de la cofradía de sabios engañados por una mujer, el amor de Merlín es presentado, sobre todo, «como una pasión fatal y su terrible fin tiene el valor de un castigo» (Laurence Harf-Lancner).

En el siglo XVI, las profecías de Merlín quedan definitivamente desacreditadas. Todavía Rabelais hace de él un profeta al servicio del rey Gargantúa. Pero el Concilio de Trento condena las profecías de Merlín, que se evaporaron del continente pero siguieron circulando en Inglaterra. Después de 1580, las citas de sus profecías desaparecen casi completamente de la literatura continental.

El romanticismo recupera a Merlín. K. L. Immermann le consagra en 1832 un drama, *Merlin eine Mythe*, que Goethe saludaba como «otro Fausto». La obra más sorprendente es la de Edgar Quinet, *Merlin l'Enchanteur* (1860). Esta extraña obra, que a veces hace pensar en el amigo de Edgar Quinet, Michelet, combina el gusto de Quinet por las leyendas, su patriotismo y su anticlericalismo. Edgar Quinet ve en Merlín al «primer patrono de Francia» y una encarnación del espíritu francés. Merlín está tentado en su naturaleza más íntima, tanto por el cielo como por el infierno, por una alegría sobrehumana y por una melancolía cercana a la desesperación. Elige como

sede para sus maravillas un pueblo en una isla del Sena y de él hace París. Recién vuelto de Roma, ya no reconoce a Francia, que ha entrado en una nueva era de la historia, el Renacimiento. Entonces «cae» con Viviana, y «ya no le queda más que el poder de poblar con sueños su sueño eterno» (Paul Zumthor). De hecho, el Merlín romántico era una condena, un alejamiento del Merlín medieval.

Más sorprendente es el renacimiento de Merlín en el seno de un retorno a la cultura celta antigua. El gran protagonista de este renacimiento es el célebre archivero y poeta Théodore Hersart de la Villemarqué, quien en su famosa recopilación de viejas canciones bretonas, el *Barzaz Breiz*, publicada en 1839, suscitó una agria polémica. El autor explicita en el subtítulo el vínculo entre el renacimiento bretón y el imaginario medieval: «Cuento popular de los antiguos bretones precedido de un ensayo sobre el origen de las epopeyas caballerescas de la Mesa Redonda». Michel Zink ha señalado los cuatro poemas del *Barzaz Breiz* dedicados a Merlín: I. Merlín en la cuna; II. Merlín adivino; III. Merlín bardo; IV. Conversión de Merlín. Coronando sus investigaciones y sus reflexiones sobre Merlín, Hersart de la Villemarqué publica en 1862 la obra que señala el apogeo de la renovación romántica y celtizante de Merlín: *Myrrddhin ou l'enchanteur Merlin: son histoire, ses oeuvres, son influence.*

A partir de 1860, hay una cierta difuminación de Merlín en la literatura, aunque lo encontremos en los poemas de Tennyson. La primera mitad del siglo XX ve un despertar de Merlín con el oscuro *El encantador putrefacto*, de Apollinaire, y *Los caballeros de la mesa redonda*, de Cocteau. En mayo de 1941 un *Merlin l'Enchanteur*, de Émile Roudier, se representa en el Odeón. Merlín, como muchos héroes y maravillas de la Edad Media, encuentra una nueva vida con el cine y el universo de los niños. Así como el encantador de barba blanca encuentra su lugar en las películas de los caballeros de la Mesa Redonda, el mago pro-

porciona a Walt Disney uno de los personajes más conseguidos de sus dibujos animados para la juventud.

Paul Zumthor considera que «la leyenda de Merlín está en vías de extinción» y que Merlín está desapareciendo del imaginario occidental. Pero en esta historia en la que las metamorfosis, las resurrecciones y las reapariciones son tan frecuentes, ¿quién puede atreverse a decir adiós al profeta encantador?

La Mesnada Hellequin

El héroe colectivo maravilloso que es la Mesnada Hellequin nos introduce en el mundo de los muertos y del cielo.

También en el del feudalismo, porque la Mesnada Hellequin es, por una parte, la imagen de una familia feudal, y por otra, la de una tropa de cazadores o de guerreros. De ahí se desprenden sus dos caracteres: el de la solidaridad entre el jefe y los miembros de la Mesnada y el del furor de la tropa que expresa el nombre alemán de la Mesnada Hellequin: *wütende Heer*, «ejército furioso», o *wilde Jagd*, «caza salvaje». La Mesnada Hellequin introduce en el imaginario medieval y occidental a los espectros quejumbrosos, escandalosos y desenfrenados, imagen de un más allá tumultuoso y agresivo.

El nombre de Hellequin es de origen desconocido y su estudio etimológico no ha dado resultados convincentes, como tampoco la explicación ofrecida en el siglo XIII con el cambio de Hellequin por Kerlequin, que tampoco tiene sentido.[1] Otra característica de este curioso héroe del imaginario medieval es que, como veremos, cedió definitivamente su lugar en los siglos XVI y XVII a un personaje completamente distinto: Arlequín.

La Mesnada Hellequin aparece en un texto de principios del siglo XII, la *Historia eclesiástica* (en latín) del monje anglo-normando Orderic Vital (1075-1142), que vivía

en la abadía de Saint-Evroult, en la diócesis de Lisieux en Normandía. Orderic cuenta, en el marco del año 1091, un relato que, según dice, le fue narrado por un joven sacerdote llamado Walchelin. En la noche del 1 de enero de 1091, Walchelin, al volver de una visita a un enfermo de su parroquia, solo y lejos de cualquier lugar habitado, oyó el estruendo «de un ejército inmenso». Se escondió entre unos árboles y vio aparecer un gigante armado con una cachiporra, que le ordenó que no se moviera y que asistiera al desfile del ejército en sucesivas oleadas. Un primer grupo estaba formado por una «inmensa tropa de hombres a pie con acémilas cargadas de ropa y utensilios diversos, como si se tratase de bandidos con su botín». Van deprisa mientras gimen y el sacerdote reconoce entre ellos a algunos vecinos recientemente fallecidos. El segundo grupo es una banda de sepultureros que llevan parihuelas cargadas de enanos de enormes cabezas; dos demonios negros, unos etíopes, y un tercer demonio arrastran torturándole a un hombre que grita de dolor. Walchelin reconoce en él al asesino del padre Étienne, que había muerto sin haber expiado su crimen. Siguen una multitud de mujeres a caballo, sentadas a la amazona, en sillas provistas de clavos ardientes, a las que el viento levanta y luego vuelve a dejar caer sobre los clavos a la vez que sus senos están agujereados con otros clavos al rojo vivo. Walchelin reconoce entre ellas a varias mujeres nobles que habían vivido en el lujo y la lujuria. Sigue un «ejército de clérigos y monjes conducido por obispos y abades, cada uno con su báculo, vestidos de negro». Piden a Walchelin que rece por ellos. El sacerdote, estupefacto, reconoce a eminentes prelados a los que creía llenos de virtudes. El grupo siguiente, el más terrible, justifica la descripción más larga y más precisa. Es el ejército de caballeros, todos de negro y escupiendo fuego, galopando sobre enormes caballos y blandiendo estandartes negros. El sacerdote reconoce a algunos.

Walchelin intenta capturar a uno de los caballeros para saber más sobre el asunto y para poder presentar un testigo de su aventura. Primero se le escapa uno tras hacerle una herida en el cuello, pero el segundo es el propio hermano de Walchelin. Le revela que, a pesar de sus pecados, él y su padre pueden escapar al infierno eterno. Para él, será necesario que el sacerdote haga oraciones, misas y dé limosnas con el fin de que pueda dejar el ejército de los muertos. Por otra parte, él mismo, Walchelin, deberá aplicarse a las devociones, ya que morirá pronto. De hecho, el sacerdote vivió todavía una quincena de años más, lo que permitió a Orderic Vital recoger su testimonio.

Este relato, destinado a ofrecer una historia edificante al predicador, deja clara la función de esta tropa fantástica, la Mesnada Hellequin. En primer lugar, es una crítica de la sociedad feudal. Como ha dicho Jean-Claude Schmitt, es «el doble infernal del ejército feudal». Por otra parte, es una imagen espantosa, destinada a llamar a los humanos a combatir sus pecados para evitar las torturas del infierno. Como dice Orderic Vital, esta visión muestra a Dios sometiendo a los pecadores «a las diversas purificaciones del fuego purgatorio». Así, el texto manifiesta la necesidad de los hombres y las mujeres de principios del siglo XII de una reestructuración de la geografía del más allá y de prácticas religiosas que les permitieran escapar, en la medida de lo posible, de las torturas eternas del infierno. Quiza la aparición, en las creencias oficiales de la Iglesia, a finales del siglo XII, de un tercer lugar del infierno, el purgatorio, dedicado a la redención más o menos rápida de los pecadores de segundo orden, sea una respuesta al estado de ánimo esbozado en este texto. ¿El muerto que Walchelin intenta retener antes de encontrar a su hermano no es acaso un usurero, es decir, uno de los que más se beneficiaron, a partir del siglo XIII, de la remisión ofrecida por el purgatorio? Con esas condiciones se comprende mejor la

práctica desaparición, después del siglo XIII, de la Mesnada Hellequin.[2]

El texto de Orderic Vital muestra cómo el tema de la Mesnada Hellequin ofrece un buen medio de expresión para la crítica social. Como ha indicado Jean-Claude Schmitt, aún permite mejores «usos políticos». Es el caso del clérigo inglés Gautier Map, virulento crítico de la corte del rey de Inglaterra Enrique II, en su panfleto *De nugis curialium*. Asimila los incesantes desplazamientos de la corte de Enrique II al vagabundeo de la Mesnada Hellequin. Intenta explicar el desconcertante nombre de Hellequin y el origen de su mesnada, que remiten visiblemente a la época en la que Gran Bretaña estaba poblada por los celtas. El nombre vendría del rey de los antiquísimos bretones, el rey Herla, quien habría establecido un pacto con el rey de los «pigmeos», es decir, el rey de los enanos, el rey de los muertos. El rey de los enanos aparece en las bodas de Herla con la hija del rey de los francos y hace a su anfitrión grandes presentes. Un año más tarde, a su vez, Herla va a una caverna, en la que descubre el suntuoso palacio del enano, quien también celebra sus bodas y deja ir a Herla cargado con los presentes que convienen al rey feudal: caballos, perros, halcones, etc. El rey de los enanos le regala también un pequeño perro, *canis sanguinarius*, es decir, en inglés, *bloodhound*, «bulldog». Deberá llevarlo sobre su caballo y tener cuidado de no descender a tierra antes de que lo haga el perro, so pena de quedar reducido a cenizas. Cuando Herla vuelve a salir, se da cuenta de que han pasado dos siglos desde su salida, mientras que él creía que había estado ausente sólo tres días. Los sajones han reemplazado a los bretones como amos del país. Herla queda condenado a errar perpetuamente con su ejército, porque el perro no saltará nunca a tierra. La historia de Herla es un cuento sobre la diferencia de longitud entre el tiempo terrestre y el tiempo del más allá, pero sobre todo es un hito en la historia inglesa de los fantasmas celestes

del siglo XII. La Mesnada Hellequin es el mito del vagabundeo de los espectros por un mundo en el que todavía no hay un lugar específico para ellos: el purgatorio.

La *militia Hellequini*, es decir, el ejército de Hellequin, reaparece en la autobiografía del monje cisterciense Hélinand de Froidmont, muerto en 1230 en la diócesis de Beauvais. Habla de un clérigo que, habiéndosele aparecido durante la noche un compañero recientemente fallecido, le pregunta si forma parte de la *militia Hellequini*. El difunto lo niega, añadiendo que, por otra parte, ésta ha puesto fin desde hace poco a su vagabundeo, pues ha terminado su penitencia. Dice por ultimo que el nombre popular *Hellequinus* está equivocado, porque el verdadero nombre del rey es Karlequinus, del nombre del rey «Carlos Quinto», que ha expiado sus pecados durante mucho tiempo y que ha sido liberado hace poco gracias a la intercesión de san Dionisio. El interés de este texto es que ayuda a fechar un cierto eclipsamiento de la Mesnada Hellequin en el imaginario medieval, probablemente vinculado a la difusión del purgatorio. Se ha discutido mucho sobre el rey a quien podría referirse el término Karlequinus. Se ha supuesto que se trataba de una interpolación tardía en el texto del siglo XIII, y que se trataba del rey de Francia Carlos V, de la segunda mitad del siglo XIV. Yo pienso que la traducción «Carlos Quinto» es una mala traducción, y que simplemente se trata de Carlomagno. Sería una alusión suplementaria al famoso pecado de Carlomagno que formaba parte de la imaginación popular, según la costumbre de endosar a los héroes de la Edad Media la sombra de un gran pecado sobre el esplendor de sus virtudes y de su comportamiento maravilloso.[3] Así, la Mesnada Hellequin, purgatorio «itinerante», se habría asentado en el más allá.

El obispo de París Guillaume d'Auvergne, un gran teólogo, en su tratado *De universo*, compuesto entre 1231 y 1236, plantea la cuestión de la naturaleza de estos cabal-

gantes nocturnos, caballeros a los que, según él, en francés se les llama Mesnada Hellequin (Mesnie Hellequin) y en español Hueste Antigua (*Exercitus antiquus*). ¿Se trata de almas de caballeros en pena? ¿O de demonios? Guillaume d'Auvergne, recuperando la teoría de san Agustín, quien había planteado que la purga de los pecados después de la muerte podía hacerse sobre la Tierra, ve en la Mesnada Hellequin la salida periódica de las almas de un purgatorio situado en el cielo terrestre.

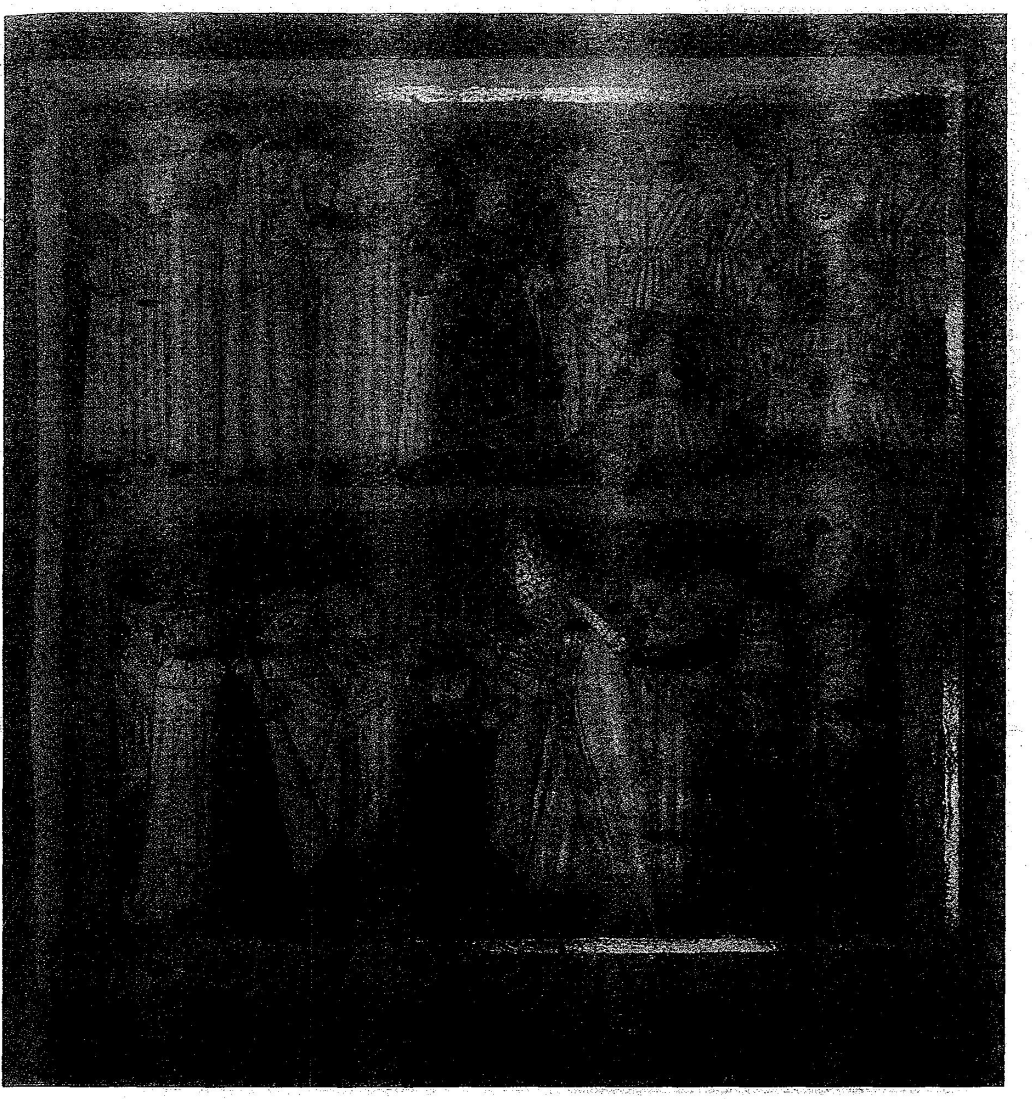
Una interesante contaminación acercó a Hellequin y a Arturo. Hemos visto que Arturo, en el imaginario medieval y postmedieval, fue un rey de los muertos; mejor dicho, un rey dormido, que espera su despertar en este mundo, bien en la isla de Avalon en su versión céltica, bien en el Etna en su versión italianizada, presente a principios del siglo XIII en la obra de Gervais de Tilbury. El dominico Étienne de Bourbon, del convento dominico de Lyon, a mediados del siglo XIII habla de la cacería de los caballeros a los que llama *familia Allequini vel Arturo*, es decir, la Mesnada de Hellequin o de Arturo. Y cuenta la historia de un campesino del Jura que ve pasar una jauría de perros y un tropel de cazadores a caballo y a pie, a los que sigue hasta el magnífico palacio del rey Arturo.

Este *exemplum* da fe de la intrusión de la Mesnada Hellequin en el mundo de la hechicería popular. También lo da *Le jeu de la feuillée* [*El juego de la enramada*], de Adam de la Halle, representado en escena en Arras hacia 1276, en el que aparece Croquesos, un personaje enviado por Hellequin. Esas apariciones son un ejemplo tanto de la folclorización de la Mesnada Hellequin como de su evolución de la demonización a lo grotesco. Un accesorio muy significativo sería introducido en el imaginario medieval, la máscara. Desde ese momento, los héroes pueden estar enmascarados, y las maravillas pueden convertirse en mascaradas. Eso ocurre para la Mesnada Hellequin en un texto de principios del siglo XIV y en las miniaturas que

lo ilustran. El texto es la novela *Fauvel* de Gervais du Bus.[4] Debido a una interpolación de 1316 efectuada por un tal Raoul Chaillou, se habría insertado en la novela una escena que se había hecho célebre, una ceremonia de la confusión (un *charivari*). Y explícitamente, los personajes que encarnan a los participantes en el alboroto serían miembros de la Mesnada Hellequin. Así acaban tras las máscaras alocadas, no las cabalgadas nocturnas, sino el guirigay (*charivari*) grotesco de la Mesnada Hellequin. En el imaginario francés sólo aparecerá como una alusión en la obra de Philippe de Mézières, autor moralizante del *Sueño del viejo peregrino* (1389), en Rabelais (1548), o en la nueva forma del Caballero que a principios del siglo XVII, en la época del rey Enrique IV, habría frecuentado el bosque de Fontainebleau, pero el historiador Pierre Matthieu, que cuenta el prodigio en 1605, ya no ha oído hablar de la Mesnada Hellequin y hace referencia a esa tropa perfectamente cristianizada que es la «cacería de san Huberto».

Lo que sin duda decidió la desaparición de Hellequin y de su mesnada, salvo en algunos rincones del folclore, es el reemplazo del nombre, y por ese motivo también del personaje, por un recién llegado al imaginario: Arlequín. Su primera representación data del siglo XVII, y con él un nuevo mundo imaginario se instaura en el ámbito europeo, el de la *Commedia dell'arte*. Al pavoroso Hellequin le sucede un encantador Arlequín. No obstante, con la etiqueta de *wilde Jagd* o *wütende Heer*, la «Cacería salvaje» celeste prosigue su vida en el imaginario germánico. La podemos encontrar en la pintura de Cranach (1532) o en la obra del maestro cantor Hans Sachs de Nuremberg en el siglo XVI, que en 1539 consagra un largo poema a la *wütende Heer*, a la que imagina como un ejército de pequeños rateros que pagan por los grandes malhechores y que están condenados a errar por el cielo terrestre hasta que por fin reine la justicia con el Juicio final.

La Mesnada Hellequin sería un ejemplo de un héroe y de su tropa prodigiosa que quizás haya desaparecido del imaginario europeo. Pero, en nuestra época, en la que se multiplican en el cielo de la ciencia-ficción los seres maravillosos, buenos y malvados, ¿no estarán, o están, entre los marcianos, los últimos restos de la Mesnada Hellequin?



Carlomagno como rey de Francia y Carlomagno coronado por el papa León III en San Pedro de Roma, en 800.
Miniatura de un manuscrito de las Grandes Chroniques de France*, siglo XIV, Castres, biblioteca municipal.*
© Album / akg-images / VISIOARS



Arturo, con vestimentas reales, asiste con Merlín a un combate entre un dragón rojo y un dragón blanco. Miniatura de un manuscrito de la Chronique de Saint Albans, *siglo XV, ms. 6, fol. 43 v°.*
© Lambeth Palace Library, London, UK.



