

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA

Programa de Doctorado en Filología Inglesa

**De bestiarum libris et animalium significatione.
Sobre los libros y la significación de los
animales**

Tesis doctoral de

María Gabriela García Teruel

2011



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: "De bestiarum libris et animalium significatione. Sobre los libros y la significación de los animales"	Inglés: "De bestiarum libris et animalium significatione. On the books of beasts and the meaning of animals"
2.- Autor	
Nombre: María Gabriela García Teruel	DNI/Pasaporte/NIE:
Programa de Doctorado: Filología Inglesa	
Órgano responsable: Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa	

RESUMEN (en español)

La presente tesis doctoral analiza la evolución del subgénero literario "fisiólogo-bestiarario" utilizando para ello cuatro textos producidos en distintas áreas geográficas y etapas de la Edad Media. El corpus de estudio son el libro XII de las *Etymologiae* de San Isidoro de Sevilla, el *Physiologus* en lengua latina atribuido al maestro Teobaldo de Montecassino, el Middle English *Physiologus* del manuscrito Arundel 292 de la British Library y el *Bestiaire d'Amour Rimé* de autor anónimo del manuscrito 1951 de la Biblioteca Nacional de Francia. Para introducir el análisis de estos textos se traza una descripción de las teorías medievales (especialmente San Agustín) sobre Estética y Retórica, es decir, sobre la codificación del sentido indirecto en la época. Descripción que se complementa con una exposición sobre las teorías contemporáneas de decodificación de sentidos indirectos basadas en la Teoría de la Recepción y en la Pragmática Literaria.

La tesis aborda una lectura crítica de los textos basándose en tres aspectos: la estructura binaria propia de los fisiólogos-bestiararios y la interrelación de sus partes; la forma de construir sentido en cada sección y el contraste entre los modos de inscripción textual del autor y el receptor. De la información aportada por el análisis de cada texto se desprende un progresivo debilitamiento del subgénero forzado por el riguroso control de los autores sobre el proceso comunicativo y la imposición de un tema único: la exclusión como norma social de castigo. El subgénero evolucionó a la par que la sociedad durante la Edad Media para agotarse y perder influencia durante el Renacimiento y los siglos posteriores hasta llegar a su recuperación en la época actual.

RESUMEN (en Inglés)

The present doctoral thesis studies the evolution of physiologi-bestiaries through the analysis of four texts produced in different geographical locations and periods of the Middle Ages. The selected corpus has been Book XII of Saint Isidore of Seville's *Etymologiae*, the Latin *Physiologus* attributed to Master Theobaldus of Montecassino, the Middle English *Physiologus* in the British Library manuscript Arundel 292 and the anonymous *Bestiaire d'Amour Rimé* in the French National Library manuscript 1951. As an introduction to text analysis, we offer a description of the medieval aesthetic and rhetoric patterns and theories (especially Saint Augustine of Hippo's); that is, a portrait on how indirect meaning was codified in those times. This description is complemented with a review on contemporary theories about indirect meaning decodification according to the Reception Theory and Literary Pragmatics.

This doctoral thesis includes a critical reading of the selected texts according to three main aspects: the typical physiologi-bestiaries binary structure and the interconnections between their two parts; the way indirect meaning was created by authors in every section and, finally, contrasting how authors and recipients are inscribed in them. As a result of the analysis, we can conclude that the progressive decadence of this subgenre was caused by an extreme

control on the communicative process on the side of the authors together with the imposition of a single thematic strand: punishment through social exclusion. This subgenre evolved to meet the social demands during the Middle Ages to fade away and lose influence from the Renaissance onwards until its recent revival.

SR. DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE FILOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA
SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN

... puro recorrer, como un parásito, aquello que ya ha sido pensado; y hacerlo, además, animado por un propósito sustancialmente edificante y estético: el de revivir el pasado como tal, con el único fin de gozar de él en una especie de degustación 'arqueológica', propia de un anticuario.

(Vattimo, 1983: 35)

A BESTIARY is not at first sight likely to commend itself to modern thought, as it was the work of one who had great leisure for observation and consequent meditation, and for that our age is not particularly favourable.