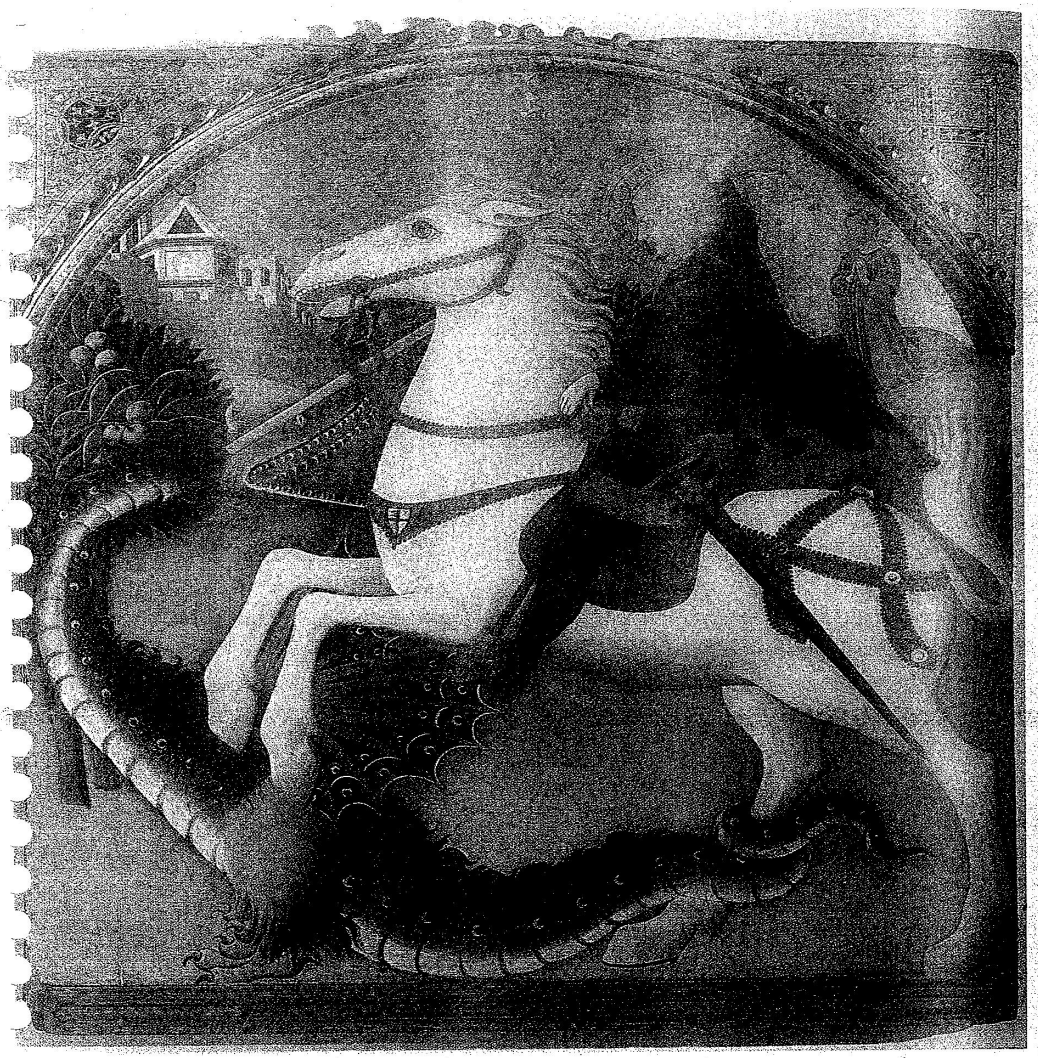
Siti~ de Derval en 1373.
Miniatura de Pierre Le Baud, compilación de las Chroniques et Histoires de Bretagne,
ns _. 8266, fol. 281, hacia 1475, BNF, París.
© F~ich Lessing / Album



Los primeros caballeros en el combate. Tapicería de Bayeux (finales del siglo XI). Tesoro de la catedral, Bayeux.
© The Art Archive / Musée de la Tapisserie Bayeux / Gianni Dagli Orti



El paraíso de la comida y la bebida. Peter Bruegel, El combate entre el Carnaval y la Cuaresma *(detalle), 1559, Kunsthistorisches Museum, Viena.*
© Erich Lessing / Album



San Jorge libera a la princesa. Cuadro de Sano Di Pietro, siglo XV, Siena, Museo diocesano.
© 2010. Photo Scala, Florence

La papisa Juana

La papisa Juana es una heroína escandalosa y, al mismo tiempo, una mujer maravillosa, producto del imaginario medieval.

La historia aparece a finales del siglo XIII, y la resumo siguiendo el bello libro de Alain Boureau. Hacia 850, una mujer nativa de Mayence, pero de origen inglés, se traviste para seguir a su amante, consagrado a los estudios y por lo tanto abocado a un mundo exclusivamente masculino; ella se desenvuelve muy bien en él, hasta el punto de que después de una temporada de estudios en Atenas, encuentra en Roma una acogida calurosa y admirativa, que le permite entrar en la jerarquía de la Curia y, finalmente, ser elegida papa. Su pontificado dura más de dos años y se interrumpe por un escándalo: Juana, que no ha renunciado a los placeres de la carne, queda embarazada y muere durante una procesión entre San Pedro del Vaticano y San Juan de Letrán, después de haber dado a luz públicamente a un niño. Diversas versiones del relato ofrecen pruebas y hasta una memoria de la papisa: a partir de ese momento, durante la ceremonia de coronación, empieza a comprobarse con las manos cuál es el sexo del futuro papa. Las procesiones pontificias dejaron el camino directo del Vaticano a Letrán a la altura de la iglesia de San Clemente, para evitar el lugar del parto. Una estatua y una inscripción en ese lugar perpetuaron el recuerdo del deplorable incidente.

Esta papisa no existió. Juana es una heroína imaginaria. Pero fue objeto de una creencia, a la vez oficial y popular, entre 1250 y 1550, y estuvo en el origen de un objeto cultual y de un rito en la Iglesia cristiana de ese período. Encarnó el miedo a la mujer promovido por la Iglesia y, sobre todo, el miedo a una intrusión femenina en su seno. En el mismo movimiento por el que la Iglesia aseguraba la omnipotencia del papado, construía la contraimagen del papa: la papisa. El excelente medievalista brasileño Hilario Franco Jr, en un libro sobre las utopías medievales, propone ver en la papisa Juana la utopía de la androginia. En este personaje yo veo, más que su anexión, un rechazo al otro sexo. Es el siglo XIII el que impone la papisa a la Iglesia y a la historia. Alain Boureau, el gran historiador de la papisa Juana, ha mostrado el papel que ha tenido en esta construcción lo que él denomina la red dominica. La papisa Juana aparece primero en la obra del dominico Jean de Mailly (1243); después en *Le Miroir Historial*, del dominico Vincent de Beauvais, el enciclopedista favorito de San Luis (hacia 1260). Es otro dominico, Martín el Polaco (nativo de Troppau, en Bohemia, hermano del convento dominico de Praga, que dependía de la provincia de Polonia), capellán y confesor pontificio, quien selló el destino de la papisa Juana en su *Crónica de los papas y emperadores* (hacia 1280). En esa misma época, la papisa Juana aparece en la obra de los dominicos que fueron autores de recopilaciones de *exempla*: Étienne de Bourbon y Arnold de Lieja.

Éste es el texto de Martín el Polaco:

> Después de este León [León IV], Juan, inglés de nación, originario de Mayence, ocupó la sede dos años, siete meses y cuatro días. Murió en Roma y el papado estuvo vacante un mes. Según se dice, fue una mujer; en su adolescencia, fue conducida a Atenas, vestida de hombre por el que era su amante; progresaba tanto en las diversas ciencias que no había nadie que la igualara; así es como después enseñó el *trivium* [las artes literarias] en Roma y tuvo como discípulos y oyentes a latos magistrados. Y, como su conducta y su ciencia proporcionaban a la ciudad una gran reputación, fue elegido papa por unanimidad. Pero durante su pontificado, su compañero la dejó embarazada. Pero ella/él ignoraba el momento del alumbramiento y cuando ella / él se dirigía hacia Letrán viniendo de San Pedro, tuvo los dolores del parto entre el Coliseo y la iglesia de San Clemente, dio a luz y después murió, en el mismo lugar donde fue enterrada. Y como el señor papa efectúa siempre un desvío en este trayecto, generalmente se cree que lo hace en repudio a ese acontecimiento. No se la ha inscrito en el catálogo de los santos pontífices debido a la no conformidad que el sexo femenino tiene en esta materia.

Hacia 1312, en un momento en el que se dedicaron a atribuir números a los soberanos, otro dominico, Tolommeo de Lucques, discípulo de santo Tomás de Aquino, asigna en su *Historia eclesiástica* la cifra VIII a la papisa (se trataría entonces de Juan VIII), y hace de ella el 107° papa.

Pero la Iglesia, durante este período, en realidad aparta definitivamente a las mujeres de las responsabilidades institucionales eclesiásticas y de las funciones sacramentales. El decreto de Gratien, que, hacia 1140, funda el derecho canónico, aparta estrictamente a las mujeres de la Iglesia. A propósito de la papisa Juana, todavía a final del siglo XIII, dos dominicos, Robert d'Uzès, en sus visiones y profecías, y Santiagò de la Vorágine, el célebre autor de *La leyenda dorada*, en su crónica de la ciudad de Génova, con respecto a la papisa expresan el horror por la «contaminación de lo sagrado por la mujer». Así se expresa Santiago de la Vorágine:

> Esta mujer [*ista mulier*] empezó con presunción, prosiguió con falsedad y estupidez y acabó vergonzosamente.

> Efectivamente, esa es la naturaleza de la mujer [*nature mulieris*] que, ante una acción que emprender, tiene presunción y audacia al principio, torpeza en medio y cae en la vergüenza al final. La mujer comienza a actuar con presunción y audacia, pero no toma en consideración el fin de la acción y lo que se refiere a él: piensa que ya ha hecho grandes cosas; si bien puede comenzar algo grande, no sabe, después del principio y durante la acción, cómo proseguir con sagacidad lo que ha sido comenzado, a causa de una falta de discernimiento. A la fuerza tiene que acabar en la vergüenza y en la ignominia lo que ha sido empezado con presunción y audacia y proseguido con torpeza. Y así, aparece claramente que la mujer comienza con presunción, continúa con estupidez y acaba con ignominia.

La creencia en la papisa Juana hace aparecer en la liturgia pontificia un nuevo objeto y un nuevo rito. El objeto es un sitial en el que durante su entronización se sienta el nuevo papa, para que el encargado del rito pueda verificar su virilidad y evitar el eventual retorno de una papisa. El rito es un tocamiento, por parte de este encargado, del cuerpo del papa, destinado a verificar que posee sus partes viriles.

No obstante, alrededor de la papisa, evolucionan las mentalidades y las sensibilidades. Los ritos y las leyendas en torno al papa se folclorizan. En el siglo XIX, en un contexto de leyendas vinculadas al papa, el canónigo Ignaz von Döllinger, en su obra *Die Papstfabeln des Mittelalters* [*Las fábulas pontificias de la Edad Media*], colocó la historia de la papisa Juana a la cabeza de la obra en una serie de leyendas concernientes a los papas de la Edad Media. En el siglo IX, un texto paródico, *La cena de Cipriano*, había imaginado una parodia de liturgia pontificia que había sido representada en presencia del papa y del emperador, y se había instituido en Roma un verdadero carnaval: son las fiestas del Testaccio, de las que tenemos una descripción en 1256. Al mismo tiempo se desarrollaba, como ha

demostrado Agostino Paravicini Bagliani, un interés apasionado por el cuerpo del papa, tanto en su forma real como en su significado simbólico.

Por otra parte, la papisa Juana sufría las consecuencias de la evolución de la imagen maravillosa de la mujer. Encontramos en ello el balanceo habitual en este imaginario entre el bien y el mal, entre el prestigio y el horror. A la vez que la papisa aparece como una bruja, figura en el cortejo de las damas brillantes que pinta Boccaccio en 1361 en su *De mulieribus claris* [*De las mujeres ilustres*]. Como bien dice Alen Alain Boureau: «En 1361, Juana sale de la Iglesia para entrar en la literatura y en la feminidad».

Sin embargo, se desarrolla la iconografía de la papisa en un doble registro. La imagen histórica y escandalosa aparece en la miniatura, después en el grabado, y se concentra alrededor de la escena del alumbramiento. La imagen hierática y prestigiosa pasa del carnaval a la alegoría e invade el tarot. Una vena paródica inspira a Rabelais en su *Tercer Libro* (1546). Cuando Panurgo quiere amenazar en sueños a Júpiter, seductor de mujeres, con castrarle, grita: «Je vous le gripperay au croc et sçavez que luy feray? Cor bleu! Je vous luy coupperay les couillons, tout rasibus du cul. Il ne s'en faudra un pelet par cette raison ne sera il jamais Pape car "*testiculos non habet*"» [«Le cogeré con un gancho y ¿sabéis lo que le haré? ¡Pardiez! Le cortaré los cojones, a ras del culo, no le quedará un pelo y por eso no será nunca papa porque "*testiculos non habet*"».]

La alusión al rito pontificio es evidente.

El luteranismo, curiosamente, da una nueva vitalidad a la papisa Juana. Los luteranos están encantados de fingir que creen en la realidad de un personaje que encarna tan bien las infamias de la Iglesia romana. Pero el desprecio calvinista, primero, y la crítica racionalista después, enseguida arruinan el mito de una papisa Juana histórica. La

Enciclopedia coloca a la papisa entre los cuentos de viejas. Y Voltaire, en el *Ensayo sobre las costumbres*, escribe a propósito del asesinato de Juan VIII en 882: «No es más verdadero que la historia de la papisa Juana». Sólo el teatro alemán, hacia 1480, recuperó con éxito la historia de la papisa Juana con el nombre de Fraw Jetta.

La Revolución francesa no se interesa más que de manera limitada en el tema de la papisa, en un tono de crítica a la religión y a la Iglesia. Sólo conoció un cierto éxito la opereta de Defauconpret, que termina con una parodia del *Ça ira*:

> Quand sur le front de Jeannette
> La tiare brillera
> À notre choix, ma poulette
> Oui tout Rome applaudira
> Oh. Oh. Oh. Oh. Ah. Ah. Ah. Ah.
> Le joli petit pape que voilà.
> Près de la beauté qui te pare
> Nous verrons bientôt s'eclipser
> Le van éclat de la tiare
> Ah, ça ira, ça ira, ça ira.

(«Cuando en la frente de Juanita / brille la tiara / como queremos, paloma mía, / sí, todo Roma aplaudirá / Oh, oh, oh, oh. Ah, ah, ah, ah. / Con el papa pequeñito que está aquí / tan guapo como tú / veremos pronto hundirse / el falso esplendor de la tiara. / Ah, *ça ira, ça ira, ça ira.*»)

De todas formas, la historia de la papisa parece que seguía siendo popular, al menos en Roma. Stendhal, en sus *Paseos por Roma* (1830), en los que transcribe en gran parte *Un viaje por Italia* publicado por Nisson en 1694, cuenta:

> ¿Quién creería que hoy hay en Roma gente que da mucha importancia a la historia de la papisa Juana? Un personaje muy relevante y que pretende el capelo ha discutido esta tarde conmigo sobre Voltaire, que según él se habría permitido muchas impiedades a cuenta de la papisa Juana.

La papisa conoció un nuevo repunte a finales del siglo XIX y durante el XX como una «curiosidad de la historia occidental». Es una obra burlesca la que está en el origen de este renacimiento, *La papisa Juana*, publicada en Atenas en 1886 por el griego Emmanuel Rhoides. La novela de Rhoides conoció un considerable éxito en Europa y fue traducida a las principales lenguas. Fue atacada por Barbey d'Aurevilly, traducida al francés por Alfred Jarry (traducción publicada en 1908, después de su muerte) y traducida al inglés por Lawrence Durrell en 1971.* También se ha dicho que la novela policíaca de Georges Bernanos, *Un crimen* (1935), recogía la historia de la papisa Juana. La papisa, incluso, ha llegado también al cine: en la hermosa película de Michael Anderson, *Juana, papisa del diablo*, es la gran y bella actriz sueca Liv Ullmann la que encarna a la papisa.

También se ha querido encontrar a la papisa en algunos trabajos que fueron muy bien acogidos en Estados Unidos —sobre todo los de Luce Irigaray— que exploran las tumultuosas relaciones entre las iglesias y las mujeres en el curso de la historia, y en especial en la Edad Media. Es probable que la papisa Juana, en tanto que el Vaticano y una parte de la Iglesia mantengan a las mujeres a distancia de las instituciones eclesiásticas y de las funciones sacramentales, permanezca en un segundo plano de las obsesiones pontificias. Sin duda, la imagen de esta escandalosa heroína, la papisa Juana, hoy tampoco está ausente del inconsciente del Vaticano.

* *La papisa Juana* fue traducida al castellano en 1977. *(N. del t.)*

Renart

Renart es una de las creaciones más originales de la Edad Media, aunque su figura ya estuviera esbozada en las antiguas fábulas de Esopo.

Tiene su continuación en la mayoría de los folclores y de las culturas del mundo, ya que encarna a un tipo social y cultural concreto, el *trickster*, es decir, el pícaro, el mentiroso. En el imaginario medieval, Renart representa una dimensión que los antiguos griegos habían definido con el nombre de *metis*, sin hacerla corresponder con ningún personaje.[1] Por otra parte, Renart expresa la compleja naturaleza de las relaciones entre los hombres y los animales. Al lado del unicornio, en este libro es un ejemplo del animal real al lado del animal legendario, además de ser miembro de un universo que fascinaba a los hombres y a las mujeres del Occidente medieval y que está muy presente en su cultura y en su imaginario: el de los animales. En la lectura del libro del Génesis, en el Antiguo Testamento, Dios ofrece los animales al hombre, dado que, una vez que los ha creado, pide a aquél que les dé nombre, haciéndole participar, así, en su creación y dando la legitimación de un dominio sobre ellos. A partir de ese origen escriturario, los animales encuentran al hombre en la vida cotidiana de la sociedad feudal, ya se trate de los animales del hogar, unidos a la familia; de los animales de las labores agrícolas, elementos fundamentales del mundo rural; o

del universo de la caza, espacio protegido y prestigioso del grupo señorial. Y sobre todo, a esa familiaridad habitual se yuxtapuso muy pronto, desde la Alta Edad Media, una intensa vida simbólica. Toda la vida moral de los hombres, individual y colectivamente, se refleja en el mundo animal. El animal es para el hombre y la mujer de la Edad Media un instrumento esencial de temor o de placer, de condena o de salvación.

En esa sociedad animal, real e imaginaria, el zorro (*renard*) ocupa un lugar privilegiado. Además de sus significados esenciales, el de la encarnación de la astucia y el de la ambigüedad de los seres, Renart está vinculado en el imaginario medieval y europeo a dos relaciones significativas. Por una parte, tiene un adversario, un rival, un contra-personaje, que es Ysengrin, el lobo; por otra parte, no puede ser considerado fuera de la sociedad en la que vive, que es una imagen de la sociedad feudal monárquica. En el interior de esa sociedad, tiene una relación privilegiada con el León, que es el rey. Renart, siempre complejo y ambiguo, es tan pronto el vasallo y el servidor del león, como su opositor, y acaba por ser el usurpador.

Renart entra en el imaginario medieval con un hándicap. Está presente en la Biblia. Y la referencia escrituraria que preferentemente se le aplica es la del Cantar de los Cantares (2:15): «Cogednos zorros, zorros pequeños, que devastan los viñedos, y nuestra viña está en flor». Renart aparece después en el interior de la pareja antagonista, lobo-zorro, en un poema clerical de finales del siglo XI, el *Ecbasis cujusdam captivi* [*La evasión de un prisionero*]. Es la historia de un ternero, símbolo de un monje, que huye despavorido a través de los Vosgos seguido por un lobo rapaz y mortífero que simboliza a los laicos. La obra está situada en el contexto de la reforma gregoriana y de la querella de las investiduras, y de entrada sitúa el marco polémico en el que se irá formando la historia de Renart. El *Ecbasis* inspira, hacia 1150, una epopeya en verso con

animales, compuesta por un monje o un sacerdote de Gante, el *Ysengrinus*. Esta epopeya tiene como tema el conflicto que enfrenta al zorro Renart y a su tío, el lobo Ysengrin, que no cesa de humillarlo. Al final, Ysengrin es devorado por los cerdos. El *Ysengrinus*, así, plantea un contraste que será fundamental en el *Roman de Renart*, el del hábil Renart y el malvado lobo, a la vez imbécil y cruel. Si yo hubiera querido introducir en el grupo de héroes de este libro algún antihéroe, no hay duda de que tendría que haber escogido al lobo; la gran víctima del imaginario europeo desde la Edad Media, el lobo, es en la Edad Media feroz y estúpido a la vez. Por otra parte, el *Ysengrinus* introduce varias escenas que se convertirán en episodios célebres del *Roman de Renart*, como el jamón robado, la pesca o la consulta de Renart médico. A pesar de los préstamos y las herencias, el *Roman de Renart* que hace definitivamente de Renart uno de los héroes del imaginario medieval expresa una atmósfera muy distinta. Es una obra única en la historia de la literatura, ya que el *Roman de Renart* fue escrito por clérigos y después los historiadores de la literatura, a partir de fragmentos más o menos independientes, compuestos por múltiples autores en épocas diversas entre 1170 y 1250 aproximadamente, formaron lo que se ha llamado las «ramas». Antes de contemplar cómo vive y actúa Renart, subrayemos que, entre las muchas especies naturales de zorro que existen, el zorro de los cuentos, y por lo tanto del imaginario, es el que los naturalistas llaman *Vulpes vulpes:* se trata del zorro rojo y, como el color rojo ha sido desde la Biblia el color del mal, el del pelaje de Renart ha contribuido no poco a la parte negativa de su imagen. Señalemos, por último, que durante el siglo XII, en francés antiguo y en la onomástica animal, el término «*goupil*» (procedente del latín *vulpes*) se difumina poco a poco ante el término germánico «*renard*», surgido probablemente de un nombre propio, Reinhart o Reginard.

A través de las diversas ramas del *Roman de Renart* se puede reconstruir una intriga más o menos continua, como lo han hecho Robert Bossuat y Sylvie Lefèver, a los que sigo aquí. Renart juega sucesivamente malas pasadas al gallo Chantecler, al herrerillo, al gato Tibert, al cuervo Tiecelin y, sobre todo, al lobo Ysengrin. Humilla a sus lobeznos, se acuesta con su mujer, la loba Hersant, y la viola en su presencia. Ysengrin y Hersant van a pedir justicia a la corte del rey Noble, el león. Renart evita la sentencia del tribunal jurando que reparará el daño que ha hecho. Y escapa a una trampa tendida por la loba y el perro. Humilla más que nunca al lobo y le hace barrabasadas. Convocado de nuevo a la corte de Noble, no comparece y devora a Coupé, la gallina. Acaba por ir a la corte a instancias de su primo Grimbert, el tejón. Condenado a la horca, escapa de ella jurando que realizará una peregrinación a Tierra Santa. En cuanto queda libre, lanza la cruz y el bordón y se escapa. El rey le asedia sin éxito en su castillo subterráneo de Maupertuis (la «mala apertura» que designa la entrada a la madriguera), comete mil maldades y tropelías, seduce a la leona, la reina, e intenta usurpar el trono real del león. Por fin, mortalmente herido, es enterrado con magnificencia ante la alegría de sus víctimas, pero resucita, dispuesto a volver a empezar.