(Rev. Herbert Bury, introducción a la traducción de A. W. Rendell del *Physiologus* de Teobaldo, 1928: 5. En Badke, 2002, acceso 2011/8/17)

Índice

ÍNDICE

Agradecimientos	xvii
Nota aclaratoria	xix
Introducción	1
Capítulo 1: In principio	11
1.1. El contexto histórico	13
1.2. Origen y desarrollo del género	20
Capítulo 2: En busca de la definición perfecta	29
2.1. Célestin Hippeau (1852)	31
2.2. Richard Morris (1872)	37
2.3. Gaston Paris (1905)	37
2.4. John Edwin Wells (1926)	39
2.5. Montague Rhodes James (1928)	41
2.6. Lillian Allen (1935)	44
2.7. R. M. Wilson (1939)	47
2.8. Ernst Kitzinger (1940)	48
2.9. Mário Martins (1952)	49
2.10. Terence H. White (1960)	51
2.11. David Daiches (1960)	54
2.12. Florence McCulloch (1962)	56
2.13. C. S. Lewis (1964)	58
2.14. Charles Roth (1969)	62
2.15. Thomas J. Elliott (1971)	65

2.16. Nilda Guglielmi (1971)	69
2.17. Beryl Rowland (1971)	72
2.18. Nikolaus Henkel (1976)	76
2.19. Derek Pearsall (1977)	78
2.20. Gabriel Bianciotto (1980)	80
2.21. Herbert Friedmann (1980)	83
2.22. John Anthony Burrow (1982)	85
2.23. Margaret Drabble (1985)	87
2.24. Friedrich Diekstra (1985)	88
2.25. Xenia Muratova (1985)	91
2.26. Sylvie Lefèvre (1985)	94
2.27. Michel Zink (1985)	96
2.28. Jack A. W. Bennett y Douglas Gray (1986)	97
2.29. Jeanette Beer y Barry Moser (1986)	102
2.30. Ann Squires (1988)	102
2.31. Isabel Gonçalves (1988)	106
2.32. Jack A. W. Bennett y Geoffrey V. Smithers (1989)	109
2.33. Willene Clark y Meredith McMunn (1989)	110
2.34. Dora Faraci (1990)	111
2.35. Ignacio Malaxecheverría (1990)	113
2.36. Ann Payne (1990)	120
2.37. Hanneke Wirtjes (1991)	121
2.38. María José Gómez Sánchez-Romate (1992)	121
2.39. Ana Hornero (1994)	123

2.40. Debra Hassig (1995 y 1999)	124
2.41. Dorothy Yamamoto (2000)	127
2.42. Alan Deyermond (2004)	129
2.43. Willene B. Clark (2006)	131
2.44. Arnaud Zucker (2007)	133
2.45. Michael J. Curley (2009)	135
2.46. Conclusiones de la revisión	138
Capítulo 3: Codificar para construir sentido. Marco teórico	153
3.1. La codificación de los mensajes en los fisiólogos-bestiaros	156
3.2. La interpretación exegética como base. San Clemente de Alejandría y Orígenes	159
3.3. La codificación revolucionaria: el sistema semiótico agustiniano	164
3.4. Las vías de codificación medieval. Conclusiones	170
3.5. El lenguaje de la codificación: el “ <i>sermo humilis</i> ”	172
3.6. La figuratividad. Sistemas de indirección de sentido	179
3.6.1. Las figuras retóricas “simples”: símiles, comparaciones y metonimias	180
3.6.2. El extremo de la complicación formal: la metáfora	187
3.6.2.1. Metáfora, sentido y significado	191
Capítulo 4: Construir sentido en la recepción. Marco teórico	203
4.1. Las implicaciones pragmáticas de la metáfora	205
4.2. La metáfora literaria y su recepción	222

Capítulo 5: Nimirum interroga iumenta, et docebunt te	231
5.1. <i>Etymologiae sive originum libri XX (liber XII “De animalibus”)</i>	235
5.1.1. La dicotomía ficción/interpretación	235
5.1.2. Procedimientos y recursos para construir sentido	251
5.1.3. La inscripción textual de autor y receptor	252
5.1.4. Conclusiones del análisis	262
5.2. <i>Theobaldi Physiologus</i>	265
5.2.1. La dicotomía ficción/interpretación	265
5.2.2. Procedimientos y recursos para construir sentido	272
5.2.3. La inscripción textual de autor y receptor	314
5.2.4. Conclusiones del análisis	318
5.3. <i>Fisiólogo</i> , autor anónimo, BL Ms Arundel 292	319
5.3.1. La dicotomía ficción/interpretación	321
5.3.2. Procedimientos y recursos para construir sentido	334
5.3.3. La inscripción textual de autor y receptor	360
5.3.4. Conclusiones del análisis	368
5.4. <i>Bestiaire d’Amour Rimé</i> atribuido a Andrieu, BNF Ms 1951	371
5.4.1. La dicotomía ficción/interpretación	378
5.4.2. Procedimientos y recursos para construir sentido	411
5.4.3. La inscripción textual de autor y receptor	501
5.4.4. Conclusiones del análisis	535
Conclusiones finales	537
Bibliografía	551

Agradecimientos

Mis padres me enseñaron que debía ser siempre agradecida con los que me ayudaban y nunca olvidar ni avergonzarme del camino recorrido a no ser que hubiera hecho daño o perjudicado a alguien. A ellos mi primer agradecimiento y consideración por esa forma de ver las cosas. Y, por supuesto, a Alfonso y a Nora, que me han dado un lugar estable en el mundo, me hacen mejor persona cada día y me enseñan a emocionarme, ilusionarme y vivir. Os he escamoteado demasiado tiempo con esta tesis.

No tengo palabras para agradecerle a María José todo lo que me quiere y me regala con su amistad. Y la paciencia, el buen hacer, la honestidad y el discurso claro y directo de mi “jefe”, que ha respetado mis lentos ritmos de trabajo hasta que me he hecho mayor y me han entrado las prisas. Está muy lejos pero aquí conmigo siempre echando una mano y discutiendo mis (des)conocimientos sobre las ballenas... y sobre casi todo lo demás.

Y a tantos... Bibi y Guillermo, Jose y Bego, que llevan conmigo desde niña y me aguantaron las primeras neuras (y todas las demás); Eleniña, que me acogió en su despacho de la Facultad de Humanidades de

Ourense y convirtió mi “exilio gallego” en una de las mejores etapas de mi vida. Tampoco me puedo olvidar de la conversación y el abrazo emocionado que nos dimos Aurora y yo hace bien poco tiempo en la Sala de Juntas. La insistencia y el aprecio de Javier. La amistad y el cariño de Nieves, de Arantza (que, si la dejo, ¡me hace hasta las fotocopias y me lleva la tesis a encuadernar!), de Cris, Lidia, Carmen y Camino (un grupo estupendo para trabajar), de mis nuevos compañeros Marta, Irene y Alberto (siempre atentos por si pueden ayudar en lo que sea, especialmente dando ánimos)... Ah, y mi agradecimiento eterno a Cus (cuántos libros de más me he llevado a casa para trabajar fuera de los plazos de la Biblioteca gracias a ella) y a Isina (que me imprime todos los documentos habidos y por haber, me ayuda a estar al día con los papeles y me transmite fuerza cuando más lo necesito).

A todos los que alguna vez me habéis preguntado por mi tesis durante estos años, unos con una cierta aprensión, otros sin pensar, todos sin maldad, porque pensábais que debía terminar lo empezado, MIL GRACIAS.

Nota aclaratoria

Para facilitar la lectura de los análisis de texto, he procedido a utilizar una notación distinta a la habitual, que detallo a continuación:

a) *Etymologiae*. La edición consultada ha sido la de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero de 1983 para la Biblioteca de Autores Cristianos. La notación utilizada para las citas textuales es la siguiente: “página de la edición consultada/número de sección: número de entrada”. Es decir: 120/8: 2 corresponde a la página 120 de la edición de Oroz Reta y Marcos Casquero; sección 8, entrada 2.

b) *Theobaldi Physiologus*. La edición consultada ha sido la de P. T. Eden de 1972. La notación utilizada para las citas es la siguiente: “página de la edición consultada: verso(s) citado(s)”. Es decir, 34: 22 corresponde a la página 34, verso 22.

c) *Physiologus* (BL Ms Arundel 292). La edición utilizada para las citas ha sido la de Hanneke Wirtjes (1991) para la Early English Text Society. La notación empleada es la siguiente, “página de la edición

consultada: verso(s) citado(s)". Es decir, 19: 545 corresponde al verso 545 de la página 19 de la edición de Wirtjes.

d) *Bestiaire d'Amour Rimé* (BNF Ms 1951). La edición consultada ha sido la de Arvid Thordstein (1941) para la colección *Études Romanes* de la Universidad de Lund. La notación que se ha empleado para las citas de texto es "página de la edición consultada: verso(s) citado(s)". Es decir, 119: 3712 corresponde al verso 3712, que está en la página 119 de la edición de Thordstein.

De la misma forma, en el caso de las citas bíblicas, he prescindido de la habitual referencia a los editores y al año de edición en favor de una notación más tradicional donde aparece el libro bíblico citado en particular, el capítulo y los versículos. Así, Jn 3: 10-12 corresponde al Evangelio según San Juan, capítulo 3, versículos 10 al 12.

Introducción

Introducción

Aprendí en un curso de doctorado impartido por el Dr José Luis Moralejo que los alemanes consideraban una tesis doctoral como el trabajo que reflejaba toda una vida de estudio e investigación. Me pareció una definición muy gráfica y muy adecuada, pues doctorarse suponía la coronación de un esfuerzo no solamente investigador, sino también académico y, sobre todo, vital. La tesis doctoral debía gestarse con mimo, recorrer un camino importante y salir a la luz en el momento más álgido de la madurez del doctorando. Esta idea “romántica” del trabajo doctoral me ha acompañado desde entonces y me he atenido a ella muy a pesar de mi familia, de mi director y de mis compañeros y amigos.