Tal es el héroe Renart, entre la admiración y el odio, encarnación de comportamientos que se degradan desde la inteligencia hasta la trampa y la traición por medio de la astucia. Es el ejemplo, en la cultura medieval europea, de la heroización de la astucia, mucho más que cualquier otro héroe ambiguo de este imaginario, en el que, como hemos visto, no hay un héroe perfecto (la perfección no es de este mundo). En ese sentido, es el único que suscita la pregunta de si es bueno o es malo.

Debido a sus intrigas en la corte de los animales, Renart hace pensar en la astucia en su contexto social y político. Como todos los seres de la Edad Media, está vinculado a un lugar; está unido a la tierra y a esa especie de contra-castillo que es Maupertuis. Y sobre todo, quizás, hace aparecer un elemento fundamental del imaginario medieval que en ninguna parte se encuentra con tanta fuerza: la búsqueda demencial y apasionada del alimento. Aunque es una epopeya de la astucia, es probable que el *Roman de Renart* sea, más que nada, una epopeya del hambre. Renart es, también, una figura típica de las relaciones entre los hombres y las mujeres: es la encarnación del macho feudal que oscila entre la seducción y la violencia hacia las mujeres.

Por último, conforme avanza el siglo XIII, la imagen de Renart adquiere un aire satírico cada vez más fuerte y, al mismo tiempo, se aleja de los rasgos propiamente animales de sus comienzos, se demoniza. Se le identifica con una *figura diaboli* y encarna una imagen fundamental del diablo, la del mentiroso, que no deja de reforzarse en el curso de la Edad Media.

El *Roman de Renart* tiene, en la cultura europea y en las diversas lenguas vernáculas que se expanden entre los siglos XIII y XVI, una considerable difusión. Primero en francés, con *Renart le Bestourné*, de Rutebeuf; *Renart le Nouvel,* de Jacquemart Gielée; y *Renart le Contrefait*, de un clérigo de Troyes, a principios del siglo XIV. Todos esos textos acentúan el carácter satírico de la historia. Pero en las venas germánica, alemana y flamenca es donde se desarrolla más; sobre todo con la versión, a finales del siglo XII, de *Reinhart Fuchs*, de Heinrich der Glichesaere, pero también con el poema flamenco *Van den Vos Reinarde* y su continuación, *Reinaerts Historie*; una versión italiana aparece en Venecia en el siglo XIII, *Rainardo e Lesengrino*; finalmente, a finales del siglo XV, aparece en Inglaterra *Reynard the Fox*, de William Caxton.

Como ha observado Claude Rivals, después del siglo XII, el segundo gran momento de la entrada de Renart en el imaginario europeo es la época clásica de los si-

glos XVII-XVIII, cuando Renart «queda dividido entre la ficción del fabulista y la ciencia del naturalista». El fabulista es La Fontaine, que pone a Renart en escena en veinticuatro de sus fábulas. Según el gusto de la época, Renart es siempre el mentiroso, el astuto, pero el fabulista sobre todo quiso humanizar al animal y lo que él simboliza, viendo, en los defectos que en la Edad Media le hacían aborrecible, más bien debilidades que le hacen humano, pues intenta sustituir el derecho de la fuerza por el derecho del espíritu y se esfuerza, en una sociedad despiadada, por conservar un espacio de libertad. En cuanto al naturalista, evidentemente se trata de Buffon, y aunque el sabio ante todo tenía la intención de describir, de una manera científica, neutra e imparcial, al animal, no puede evitar hacer un retrato en el que se percibe su simpatía:

> El zorro es famoso por su astucia y en parte se merece su reputación. Lo que el lobo no hace sino con la fuerza, él lo hace con la destreza y a menudo tiene éxito [...]. Hasta el punto de que, circunspecto, ingenioso y prudente, incluso hasta puede llegar a la paciencia, puede variar su conducta y tiene medios de reserva que sabe emplear para sus propósitos [...]. No es en absoluto un animal vagabundo, sino un animal con domicilio.[2]

La posteridad del *Roman de Renart* es importante, sobre todo en el área germánica. El poema de Heinrich der Glichesaere cuenta entre sus herederos un ilustre texto, el que Goethe consagra a *Reineke Fuchs*, en 1794. En esta elección, Goethe fue influenciado por Herder, que veía en esta historia el modelo mismo de la epopeya alemana y, en Renart, «nada menos que el Ulises de todos los Ulises». La fiebre que en la época romántica se apoderó de Renart siguió durante el siglo XX, hasta el punto de que en Linden-Leihgestern[3] se ha abierto un museo Reineke Fuchs. Por otra parte, el museo municipal de Lockeren (en Holanda), en colaboración con la Universidad de Lausana y la Universidad Católica de Nimega, organizó en 1998 varias celebraciones en el 500° aniversario del más antiguo incunable alemán de *Reynaert*, aparecido en Lübeck en 1498.

Renart es, también, un héroe de la literatura francesa del siglo XX, reaccionando contra el vapuleo que en el siglo XIX le propinó el socialista utópico Fourier, que veía en Renart el arquetipo de la hediondez y de la bajeza, mientras hacía apología del perro y rehabilitaba al lobo. En la literatura francesa se han dedicado muchas obras a Renart, «ese ser doble y ambivalente que fascina, que está entre la naturaleza y la cultura, entre el bien y el mal». El novelista Maurice Genevoix, cantor de la naturaleza, en 1968 publicó *Le Roman de Renart*. El libro de Louis Pergaud, *De Goupil à Margot*, se publicó en la popular colección Folio. Jean-Marc Soyez publicó una notable novela, *Les Renards* (1986), en torno a la caza furtiva. Saint-Exupéry, en su célebre cuento filosófico *El principito*, hacía dialogar al zorro con su joven héroe.

Renart encuentra en la segunda mitad del siglo XX un nuevo medio de expresión que le asegura una nueva existencia: los cuentos para niños. Así, *Renardeau, un petit renard retrouve une maman*, publicado en Múnich en 1982, es recuperado en 1984 por la École des loisirs, que en 1990 adapta el álbum de la japonesa Akiko Hayashi, aparecido en 1989. *Le Renard dans l'île*, de Henri Bosco, y *Le Renard qui disait non à la lune* (1974), de Jacques Chessex y Danièle Bour encuentran también su joven público. El zorro para adultos del imaginario medieval se ha convertido en un zorro para niños.[4] No menos brillante es el destino de Renart en el cine. Primero Renart es el héroe de la notable película *Roman de Renart*, de Ladislav Starevitch, que utiliza los principales episodios con marionetas como personajes. El espíritu de la película es lúdico y libertario; muestra «la resistencia de un espíritu independiente ante la pretensión de los poderosos de regir todos

los aspectos de la existencia». Una segunda sorpresa es la unión, en el mundo de los dibujos animados de Walt Disney, de Renart con Robin de los Bosques. En la célebre película de dibujos animados *Robin Hood*, de 1973, es Renart quien encarna a Robin y lleva el gorro de fieltro de Errol Flynn en la película de Michael Curtiz. Por último, lo más asombroso, sin duda, es que la palabra castellana «zorro» haya bautizado a uno de los más extraordinarios y populares héroes del cine, El Zorro, que se convierte en un mito gracias a Douglas Fairbanks en la película de Fred Niblo, *El signo del Zorro*, de 1920, que se desarrolla en Nuevo México y en California a mediados del siglo XIX, con lo que añade al mito de Renart una nueva provincia desmesurada del imaginario, esta vez fuera de Europa: el imaginario del Far West en el que Zorro-Renart sufre una nueva metamorfosis, la que le transforma en un justiciero enmascarado.[5]

Robin de los Bosques

Robin de los Bosques tal vez existió, pero esencialmente es una creación literaria, la de las baladas que, desde los siglos XIII-XV, se crearon alrededor de este personaje, ligado, sobre todo, al imaginario inglés, pero también al europeo.

Robin de los Bosques introduce en el imaginario europeo surgido de la Edad Media un personaje representativo: el fuera de la ley, el rebelde justiciero; y un entorno original: el bosque. El personaje quizá viviera realmente en la Inglaterra del siglo XIII, pero su existencia está garantizada por la literatura y su mención más antigua se encuentra en el célebre poema *Piers Plowman* [*Pedro el Labrador*] elaborado entre 1360 y 1390 por William Langland.[1] En él, Robin de los Bosques es citado como un héroe de canciones populares, pero no poseemos textos de baladas dedicadas a Robin Hood más que en los siglos XV y XVI. Robin de los Bosques aparece en la iconografía de las miniaturas medievales muy tardíamente. Su aparición se ha fijado en la historia social de Inglaterra en el siglo XIII y, sobre todo, a finales del siglo XIV, como eco de las revueltas populares y de los conflictos religiosos de la década de 1380. Robin Hood es el defensor de los humildes y de los pobres, es el hombre del bosque, es el jefe de una banda. Siempre está flanqueado por un fiel compañero (Little John) y por un monje truculento (el hermano Tuck). El romanticismo le añadirá una tierna amiga: Maid Marian.

Robin de los Bosques tiene un enemigo, el sheriff de Nottingham, que representa el poder político y social, despiadado y antipopular. Casi siempre vive y actúa en el bosque de Sherwood, en el Nottinghamshire, un signo popular que contribuyó a asegurar su imagen mítica, pues es un arquero. Tiene ese accesorio emblemático, el arco, que lo hace distinto del caballero noble, a caballo, provisto de lanza y espada. Es un personaje ambiguo, como todos los héroes de la Edad Media, entre la justicia y la rapiña, el derecho y la ilegalidad, la revuelta y el servicio, el bosque y la corte. Con su banda, en la que sobresale un cura popular y contestatario, roba a los ricos para vestir y alimentar a los pobres, va en socorro de los desarmados y los indefensos atacados por los caballeros en los caminos. Los títulos de las principales baladas que se le dedicaron en los siglos XV-XVI hablan bien claro de sus aventuras: «Robin de los Bosques y el monje», «Robin de los Bosques y el alfarero», «Robin de los Bosques y el sheriff», «La gesta de Robin de los Bosques», «La muerte de Robin de los Bosques».

La tradición de las baladas que le fueron dedicadas durante el siglo XVI llega hasta Shakespeare, cuya obra es la última y más brillante expresión de la Edad Media. *A vuestro gusto* (1598-1600) es una transposición de la historia de Robin de los Bosques, ya que el héroe es un noble privado de sus tierras y de sus funciones por su hermano, y que se refugia en el bosque de Arden.

El mito de Robin de los Bosques ofrece un caso excepcional de personaje imaginario. Hemos visto que nuestros héroes, y nuestras maravillas, muchas veces se relanzaron en la época romántica, pero, en el caso de Robin de los Bosques, se trata de un segundo nacimiento que se produjo en la literatura romántica. El padre de Robin de los Bosques, en el imaginario moderno y contemporáneo, es el novelista británico Walter Scott. Robin de los Bosques aparece para la posteridad en la célebre novela *Ivanhoe* (1919).[2] En ella, la genialidad de Walter Scott es la de haber hecho que su héroe viva a finales del siglo XII y haberle dado un buen papel en la peripecia más apasionante de la historia de Inglaterra. Robin, con el nombre de Locksley, protege con su banda a los sajones expoliados por los conquistadores normandos. Al volver de la cruzada, es hecho prisionero y toma partido por el rey de Inglaterra Ricardo Corazón de León en lugar de hacerlo por su hermano, Juan Sin Tierra. Aún más, salva al rey que ha llegado a Inglaterra de incógnito, y la escena en la que revela su identidad es uno de los momentos culminantes de la novela. Walter Scott también resuelve en ella el problema de las rapiñas de Robin, de las que su rey le absuelve a la vista de sus méritos. Robin dice: «Mi soberano tiene derecho a conocer mi verdadero nombre. Un nombre que me temo haya molestado muchas veces sus oídos. Soy Robin Hood, del Bosque de Sherwood». Y el rey Ricardo responde: «¡Ah, el rey de los *outlaws*, el príncipe de los alegres compañeros! ¿Quién no conoce tu nombre? Ha llegado hasta Palestina. ¡Ten por seguro, bravo Robin Hood, que nada de lo que hayas podido hacer durante mi ausencia y en estos tiempos turbulentos se alegará nunca contra ti!».[3]

Robin Hood también conoció un enorme éxito entre el público americano. Gracias a un autor e ilustrador de libros, Howard Pyle, que en *The Merry Adventure of Robin Hood* (1883), una obra ilustrada para niños, lo convirtió en un héroe, Robin Hood fue un ídolo para los niños americanos. En 1890 se representó con gran éxito la ópera *Robin Hood*, obra del compositor americano Reginald de Koven (1859-1920), diplomado en Oxford. Quizás el éxito americano de Robin de los Bosques venga de su asimilación más o menos consciente a un héroe de western.

En cualquier caso, un siglo después de la novela de Walter Scott, ha sido el cine el que ha inmortalizado a Robin de los Bosques. Dos grandes películas en las que el

héroe está encarnado por una estrella de Hollywood dan fe de ese éxito. Primero está la película muda de Allan Dwan de 1922, con Douglas Fairbanks como protagonista. Pero aún es más importante la película de William Keyghley, terminada por Michael Curtiz, *Las aventuras de Robin de los Bosques* (1938), con Errol Flynn en el papel principal, que tiene a su lado una heroína femenina encarnada por Olivia de Havilland.[4] Robin de los Bosques ha sido el héroe de muchas películas, entre ellas las de dibujos animados de Wolfgang Reitterman, producida por Walt Disney (1973). Películas con títulos evocadores, como por ejemplo *The Story of Robin Hood and his Merrie Men*, de Ken Annakin (1952); y *Robin Hood Prince of Thieves* [*Robin de los Bosques, príncipe de los ladrones*], de Kevin Reynolds, con Kevin Costner (1991). Robin de los Bosques es un héroe tan fascinante que ha podido inspirar una obra que no privilegia la faceta de bandido, sino la del hombre que envejece, siempre enamorado y siempre en guardia ante los enredos del malvado sheriff; es el tema de la película original de Richard Lester, *Robin y Marian*, de 1976, con Sean Connery en el papel del héroe envejecido y Audrey Hepburn en el de Marian. Robin Hood es, desde la Edad Media, un héroe del imaginario para todas las edades y todas las épocas.

Roldán

Roldán es un personaje histórico, pero de él no se sabe casi nada. Sólo es conocido por una mención en la *Vida de Carlomagno*, de Eginardo, a principios del siglo IX.

Allí es presentado como gobernador de la marca de Bretaña. Muy pronto, se convierte en sobrino de Carlomagno, y la leyenda negra del emperador hace de él el hijo de las relaciones incestuosas del emperador y su hermana. Así, Roldán, héroe sin miedo y sin tacha, a pesar de todo sufrió la tara de su nacimiento. Al igual que los demás, Roldán no es un héroe inmaculado en el imaginario medieval. Por otra parte, de todos los héroes presentados aquí, es el que, sin duda, ofrece el carácter más ligado a una cultura nacional, la de Francia. Creado, como veremos, por una obra literaria, el *Cantar de Roldán*, es el producto de ese texto que ha sido llamado «texto fundador de nuestra literatura, de nuestra cultura y de nuestra historia, primera manifestación creadora de nuestra lengua».[1]

El *Cantar de Roldán* nació alrededor de 1100, «de la síntesis de elementos viejos, indefinibles, y de nuevos elementos creativos, gracias al genio y al arte de un poeta al que podemos llamar Turoldo [...]. La aparición de esta obra maestra, fruto de una genial iniciativa, hizo que caducasen los cantores y relatos anteriores».[2] El autor, Turoldo, sería un clérigo anglo-normando que aparece en el bordado-tapicería de Bayeux, y Guillermo de Malmes-

bury, hacia 1125, cuenta que en la batalla de Hastings, que entregó Inglaterra a Guillermo el Conquistador, había un juglar que entretenía a las tropas normandas a los sones de una *Cantilena Rolandi*. Sin duda, hubo una versión primitiva del *Cantar de Roldán* que, hacia mediados del siglo XII, reflejaba el espíritu nacional, inspirado por san Dionisio. Pero el manuscrito sobre el que se basa la edición moderna del *Cantar* es una versión anglicizada y modernizada en el entorno del rey anglo-normando Enrique II Plantagenet, conservada en un manuscrito de Oxford de los años 1170-1180.

El *Cantar de Roldán* narra un episodio cuya base, probablemente, es histórica: las expediciones del ejército carolingio en España, donde el emperador combatía a los reyes sarracenos, especialmente a Marsil, de Zaragoza. En el entorno de Carlomagno disputan el belicoso Roldán y el pacifista Ganelón. Carlomagno decide proponer la paz a Marsil, pero Ganelón, que odia a Roldán, incita a Marsil para que ataque a traición la retaguardia del ejército de Carlomagno, cuyo mando se ha confiado a Roldán. El ataque imprevisto se produce en los Pirineos, al pasar el puerto de Roncesvalles, en el que un inmenso ejército sarraceno ataca al pequeño ejército cristiano dirigido por Roldán, asistido por su compañero Oliveros y por el arzobispo Turpín. En lugar de llamar al emperador para que el grueso de sus tropas fueran al rescate, Roldán, por orgullo, se niega, y cuando se resigna a hacer sonar el cuerno para llamar a Carlomagno, ya es demasiado tarde. Roldán y sus compañeros sólo pueden defenderse valientemente; mueren del primero al último. Carlomagno llega bastante tarde, y sólo puede darles una sepultura decente. Al volver a Aquisgrán, anuncia la muerte de Roldán a su prometida, la bella Alda, pero ésta muere. El viejo emperador, llorando, constata que le será preciso volver a empezar la lucha contra los sarracenos.

El *Cantar de Roldán* está impregnado del espíritu de la cruzada, pero al correr de los siglos no ha sido ese espíritu el que ha dejado una huella más fuerte en el imaginario. Su principal legado es la figura de Roldán, que llega a ser el modelo del caballero cristiano y, más tarde, como veremos, el modelo del caballero francés.

En el *Cantar*, el personaje de Roldán se afirma a través de sus relaciones con cuatro personajes. Se ha señalado sobre todo el contraste entre Roldán y Oliveros, su muy querido amigo y, sin embargo, muy diferente en comportamiento y carácter. El *Cantar* dice: «Roldán es valiente, pero Oliveros es sabio». Roldán es arrebatado, lo que más tarde, en la literatura, permitirá hacer fácilmente de él un «furioso». Oliveros es más templado; en el fondo, el caballero perfecto para el *Cantar* sería una unión entre ambos, en el que la mesura templase a la desmesura. Es curioso que en el imaginario europeo, y especialmente en el francés, haya sido el personaje excesivo el que haya tomado la delantera. Hay que decir que, como ha observado Pierre Le Gentil, el Roldán del *Cantar* es un personaje que tiene sus debilidades. Ante todo es humano, y así participa en la humanidad que, como hemos visto, comparten todos los héroes del imaginario medieval y europeo. La otra pareja es la de Roldán y Carlomagno. Se ha señalado, con razón, que el *Cantar de Roldán* es el poema del vasallaje. Las vidrieras de Chartres asocian estrechamente la imagen de Roldán con la de Carlomagno. Me parece que es la figura del rey (aquí emperador) la que es evocada sobre todo. Carlomagno no es un autócrata; consulta, pide consejo, valora los riesgos, se lamenta de sus obligaciones. Pone de manifiesto que, en el imaginario europeo, el poder político supremo no es un poder absoluto, lo cual, desde el siglo XVI al XVIII, no hace del absolutismo monárquico la culminación de la ideología política europea, sino un paréntesis en esa evolución.

Además de relacionarse con Oliveros y con Carlomagno, Roldán tiene relaciones privilegiadas con el arzobispo

Turpín. Este personaje, que también conocerá una importante posteridad literaria, es, evidentemente, el representante de la Iglesia. La pareja pone de manifiesto la irreductibilidad del laico frente al clérigo, y viceversa, y el ideal de que entre los representantes de la primera función, la que reza, y de la segunda, la que lucha, las relaciones sean tan buenas como las que existen entre Roldán y Turpín. Por último, Roldán se sitúa con respecto a las relaciones entre los sexos. Pero Alda tiene un lugar ambiguo en el *Cantar*. Ella es la compañía a la que aspira el héroe, y el poema se acaba prácticamente con la muerte de Alda. Pero, por otra parte, toda la intriga se dirime entre hombres. Es la «Edad Media masculina» de Georges Duby. El héroe Roldán se distingue también por la posesión y el uso de objetos imbuidos de un carácter sagrado. En primer lugar está la espada, Durandarte, que tiene nombre, como si fuera un ser viviente, y es una compañera inseparable de Roldán. El cuerno u olifante que lleva en su cintura también es un objeto sagrado. Es un productor de sonidos, de llamadas; es el que consigue socorro, hasta tal punto que se le ha comparado con un cuerno de la abundancia sonoro. Roldán, por la importancia que se da a su muerte y a su tumba, también participa de la imagen tradicional del héroe. El *Cantar* no es más que una larga agonía. Y Roncesvalles es la más prestigiosa de las tumbas. Es una tumba mucho más original, pues valora un carácter específico, importante, de Roldán. Todo el cantar está bañado por la naturaleza, una naturaleza montañosa en la que la epopeya del héroe se desarrolla constantemente al aire libre. Hay que señalar que el recuerdo legendario de Roldán a menudo se manifiesta en la naturaleza. Ahí es donde ha dejado sus principales huellas míticas, ya se trate de rocas partidas en dos por Durandarte, como la brecha de Roldán en el circo de Gavarnie en los Pirineos franceses, o de la roca de San Terenzo, cerca de La Spezia. Muchos lugares, especialmente en Italia, también tienen la marca de las

«rodillas» de Roldán. Como hemos visto, un héroe está unido a un lugar, a un espacio; Roldán es un héroe multiespacial. Roldán también está inserto en el mundo imaginario, pero entre otro tipo de hombres maravillosos: los gigantes. En Ronco di Malio, cerca de Savona, dejó la huella de un pie gigantesco. La más impresionante imagen legendaria es la de la estatua que en 1404 le dedicó la ciudad de Bremen, en Alemania. Es una estatua de cinco metros de alto, erigida delante del ayuntamiento como símbolo de los derechos y privilegios de la ciudad. En el curso de la historia muchas veces ha sido paseada en procesión y su figura sigue existiendo.