He utilizado el verbo “gestar” en el párrafo anterior con plena conciencia de lo que significa, puesto que el nacimiento de esta tesis comenzó hace unos cuantos años, después de una esclarecedora conversación con mi director, el Dr Fernández-Corugedo, acerca de lo que me esperaba si decidía introducirme en el mundo medieval, tal y como le había planteado al término de mis estudios de Licenciatura. “No es fácil”, -me dijo- “es un mundo tremendamente cerrado, hay que delimitar muy

bien lo que vas a hacer para que no se te vaya de las manos". No me lo pintó de color rosa, precisamente, y las opciones que me dio para elegir el tema oscilaban entre estudios diacrónicos, por un lado, y las vidas de santos o los relatos sobre animales. He de decir que no tuve que pensármelo mucho: los estudios diacrónicos me parecían un tanto fuera de mi alcance y la hagiografía ya contaba con una legión de investigadores y estaba bien enraizada en la tradición de la propia Universidad de Oviedo, especialmente entre los investigadores del Departamento de Filología Española, de la mano de la Dra Isabel Uría Maqua. Luego, la respuesta evidente fue la última opción.

Una opción muy amplia para ser cubierta por un trabajo doctoral tal cual fue planteada en un principio, así que aproveché la Memoria de Licenciatura y el Trabajo de Investigación de Doctorado preliminares para explorar una de las vías posibles y evaluar las posibilidades que tenía de elaborar una tesis doctoral a partir de esos estudios preliminares. La realidad se impuso y dejé de lado esa vía a causa de la mucha investigación y trabajos sobre la misma que ya estaban en curso. No me costó, entonces, adentrarme en el mundo de los fisiólogos-bestiaros.

El enfoque elegido fue, desde un principio, el de comparar textos provenientes de distintas áreas geográficas con el fin de mostrar si se reflejaban algunas diferencias culturales al asumir los rasgos particulares de la mentalidad de cada región o, si, por el contrario, aquellos textos se sustentaban sobre unas ideas inmutables e impermeables a esas diferencias geográficas. Delimitar el corpus de estudio se convirtió en un periodo de trabajo muy arduo que no hubiera podido llevar a cabo sin la existencia del préstamo interbibliotecario interuniversitario, en un momento en el que internet aún estaba despegando y no era, ni mucho menos, el recurso imprescindible en el que se ha convertido con los años.

La asistencia a cursos especializados y a congresos sobre la materia durante ese periodo contribuyó decisivamente, pues de la lectura de muchos de los materiales recomendados por los profesores o ponentes que los impartieron salieron datos, citas y referencias bibliográficas que doña María Luisa Sáenz de Santamaría Prieto, de la Biblioteca de la entonces Facultad de Filología, fue consiguiéndome en bibliotecas de medio mundo (Congreso de los Estados Unidos, Heidelberg, Lund, Universidad Católica de Lovaina, L'Aquila, Roma, todas las bibliotecas universitarias españolas relevantes...) con una constancia, una paciencia y un cariño de los que sigue haciendo gala hoy mismo en su pequeño despacho. Combinando los recursos que conseguí por mediación suya, más los que compré con la financiación de la beca predoctoral del Ministerio de Educación y Ciencia que me concedieron en el periodo post-licenciatura y los que me pudo aportar mi director junto con sus siempre sensatos consejos, además de los que yo misma me procuré en repetidas visitas a bibliotecas extranjeras (British Library, Bodleian) procedí a hacerme una composición de lugar y elegir los textos que hoy presento analizados en esta tesis doctoral.

Después de enterarnos del “estado de buena esperanza”, los humanos tardamos nueve ciclos lunares en conocer a nuestros hijos. Ese tiempo lo invertimos en cuidarnos mucho, en leer sobre todas cuantas cuestiones de calado nos vengan a la cabeza, en prepararnos física y mentalmente para asumir que hay que hacer un nido para acoger lo mejor posible al nuevo miembro de la familia. En mi caso, el parto iba a ser múltiple (cuatro textos), así que los riesgos que corría iban a ser mayores necesariamente. Así fue.

Duro, tal como mi director me había anunciado, retomar el latín que había aprendido hasta poder llegar a comprenderlo sin ayuda de un diccionario amigo; recuperar la lengua francesa que aprendí en mi

infancia y olvidé durante mi adolescencia al tiempo que me sumergía en la lengua inglesa; extender los límites del francés moderno que comprendía hasta remontarme al siglo XIII y la lengua propia de ese periodo, de la cual no sabía absolutamente nada. Fueron esfuerzos ímprobos que hubo que afrontar para poder, tan siquiera, leer los textos seleccionados y acceder a su contenido. Ese era el único objetivo que me movía en aquel momento.

Una vez comprendí que aquello no era suficiente y no garantizaba la solidez de una tesis doctoral, me tomé tiempo en decidir qué metodología iba a seguir para analizar los cuatro textos. Después de explorar la Retórica y Estética de los pensadores clásicos y medievales, especialmente San Agustín (para mí, un maravilloso hallazgo), comencé a pensar en una posible conexión con las últimas teorías sobre la recepción y la Pragmática, que, si bien ya hacía tiempo que estaban firmemente asentadas en otros países de nuestro entorno, en España se esforzaban por ganarse un puesto de relevancia, compitiendo duramente con la Semiótica de tradición más estructuralista. He intentado en este trabajo doctoral analizar los cuatro textos a la luz de esa posible conexión que implicaría unir los estudios puramente filológicos de los textos (que ya existían previamente) y el reconocimiento de su lugar dentro del proceso de comunicación, además de procurarle motivos a la evolución del subgénero.

Mi forma de escribir es absolutamente torrencial y, en cierto modo, medieval (tiende a la “*accumulatio*”), pero también bastante desorganizada, lo cual actuó como lastre a la hora de diseñar una estructura coherente para la tesis doctoral. “Domesticar” lo escrito y hacerlo encajar en los capítulos que presento aquí me ha costado largo tiempo de reflexión. De esa “depresión pre-parto” me han sacado los ánimos y la experta opinión de la Dra María José Álvarez Faedo, la cual

me mostró que el camino llega a una meta y que puede ser laberíntico, pero que el seto de ese laberinto se poda con regularidad y el jardinero sabe siempre entrar y salir con éxito de él. A la simplicidad de su mensaje le debo haber encontrado la salida de mi laberinto.

He dividido la tesis doctoral en 5 capítulos atendiendo a los siguientes criterios: en primer lugar, una introducción en la que fijo cuál es mi concepto de la Edad Media y con qué ojos me he acercado a ella; el segundo capítulo trata de situarnos en las opiniones de los críticos sobre los fisiólogos-bestiaros y en las dificultades para lograr una definición que los reúna; el tercer capítulo expone el marco teórico de la codificación comunicativa medieval; el cuarto capítulo aporta el marco teórico para comprender una posible recepción de los textos y, por último, en el quinto capítulo se presenta el análisis de los cuatro textos seleccionados. A todo ello se le suman esta introducción, el apartado bibliográfico y las conclusiones finales, donde apunto hacia dos formas de entender la evolución del subgénero estudiado.

En todos ellos he puesto mi mirada personal para poder aportar algo al tema, que, al fin y al cabo, es el objetivo último de una tesis doctoral. Quienes me conocen bien saben que me gusta especialmente reivindicar la validez de este periodo y en ello insisto también en las páginas de esta tesis. En el caso del primer capítulo, pienso que se necesita “desdramatizar” y quitarle mucho hierro a la leyenda negra que rodea a la Edad Media, así como también limitarla cronológicamente de forma más acertada y acorde con un conocimiento más profundo sobre ella. Las opiniones tradicionales y la periodización temporal que aprendimos en las clases de Historia en la Secundaria deben quedar atrás porque solamente aspiraban a transmitir prejuicios e ignorancia... La Edad Media se tomaba, simplemente, como los mil años de “relleno” entre la gloriosa Edad Antigua del florecimiento de las civilizaciones occidentales (por supuesto,

las demás no nos interesaban, que bastante teníamos con situarnos dentro del mundo occidental en los años 80) y el deslumbrante Renacimiento (donde retomábamos los cánones clásicos de la Edad Antigua). Todo muy adecuado para tapar la falta de conocimientos sobre una de las épocas social, económica y políticamente más complejas de la Historia.

Después de introducirnos en el periodo, debemos entrar en el género literario elegido para la tesis. Eso intento con el segundo capítulo, en el que pretendo aportar una definición del mismo a partir de la revisión crítica de todas cuantas opiniones sobre el tema se han producido durante la época contemporánea y han podido llegar a mis manos. No he pretendido, en ningún momento, ofrecer una lista exhaustiva de fuentes para este propósito puesto que no me parece factible, pero sí he intentado que se aprecien las diferencias entre los enfoques puramente filológicos de mitad y finales del siglo XIX y los que han ido surgiendo durante el siglo XX y principios del XXI, especialmente, al calor de la difusión de nuevas corrientes de pensamiento.