Durante el período considerado como la transición de la Edad Media al Renacimiento, y que para mí es sólo una fase de la larga Edad Media histórica que continuó hasta el siglo XVIII, fue cuando se produjo una importante metamorfosis de Roldán. Roldán es adoptado en Italia por una corriente ideológica y cultural, favorecida especialmente por la gran familia principesca de los Este en Ferrara. Roldán se convierte en el héroe de nuevas epopeyas, en las que el espíritu caballeresco toma dimensiones descabelladas.

Es uno de los más bellos productos del imaginario medieval flamígero. Las obras que presentan esta nueva imagen de Roldán son la creación de dos grandes escritores apadrinados por los príncipes de Este. El primero, Boiardo, es un humanista que entre 1476 y 1494 compone un *Orlando innamorato*, en el que combina el ciclo carolingio y la novela artúrica. En él, sobre todo desarrolla sentimientos amorosos alambicados, en especial los de una nueva pareja, la de Roldán y la bella Angélica. Boiardo inspira al gran poeta de Ferrara de principios del siglo XVI, Ariosto, que compone, entre 1516 y 1532, el *Orlando furioso*. La epopeya narra la guerra entre los reyes infieles Agramante y Rodomonte (de donde procede la expresión francesa *rodomontade*, «baladronada», y la española "cam-

po de Agramante") y los cristianos Carlomagno y Roldán. También se narran los amores desgraciados de Angélica y Roldán, que le hunden en la locura que explica el título del poema. Pero también se cuentan los amores entre el Sarraceno Ruggiero y Bradamante y su conversión al cristianismo, lo que da origen a la familia de Este. Roldán se convierte con Ariosto en el héroe de un imaginario medieval flamígero, un héroe caballeresco y exquisito. La posteridad de Roldán a veces está cercana al antiguo *Cantar de Roldán* y a veces está marcada por el más moderno *Orlando furioso*. La tradición de Ariosto ha continuado especialmente en Sicilia, en forma de esculturas en carretas y, sobre todo, en los personajes de los teatros de marionetas. Las peripecias italianas que creó el Roldán furioso también hicieron aparecer un nuevo tipo de héroe caballeresco, el *paladín*. La palabra viene del francés *palatin*, convertido en el italiano del siglo XIII en *paladino*, un personaje valeroso, caballero, y que especialmente designaba a los padres de Carlomagno. Es el término empleado por Ariosto en el *Orlando furioso*, y de ahí vuelve al francés en el siglo XVI. Roldán, desde entonces, pertenece a ese tipo específico de héroe caballeresco, el paladín.

Christian Amalvi ha contado cómo otro linaje de la historia del imaginario hizo que en la Francia del siglo XIX naciera un Roldán nacional, laico incluso. Como la mayoría de los héroes de la Edad Media, en principio Roldán fue captado por el romanticismo, y en Francia, dos grandes poetas románticos le dedicaron poemas que, a finales de siglo, recitaban los escolares. Son *Le Cor* [*El cuerno*], de Alfred de Vigny, y *La Légende des siècles* [*La leyenda de los siglos*], de Victor Hugo. No obstante, todo estaba a punto para popularizar el *Cantar de Roldán*. Una primera edición a la vez erudita y accesible fue ofrecida por Francisque Michel en 1837. Posteriormente, después de que Victor Duruy hubiera introducido en 1867 la enseñanza de la historia en la escuela primaria, el *Cantar de Roldán* se convierte, a

partir del momento en el que se desarrollan las traducciones al francés moderno, en una fuente histórica. La traducción decisiva, debido a su influencia, es la de Léon Gautier en 1880, obra del sabio que por la misma época publica su gran obra *La Chevalerie* [*La caballería*], que al mismo tiempo garantiza el conocimiento y el prestigio de dicha clase social y de su ideología. Después de 1870, Roldán se coloca entre otros héroes guerreros, que son reclutados por los maestros de primera y segunda enseñanza bajo el estandarte de la revancha contra los prusianos. Estaban Vercingétorix, Du Guesclin, Juana de Arco, Bayard, Turenne, Hoche y Marceau. El vencido Roldán también está. Inspira tanto a los franceses católicos y monárquicos, lo que es normal, como a los republicanos y laicos, lo que es más extraño. Pero Michelet les enseñó a considerar el *Cantar de Roldán* como la obra del genio popular francés, como la emanación del alma colectiva. Juana de Arco, canonizada después de la guerra de 1914-1918 y también reconocida por los franceses de todas las ideologías, tomó el papel asumido por Roldán en tiempos de Jules Ferry.

El lugar del héroe Roldán en el imaginario europeo hoy es bastante vago. Si bien en Italia, aparte de las marionetas sicilianas, el cine ha mantenido la herencia de Ariosto en películas como *Orlando e i Paladini di Francia*, de Pietro Francisci (1958), y *Los paladines*, de G. Battiato (1984), en Francia Roldán no ha inspirado más que una obra arcaica de Louis Feuillade, *Roland à Roncevaux* (1913), y una obra muy marginal, aunque fascinante, *La Chanson de Roland*, de Franck Cassenti (1978)

La actualidad no parece favorecer un renacimiento del héroe Roldán. Pero el imaginario es tan tributario de los avatares de la historia que nunca se puede saber si el paladín que hizo soñar a tantos no volverá a encontrar su lugar en el imaginario europeo.

Tristán e Isolda

«La leyenda de Tristán e Isolda es, junto con el Grial, el mayor mito concebido por el Occidente medieval, un mito del amor fatal que lleva a la muerte», escribe Jean-Marie Fritz.

Si bien esta leyenda se ha convertido en un mito característico del imaginario europeo, a menudo se la ha relacionado con el folclore universal o con una leyenda de origen persa. La historia persa de Wis y Ramin recuerda a la historia del trío formado por Marc, Tristán e Isolda. Pero lo esencial de la leyenda procede de la cultura celta que se difundió a partir del siglo XII por toda la Europa cristiana. Por otra parte, aunque Tristán e Isolda son unos héroes emblemáticos de la Edad Media, la pareja se convirtió en la encarnación del amor moderno y no quedó confinada en la época medieval. Así como el Grial, en tanto maravilla de la Edad Media, en este libro sólo es evocado en los textos referidos a los héroes caballerescos, Tristán e Isolda tienen su lugar en él porque ofrecen, mucho más que cualquier otro mito, la imagen medieval de la mujer, de la mujer en la pareja, y la de un sentimiento que, junto a la fidelidad feudal, es, sin duda, la mayor herencia de valor afectivo que la Edad Media haya legado a Occidente: el amor cortés.[1]

El mito está contenido en una serie de textos generalmente fragmentarios. El conjunto comprende dos novelas en verso: una, escrita en Inglaterra por Thomas en

1170-1173, definida como una versión cortesana (no se conserva más que aproximadamente la cuarta parte del texto); y la otra, compuesta hacia 1180 por un poeta de origen normando, Béroul, llamada versión común. Se añaden a ellos tres relatos en verso: dos *Folies de Tristan*, denominadas, según el sitio donde se descubrieron los manuscritos, la *Folie de Berna* y la *Folie de Oxford*, y un tercer relato, un *lai* de Marie de France, el *Lai du chèvrefeuille* [*El lai de la madreselva*]. Hay que añadir la saga escandinava de Tristán e Isolda, compuesta por el hermano Robert por orden del rey Haakon IV de Noruega (1226). El *Tristán en prosa* es una reescritura del mito, en forma de una larguísima novela, compuesta hacia 1230 e influida por el *Lanzarote en prosa*; el relato se desarrolla, al mismo tiempo, en la corte del rey Marc, marido de Isolda y tío de Tristán, y en la del rey Arturo. Tristán es un caballero de la Mesa Redonda y, por lo tanto, un buscador del Grial. Muy pronto, el mito de Tristán e Isolda se extiende por toda la Europa cristiana y, aparte de la saga noruega ya mencionada, hay que citar la novela de Eilhart d'Oberg, del último cuarto del siglo XII, y después las adaptaciones, siempre en alto alemán común, compuestas entre 1200 y 1210 por Gottfried de Estrasburgo y sus continuadores: Ulrich de Türheim y Heinrich de Friburgo. Hacia 1300, un autor anónimo escribió en Inglaterra, en inglés vulgar, *Sir Tristrem*. Se encontró en la biblioteca Riccardiana de Florencia una versión italiana en prosa que se puede fechar a finales del siglo XIII, y a la que se llamó *Tristano Riccardiano*.

A partir de estos textos podemos resumir la leyenda de Tristán e Isolda de la siguiente manera. El huérfano Tristán es educado por su tío, el rey Marc de Cornualles. Durante un viaje a Irlanda, rescata de un dragón a Isolda, hija de la reina de Irlanda, y obtiene su mano para el rey Marc (aquí se aprecia la leyenda de san Jorge y el carácter caballeresco de Tristán). Pero, durante el viaje por mar,

junto a Isolda bebe por error el filtro de amor preparado por la madre de Isolda para su hija y el rey Marc.

Impulsados el uno hacia el otro por un amor irresistible, los jóvenes se hacen amantes. La sirvienta, culpable del error del filtro, reemplaza en la noche de bodas a Isolda ante el rey Marc, por quien sacrifica su virginidad. En una serie de peripecias novelescas, Tristán e Isolda intentan esconder sus amores al receloso rey Marc, a sus barones, que son hostiles a la joven pareja, y a sus vasallos, que en gran medida dependen del rey Marc. Atrapados por fin en flagrante delito, son condenados a muerte. Huyen al bosque de Morois, en el que viven miserablemente. Marc les sorprende allí, pero como su actitud es casta, los perdona y vuelven a la corte. Un ambiguo juramento exonera a Isolda de la acusación de adulterio. Tristán se venga de sus enemigos, los barones, pero el rey Marc lo exilia. Desde entonces, los amantes ya no se ven más que de vez en cuando y a escondidas, en apariciones de Tristán en la corte, disfrazado de peregrino, de juglar o de loco. Él tiene que casarse con la hija del rey de Carhaix, Isolda de las Blancas Manos, pero permanece fiel a Isolda la Rubia, y no consuma su matrimonio con la otra Isolda. Herido por una flecha envenenada, pide que Isolda la Rubia vaya a su cabecera; pero Isolda de las Blancas Manos, celosa, en lugar de la bandera blanca que debe anunciar la llegada de Isolda la Rubia, pone en su lugar una bandera negra, que anuncia su ausencia. Tristán, desesperado, se deja morir, e Isolda la Rubia no puede hacer otra cosa que abalanzarse sobre su cadáver y morir a su lado.

El mito de Tristán e Isolda marcó profundamente el imaginario europeo. La imagen de la pareja y la del amor estuvieron muy influidas por él. El filtro se convirtió en el símbolo del flechazo y de la fatalidad del amor. La historia del trío vinculó, en gran medida, el amor pasional con el adulterio. Por último, el mito hizo arraigar en el imaginario occidental la idea del vínculo fatal entre el amor y la

muerte. Ya Gottfried de Estrasburgo, en el siglo XIII, escribía lo siguiente: «Tuvieron una hermosa muerte hace mucho tiempo, sus encantadores nombres continúan viviendo, y su muerte vivirá aún mucho tiempo, para siempre, para bien de este mundo; su muerte no dejará de estar para nosotros viva y nueva [...]. Leeremos su vida, leeremos su muerte y todo eso nos resultará más dulce que el pan». Señalemos también la relativa desaparición y la relativa impotencia de Marc, tanto como marido como rey. Tristán e Isolda están incluidos en una limitación del poder conyugal y del poder monárquico. El mito sitúa el amor en la marginación, incluso en la rebelión.

Se ha cuestionado si el mito de Tristán e Isolda es un ejemplo de lo cortés o si, al menos, escapa de ello parcialmente. Parece que, incluso en la versión cortesana, los aspectos descorteses (los que encontraremos con la ideología de los trovadores) marcan el mito de Tristán e Isolda. Christiane Marchello-Nizia ha señalado que la historia se sitúa fuera de la ética cortesana en cuanto a las relaciones entre el caballero y su dama. «La dama cortesana tiene en principio una función civilizadora; integra al joven en la sociedad feudal y le hace compartir sus valores [...]. Ahora bien, la historia de Tristán aparece, por el contrario, como una serie de renuncias, como una marginación progresiva que conduce a la muerte. Hay que examinar desde esa perspectiva los sucesivos disfraces de Tristán: contrariamente a la dama cortesana que incita a las hazañas con las armas, el amor que siente por Isolda excita en Tristán no las facultades guerreras, sino la astucia y la fantasía.»

El interés por el mito de Tristán e Isolda sigue apasionando al imaginario de los hombres y de las mujeres de los siglos XV y XVI. A mediados del siglo XV, el poeta inglés Malory compone un *Tristam de Lyone* que conoce un gran éxito. En el siglo XVI se dedican baladas danesas a la leyenda. El alemán Hans Sachs escribe en 1553 un *Tristan mit Isolde*. En 1580 aparece un *Tristán e Isolda* en serbocroata. Después de su desaparición en los siglos XVII y XVIII, el mito conoce el habitual renacimiento romántico. A. W. Schlegel compone en 1800 un *Tristan* inacabado; Walter Scott edita en 1804 *Sir Tristrem*; una saga de *Tristran* se publica en 1831 en islandes.

El renacimiento y la difusión del mito de Tristán e Isolda están unidos en Francia a la actividad erudita del siglo XIX. Francisque Michel edita de 1835 a 1839 el corpus de las novelas de Tristán en verso. En 1900, Joseph Bédier publica una reconstrucción moderna del corpus tristaniano con el título de *Le Roman de Tristan et Iseult*, e impacta a un amplio público con lo que él mismo llama «una hermosa historia de amor y de muerte».

Mientras tanto, Tristán e Isolda revivieron en la poesía inglesa con los poemas de Matthew Arnol en 1852, y con el *Tristram of Lyonesse* de Swinburne. Y conocieron una nueva vida gracias a la música de Richard Wagner. Éste concibió en 1854 el primer proyecto de un *Tristán e Isolda*, y bajo la influencia de Schopenhauer acentuó el carácter trágico y pesimista del mito cuyo libreto, tal como acostumbraba a hacer, escribió al mismo tiempo que la música. Terminó *Tristán e Isolda* en 1859-1860, y su primera representación tuvo lugar en 1865, en el Hoftheater de Múnich bajo la dirección de Hans von Bülow, de cuya mujer, Cosima, hija de Liszt, Wagner se había hecho amante. De su posterior unión nació una niña a la que llamaron Isolda.

En el siglo XX, después de la ópera del XIX, es el cine el que da al mito de Tristán e Isolda una nueva obra maestra, inspirándole otra vida, siempre con el signo fatal del amor y de la muerte. Es *L'Éternel Retour*, de Jean Delannoy, a partir de un texto de Jean Cocteau, en la que los amantes míticos están encarnados por Jean Marais y Madeleine Sologne.

El trovador, el trovero

«Trovador» procede del antiguo provenzal «*trobador*», aparecido en el siglo XII.

Para designar a uno de los poetas líricos que fundaron la literatura de Languedoc e introdujeron en Europa lo que, a fines del siglo XIX, se denominó como el amor cortés. El término «trovero» es la versión en lengua de *oil* de la palabra «*trobador*», y designa a los poetas líricos que aparecieron algo más tarde en el norte de Francia, a imitación de los trovadores occitanos. El término procede de *trobar*, «encontrar» en occitano, y define a un inventor de palabras y de poemas. Si ponemos el acento en el genio creador del trovador, y en su papel cultural y social en Occitania y más tarde en el conjunto de la Europa cristiana de los siglos XII y XIII, resulta que el trovador y el trovero son dignos de figurar entre los héroes de la Edad Media y la literatura que crearon y los valores que cantaron —esencialmente el amor— son dignos de ser considerados como maravillas.

La literatura de los trovadores es una creación laica elaborada en las cortes feudales del Midi, primero en Aquitania y Provenza, y después en Cataluña y en el norte de Italia.

En este libro, los trovadores dan testimonio de la multiplicidad de los lugares y de los orígenes de las culturas que componen principalmente la cultura medieval. He-

mos visto la importancia de la cultura celta y los trovadores dan fe de la importancia de la cultura occitana.

Los trovadores fueron los inventores y los cantores del *finamor*. El *finamor* está parcialmente ligado a la cortesía, al ideal aristocrático de un arte de vivir que implica delicadeza, refinamiento de las costumbres y elegancia, pero también a un sentido del honor caballeresco.

El *finamor* es la relación amorosa que pone en pie un arte de amar elaborado por los trovadores. El objeto de esa relación es una mujer casada, que inspira en un amante un sentimiento que él expresa haciéndole la corte y presentándole una petición en forma de mensaje expresado mediante los poemas o las canciones de los trovadores. Esa relación está calcada del modelo feudo-vasallático: la mujer amada es la dama (*mi dona* significa «mi señor» en occitano); y el amante, así como el trovador que es su mensajero, su vasallo.

El objetivo del *finamor* es la satisfacción afectiva y carnal que los trovadores llaman *joy*. Se ha podido definir el *finamor* como «una erótica del control del deseo». A pesar de sus vínculos con la cortesía, la poesía de los trovadores también puede mostrar corrientes anti-corteses. René Nelli afirma que existieron «en todas las épocas de la lírica occitana "poemas salvajes", poco conformes con el ideal cortesano y en reacción contra él, en los que se daba libre curso, tan crudamente como en los cantos de los antiguos *goliardos*, a los instintos egoístas y misóginos de esos barones libertinos y pendencieros. Se ha podido hablar de literatura anticonformista, de amor descortés y de lírica obscena».

Un problema que sigue discutiéndose hoy es el hecho de saber si los trovadores sirvieron para la promoción y la exaltación de la mujer o si no fueron más que una coartada para la misoginia de la sociedad medieval. Jean-Charles Huchet ha definido el *finamor* «como el arte del distanciamiento de la mujer por medio de las palabras». Los trovadores, a la vez que servidores de la dama, también serían

sus carceleros. Se ha señalado hasta qué punto el personaje del trovador y su producción literaria musical estaban ligados con un centro aristocrático, el de la corte. Más discutible es el papel que, en el mecenazgo de los trovadores, ha querido atribuírseles a algunas mujeres de la alta nobleza. Si bien el papel de Ermengarda, vizcondesa de Narbona (muerta en 1196), y, para la Francia de *oïl*, de la condesa Marie de Champagne (muerta en 1198), hija del rey de Francia Luis VI y de Leonor de Aquitania, y protectora, entre otros, del gran poeta Chrétien de Troyes, es seguro, el mecenazgo de Leonor de Aquitania (1122-1204) está menos claro.

El primer trovador reconocido es un gran señor, Guillermo IX, nacido en 1071, duque de Aquitania entre 1086 y 1126, que hizo de su capital, Poitiers, el centro de la primera floración de los trovadores. Pero si Guillermo IX era un gran lírico, también era un poeta obsceno y misógino. A mediados del siglo XIII, en su *Vida* afirma: «El conde de Poitiers fue uno de los más grandes engañadores de mujeres. Conocía el arte de hacer versos y de cantar y erró por el mundo seduciendo mujeres».

El arte de los trovadores se extendió al norte de Francia gracias a unos nuevos héroes, los troveros, que eran sus equivalentes. Las regiones en las que los troveros fueron especialmente numerosos y activos eran Champagne, Picardía y Artois. Pero, en el siglo XIII, se expandieron por toda la Francia de *oïl*, y Arras, donde burgueses y troveros se reunían en una sociedad cultural, el Puy, se convirtió en un gran centro de poesía y de música lírica. A mediados del siglo XII, el trovador occitano Jaufré Rudel, señor de Blaye, partió a las cruzadas e inventó la poesía del *amor de lonh* («amor de lejos»). Marcabrú, a mediados del siglo XIII, fue el primer poeta del *trobar clus*, es decir, del «trovar cerrado», una forma hermética de la poesía de los trovadores que sedujo a muchos europeos, incluido el joven Francisco de Asís.

Junto al amor, la guerra fue también uno de los temas preferidos de los trovadores, que cantaban las proezas de los héroes guerreros. Así, Bertran de Born (1159-1195) dice: «Os digo que no me gusta tanto comer, beber y dormir como oír gritar: "¡Sus!" por todos lados, relinchar los caballos desmontados y gritar: "Al ataque, al ataque", y ver caer a pobres y ricos en la hierba de los prados, y ver clavadas en los costados de los muertos las lanzas con sus gallardetes».

La cruzada de los albigenses, a principios del siglo XIII, trastornó la sociedad que había creado a los trovadores. Durante el siglo XIII, la obra de los trovadores cambió. Especialmente empezó a expresarse en nuevos géneros literarios, como la novela. *Flamenca*, en la segunda mitad del siglo XIII, compuesta en Rouergue en el entorno del señor de Roquefeuille, es la historia de un señor engañado por su joven esposa y su amante. Fundamentalmente se escriben biografías de los trovadores, las *Vidas*, que también hacen de estos héroes literarios unos héroes sociales. *Vidas* completadas por textos que relacionaban la vida del trovador y su obra con la gloria del *finamor,* las *razós*.

Asimismo, si bien desde los orígenes el estatus social de los trovadores había sido muy diverso (estaban codo a codo con grandes señores, pequeños y medianos nobles, burgueses y plebeyos, al servicio de valores esencialmente aristocráticos) el número de trovadores que no eran nobles aumentó durante el siglo XIII, aunque muchas veces su producción continuase estando marcada por el sello de la cortesía.

Se ha considerado que Guiraut Riquier (hacia 1230-hacia 1295), nacido en Narbona, de origen modesto, y que trabajaba tanto para el vizconde de Narbona como para el rey de Francia o el rey de Castilla, fue «el último trovador». En todo caso fue el último gran poeta del *finamor*. Otra novedad es que, a finales del siglo XIII, los trovadores cantaban, cada vez más, a una dama excepcional, cuyo

culto había alcanzado un extraordinario fervor: la Virgen María.

Quizá de manera más clara que la de otros héroes del imaginario medieval, los trovadores volvieron a ser héroes de la cultura, en especial en Francia, con el romanticismo. Más aún, el renacimiento de las lenguas y de las pasiones regionales hizo revivir a los trovadores en el centro de un Renacimiento occitano. Mientras que Gaston Paris empleaba por primera vez la expresión «amor cortés» en un artículo sobre Chrétien de Troyes en 1883, la expresión «estilo trovador» designaba, desde 1851, un estilo seudogótico en arquitectura, y los historiadores de la literatura hablaban, a partir de 1876, de «género trovador».

Hoy en día los trovadores siguen siendo unos héroes bien integrados en el imaginario europeo y están presentes, preferencialmente, en la memoria occitana. Los trovadores también han sido adoptados por las formas más modernas y más populares de la cultura contemporánea. Pertenecen tanto al universo de la publicidad como al de la nueva música juvenil. Un grupo de rock de Toulouse lo testifica: los *Fabulous Trobadors*.

El unicornio

Con el unicornio aparece en este libro el mundo de los animales, que ocupan mucho lugar en el imaginario medieval y, aún hoy, en el imaginario europeo.

Entre los héroes de la Edad Media, el unicornio, junto a personajes históricos o seres reales, es un buen ejemplo de la presencia de seres imaginarios. El destino del unicornio, como personaje heroico, es un ejemplo, por una parte, de la indiferencia que los hombres y las mujeres de la Edad Media durante mucho tiempo tuvieron para establecer una frontera entre lo imaginario y la realidad y, por otra parte, de su pasión por los héroes asombrosos y cargados de simbolismo.

El unicornio fue legado a la Edad Media por la Antigüedad. Los Padres de la Iglesia, los autores cristianos de la Alta Edad Media, lo encontraron en una obra que es la fuente de la formidable presencia del animal en la cultura del Occidente medieval. Se trata del *Physiologus*, tratado compuesto en griego en Alejandría entre los siglos II y IV, en un ambiente sin lugar a dudas gnóstico, es decir, imbuido de religiosidad simbólica y traducido rápidamente al latín. El éxito del unicornio tuvo que ver con sus cualidades estéticas, y sobre todo con sus relaciones íntimas con Cristo y la Virgen en el seno de la sensibilidad religiosa medieval. El unicornio es citado en tres ocasiones por Plinio en su *Historia natural* (8, 31, 76), y por Solino, un po-

lígrafo del siglo III que, en sus *Collectanea rerum memorabilium*, proporcionó a la Edad Media su mayor repertorio de maravillas. El texto decisivo, no obstante, es el del *Physiologus*:

> El unicornio es pequeño y muy salvaje. Tiene un cuerno en la cabeza. Ningún cazador puede atraparlo, salvo valiéndose de artimañas. Una virgen lo atrae. Cuando la ve, el unicornio salta a su regazo. Entonces es hecho prisionero y conducido al palacio del rey.

La introducción del unicornio en el saber seudocientífico y simbólico de la Edad Media se reforzó a partir de diversos textos fundamentales, como los *Moralia in Job*, de Gregorio Magno (31, 15), las *Etimologías*, de Isidoro de Sevilla (12, 2, 12-13), los *Comentarios a los Salmos*, de Beda el Venerable (comentario al salmo 77), o la enciclopedia *De rerum naturis*, de Rábano Mauro (VIII, 1). El unicornio da fe de su éxito en el siglo XII mediante su presencia en los muy populares poemas de los *Carmina Burana*. Pero, sobre todo, el unicornio se impone como un gran personaje de los *Bestiarios*, esas recopilaciones de textos medio científicos, medio ficticios, y siempre moralizantes que reúnen en la misma creencia y en la misma seducción animales reales y animales imaginarios.

En general, la descripción del unicornio es la que aparece en el texto del *Physiologus*. El unicornio es un animal bastante feroz y mata con su cuerno a cualquier cazador que se acerque a él; pero cuando está ante una virgen, el animal salta sobre su seno y la muchacha lo amamanta para capturarlo después. La virginidad de la chica es la condición indispensable para el éxito de la caza.

El personaje del unicornio, como todas las herencias de la Antigüedad, sufre en la Edad Media un proceso de cristianización. El unicornio es una imagen del Salvador; se convierte en un cuerno de salvación y permanece en el

seno de la Virgen María. También se convierte en una ilustración del texto del Evangelio de Juan (1,14): «El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros». El unicornio remite a la Virgen por excelencia, María; su caza representa de manera alegórica el misterio de la Encarnación, en el que él mismo representa al Cristo espiritual unicornio (*Christus spiritualis unicornis*), y su cuerno se convierte en la cruz de Cristo. Así, debido a su identificación con la Virgen María y con Jesucristo, el unicornio está en el centro del simbolismo cristiano, y esa doble identificación ha permitido que algunos historiadores insistan, apoyándose en el doble simbolismo del unicornio medieval, en el carácter andrógino del cristianismo; el unicornio, así, habría legado al imaginario europeo la imagen de un modelo humano bisexuado.

El poema *Del unicornio*, extraído del *Bestiario divino*, el más largo de los bestiarios franceses en verso, escrito hacia 1210-1211 por Guillermo el Clérigo de Normandía, es un buen ejemplo de esta creencia.

> Nous allons vous parler de la licorne:
> c'est un animal qui ne possède qu'un seule corne,
> placée au beau milieu du front.
> Cette bête est si téméraire,
> si agressive et si hardie
> qu'elle s'attaque à l'éléphant,
> le plus redoutable des animaux
> qui existent au monde.
> La licorne a le sabot si dur et tranchant
> qu'elle se bat volontiers contre l'éléphant,
> et l'ongle de son sabot est si aigu
> que rien ne peut en être frappé
> sans qu'elle le perce ou le fende.
> L'éléphant n'a pas le pouvoir de se défendre
> quand elle l'attaque,
> car elle le frappe sous le ventre si fort,
> de son sabot tranchant comme une lame,

qu'elle l'éventre complètement.
Cette bête a une telle force
qu'elle ne craint aucun chasseur.
Ceux qui veulent tenter
de la prendre et de la lier,
quand elle est partie s'amuser
dans la montagne ou dans la vallée,
une fois qu'ils ont découvert son gîte
et relevé ses traces avec soin,
ils vont chercher une demoiselle
qu'ils savent vierge;
puis ils la font s'asseoir et attendre
au repaire de la bête pour la capturer.
Dès que la licorne est arrivée
et a vu la jeune fille,
elle vient aussitôt droit vers elle
et se couche sur son giron:
alors surgissent les chasseurs qui l'épient;
là, ils s'emparent d'elle et la lient,
puis ils la conduisent devant le roi,
de force et avec impétuosité.
Cette bête extraordinaire
qui possède une seule corne sur la tête,
représente Notre-Seigneur
Jésus-Christ, notre Sauveur.
Il est la licorne céleste,
qui se logea dans le sein de la Vierge,
qui est si digne de vénération;
en elle, il prit forme humaine
et apparut ainsi aux yeux du monde;
son peuple ne le reconnut pas.
Bien au contraire, des juifs l'épièrent
et finirent par s'emparer de lui et le lier;
ils le conduisirent devant Pilate,
et là, ils le condamnèrent à mort.

(«Vamos a hablaros del unicornio: / es un animal que sólo tiene un cuerno, / colocado en medio de la frente. / Esta bestia es tan

temeraria, / tan agresiva y tan audaz / que ataca al elefante, / el más temible de los animales / que existen en el mundo. / El unicornio tiene las pezuñas tan duras y afiladas / que lucha sin problemas contra el elefante, / y las uñas de su pezuña son tan agudas / que nada puede golpearlas / sin que lo hiera o lo hienda. / El elefante no puede defenderse / cuando le ataca, / porque le golpea bajo el vientre tan fuerte, / con sus pezuñas que cortan como una navaja, / que lo destripa. / Esta bestia tiene tanta fuerza / que no teme a ningún cazador. / Los que intenten / capturarla con artimañas y atarla, / cuando va a retozar / por la montaña o por los valles, / una vez que hayan descubierto su guarida / y explorado sus huellas con cuidado, / tienen que encontrar a una damisela / que sepan que es virgen; / hacer que se siente y espere / junto a la guarida de la bestia para capturarla. / Cuando llega el unicornio / y ve a la joven, / va enseguida hacia ella / y se tiende en su regazo; / entonces surgen los cazadores que están espiando; / se apoderan de él y lo amarran, / y lo conducen ante el rey, / a la fuerza y con violencia. / Esta bestia extraordinaria / que sólo tiene un cuerno en la cabeza, / representa a Nuestro Señor / Jesucristo, nuestro Salvador. / Es el unicornio celeste, / que se alojó en el seno de la Virgen, / y que es tan digno de veneración; / en ella, tomó forma humana / y apareció así a ojos del mundo; / su pueblo no lo reconoció. / Al contrario, los judíos le espiaron / y acabaron por apoderarse de él y atarlo; / lo llevaron ante Pilatos, / y allí le condenaron a muerte.»)

El final de este poema muestra cómo el imaginario fue utilizado en la Edad Media para atizar y legitimar las pasiones más condenables. En este caso, al unicornio lo alistan en las filas del antijudaísmo, ancestro del antisemitismo.

Pero el tema del unicornio tiene tendencia a suavizarse durante la Edad Media y a figurar sobre todo en el maravilloso entorno del amor. Así lo hace el conde Thibaut IV de Champagne (1201-1253), un célebre trovador que se presenta en sus poemas como el perfecto amante del gran canto cortesano. En uno de sus poemas más conocidos, se identifica con el unicornio:

Je suis comme la licorne
troublée de contempler
la jeune fille qui l'enchante,
si joyeuse de son supplice
que pâmée elle tombe en son giron,
et qu'alors on tue par trahison.
Moi aussi, m'ont tué, de même façon,
amour et ma Dame, oui, c'est vrai:
ils ont mon cœur que je ne puis reprendre.

(«Soy como el unicornio / que se turba al contemplar / a la joven que le encanta, / tan feliz por su suplicio / que cuando cae en su regazo, / lo mata a traición. / A mí también me han matado igual, / el amor y mi dama, sí, es verdad: / tienen mi corazón y no lo puedo recuperar.»)

Una de las más plausibles tentativas para encontrarle al unicornio un lugar en el mundo de los animales reales es la del gran teólogo Alberto Magno, cuyo tratado *De animalibus* es el estudio medieval más notable sobre el tema. Lo describe como un animal con un cuerno, un pez monocerote, que no puede ser más que el narval, o el rinoceronte que vive en las montañas y en los desiertos. Pero el mito contagia a Alberto Magno. Según él, el rinoceronte «adora a las jóvenes vírgenes y cuando las ve se acerca y se duerme a su lado». El unicornio consiguió seducir al teólogo.

El unicornio medieval no se contenta con nutrir el imaginario de los cristianos de la Edad Media. También puede aportarles considerables beneficios. Como ocurre con muchas maravillas medievales, el unicornio viaja entre el mundo imaginario y el mundo real. La creencia en su existencia lleva a los hombres de la Edad Media a plasmarla en un animal existente. Piensan que le pueden identificar con uno u otro de estos animales: el narval o el rinoceronte. Evidentemente, la identificación procede de la existencia de un único cuerno en ambos animales; pero en el caso del narval, el cuerno sólo es material, mientras que

en el del rinoceronte es simbólico, pues en el mundo alegórico de la Edad Media el rinoceronte es una de las encarnaciones de Cristo.

Pero ¿para qué sirve el cuerno de unicornio? Es un poderoso antídoto contra un peligro que obsesionaba a los hombres y las mujeres de la Edad Media y que, efectivamente, fue muy practicado en la época: el envenenamiento. El cuerno del unicornio es un antídoto. Puede curar y puede prevenir. De ahí su búsqueda, en especial por los grandes personajes, y su presencia en los tesoros de las iglesias y en los tesoros principescos. Los que han sido conservados hasta nuestros días son, en general, dientes de narval. Entre los presuntos cuernos de unicornio más célebres que se guardan en tesoros hay que citar el del tesoro de la abadía de Saint-Denis (hoy en el museo de Cluny) y el del tesoro de San Marcos de Venecia.

En el siglo XVI, el cuerno de unicornio de Saint-Denis figura en el inventario hecho por el rey Francisco II (1559-1560). El artículo 1 del inventario lo describe así:

> Un gran cuerno totalmente guarnecido de oro y sostenido por tres cabezas de unicornio de oro, pesando solamente dicho cuerno diecisiete marcos y una onza y media, con una longitud de cinco pies y tres pulgadas, sin incluir un pequeño aderezo que tiene al final que, junto con el otro adorno de las antedichas tres cabezas de unicornio pesan veintitrés marcos y medio, y están tasados en 1.504 escudos.

Jean Bodin, en su *Teatro de la naturaleza*, en el siglo XVI, escribe:

> No me atrevo a asegurar aquí de cuál de las dos bestias, rinoceronte o unicornio, es el cuerno que se ve en Saint-Denis en Francia; de cualquier forma, tiene más de seis pies de largo, y está tan hueco que podría tener en su interior más de un cuarto de licor; se le atribuyen admirables virtudes contra el veneno; la mayoría lo llama unicornio.

Estas virtudes se hacían patentes tocándolo, pero como el acceso a esos cuernos estaba limitado a los ricos y a los poderosos, el pueblo lo encontraba en el mercado en forma de polvo de unicornio. La demanda era abundante, pero la oferta la cubría.[1]

En el siglo XV el unicornio inspiró la obra de arte más bella y más célebre que garantiza, incluso hoy en día, una plaza privilegiada a este animal en el imaginario de la humanidad. Se trata de la tapicería de *La dama del unicornio*, adquirida en 1882 tras largas negociaciones con el municipio propietario del castillo de Boussac, y que entró en el museo de Cluny. Edmond Du Sommerard, en su catálogo de 1883, añade en un apéndice: «La adquisición más prestigiosa de mi carrera, que se ha convertido en la obra más célebre del museo de Cluny». En este conjunto de seis tapices se representan los cinco sentidos. El unicornio aparece en el tapiz alegórico del tacto, donde la dama pone la mano sobre el cuerno del unicornio, y en el de la vista, donde la dama sostiene un espejo en el que se refleja la imagen del unicornio. Pero en ese conjunto, su papel esencial es el de estar incluido en los blasones. La divisa de esos blasones es *À mon seul désir*.

Así pues, la referencia de estas imágenes simbólicas, esencialmente es una referencia amorosa. Se ha relacionado el espíritu de esta obra de arte con los sermones del gran teólogo Jean Gerson (1363-1429). En ellos define un sexto sentido, que sería el del corazón o el del entendimiento, que traza un camino que lleva hacia Dios. Esas ideas, que se vuelven a encontrar entre los humanistas neoplatónicos como el florentino Marsilio Ficino, se extienden en Francia a finales del siglo XV. En estos tapices también se ha visto una alegoría del matrimonio, ya que, sin duda, habían sido encargados por un miembro de la gran familia lyonesa de los Le Viste, casi al final del siglo XV, quizá con ocasión de unas bodas. En cualquier caso se trata, en lo que concierne al arte del tapiz, al pensamiento alegórico y a la presentación del unicornio, de la expresión de la moda señorial en el tránsito del siglo XV al XVI. También se encuentra el tema en otros tapices de la época, en especial en el de *La dama del unicornio*, que está expuesto en el museo de The Cloisters de Nueva York. Podemos concluir con las palabras de Fabienne Jouvert: «La tapicería pertenece por excelencia a esos ámbitos artísticos en los que el fenómeno de la moda ha mantenido plenamente su papel, así que es lógico encontrar en *La dama del unicornio* las preocupaciones espirituales y artísticas del momento conjugadas con la preocupación del comanditario por afirmar su poder mediante la heráldica».

Como hemos visto, la moda del unicornio prosigue en el siglo XVI, combina el gusto por la belleza de las formas con la búsqueda científica de una maravilla real y de sus virtudes antidóticas o espirituales. Un artista consagra una parte importante de su actividad al unicornio. Se trata de Jean Duvet, grabador, orfebre y melladista. Orfebre de Francisco I y de Enrique II, graba, entre otras cosas, las planchas de *La historia del unicornio* (hacia 1520) y merece el apelativo en su época de «el maestro del unicornio». El interés por el unicornio, entre la ciencia y el mito, parece que prosiguió en el siglo XVII, ya que se encuentra en el inventario de los bienes de aquel gran coleccionista que fue Mazarino, quien en 1661 señaló lo siguiente: «Un cuerno de unicornio de unos siete pies de alto con un estuche de tafilete de Levante, rojo y fileteado de oro, tasado todo ello en dos marcos».

El unicornio conoció en el siglo XIX el correspondiente renacimiento del imaginario medieval. Pero sobre todo reapareció en la pintura simbolista, inspirando verdaderas obras de arte a Moreau, Böcklin o Davies. Si bien, gracias a la Edad Media, el unicornio se instaló en el imaginario occidental, su prestigio se debe sin duda a la elegancia de su forma y a la riqueza de su potencial simbólico, gracias a lo cual también se le encuentra en el gnosticismo, en la

alquimia, en el judaísmo y en las tradiciones orientales. En Occidente, el unicornio sobrevive sobre todo como emblema. Es el distintivo de unos grandes almacenes, es el nombre de un barco en los cómics de *Tintín*, es el emblema del club de fútbol de la ciudad de Amiens. Pero al unicornio, sin duda más que a otras maravillas de la Edad Media, le esperan nuevas resurrecciones.

En 1993, el gran escultor danés Jørn Ronnau hizo dos bellas esculturas de cuernos de unicornio. Dice que se interesa por el unicornio en tanto que «soberbia metáfora del misterio universal de la naturaleza». Y considera que la fuente de su inspiración son los tratados de los alquimistas «sobre la naturaleza de los conocimientos profundos». Así pues, la Edad Media cristiana no tiene el monopolio del imaginario europeo.

La valquiria

«Valquiria» viene de dos palabras que en noruego antiguo significaban «caído» y «escoger». Parece que las valquirias estuvieron en el origen de los demonios de los muertos o los demonios psicopompos de la mitología escandinava.

En la época de los vikingos se transformaron o bien en amazonas o bien en hijas de Odín, el principal de los dioses escandinavos. Son vírgenes que conducen a los héroes caídos gloriosamente en los campos de batalla al paraíso primitivo de los escandinavos, el Walhalla. La huella de las valquirias se encuentra tanto en la epopeya germánica de finales del siglo XII, *El cantar de los nibelungos*, como en textos en verso o en prosa o en leyendas y cantos, primero difundidos oralmente y después por escrito. Los principales son los cantos de la *Edda* poética, cantos de dioses y de héroes compuestos entre los siglos IX y XII y contenidos en un manuscrito del último tercio del siglo XIII, en la *Edda* en prosa del poeta islandés Snorri Sturluson (1179-1241) y en la *Völsungasaga*, que une el linaje de los Völsunge, ancestros de Sigurd, con el dios principal de la mitología germánica, Odín.

Como heroína imaginaria, la valquiria figura aquí porque encarna, al lado del imaginario celta, la importante presencia del imaginario escandinavo y germánico en el imaginario medieval, legado al imaginario europeo. Tras Tristán e Isolda, la valquiria también afirma la importancia de la herencia del imaginario medieval en la obra de Richard Wagner, en el siglo XIX.

Las valquirias en general eran nueve, aunque a veces doce. La valquiria, convertida en una heroína de la epopeya medieval germánica, se encarna desde finales del siglo XII en la epopeya del *Nibelungenlied*, en el personaje de Brunilda (Bryinhild). Brunilda desobedece a Odín y éste la castiga durmiéndola y retirándola del estatus de valquiria. Desde ese momento, será una simple mortal que deberá casarse con quien la despierte; pero ella hace el juramento de que no se casará más que con un hombre que no conozca el miedo. Brunilda es despertada por el rey Sigurd, y ambos entrecruzan juramentos de matrimonio, aunque no lo consuman. Brunilda se casa con Gunnard o Gunther, un nibelungo, mientras que Sigurd lo hace con Gudrun (o Kriemhild), hermana de Gunnard. Brunilda, celosa y herida en su honor, exige de Gunnard la muerte de Sigurd, pero es Gutthorn, un tercer nibelungo, quien mata a Sigurd mientras duerme. Brunilda, arrasada por el dolor, se hace quemar sobre la pira funeraria al mismo tiempo que el cadáver de Sigurd.

El mito de la valquiria es un ejemplo de las parejas formadas por un ser sobrenatural y un mortal, en general de condición caballeresca. La valquiria, convertida en una mortal, no escapa a su origen sobrenatural. Esta heroína también ilustra la importancia, en el imaginario medieval, de la violencia guerrera y de la lucha contra los monstruos. La mujer, en él, es un ser vinculado con la muerte.

La valquiria, que en su origen conduce a los héroes guerreros hacia el paraíso, finalmente los arrastra a un amor cuyo término fatal es la muerte. En la ópera de Wagner, la valquiria Brunilda es la hija favorita del dios supremo Odín, convertido en Wotan. También es su confidente y tiene ocho hermanas. Wagner incluye también la desobediencia de Brunilda, que quiere proteger a Segismundo, hijo del rey Völsung, bisnieto de Odín. Brunilda, convertida en criatura humana, decide seguir a su esposo Sigfrido en la muerte, pero también incendia el Walhalla, destruyendo el universo divino tradicional. Este crepúsculo de los dioses recuerda evidentemente el crepúsculo de Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda en *La muerte del rey Arturo*, de principios del siglo XIII. El imaginario medieval se coloca definitivamente bajo el signo de la muerte, aunque también bajo el de la renovación, y sobre los lazos y las metamorfosis, entre el mundo sobrenatural y el mundo humano.

Un renacimiento de estos héroes, medio divinos y medio humanos, incluida la valquiria, se dio en el siglo XX con el cine, en la obra maestra de Fritz Lang: *Los nibelungos* (1924).