En el tercer capítulo he situado el “meaning by encoding” que Dan Sperber y Deirdre Wilson reconocían que las teorías modernas sobre la construcción de sentido habían desechado en favor de otros enfoques. Desde un punto de vista moderno, es lógico que se dé mayor importancia a la reafirmación de la individualidad sobre unas reglas establecidas. Desde un punto de vista más cercano al medieval, la individualidad se diluye en la comunidad, en la sensación de pertenecer a un mundo concreto, en la tranquilidad de saberse arropado por reglas fijas, por códigos elaborados por especialistas de renombre, por una tradición que se adapta lentamente a la sociedad, sin prisa pero sin pausa. Lo expuesto en este capítulo tiene aplicación directa en uno de los apartados de los análisis de textos del capítulo 5.

En el cuarto capítulo, he colocado el “meaning through construction” (de nuevo Sperber y Wilson), es decir, “a view of meaning as actively constructed by the mind through the interplay of the text with knowledge and reasoning”. Me pareció un contrapunto adecuado para completar un análisis de textos que se iniciaba más centrado en las formas estilísticas y exegéticas medievales. Comentar textos buscando los índices referenciales que los dotaron de una determinada fuerza ilocucionaria, de una potencia didáctica relevante, no deja de ser un homenaje, en mi opinión, a la labor paciente de cuantos me han precedido haciendo análisis filológicos de los textos seleccionados (Oroz Reta, Marcos Casquero, P. T. Eden, Hanneke Wirtjes y Arvid Thordstein, según el orden establecido para el análisis de textos). No he tratado, en ningún momento, de enmendar los aparatos críticos presentados por estos estudiosos, pioneros que transcribieron manuscritos con mucho esfuerzo para que estos textos llegaran a manos como las mías. Me he centrado, no obstante, en hacer una lectura crítico-pragmática de los textos que ellos editaron, en el convencimiento de que desmenuzar el significado de esas palabras y expresiones transliteradas complementaba su arduo e impagable trabajo investigador.

El quinto capítulo se divide en cuatro partes, una por cada uno de los textos analizados y se centra en exponer el sentido que esconden atendiendo a tres apartados: el desarrollo de la narración en las “*naturae*” frente al discurso pragmático propio de la “*significatio*”, los procedimientos y recursos que sus respectivos autores utilizaron para construir sentido con ellos y, finalmente, la inscripción en el texto de autor y receptor para aportar algunas claves sobre el tipo de comunicación que les sirvió de marco. El azar (o no) ha querido que los análisis sean más extensos conforme nos vamos acercando al final, confirmando que la evolución del subgénero afectaba tanto a las cuestiones temáticas que en ellos aparecen como a los procesos comunicativos en que se inscriben.

Sobre ello ofrezco una explicación en las conclusiones finales, las cuales recogen una exposición sintética de los datos que arroja el análisis de los textos seleccionados: especialmente la pavorosa decadencia y olvido en que entraron los fisiólogos-bestiaros después de pasar por el filtro del amor cortés, debida principalmente al agotamiento de un modelo cuya única función consistía en controlar férreamente a los posibles receptores hasta el punto de no permitirles inferencia alguna al margen de lo establecido por los autores, subvirtiendo e ignorando absolutamente los elementales principios de cooperación o de relevancia óptima. En resumen, negando la actividad del receptor dentro de un proceso de comunicación y entronizando la exclusión (mediante la intimidación constante o la amenaza) como tema único a tratar en ellos. Las limitaciones impuestas por los autores y la reducción de los temas a uno solo terminaron por cansar a un público que demandaba más parcelas de evasión y menos restricciones. Un receptor que, a fuerza de ser anulado, dejó de interesarse por ellos en favor de otros géneros menos solemnes en su contenido y así los obligó a replegarse, a lamerse las heridas hasta su total curación, ya dentro del siglo XX, cuando la imaginación creadora (por ambas partes, autor y receptor) conquistó el espacio individual que no había conocido en la Edad Media y se impuso en el mundo artístico, literario y cultural.

Llegados a este punto, el parto está a punto de concluir con el alumbramiento. Han sido algo más de nueve lunas. Han sido muchas lunas, mucho recorrido vital y profesional y ha sido, sobre todo, la obstinación testaruda de quien creyó en aquella definición de tesis doctoral que escuchó del Dr Moralejo. Ustedes juzgarán si mereció la pena.