Notas

Introducción

1. Évelyne Patlagean, «L'histoire de l'imaginaire», en Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Bruselas, Complexe, 1988, pág. 307 (trad. cast.: *La Nueva Historia*, Bilbao, Mensajero Unipersonal, 1988).

2. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, París, Gallimard, 1985.

3. Sobre las imágenes y el historiador, véase Jean-Claude Schmitt, «Images», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Fayard, 1999, págs. 497-511 (trad. cast: *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003); Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, Le Léopard d'or, col. Cahiers du Léopard d'or, nº 5, 1996; Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, París, Hazan, 2000 (trad. cast.: *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009); Jean Wirth, *L'Image médiévale: Naissance et développement (XIe-XVe siècle)*, París, Klincksieck, 1989. Sobre lo simbólico, véase la soberbia obra de Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, París, Seuil, 2003 (trad. cast.: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Madrid, Katz, 2006).

4. Jean-Claude Schmitt, «Images», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, pág. 499.

5. Jacques Le Goff, *Héros du Moyen Âge: le saint et le roi*, París, Gallimard, col. Quarto, 2004.

6. Robert Delort, «Animaux», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, págs. 55-56.

7. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, París, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1993; J. B. Friedman, *The Monstruous Races in Mediaeval Art and Thought*, Cambridge, Mass., Londres, 1981; Umberto Eco prepara una obra sobre los monstruos medievales.

8. «De l'étranger à l'étrange ou la "conjointure de la Merveille"», *Senesciences*, nº 25, 1988; *Démons et Merveilles du Moyen Âge*, coloquio de Niza en 1987, Niza, Faculté des lettres et sciences humaines, 1990; Gervais de Tilbury, *Le Livre des Merveilles*, traducido y comentado por Annie Duchesne, París, Les Belles Lettres, 1992; Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, París, Les Belles Lettres, 1ª ed., 1980, 2ª ed., 1999 (trad. cast.: *Monstruos, demonios y maravillas a finales de la Edad Media*, Madrid, Akal, 2004); Claude Lecouteux, «Paganisme, christianisme et merveilleux», *Annales ESC*, 1982, págs. 700-716; Jacques Le Goff, «Merveilleux», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, págs. 709-724; Michel Meslin (comp.), *Le Merveilleux, l'Imaginaire et les Croyances en Occident*, París, Bordas, 1982; Jacques Le Goff, «Le merveilleux dans l'Occident médiéval», en *L'Imaginaire médiéval*, *op. cit.*, págs. 17-39; Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française au Moyen Âge*, París, PUF, col. Que sais-je?, 1982; Francis Dubost, «Merveilleux», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París, PUF, 2002, págs. 906-910.

9. R. Wittkover, «Marvels of the East. A study in the History of Monsters», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nº V, 1942, págs. 159-197; Lev Nikolaevich Gumilev, *Searches for an Imaginary Kingdom: The legend of the Kingdom of Pfister John*, Londres, Cambridge University Press, 1987; C. Julius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium*, Berlín, Mommsen, 1895² (trad. cast.: *Colección de hechos memorables o el erudito*, Madrid, Gredos, 2001); M. R. James, *Marvel of the East: A Full Reproduction of the Three Know Copies*, Oxford, 1929; Marco Polo, *La Description du monde (Le Livre des merveilles)*, edición, traducción y presentación de Pierre-Yves Badel, París, Lettres gothiques, 1998 (trad. cast.: *La descripción del mundo*, Madrid, Hyspamerica, 1987); Pierre d'Ailly, *Imago mundi*, París, Buron, 1930 (trad. cast.: *Ymago mundi y otros opúsculos*, Madrid, Alianza, 1992), (capítulo «De mirabilibus Indiae», págs. 264 y sigs.); Gioia Zaganelli (comp.), *Lettra del Pretre Gianni*, Parma, 1990; Gioia Zaganelli, *L'Oriente incognito medievale*, Saveria Manelli, 1997; Jacques Le Goff, «L'Occident medieval et l'océan Indian: un horizon onirique», en *Pour un autre Moyen Âge*, París, Gallimard, 1977, págs. 280-306.

10. La transición de los siglos XII-XIII. *Cf.*, Jacques Le Goff, «Naissance du roman historique du XIIe siècle?», *Le Roman historique, Nouvelle revue Française*, nº 238 (número especial); Jacques Le Goff, «Du ciel sur la terre: la mutation des valeurs du XIIe au XIIIe siècle dans l'Occident chrétien», en *Héros du Moyen Âge, le saint et le roi*, *op. cit.*, págs. 1.263-1.287.

11. Edición original: París, Seuil, 2003. Traducción castellana publicada por la editorial Crítica en 2003.

12. La posteridad de la Edad Media. Christian Amalvi, «Moyen Âge», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, págs. 790-805 (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*); Christian Amalvi, *Le Goût du Moyen Âge*, París, Plon, 1996; Vittore Branca (comp.), *Concetto, storia, miti e immagiti del medioevo*, Florencia, Sansoni, 1973; Umberto Eco, «Dieci modi di ignare il medioevo», en *Sugli specchi e altri saggi*, Milán, Bompiani, 1985, págs. 78-89 (trad. cast.: *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988); Horst Fuhrmann, *Überall ist Mittelalter: Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, Múnich, Beck, 1996; Jacques Le Goff y Guy Lobrichon (dirs.), *Le Moyen Âge, aujourd'hui: Trois régards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma*, coloquio de Cerisy-la-Salle en julio de 1991, *Cahiers du Léopard d'or*, París, 1998; Alain Boureau, «Moyen Âge», en C. Gauvard, A. de

Libera y M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, *op. cit.*, págs. 950-955.

13. La Edad Media y el cine. *Cf.*, Stuart Airlie, «Strange Eventful Histories: The Middle Ages in the Cinema», en Peter Linehan y Janet L. Nelson (dirs.), *The Medieval World*, Londres, Nueva York, Routledge, 2001, págs. 163-183; François de la Bretèque, «Le regard du cinéma sur le Moyen Âge», en Jacques Le Goff y Guy Lobrichon (dirs.), *Le Moyen Âge, aujourd'hui*, *op. cit.*, 1998, págs. 283-326; *Le Moyen Âge au cinéma, Cahiers de la Cinémathèque*, nº 42-43 (número especial), 1985; *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen, Les Cahiers de Conques*, nº 3, abril de 2001.

14. Los sellos postales son también un soporte moderno de expresión del imaginario tradicional.

Arturo

1. Cedric E. Pickford, «Camelot», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París, SEDES, 1973, págs. 633-640.

2. El gran historiador italiano de la literatura popular y del folclore Arturo Graf (1848-1913) consagró un bello artículo «Artú nel'Etna» en su obra, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, 2 vols., Turín, Chantiore, 1892-1893. Una nueva edición ha aparecido en Milán, Bruno Mondadori, t. I, 2002, págs. 375 y 392.

El caballero, la caballería

1. Pierre Bonnassie, *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, págs. 43-44.

2. *Chevaliers et Miracles: La violence et le sacré dans la société féodale*, París, Armand Colin, 2004.

3. *Le Séminaire, livre XX, Encore*, París, Seuil, 1975, pág. 79.

4. Jean Flori, véase la bibliografía.

5. *Tirant le Blanc*, traducido del catalán al francés por Jean-Marie Barberà, Toulouse, Anacharcis, 2003, págs. 7-8 (trad. cast.: *Tirante el blanco*, Barcelona, Planeta, 2006).

Carlomagno

1. Chateaubriand, impresionado por la imagen romántica ofrecida por el cadáver imperial sentado, utilizó esa descripción en las *Memorias de ultratumba*. Fecha ese descubrimiento del cadáver sentado sobre su trono en una exhumación efectuada hacia 1450 que se inventa.

2. Véase Marcel Pacaut, *Frédéric Barberousse*, París, Fayard, 1990², págs. 159-160 (trad. cast.: *Federico Barbarroja*, Madrid, Espasa-Calpe, s.f.).

3. De todas formas hay que señalar la película de Jean-François Delassus, *Au temps de Charlemagne* (Point du Jour pour Arte, 2003) con Jacques Le Goff como consejero histórico, que intenta colocar la civilización carolingia y el personaje de Carlomagno en la historia de las civilizaciones.

El castillo

1. Jean-Marie Pesez, véase la bibliografía.

2. Pierre Bonnassie, «Château», en *50 Mots clés de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981, pág. 42.

3. La *braie* era una construcción maciza por delante de una muralla fortificada para darle más fuerza.

4. Jean-Marie Pesez.

5. Jean-Paul Schneider, «Un colosse au pied d'argile: le château vu par les dictionnaires du XVIIIe siècle», en F. X. Cuche (dir.), *La Vie de château*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, págs. 33-43.

6. Véase Roland Recht, *Le Rhin*, París, Gallimard, 2001, pág. 264.

7. Teresa de Ávila, en el siglo XVI, había utilizado la metáfora para evocar la vida espiritual.

La catedral

1. Véase lección inaugural en el Collège de France.
2. J. S. Ackerman, «Ars sine scientia nihil est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan», *Art Bulletin*, 31, 1949.

Cucaña

1. Colette Beaune (comp. y presentado por), *Journal d'un bourgeois de Paris*, París, Le Livre de poche, col. Lettres gothiques, 1990, págs. 221-222. La toesa equivalía a 1.949 m. El juego es presentado como una invención nueva, pero el nombre de Cucaña no se pronuncia.

Melusina

1. Ediciones sucesivas aumentadas en 1945, 1947, 1971, 1975 en «10/18» y 1992 en el «Livre de Poche Biblio». Véase Pierre Brunel, «Mélusine dans *Arcane 17* d'André Breton», en Jeanne-Marie Boivin y Proinsias MacCana, *Mélusines continentales et insulaires*, París, Honoré Champion, 1999, págs. 327-342.
2. Véase el bello artículo de Anita Guerreau-Jalabert, «Des fées et des diables. Observations sur le sens des récits "mélusiniens" au Moyen Âge», en *Mélusines continentales et insulaires*, págs. 105-137.

La Mesnada Hellequin

1. Los especialistas piensan que el nombre es de origen germánico y hace referencia, por una parte, al ejército (*Heer*), y por otra, a la asamblea de hombres libres que eran los únicos que llevaban armas (*Thing*).
2. Me permito remitir a mis estudios *La Naissance du purgatoire*, París, Gallimard, 1981; y *La Bourse et la Vie, économie et religion*, París, Hachette-Littératures, 1986 (trad. cast.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989; *La bolsa y la vida: Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1987).
3. Sigo en estos relatos los resúmenes de Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants: Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, Gallimard, 1994.
4. Margaret Bent y Andrew Wathey (comps.), *Fauvel Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Renart

1. Marcel Détienne y Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence: La «métis» des Grecs*, París, Gallimard, 1974 (trad. cast.: *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, Taurus, 1988). Véase Jacques Le Goff, «Renart et la *métis* médiévale», en Claude Rivals (dir.), *Le Rire de Goupil. Renard, prince de l'entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998, págs. 95-103.
2. Se puede encontrar el texto de Buffon en la obra de Claude Rivals (dir.), *Le Rire de Goupil*, *op. cit.*, págs. 185-189.
3. Reineke-Fuchs-Museum, Dresdener Strasse 22, 35440 Linden-Leihgestern, Alemania.
4. Véase Marcelle Enderle, «Le renard des albums pour enfants», en Claude Rivals, *Le Rire de Goupil*, págs. 319-326.
5. François de la Bretèque, «Renart au cinéma, un rendez-vous manqué», en Claude Rivals (dir.), *Le Rire de Goupil*, *op. cit.*, págs. 327-335. No estoy de acuerdo con la apreciación negativa del excelente historiador del cine que es François de la Bretèque. Renart se ha metamorfoseado en el cine, pero ha conocido un nuevo renacimiento.

Robin de los Bosques

1. Langland escribe: «Conozco baladas sobre Robin de los Bosques y sobre Randolph, conde de Chester», *Pierre le Laboureur,* traducción al francés de Aude Mairey, prefacio de Jean-Philippe Genet, París, Publications de la Sorbonne, 1999,

págs. 84-85. El conde de Chester (1172-1232), personaje histórico, era también un héroe popular que se había alzado contra los impuestos. Véase R. H. Milton (comp.), *Peasants, Knights and Heretics*, Londres, Cambridge University Press, 1976.

2. Véase Michel Pastoureau, «Ivanhoé, un Moyen Âge exemplaire», en *Le Moyen Âge à livres ouverts*, coloquio de Lyon, 2002, París, FFCB, 2003, págs. 15-24, incluido en «Le Moyen Âge d'Ivanhoé, un best-seller à l'époque romantique», en *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, París, Seuil, 2004, págs. 327-338 (trad. cast.: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*).

3. Walter Scott, *Ivanhoe*.

4. Esta película ha sido editada en DVD en 2004 junto con la de dibujos animados *Rabbit Hood*, en la que el héroe es Bugs Bunny, emulando a Robin de los Bosques.

Roldán

1. Jean Dufournet, véase la bibliografía.
2. Ibíd.

Tristán e Isolda

1. Quizá Lanzarote y Ginebra encarnen mejor el amor cortés que Tristán e Isolda, en quienes domina el trágico final de su amor, mientras que la quintaesencia del amor cortés es la *fin'amor* y la *joy*. Véase Danielle Régnier-Bohler, «Amour courtois», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, *op. cit.*, págs. 32-41 (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*).

El unicornio

1. Agradezco a Françoise Piponnier que me haya proporcionado los textos sobre el polvo de unicornio publicados por Gay y Stern en el *Glossaire archéologique*, citado en la bibliografía.

Bibliografía

Introducción

Se pueden encontrar textos interesantes —de la Edad Media hasta nuestros días— que ponen de relieve la difusión europea de temas literarios, algunos de los cuales han sido tratados aquí en la notable obra de:

Jonin, Pierre, *L'Europe en vers au Moyen Âge: Essai de thématique*, París, Honoré Champion, 1996: caballería, págs. 351-369; juglar, págs. 529-540; maravilla, págs. 582-593.

Le Goff, Jacques, *L'immaginario medievale*, en G. Cavallo, C. Leonardi y E. Menesco (dirs.), *Lo spazo letterario del Medioevo, 1. Il Medioevo latino*, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1997, págs. 9-42.

Arturo

Arthurus rex, Koning Arthur en Nederlanden. La Matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas, Lovaina, catálogo de la exposición, 1987.

Barber, Richard, *King Arthur: Hero and Legend*, Woodbrige, Routledge, 1993.

Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, París, 1992.
Bryant, Nigel, *The Legend of the Grail*, Woodbridge, Routledge, 2004.
Cardini, Franco, *Il Santo Graal*, dossier Giunti, Florencia, Giunti, 1997.
Castelnouvo, Enrico (dir.), *Le stanze di Artu: Gli affreschi di frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autumno del Medioevo*, Milán, Electa, 1999.
Chauou, A., *L'Idéologie Plantagenêt: Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (siècles XII-XIII)*, Rennes, PUR, 2001.
Faral, Edmond, *La Légende arthurienne*, 3 vols., París, Honoré Champion, 1929.
Gardner, E. G., *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Londres, JM Dent, 1930.
Geoffroy de Monmouth, *Histoire des rois de Bretagne*, traducida y comentada por Laurence Mathey-Maille, París, Les Belles Lettres, 1992, (trad. cast.: *Historia de los reyes de Britania*, Alianza, 2004).
Loomis, R. S., *Arthurian Literature in Medieval Art*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
—, y L. H., *Arthurian Legends in Medieval Art,* Nueva York, Modern Language Association of America, 1938.
Marino, John B., *The Grail Legend in Modern Literature*, Woodbridge, Routledge, 2004.
Markale, Jean, *Le Roi Arthur et la société celtique*, París, Payot, 1976.
Régnier-Bohler, Danielle y Robert Laffont (comps.), *La Légende arturienne: Le Graal et la Table Ronde*, París, Bouquins, 1989.
Störmer, W., «König Artus als aristokratisches Leitbid während des späten Mittelalters», *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, n° 35, 1972, págs. 946-971.
Suard, François, «Arthur», en A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. I, págs. 128-130.
Van Hoecke, W., G. Tourny y W. Verbeke (comps.), *Arthurus rex*, Lovaina, Acta conventus Lovaniensis, 1991.

Whitaker, M., *The Legend of King Arthur in Art*, Londres, Cambridge University Press, 1990.

EL CABALLERO, LA CABALLERÍA

Arnold, B., *German Knighthood: 1050-1300*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
Barber, Richard y Juliet Barker, *Tournament*, 1989, (trad. francesa: *Les tournois*, con un prefacio de Georges Duby, París, Compagnie 12, 1989).
Barthélemy, Dominique, «Modern Mythology of Medieval Chevalry», en P. Linehan y J. Nelson (dirs.), *Medieval World*, Londres, Nueva York, Routledge, 2001, págs. 214-228.
Borst, Arno (comp.), *Das Rittertum in Mittelalter*, Darmstad, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
Flory, Jean, *Brève histoire de la chevalerie: De l'Histoire au mythe chevaleresque*, Éd. Fragile, 1999.
Bumke, Joachim, *Studien zum Ritterbegriff im 12 Und 13 Jarhhundert*, Heidelberg, 1964.
Cardini, Franco, «Le guerrier et le chevalier», en J. Le Goff (comp.), *L'Homme médiéval*, París, Seuil, 1984, págs. 87-128, (trad. cast.: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1999).
Chênerie, Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XIIe et XIIIe siècles*, Ginebra, Oroz, 1986.
Curtius, Ernest-Robert, «Das ritterliche Tugendsystem», en *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke, 1948 (trad. francesa: «Le système des vertus chevaleresques», *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, París, PUF, 1956, capítulo XVIII, págs. 628-650), (trad. cast.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1999).
Demurger, Alain, *Chevaliers du Christ: Les ordres religieux militaires au Moyen Âge, XIe-XVe siècle*, París, Seuil, 2002, (trad. cast.: *Caballeros de Cristo: templarios, hospitalarios, teutónicos y demás órdenes militares en la Edad Media (siglos XI al XVI)*, Granada, Universidad de Granada, Valencia, Universidad de Valencia, 2005).
De Smet (comp.), *Les Chevaliers de l'ordre de la Toison d'or au*

XVe siècle: Notices bio-bibliographiques, 2ª ed.; Fráncfort, Peter Lang, 2000.

Duby, Georges, *La Société chevaleresque*, París, Flammarion, 1998, incluido en Georges Duby, *Qu'est-ce que la société féodale*, Gallimard, col. Quarto, París, 1996, págs. 1.051-1.205.

—, *Guillaume le Maréchal, le meilleur chevalier du monde*, París, Fayard, 1984, incluido en Georges Duby, *Féodalité*, París, Gallimard, col. Quarto, págs. 1.051-1.160 (trad. cast.: *Guillermo el Mariscal*, Madrid, Alianza, 2004).

Fleckenstein, Josef (comp.), *Das ritterliche Turnier in Mittelater*, Gotinga, Van den Hoeck & Ruprecht, 1985.

Flori, Jean, *L'Idéologie du glaive: Préhistoire de la chevalerie*, Ginebra, Droz, 1983.

—, «Chevalerie», en J. Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, págs. 199-213 (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*).

—, *La Chevalerie*, París, Jean-Paul Gisserot, 1998 (trad. cast.: *La caballería*, Madrid, Alianza, 2001).

—, *Richard Cœur de Lion: Le roi-chevalier*, París, Fayard, 1999 (trad. cast.: *Ricardo Corazón de León: el rey cruzado*, Barcelona, Quinteto, 2003).

Frappier, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Ginebra, Droz, 1973.

Girouard, M., *The Return of Camelot: Chilvalry and the English Gentlemen*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1981.

Keen, M., *Chivalry*, New Haven, Yale University Press, 1984 (trad. cast.: *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986).

Köhler, Eric, *Ideal und Wirlichkeit in der höfischen Epik*, Tubinga, 1970 (trad. francesa: *L'aventure chevaleresque: Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, Gallimard, 1974, con un prefacio de J. Le Goff).

Le Rider, Paule, *Le Chevalier dans le* Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*, París, SEDES, 1978.

Marchello-Nizia, Christiane, «Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir», *Annales ESC*, 1981, págs. 969-982. Para Lacan en relación con la homosexualidad: «L'amour courtois est resté énigmatique», *Le Séminaire, livre XX, Encore*, París, Seuil, 1975, pág. 79.

Painter, Sidney, *French Chivalry*, Itaca, Cornell University Press, 1957.

Paravicini, Werner, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelaters*, Múnich, Oldenbourg, 1994.

Perdrizet, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, París, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.

Rabeyroux, Anne, «Chevalier», en X. Barral i Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, págs. 192-193.

—, *Richard Cœur de Lion: Histoire et légende*, París, UGE, col. 10/18, 1989.

Roubaud-Bénichou, Sylvia, *Le Roman de chevalerie en Espagne: Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion, 2000.

Ruiz Domènec, José Enrique, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Génova, Università di Genova, 1984.

Stanesco, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval, aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leyden, E. J. Brill, 1988.

Vale, M., *War and Chivalry*, Londres, 1981.

Vernier, Richard, *The Flower of the Chivalry Bertrand Du Guesclin and the Hundred Years Old*, Londres, Boydell & Brewer, 2004.

CARLOMAGNO

Barbero, Alessandro, *Carlo Magno: Un padre dell'Europa*, Roma, Bari, Laterza, 2000 (trad. francesa: *Charlemagne, un pére pour l'Europe*, Payot, París, 2004), (trad. cast.: *Carlomagno*, Barcelona, Ariel, 2004).

Bathias-Rascalou, Céline, *Charlemagne et l'Europe*, París, Vuibert, 2004.

Boutet, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le Roi imaginaire*, París, Honoré Champion, 1992.

Braunfels, Wolfgang (dir.), *Charlemagne: Œuvre, rayonnement et survivances*, catálogo de exposición, Aquisgrán, Stadtverwaltung, 1965.

—, (dir.), *Karl der Grosse: Lebenswerk und Nachleben*, 5 vols., Düsseldorf, L. Schwann, 1965-1968.
Charlemagne et l'épopée romane, actas del VII congreso internacional de la Sociedad Roncesvalles, París, Les Belles Lettres, 1978.
«Charlemagne, père de l'Europe?», *Histoire médiévale*, nº 53 (número especial), mayo de 2004.
«Dalla storia al mito: la leggenda di Carlo Magno», *Medioevo*, vol. 11, nº 70 (número especial), noviembre de 2002.
Eginhard, *Vita Karoli* (Vida de Carlos), texto latino y traducción francesa de L. Halphen, París, Les Belles Lettres, 1938, 6ª ed., 1994. Se puede consultar la traducción italiana: Eginardo, *Vita di Carlo Magno*, Roma, Salerno, 1980, por la introducción de Claudio Leonardi, págs. 7-8 (trad. cast.: *Vida de Carlomagno*, Madrid, Gredos, 1999).
Falkenstein, L., «Charlemagne et Aix-la-Chapelle», *Byzantion*, nº 61, 1991, págs. 231-289.
Favier, Jean, *Charlemagne*, París, Fayard, 1999.
Folz, Robert, *Le Couronnement impérial de Charlemagne*, París, Gallimard, 1964.
—, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, París, Les Belles Lettres, 1950.
Graboïs, Arieh, «Un mythe fondamental de l'histoire de France au Moyen Âge: le "roi David", précurseur du "roi très chrétien"», *Revue historique*, nº 287, 1992, págs. 11-31.
Karlamagnús saga (trad. francesa: *La Saga de Charlemagne*, París, Le Livre de poche, 2000).
Morrissey, Robert, *L'Empereur à la barbe fleurie: Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, París, Gallimard, 1997.
Paris, Gaston, *Histoire poétique de Charlemagne*, París, 1865, reedición 1905, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.
Ratkowitsch, Christine, *Karolus Magnus - alter Aenea, alter Martinus, alter Iustinus: Zu Intention und Datierung des "Aachener Karlsepos"*, Viena, Osterreischische Akademic der Wissenschaften, 1997.

El castillo

Alcoy, Rose, «Château», en X. Barral i Altet (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, págs. 185-188.
Bonnassie, Pierre, «Château», en *50 Mots clefs de l'histoire médiévale*, Toulouse, Privat, 1981, págs. 39-43.
Boüard, Michel de, «Les constructions militaires», en *Manuel d'archéologie médiévale: De la fouille à l'histoire*, París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975, págs. 76-132.
Brown, R. Allen, *English Castles*, nueva edición, Londres, Boydell & Brewer, 2004.
Bur, M., *Le Château*, Turnhout, Brépols, col. Typologie des sources du Moyen Âge occidental, nº 79, 1999.
—, «Château», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 274-276.
Caciagli, Giuseppe, *Il castello in Italia*, Florencia, Giorgio Gambi, 1979.
Chapelot, Jean, *Le Château de Vincennes: Une résidence royale au Moyen Âge*, París, CNRS Éditions, 1994.
Cuche, François-Xavier, *La Vie de château: Architecture, fonctions et représentations des châteaux et des palais du Moyen Âge a nos jours*, actas del coloquio de Estrasburgo, 1996, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
Finó, José Federigo, *Forteresses de la France médiévale* (1960), traducción francesa, París, Picard, 1977.
Fournier, Gabriel, *Le Château dans la France médiévale: Essai de sociologie monumentale*, París, Aubier, 1978.
Gardelles, J., *Châteaux et Guerriers de France au Moyen Âge: Le Château expression du monde féodal*, t. IV, Estrasburgo, Publitoral, 1980.
Gieysztor, Aleksander (dir.), *Zamek Królewski w Warszawie* (El castillo real de Varsovia), Varsovia, PWN, Varsovia, 1973.
Hubert, J. y M.-C., *Le Château fort*, col. La Documentation photographique, París, 1965, nº 5-263.
Laurent-Salch, Charles (dir.), *L'Atlas des châteaux forts*, Centre d'études des châteaux forts de l'université de Strasbourg, Publitotal, 1979 (4.969 castillos aún existentes y 4.788 reparables).

Licinio, R., *Castelli medievali: Puglia e basilica dai normanni a Federico II e Carlo d'Angio*, Bari, 1994.
Merten, Klaus (comp.), *Burgen und Schlösser in Deutschland*, Múnich, Paolo Marton, 1995.
Mesqui, J., *Châteaux et Enceintes de la France médiévale: De la défense à la résidence*, 2 vols., París, Picard, 1991-1993.
Perdrizet, Marie-Pierre, *Le Moyen Âge au temps des chevaliers et des châteaux forts*, París, Nouvelle Encyclopédie Nathan, 1985.
Pesez, Jean-Marie, «Château», en J. Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, págs. 179-198, (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*).
Poisson, Jean-Michel (dir.), *Le château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècle)*, París, Maison des sciences de l'homme, 1992.
Rapp, Francis, *Le Château fort dans la vie médiévale. Le château fort et la politique territoriale*, Estrasburgo, Chantier d'Études médiévales, 1968.
Rocolle, Pierre, *Le Temps des châteaux forts. X^e-XVe siècle*, París, Armand Colin, 1994.
Tummers, Horst Johannes, *Rheinromantik. Romantik und Reisen am Rhein*, Colonia, Greven, 1968.
Wheatley, Abigail, *The Idea of the Castle in Medieval England*, Londres, York Medieval Press, 2004.
Willemsen, C. A., *Castel del Monte. Die Krone des Apuliens*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960.

La catedral

«La cathédrale, XIIe-XIVe siècle», *Cahiers de Fanjeaux,* n° 30, 1995.
«Les Bâtisseurs de cathédrales», *L'Histoire*, número especial, diciembre de 2000.
«Les Cathédrales de l'ouest de la France», *303: Arts, recherches et créations*, región de los países del Loira, n° 70, número especial, Nantes, 3er trimestre de 2001.
«Toutes les cathédrales de France», *Notre histoire*, número especial, julio-agosto de 1996.

Arminjon, Catherine y Denis Lavalle (dirs.), *Vingt siècles en cathédrales*, bajo el patronazgo de Jacques Le Goff, París, Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, con ocasión de la exposición de Reims en 2001.
Lumière gothique, t. I., Cathédrales de France, t. II, Cathédrales d'Europe, CD-Rom, 1996.
New Bulletin of the European Cathedral Association, n° 1, Milán, 1988.
Clark, Kenneth, *The Gothic Revival: A Study in the History of Taste*, Londres, 1928.
du Colombier, Pierre, *Les Chantiers des cathédrales*, París, Picard, 1973.
Duby, Georges (dir.), *Le Temps des cathédrales*, serie de televisión.
Duby, Georges, *Le Temps des cathédrales: L'art et la société 980-1420*, París, Gallimard, 1976 (trad. cast.: *Tiempo de catedrales: El arte y la sociedad, 980-1420*, Barcelona, Argot, 1983); retomado en Georges Duby, *L'Art et la société: Moyen Âge-XXe siècle*, París, Gallimard, col. Quatro, 2002, págs. 453-1.011 (trad. cast.: *La época de las catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Cátedra, 1993).
—, «Cathédrale», *Géo*, n° 151, 1991, en *Le Temps des cathédrales: L'art et la société 980-1420*, págs. 1.101-1.106 (trad. cast.: *Tiempo de catedrales: El arte y la sociedad, 980-1420*).
Erlande-Brandenburg, Alain, «Cathédrale», en Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, París, Fayard, 1999, págs. 136-148 (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*).
—, *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, Seuil, 1993.
—, *Notre-Dame de Paris,* París, La Martinière, 1991.
—, *La Cathédrale*, París, Fayard, 1989 (trad. cast.: *La catedral*, Madrid, Akal, 1993).
Guénet, François y Aline Kiner, *La Cathédrale, livre de pierre*, París, Presses de la Renaissance, 2004.
Gy, Pierre-Marie, o.p., «Ecclésiologie de la cathédrale», en *Actas del Congreso Internacional IX° Centenário de Dedicaçao da Sé de Braga*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1990, págs. 63-71.
Kraus, Henry, *À prix d'or: le financement des cathédrales*, París,

Cerf, 1991, traducción de *Gold was the Mortar: The Economics of the Cathedral Building*, Londres, Routledge, 1979.
Roland, Recht, *Le Croire et le Voir. L'art en des cathédrales (XIIe-XVe siècles)*, París, Gallimard, 1999.
Sauerländer, Willibald, «La cathédrale et la révolution», en *L'Art et les révolutions*, congreso de Estrasburgo, 1990, págs. 67-106.
Vauchez, André, «La cathédrale», en Pierre Nora (comp.), *Les lieux de mémoire: III. Les Francs: 2. Traditions*, París, Gallimard, 1992, págs. 91-127.

El Cid

Texto

Diversas ediciones, entre ellas:
Cantar de Mío Cid: el Códice de Per Abbat, Biblioteca Nacional, 1998.
Montaner, Alberto (comp.), *Cantar de Mío Cid*, Crítica, 2000.
Y otras en Planeta-Agostini (2003), Espasa Calpe (2006), Edelvives (2008), Anaya (2007), Edebé (2007), etc.

Estudios

Clásico
Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

Sobre el Cantar
Lacarra, María Eugenia, *El Poema de Mío Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa, 1980.
Smith, Colin, *The Making of the "Poema de Mío Cid"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (trad. cast.: *La creación del «Poema de Mío Cid»*, Madrid, Crítica, 1985).

Sobre el mito del Cid
Epalza, M. de y S. Guellouz, *Le Cid, personnage historique et littéraire*, París, Maisonneuve et Larose, 1983.

Fletcher, Richard, *The Quest for El Cid*, Oxford, Oxford University Press, 1989 (trad. cast.: *El Cid*, San Sebastián, Nerea, 1999).

Imágenes breves del Cid
Aurell, Martin, «Cid (Le)», en A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. I, pág. 329.
Menjot, Denis, «Cid (Le)», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, París, PUF, 2002 pág. 291.

El claustro

Braunfels, Wolfgang, *Abendländische Klosterbaukunst*, Colonia, DuMont, 1969 (trad. cast.: *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, Barral, 1975).
Carron-Touchard, Jacqueline, *Cloîtres romans de France*, Zodiaque, 1983.
Evans, Joan, *Monastic Life at Cluny: 910-1157*, Oxford, Oxford University Press, 1931.
Gerhards, Agnès, «Clôture», en *Dictionnaire historique des ordres religieux*, París, Fayard, 1998, págs. 160-162.
Goetz, Hans-Werner, *Leben im Mittelalter vom 7 bis zum 13. Jahrhundert*, Múnich, Beck, 1986, col. Kloster und Münschleben, nº III, págs. 65-113.
Jacobsen, Werner, *Der Klosterplan von St. Gallen un die karolingische Architektur*, Berlín, Deutscher Verlag Für Kunstwissenschaft, 1992.
Klein, Peter K. (comp.), *Der mittelalterliche Kreuzgang: The Medieval Cloisters: Le Cloître du Moyen Âge: Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbona, Schnell & Steiner, 2004.
Leclerq, Henri, «Cloître», en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, París, Letouzey et Ané, 1914, tomo 3, 2ª parte, págs. 1.991-2.012.
López, Elisabeth, «Clôture», en A. Vauchez, *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. I, págs. 346-347.

Mallet, Géraldine, «Cloître», en X. Barral i Altet, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, págs. 210-212.
Miccoli, Giovanni, «Les moines», en J. Le Goff (dir.), *L'Homme médiéval*, París, Seuil, 1989, págs. 45-85 (trad. cast.: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1999).
Moulin, Léo, *La Vie quotidienne des religieux au Moyen Âge, X^e-XVe siècles*, París, Hachette, 1978.
Pressouyre, Léon, «St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister», *Gesta*, n° XII, 1973, págs. 71-92.

Cucaña

Texto del cuento de la Cucaña en francés

Le Fabliau de Cocagne, en Veikko Väänänen (comp.), *Neuphilologische Mittilungen*, n° 48, Helsinki, 1947, págs. 3-36.

Textos en otras lenguas

En inglés:

The Land of Cokaygne, en Charles W. Dunn y Edward T. Byrnes (comps.), *Middle English Literature*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovick, 1973, págs. 188-192.
Pleit, Herman, *Dreaming of Cockaigne: Medieval Fantasies of the Perfect Life* (1ª edición en holandés, 1987), Nueva York, Columbia University Press, 2001.

En alemán:

Haupt, Moriz y Heinrich Hoffmann (comps.), *Vom Schlaraffenland*, Leipzig, Brockhaus, 1836, vol. I, págs. 163-170.
Sachs, Hans, *Das Schalaraffenland*, en Edmund Goetze y Carl Drescher (comps.), *Sämtliche Fabeln und Schwänke*, Halle, M. Niemeyer, 1893, vol. I, págs. 8-11.

En italiano:

Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, novela VIII, 3.
Camposesi, P., *Il piacevole viaggio di Cuccagna*, apéndice a *Carnevale, Cuccagna e pinocho di villa*, págs. 93-97 (véase *infra*), en *Il paese della fame*, Bolonia, Il Mulino, 1985², págs. 212-216.

Estudio de conjunto

Franco Júnior, Hilário, *Cocanha: A Historia de une pais imaginário*, Sao Paulo, 1998 (trad. italiana: *Nel paese di Cuccagna. La societá medievale tra il sogno e la vita cuotidiana*, Roma, Volti Della Storia, 2001), prefacio de Jacques Le Goff.

Estudios

Ackermann, Elfriede, *Das Schlaraffenland in German Literature and Folksong: Social aspects of an Earthly Paradise*, Chicago, 1944.
Borgnet, G., «Le pays de Cocagne dans la littérature allemande, des origines à Hans Sachs», en Danielle Buschinger y Wolfgang Spiewok (dirs.), *Gesellschaftsutopien in Mittelalter: Discours er Figures de l'utopie au Moyen Âge*, Greifswald, actas del V° congreso anual de la Société Reineke, 1994, págs. 15-27.
Camporesi, P., «Carnevale, Cuccagna e giuochi di villa», *Studi e problemi di critica testuale*, n° 10, 1975, págs. 57-97.
Cocchiara, Giuseppe, *Il mondo alla rovescia*, Turín, Boringhieri, 1963.
—, *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Turín, Boringhieri, 1ª ed., 1956, 2ª ed., 1980.
Delpech, F., «Aspects des pays de Cocagne, programmes pour une recherche», en Jean Lafond y Augustin Redeno (comps.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraries de la fin du XVIe s. au milieu du XVIIe*, París, Vrin, 1979, págs. 35-48.
Delumeau, J., *La Mort des pays de Cocagne*, París, Publications de la Sorbonne, 1976.

Graf, A., «Il paese du Cuccagna e i paradisi artificiali», en *Miti, leggende et superstizioni del Medioevo*, Milán, 1892-1893.
Graus, F., «Social utopias in the Middle Age», *Past and present*, nº 38, 1967, págs. 3-19.
Le Goff, Jacques, «L'utopie médiévale: le pays de Cocagne», *Revue européenne des sciences sociales*, nº 27, 1989, *Lumières, utopies, révolutions. Hommage à Bronislav Baezko*, págs. 271-286.
Trousson, R., *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruselas, Publication de l'Université, 1975 (trad. cast.: *Historia de la literatura utópica: Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995).

El juglar

Baldwin, John W., «The Image of the Jongleur in northern France around 1200», *Speculum*, nº 72, 1997, pág. 635.
Casagrande, Carla y Silvana Vecchio, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale, XIIe-XIIIe siècle», *Annales ESC*, 1979, págs. 913-928.
Charles-Dominique, Luc, «Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut central des instrumentistes médiévaux», en C. Rault (dir.), *Instruments à cordes du Moyen Âge*, Grâne, Créaphis, 1999, págs. 29-47
Clouzot, Martine, «Homo ludens-Homo viator: le jongleur au cœur des échanges culturels au Moyen Âge», en *Actes du XXXIIe congrès de la SHMESP*, Boulogne-sur-Mer, mayo de 2001.
Clouzot, Martine e Isabelle Marchesin, *Le Jongleur au Moyen Âge*, París, Gallimard, col. Le Temps des Images, 2001.
Faral, E., *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, París, Honoré Champion, 1910.
Hartung, W., *Die Spielleute: Eine Randgruppe in der Gesselschaft des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982.
Le Moyen Âge entre ordre et désordre, catálogo de la exposición de la Ciudad de la música en la Villette, París, 2004; especialmente Martine Clouzot, págs. 56-57
Marchesin, Isabelle, «Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge: nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histoire médiévale», *Cahiers de civilisation médiévale*, abril-junio de 1998, págs. 127-139.
Rychner, J., *La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra, Droz, 1967.
Stanesco, Michel, «Jongleur», en André Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. I, pág. 83.
Zink, Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, París, PUF, 2003, págs. 161-163 y 173-174.
—, *Le Jongleur de Notre-Dame: Contes chrétiens du Moyen Âge*, París, 1999, nueva edición, París, Seuil, 2002 (trad. cast.: *El juglar de Nuestra Señora: Cuentos cristianos de la Edad Media*, Salamanca, Sígueme, 2000).
—, *Littérature française du Moyen Âge*, París, PUF, 1992, Index *s.v.* Jongleurs.
Zumthor, Paul, *La Lettre et la Voix. De la «littérature» médiévale*, París, Honoré Champion, 1987 (trad. cast.: *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra, 1989).

Melusina

Boivin, J.-M. y P. MacCana (dirs.), *Mélusines continentales et insulaires*, París, Champion, 1999.
Clier-Colombani, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Âge: Images, mythes et symboles*, París, Le Léopard d'or, París, 1881.
Coudrette, *Le Roman de Mélusine*, trad. Laurence Harf-Lancner, París, Classiques Garnier Flammarion, 1993.
Harf-Lancner, Laurence, «La vraie histoire de la fée Mélusine», *L'Histoire*, nº 119, febrero de 1989, págs. 8-15.
—, «Le mythe de Mélusine», en P. Brunel (comp.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, París, Le Rocher, págs. 999-1.004 (trad. cast.: *Diccionarios de escritores del mundo*, León, Everest, 1988).
—, *Les Fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine; la naissance des fées*, París, Honoré Champion, 1ª ed., 1984, 2ª ed., 1991.
—, *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, París, Hachette, 2003.

Jean d'Arras, *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, edición, traducción e introducción al texto íntegro de Jean-Jacques Vicensini, París, Le Livre de poche, col. Lettres gothiques, 2003, (trad. cast.: *Melusina o la noble historia de Lusignan*, Madrid, Alianza, 1999).
—, *Mélusine (le Roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan)*, traducción al francés moderno por Michèle Perret, prefacio de Jacques Le Goff, París, Stock, col. Moyen Âge, 1979.
Lecouteux, Claude, *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, prefacio de Jacques Le Goff, París, Payot, 1982.
—, «La structure des légendes mélusiniennes», *Annales ESC*, 1978, págs. 294-306.
Le Goff, Jacques, *Mélusine maternelle et défricheuse*, *Annales ESC*, 1971, incluido en *Pour un autre Moyen Âge*, París, Gallimard, 1977, págs. 307-331.
Lund, Bea, *Melusine und Merlin im Mittelalter: Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungsdiskurs der Geschlechter*, Múnich, 1991.
Maddox, D. y S. Sturm-Maddox (comps.), *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*, Atenas, The University of Georgia Press, 1996.
«Mélusine», actas del coloquio del Centro de estudios medievales de la Universidad de Picardía, *Wodan*, nº 65, 1996.
Pillard, Guy-Édouard, *La Déesse Mélusine, Mythologie d'une fée*, Maulévrier, Hérault-Éditions, 1989.
Pinto-Mathieu, Élisabeth, *Le Roman de Mélusine de Coudrette et son adaptation allemande dans le roman en prose de Thüring von Ringoltingen*, Göppingen, Kummerle Verlag, 1990.
Sergent, Bernard, «Cinq études sur Mélusine», *Mythologie française*, nº 177, 1995, págs. 27-38.
Thüring de Ringoltingen, *Mélusine et autres récits*, presentados, traducidos y anotados por Claude Lecouteux, París, Honoré Champion, 1999.
Vincensini, Jean-Jacques, «Modernité de Mélusine dans *Le Dernier Chant de Malaterre* de François Bourgeon», en M. Galluy (dir.), *La France médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, París, PUF, col. Perspectives littéraires, 2000, págs. 163-178.

—, «Mélusine ou la vertu de la trahison (notes sur la vraisemblance dans les récits mélusiniens)», *Revue des langues romanes*, número especial «Merveilleux et fantastique dans la littérature du Moyen Âge», dir. F. Dubost, vol. 101, nº 2, 1996, págs. 35-48.

Para jóvenes de 11 a 13 años

Perret, Michèle, *La Légende de Mélusine*, París, Flammarion, col. Castor-Junior, 1997.

MERLÍN

Baumgartner, Emmanuelle, *Merlin le Prophète ou Livre du Graal*, París, Stock, col. Moyen Âge, 1980.
Berthelot, Anne, «Merlin», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 903-904.
Bloch, R. H., «Merlin and the Modes of Medieval Legal Meaning», *Archéologie des signes*.
Harding, C. A., *Merlin and Legendary Romance*, Nueva York, Londres, 1988.
Micha, Alexandre, «Merlin», en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, París, Le livre de poche, nueva edición, Fayard, 1964, págs. 1.098-1.099.
—, (comp.), *Merlin*, Ginebra, Droz, 1980.
Reeves, Marjorie, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages: A Study in Joachinism*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
Rusconi, Roberto, *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, 1999.
Suard, François, «Merlin», en A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. II, pág. 989.
Vauchez, André (dir.), *Les Textes prophétiques et la prophétie en Occident (XIIe-XVIe siècles)*, Roma, École Française, 1990.
Zumthor, Paul, *Merlin le Prophète: Un thème de la littérature prophétique de l'"historiographie et des romans*, Ginebra, Droz, 1943, reedición en 2000.

La Mesnada Hellequin

Textos

Meisen, Karl, *Die Sagen von Wüttenden Heer und Wilden Jäger*, Münster i. W., 1935 (trad. italiana: *La leggenda del cacciatore furioso e della Caccia selvaggia*, trad. de Sonia Maura Barillari, Alessandria, Ed. del Orso, 2001).

Estudios

Le Goff, Jacques y Jean-Claude Schmitt (dirs.), Coloquio *Le Charivari*, París, La Haya, Nueva York, Mouton, 1981.

Bouet, P., «La Mesnie Hellequin dans l'*Historia Ecclesiastica* d'Orderic Vital», en *Mélanges Kerklouégan*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1994, págs. 61-68.