Capítulo 1:



P R I N C I P I O

Capítulo 1: In Principio

1.1. EL CONTEXTO HISTÓRICO

Bajo el término “bestiario” se recogen en la actualidad unas interesantes composiciones que hablan de todo tipo de animales. Obras, en su mayor parte, de creación literaria en la que el autor, a partir de un animal, construye su propia visión del mundo, unas veces en clave de humor, otras, en cambio, con intención claramente satírica. En la Baja Edad Media, el fenómeno “bestiario”, ampliamente conocido, alcanzó su época de esplendor: dichas composiciones pasan de ser meros tratados pseudo-científicos, episodios de Historia Natural a la manera de los clásicos, para convertirse en pilares básicos de la difusión de la doctrina cristiana entre la población de menor nivel cultural en Europa Occidental y, posteriormente, como nuevo molde literario para la literatura de los círculos más selectos y escogidos.

La Edad Media fue considerada durante largo tiempo como un periodo de letargo cultural (una larga noche de mil años) cuyo inicio y

término, el año 476 de nuestra era –fecha de la caída del Imperio Romano de Occidente– y aproximadamente el año 1453 –fecha de la conquista del Imperio Romano de Oriente por los sarracenos– respectivamente (Bishop, 1968: 8 y 323), coincidían con el final y el comienzo de otras tantas épocas culturales e históricas de clara reminiscencia clásica. El oscurecimiento sufrido por este periodo tiene sus raíces en el ideal clásico elaborado por la estética del siglo XVIII, que bebía en las fuentes del Clasicismo greco-latino, despreciando la producción artística, literaria, e incluso los hechos históricos acaecidos en la Edad Media (Guriévich, 1990: 23). Es preferible enfrentarse a ella como lo que realmente fue: una época de transición más o menos violenta hacia la modernidad.

Con esta opinión, intento acercarme a la postura del profesor Umberto Eco, expresada hace ya algunos años en el artículo titulado “Diez modos de soñar la Edad Media”, que aparece en el volumen de 1988 *De los espejos y otros ensayos*, y que me parece oportuno citar textualmente (Eco, 1988: 94): “Mi Edad Media debía entenderse como una época de transición, de pluralidad y pluralismo, de contradicción entre un imperio que nace, un imperio que muere y una tercera sociedad que está surgiendo”.

Mi propia idea de modernidad descansa sobre un concepto que, sin circunscribirse a un periodo cronológico concreto y particular, se articula en dos vertientes: una subversiva –que designa una época de cambios y transformaciones en todos los órdenes– y otra mimética –que basa dichas reformas en pautas de comportamiento aprendidas en épocas anteriores.

Debo aclarar que en este estudio no se trata de reivindicar a ultranza los valores que rigieron en el largo periodo medieval, sino de intentar una aproximación a los mismos desde un punto de vista objetivo

y, por tanto, más rico, de acuerdo con la tesis expresada por Arón Guriévich (1990: 25) en su ensayo de 1983, reeditado en 1990:

Está claro que no se trata de ninguna 'rehabilitación' de la Edad Media, cosa que sería tan unilateral y tendenciosa como su tradicional denigración. El conocido medievalista francés Jacques Le Goff prevenía hace poco contra la sustitución de la vieja "leyenda negra" sobre la Edad Media por una nueva "leyenda dorada". Lo que hace falta es aplicar a la Edad Media los criterios adecuados, estudiar la cultura medieval bajo la luz de su propia lógica e intentar comprenderla "desde dentro".

La Edad Antigua provee a la Edad Media de unos materiales que el periodo subsiguiente se encargará de adaptar a sus nuevas necesidades siguiendo pautas diferentes en cada caso particular: en ocasiones, los hombres medievales dan un gran salto hacia adelante mientras que otras veces retornan a posiciones o ideas muy primitivas. En esta línea se encuentra el pensamiento de Ernst Curtius (1984[1948]: 39) cuando afirma:

La Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación. Esta transmutación puede adoptar formas muy diversas: puede significar empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido, pero puede ser también un erudito afán de allegar materiales (la enciclopedia de San Isidoro y la de Rabano Mauro), un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental.

Curtius toma esta idea de las tesis del historiador alemán Ernst Troeltsch (Curtius, 1984: 39), quien opina que el paso de una Edad a otra no implica la negación total de la primera de ellas, sino que "nuestro mundo europeo descansa no en una aceptación ni en un abandono de la Antigüedad, sino en una fusión total y a la vez consciente con ella". Acerca de este mismo aspecto del tema, también podríamos citar palabras extraídas del ensayo de la investigadora francesa Regine Pernoud (1988: 133-134) :

La Edad Media ve, pues, en la Antigüedad una reserva de imágenes, de historias y de sentencias morales, pero no llega a proclamarla como modelo, como criterio de toda obra de arte; admite que es posible igualarla y aún superarla; la convierte en objeto de admiración, pero no de imitación.