Cardini, Franco, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, Florencia, La Nuova Italia, 1979 (trad. cast.: *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*, Península).

Cohen, G., «Survivances modernes de la Mesnie Hellequin», *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1948, págs. 32-47.

Endter, A., *Die Sage von wilden Jäger und von der wilde Jagd: Studien über den deutschen Dämonenglauben*, Fráncfort del Meno, 1933.

Ginzburg, Carlo, *Le Sabbat des sorcières* (1989), París, Gallimard, 1992.

Harf-Lancner, Laurence, «L'enfer et la cour d'Henri II Plantagenêt et la Mesnie Hellequin», en *L'État et les aristocrates (XIIe-XVIIe s.)*, París, ENS, 1959, págs. 27-50.

—, «La Mesnie Hellequin et les revenants», en *Le Monde des fées dans l'Occident médiéval*, París, Hachette, 2003, págs. 164 y sigs.

Lecouteux, Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit à la Moyen Âge*, París, Imago, 1999.

Schmitt, Jean-Claude, *Les Corps, les Rites, les Rêves, le Temps. Essais d'anthropologie médiévale*, París, Gallimard, 2001.

Charivari y Mesnada Hellequin en el capítulo IX, «Les masques, le diable, les morts».

Spada, D., *La caccia selvaggia*, Milán, Barbarossa, 1994.

Uhl, P., «Hellequin et Fortune; le trajet d'un couple emblématique», *Perspectives médiévales*, n° XV, 1989, págs. 85-89.

Varvaro, A., *Apparizioni fantastiche: Tradizioni folcloriche e litteratura nel medioevo: Walter Map*, Bolonia, Il Mulino, 1994.

Walter, Philippe, «La Mesnie Hellequin: Mythe calendaire et mémoire rituelle», *Iris*, n° 18, 1999, págs. 51-71.

Walter, Philippe (comp.), *Le Mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, París, Honoré Champion, 1997.

La papisa Juana

Boureau, Alain, *La Papesse Jeanne*, París, Flammarion, 1988 (trad. cast.: *La papisa Juana, la mujer que fue papa*, Madrid, Edaf, 1989).

Döllinger, Ignaz von, *Die Papstfabeln des Mittelalters: Ein Beitrag zur Kirchengeschichte*, Múnich, 1863 (trad. francesa: París, 1865); edición alemana aumentada, Stuttgart, 1890.

Onofrio, Cesare d', *La papessa Giovanna: Roma e papato tra storia et leggende*, Roma, 1979.

Paravicini Bagliani, Agostino, *Le Corps du pape*, París, Seuil, 1997.

Pardoe, Rosemary y Darroll, *The Female Pope: the Mistery of Pope Joan*, Wellingborough, 1988 (trad. cast.: *El papa mujer*, Madrid, Mr Ediciones, 1990).

Petoia, Erberto, «Scandalo a San Pietro», *Medioevo*, n° 87, abril de 2004, págs. 69-73.

Renart

Textos

L'Évasion d'un prisonnier: Ecbasis cujusdam captivi, comp. y trad. francesa de C. Munier, París, CNRS, Brepols, 1998.

Le Goupil et le Paysan (Roman de Renart, branche X), textos

reunidos por Jean Dufournet, París, Honoré Champion, 1990.
Le Roman de Renart, 2 vols., texto establecido y traducido por Jean Dufournet y André Méline, París, Classiques Garnier-Flammarion, 1985.
Le Roman de Renart, comp. y trad. de Armand Strubel, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
Le Roman d'Ysengrin, trad. francesa de E. Charbonnier, París, Les Belles Lettes, 1991.
Reinhardt Fuchs, traducción al alemán moderno por W. Spiewok, Leipzig, Reclam, 1977.
Une oeuvre, Le Roman de Renart, *un thème, société animale et société humaine*, presentación de Annick Arnaldi y Noëlle Anglade, París, Les Classiques Hatier, 1977.

Para los jóvenes

Kawa-Topor, Xavier y Benjamin Bachelier, *Mon Roman de Renart*, con un CD, París, Actes Sud Junior, París, 2004.

Estudios

Batany, Jean, *Scènes et coulisses du Roman de Renart*, París, 1989.
Bellon, Roger, «Roman de Renart», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 1.243-1.244.
—, «Trickery as an Element of Character of Renart», *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXII, nº 1, 1986, págs. 34-52.
Bossuat, Robert, *Le Roman de Renard*, París, 1ª ed., 1957, 2ª ed., 1967.
—, y Sylvie Lefèvre, «Roman de Renart» en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge* (1964), París, Le livre de poche, nueva edición 1992, págs. 1.312-1.315.
Buschinger, Danielle y Jean-Marc Pastré, traducción al francés de *Fuchs Reinhart*, Greifswald, Reineke, 1993.
Combarieu du Grès, M. de y J. Dubrénat, *Le Roman de Renart: index des thèmes et des personnages*, Aix-en-Provence, Senefiance, 22, 1987.

Delort, Robert, *Les animaux ont une histoire*, París, Seuil, 1984.
Dragonetti, René, «Renart est mort, Renart est vif, Renart règne», *Critique*, nº 375-376, 1879, págs. 783-798, incluido en *La Musique et les Lettres*, Ginebra, Droz, 1986, págs. 419-434.
Flinn, J., *Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Âge*, París, Toronto, 1963.
Foulet, Lucien, *Le Roman de Renart*, París, 1914.
Goullet, Monique, «Ecbasis cujusdam captivi», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, pág. 458.
Pastré, Jean-Marc, «Reinhardt Fuchs», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 1.192-1.194.
Reichler, Claude, *La Diabolie: la séduction, la renardie, l'écriture*, París, Minuit, 1979.
«Renart», *Lexicon des Mittelalters*, vol. VII, nº 4, 1994, págs. 720-724.
Rivals, Claude (dir.), *Le Rire de Goupil, Renard, pince de l'entre-deux*, Toulouse, Le Tournefeuille, 1998.
Roussel, Henri, *Renard le Nouvel de Jacquemart Gielie: Étude littéraire*, Lille, 1984.
Scheidegger, J., *Le Roman de Renart ou le Texte de la dérision*, Ginebra, Droz, 1989.
Strubel, Armand, *La Rose, Renart et le Graal*, París, Slatkine, 1989.
Tilliete, Jean-Yves, «Ysengrinus», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, pág. 1.483.
Varty, K., *Reynard the Fox: A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester, Leicester University, 1967.
Voisenet, Jacques, *Bestiaire chrétien: L'imagerie animale des auteurs du haut-Moyen Âge (Ve-XIe siècle)*, Toulouse, Privat, 1994.
—, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval: Le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siécle*, Turnhout, Brepols, 2000, con un prefacio de Jacques Le Goff.

Existe desde 1988 una Sociedad internacional de estudios sobre el *Roman de Renart*, que publica una revista anual: *Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society*, Grace.

Robin de los Bosques

Dobson, R. B. y J. Taylor, *Rymes of Robin Hood*, Londres, Heinemann, 1976.
Gleissner, R., «Robin Hood», *Lexicon des Mittelalters*, vol. VII, nº 5, 1994, págs. 919-920.
Holt, J. C., *Robin Hood*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
Pollard, A. J., *Imagining Robin Hood. The Late Medieval Stories in Historical Context*, Woodbridge, Routledge, 2004.

Roldán

Textos

Chanson de Roland, edición y traducción de Joseph Bédier, 1921, 6ª ed., 1937; de Gérard Moignet, París, Bordas, 1969, 3ª ed., 1972; de Pierre Jonin, París, Gallimard, col. Folio, 1979; de Jan Short, París, Le Livre de poche, col. Lettres gothiques, 1990; de Jean Dufournet, París, Classiques Garnier-Flammarion, 1993; de Cesare Segre, Ginebra, Droz, 2003. (En castellano, hay diversas traducciones, entre ellas, las de Ángel Crespo, Seix Barral, 1983; Juan Victorio, Cátedra, 1989; Isabel de Riquer, Gredos, 1999; y en gallego, de C. Flores Varela, Xunta de Galicia, 1999.)

Estudios

Amalvi, Christian, «La *Chanson de Roland* et l'image de Roland dans la littérature scolaire en France de 1815 à 1914», en *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France: De Vercingétorix à la Révolution*», París, Albin Michel, 1988, págs. 89-111.
Burger, A., *Turold, poète de la fidélité*, Ginebra, Droz, 1977.

Dufournet, Jean, *Cours sur la Chanson de Roland*, París, CDU, 1972.
Galletti, Anna Imelda y Roberto Roda, *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nella tradizioni italiane. Una proposta storico-anthropologica*, Padua, Interbooks, 1987.
Horrent, Jules, «Roland (Chanson de)», en *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge*, París, Le Livre de poche, 1992, págs. 1.299-1.304.
Keller, H.-E., *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, París, Honoré Champion, 1989.
Lafont, Robert, *La Geste de Roland*, 2 vols., París, L'Harmattan, 1991.
Le Gentil, Pierre, *La Chanson de Roland*, París, Hatier, 1955.
Lejeune, Rita, «Le héros Roland, mythe ou personnage historique?», *Académie royale de Belgique: Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques*, 5ª serie, nº 65, 1979, págs. 145-165.
Lejeune, Rita y Jacques Stiennon, «Le héros Roland, neveu de Charlemagne», en W. Braunfels (comp.), *Karl der Grosse*, vol. IV, Düsseldorf, 1967.
Lejeune, Rita y Jacques Stiennon, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 vols., Lieja, 1965.
Mandach, A. de, *La Chanson de Roland, transfert du mythe dans le monde occidental et oriental*, Ginebra, Droz, 1993.
Menéndez Pidal, Ramón, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, París, Picard, 1960.
Roncaglia, A., «Roland e il peccato di Carlomagno», en *Mélanges Martí de Riquer*, Barcelona, 1986, págs. 315-348.
Roques, Mario, «L'attitude du héros mourant dans *La Chanson de Roland*», *Romania*, nº LXVI, 1940, págs. 355-366.

Tristán e Isolda

Texto

Le Roman de Tristan et Iseult renouvelé par Joseph Bédier, París, Piazza, 1900.

Béroul, *Tristan et Yseut*, edición a cargo de Daniel Poirion, prefacio de Christiane Marcello-Nizia, París, Gallimard, col. Folio classique, 1995, 2000.
Mary, André, *La Merveilleuse Histoire de Tristan et Iseut restituée par André Mary*, París, Gallimard, col. Folio classique, 1973, con prefacio de Denis de Rougemont.
Tristan et Iseut: Les "Tristan" en vers, edición y traducción de Jean-Charles Payen, París, Garnier, 1974.
Walter, Philippe y Daniel Lacroix, *Tristan et Iseut: Les poèmes français, la saga norroise*, París, Le Livre de poche, col. Lettres gothiques, 1989.
Marcello-Nizia, Christiane (dir.), *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

Estudios

Baumgartner, Emmanuelle, *La Harpe et l'Épée. Tradition et renouvellement dans le "Tristan" en prose*, París, SEDES, 1990.
—, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, París, PUF, 1987.
Buschinger, Danielle (comp.), *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial*, actas del coloquio de Amiens en 1986, Gotinga, 1987.
—, *La Légende de Tristan au Moyen Âge*, actas del coloquio de Amiens en 1982, Gotinga, 1982.
Cazenave, Michel, *Le Philtre et l'Amour. La légende de Tristan et Iseut*, París, José Corti, 1969.
Chocheyras, Jacques, *Tristan et Iseut: Genèse d'un mythe littéraire*, París, Honoré Champion, 1996.
Frappier, Jean, «Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise», *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 6, 1963, págs. 255-280 y 441-454.
Fritz, Jean Marie, «Tristan (légende de)», en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, París, Fayard, 1991, 2ª ed., págs. 1.445-1.448
—, «Tristan en prose», en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, págs. 1.448-1.450.

Heijkant, Marie-José (comp.), *Tristano Riccardiano*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.
Lejeune, Rita, «Les noms de Tristan et Iseut dans l'anthroponymie médiévale», en *Mélanges offerts à Jean Frappier*, Ginebra, Droz, t. II, 1970, págs. 525-630.
Miquel, André, *Deux histoires d'amour, de Majnün à Tristan*, París, Odile Jacob, 1995.
Pastoureau, Michel, «Les armoiries de Tristan», en *L'Hermine et le Sinople: Études d'héraldisme médiéval*, París, Le Léopard d'or, 1982, págs. 279-298.
Payen, Jean-Charles, «Lancelot contre Tristan: La conjuration d'un mythe subversif (Réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge)», en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, París, SEDES, 1973, págs. 617-632.
Poirion, Daniel, «Le Tristan de Béroul: récit, légende et mythe», *L'Information littéraire*, nº XXVI, 1974, págs. 159-207.
Ribard, Jacques, *Du philtre au Graal. Pour une interprétation théologique du roman de "Tristan" et du "Conte du Graal"*, Ginebra, Slatkine, 1989.
Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, 1972 (trad. cast.: *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 2006).
Wagner, Richard, *Tristan et Isolde*, nueva traducción francesa de Pierre Miquel, prefacio de Pierre Boulez, París, Gallimard, col. Folio théâtre, 1996 (trad. cast.: *Tristan e Isolda*, Madrid, BO y G, 2007).
Walter, Philippe, *Le Gant de verre: Le Mythe de Tristan et Yseut*, La Gacilly, Artus, 1990.

EL TROVADOR, EL TROVERO

Música

Aubrey, Elisabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1996.
Werf, Hendrik Van den y Gerald A. Bond, *The Extant Troubadours Melodies*, Nueva York, Rochester, 1984.

Textos

Aurell, Martin, *La Vieille et l'Épée: Troubadours et politique en Provence au XIIIe siècle*, París, Au+bier, 1989.

Bec, Pierre, *Anthologie des troubadours*, París, UGE, col. 10/18, 1ª ed., 1979, 2ª ed., 1985.

—, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, París, Stock, 1984.

Boutière, Jean, Alexander Hermann Schutz e Irénée-Marcel Cluzel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, París, A.G. Nizier, 1973.

Jeanroy, A., *Anthologie des troubadours, XIIe et XIIIe siècles*, París, A. G. Nizer, 1974.

Lavaud, R. y R. Nelly, *Les troubadours,* 2 vols., Brujas, Desclée de Brouwer, 1960, 1966.

Riquer, Martín de, *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983.

Rosenberg, S. N., H. Tischler y G. Grossel, *Chansons de trouvères: «Chanter m'estuet»*, París, Le Livre de poche, col. Lettres gothiques, 1995.

Estudios

Brunel-Lobrichon, Geneviève y Claudie Duhamel-Amado, *Au temps des troubadours XIIe-XIIIe siècle*, París, Hachette, 1997.

Brunel-Lobrichon, Geneviève, «Troubadours», en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, París, Fayard, 1992, págs. 1.456-1.458.

Cheyette, Frederick L., *Ermengard of Narbonne and the World of Troubadours*, Cornell University Press, 1ª ed., 2001, 2ª ed., 2004.

Cropp, Glynnis M., *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1975.

Huchet, Jean-Claude, *L'Amour discourtois. La «fine amor» chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987.

—, «Vidas et razos», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 1.446-1.447.

Kay, Sarah, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Köhler, Erik, *Trobadorlyrik und höfischer Roman,* Berlín, 1962 (trad. francesa: *L'Aventure chevaleresque: Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, Gallimard, 1974, con un prefacio de Jacques Le Goff).

—, «Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours», *Cahiers de civilisation médiévale*, nº VI, 1964, págs. 27-51.

Marrou, Henri-Irénée (Davenson), *Les Troubadours,* París, Seuil, 1971.

Monson, Don A., «The Troubadours Lady Reconsidered Again», *Speculum*, nº 70, 1995, págs. 255-274.

Muraille, Guy, «Trouvères lyriques», en *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Âge*, París, Fayard, 1992, págs. 1.458-1.463.

Nelli, René, *Écrivains anti-conformistes du Moyen Âge occitan,* 2 vols., París, Phébus, 1977.

—, *L'Érotique des troubadours*, 2 vols, París, UGE, col. 10/18, 1974.

Paden, William D., «The Troubadour's Lady as seen through Thick History», *Exemplaria*, nº 11, 1999, págs. 221-244.

—, *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, University of Pennsylvania Press, 1989.

Paterson, Linda, *The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society c. 1100-1300,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (trad. cast.: *El mundo de los trovadores: la sociedad occitana entre 1100 y 1300*, Barcelona, Península, 1997).

Payen, Jean-Charles, *Le Prince d'Aquitaine: Essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, París, Honoré Champion, 1980.

Regnier-Bohler, Danielle, «Amour courtois», en J. Le Goff y Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, págs. 32-41 (trad. cast.: *Diccionario razonado del occidente medieval*).

Roubaud, Jacques, *La Fleur inverse: Essais sur l'art formel des troubadours*, París, Ramsay, 1986.

—, *Les Troubadours*, París, Seghers, 1980.

Warning, Robert, «Moi lyrique et société chez les troubadours», en Lucie Brin d'Amour y Eugene Vance (comps.), *Archéologie du signe*, *Papers in Medieval Studies*, Toronto, 3, 1983.

Zuchetto, Gérard, *Terre des troubadours (XIIe-XIIIe siècle)*, con CD, prefacio de Max Rouquette, París, Éd. de Paris, 1996.

El unicornio

Astorg, B. d', *Le Mythe de la Dame à la Licorne*, París, Seuil, 1963.
Bersier, J., *Jean Duvet, le Maître à la Licorne*, París, Berger Levrault, 1977.
Bianciotto, G., *Bestiaire du Moyen Âge*, París, Stock, col. Moyen Âge, 1980.
Boudet, J.-P., *La Dame à la Licorne*, Toulouse, Le Pérégrinateur, 1999.
Carmody, F. J., *Physiologus latinus: Version Y*, Universidad de California, Publications in Classical Philology, t. II, 1941, págs. 95-137.
Chiellini Nari, Monica, «Licorne», en A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. II, 1997, págs. 893-894.
Erlande-Brandenburg, Alain y C. Rose, *La Dame à la Licorne*, París, Michel Ascline, 1993.
Gay, Victor y Henri Stern, «Licorne», en *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, 2 vols., París, 1885 y 1928.
Gotfredsen, Lise, *The Unicorn*, Londres, The Harvill Press, 1999.
Guglielmi, N., *El Fisiólogo, bestiario medieval*, Buenos Aires (trad. cast.: *El fisiólogo: bestiario medieval*, Madrid, Eneida, 2002).
Henkel, Nikolaus, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tubinga, 1976, especialmente págs. 168-171.
Jacquart, Danielle, «Physiologus», en A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, París, Cerf, 1997, t. II, págs. 1.209-1.210.
Joubert, Fabienne, *La Tapisserie médiévale*, 1ª ed., 1987, 2ª ed., 2003, París, Museo nacional de la Edad Media, Reunión de los museos nacionales.
Kendrick, A. L., «Quelques remarques sur la "Dame à la Licorne" du Musée de Cluny (allégorie des cinq sens?)», actas del congreso de Historia del arte, París, 1921, t. III, 1924, págs. 662-666.
Maurice, Jean, «Bestiaires», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 161-163.
Planche, Alice, «Deux monstres ambigus: licorne et lycanthrope», en *Démons et Merveilles au Moyen Âge*, coloquio internacional de Niza, 1987, universidad de Niza-Sophia Antipolis, 1990, págs. 153-170.
Reynaud, Nicole, «Un peintre français, cartonnier de tapisserie au XVe siècle, Henri de Valay», *Revue de l'art*, nº 22, 1973, págs. 6-21.
Schneebalg-Perelman, S., «La Dame à la licorne a été tissée à Bruxelles», *Gazette des beaux-arts*, nº 70, 1967, págs. 253-278.
Segre, Cesare y Françoise Fery-Hue, «Bestiaires», en *Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Âge*, París, 1964, págs. 171-173.

La valquiria

Textos

La Chanson des Nibelungen, traducida y presentada por Danielle Ruschinger y Jean-Marc Pastré, París, Gallimard, col. L'Aube des peuples, 2001. (*El cantar de los nibelungos*, diversas traducciones en castellano, entre ellas la de E. Lorenzo Criado, Cátedra, 1991 y la de Esther Tusquets, Lumen, 1984.)
Arièges, Jean d', *Richard Wagner. La Walkyrie*, edición bilingüe, París, Aubier-Flammarion, 1970.

Estudios

Boyer, Régis, *La Religion des anciens scandinaves*, París, Payot, 1981.
Buschinger, Danielle, «Les relations entre épopée française et épopée germanique. Essai de position des problèmes»,

en *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, X° congreso internacional de la sociedad Renceyvals, Aix-en-Provence, 1987, págs. 77-101.
Dillmann, François-Xavier, *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, París, Gallimard, col. L'Aube des peuples, 1991.
Dumézil, Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, París, Gallimard, 2000.
Krappe, A. H., «The Walkyries», *Modern Language Review*, n° 21, 1926, págs. 55-73.
Lacroix, Daniel W., «Edda poétique», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 464-466.
—, «Saga», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 1.264-1-267.
—, «Snorri Sturluson», en C. Gauvard, A. de Libera y M. Zink (dirs.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, págs. 1.339-1.342.
Müller, Ursula y Ulrich (comps.), *Richard Wagner und sein Mittelalter*, Salzburgo, 1989.
Simek, R., «Walküren», *Lexicon des Mittelalters*, n° 8-9, 1997, pág. 1.978.
Steblin-Kamenskij, M. C., «Valkyries and Heroes», *Arkiv für nordisk Filologi*, n° 97, 1982, págs. 81-93.
Tonnelat, Ernest, *La Légende des Nibelungen en Allemagne au XIXe siècle*, París, Les Belles Lettres, 1952.

Una vez terminado este libro, recibo la gran obra (1.276 páginas) de François Amy de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Honoré Champion, 2004. Se encuentran en ella importantes precisiones sobre las películas citadas aquí, así como sobre otras obras cinematográficas que tienen presente el imaginario medieval. Este notable informe incide especialmente en cómo, a través del cine, se ve al gótico, Roldán, el Cid, Arturo, los caballeros, Merlín, los trovadores, Tristán e Isolda, Renart, Robin de los Bosques y la Edad Media de Walter Scott, la de Victor Hugo y la de Richard Wagner.