Estas afirmaciones entraron en contradicción con las posturas tradicionales sustentadas por prejuicios que se remontaban a la época neoclásica y que fue continuada en el siglo XX por críticos como Sebastián, en su edición crítica de un *Fisiólogo* español aparecida en 1986, en la cual dice textualmente (1986: vi), “no debe de olvidarse que la Edad Media rara vez ha inventado algo, ella se ha limitado a beber en las fuentes antiguas”.

De cualquier forma, no parece ser esta la tendencia más generalizada entre los especialistas en el Medievo, quienes consideran este periodo más fructífero y, sobre todo, más importante para la configuración de las líneas maestras de la civilización moderna en la que vivimos. En palabras de Bishop (1968: 8): “a modern school of historians contends that the so called Dark Ages were a period of ascent rather than of decline, that with the withering of the pagan classic civilization came the first budding of a new culture that was to develop into our modern civilization”. O, según Eco (1988: 88-89):

No se sueña la Edad Media porque sea el pasado, porque pasados a la cultura occidental le sobran (...). Pero es que, como ya se ha dicho, la Edad Media representa el crisol de Europa y de la civilización moderna. La Edad Media inventa todas las cosas con las que aún estamos ajustando cuentas: los bancos y las letras de cambio, la organización del latifundio, la estructura de la administración y de la política municipal, la lucha de clases y el pauperismo, el altercado entre Estado e Iglesia, la Universidad, el terrorismo místico, el proceso indiciario, el hospital y el episcopado, hasta la organización turística, y substituíd las Maldivas por Jerusalén o Santiago de Compostela y lo tenéis todo, incluida la guía Michelin. En efecto, no estamos obsesionados por el problema de la esclavitud o el ostracismo, o de por qué

se debe, necesariamente, matar a la propia madre (problemas clásicos por excelencia), sino por cómo hacer frente a la herejía y por los camaradas que se equivocan y por los que se arrepienten, por cómo se debe respetar a la propia esposa y consumirse por la amante, porque la Edad Media inventa también el concepto del amor en Occidente.

A pesar de la cronología tradicional anteriormente mencionada (476-1453), consideraremos, de acuerdo con Ernst Curtius y Emilio Mitre¹, que el mundo “moderno” –opuesto a “antiguo” o clásico– comienza en el siglo VII de nuestra era. Dicha periodización se acerca claramente a la postura tomada por el historiador belga Henri Pirenne, quien, en su ensayo de 1937 *Mahoma y Carlomagno*, fue el primero en revisar rigurosamente las cronologías tradicionales y postular un nuevo término “a quo” para la Edad Media que se iniciaría con las migraciones árabes hacia Europa Occidental (Pirenne en Ruiz de la Peña, 1984: 62):

La ruptura de la tradición antigua tuvo como instrumento el avance rápido e imprevisto del Islam. Tuvo por consecuencia separar definitivamente Oriente de Occidente, poniendo fin a la unidad mediterránea. Países como Africa y España, que habían seguido participando en la comunidad occidental, gravitan ahora en la órbita de Bagdad. Lo que aparece en ellos es otra religión, otra cultura en todos los terrenos. El Mediterráneo occidental, convertido en un lago musulmán, deja de ser el camino de los intercambios y de las ideas que no había dejado de ser hasta entonces.

Emilio Mitre (1983: 10 y 24), por su parte, insiste en considerar a los siglos V y VI de nuestra era como integrantes de un periodo de

¹ Frente a estas opiniones, Paul Zumthor (1994: 31) constriñe aún más la duración temporal de la Edad Media, al considerar solamente como “medievales” los quinientos años que separan el año 1000 del 1500, es decir, “desde la primera formación de los Estados europeos a la repentina y brutal expansión geográfica de Europa en los albores del 1500”.

transición en el que tienen lugar las últimas migraciones germánicas (desaparición de los ostrogodos, nuevo protagonismo de francos, lombardos y visigodos) y comienzan los cambios político-económico-sociales (nacimiento del sistema feudal y creación de nuevas reglas jurídicas que lo amparan).

En el siglo VII, la invasión del Imperio Romano de Occidente por parte de los pueblos bárbaros del Norte, Centro y Este de Europa ya ha sido plenamente consumada y las comunidades que emergen de esta amalgama de pueblos comienzan a establecer sus propias reglas de convivencia en cuestiones como el comercio, el reparto de tierras, la defensa, etc. La penetración de los árabes en Europa desencadenará un sentimiento de solidaridad entre ellos y un empeño ciertamente decisivo por recuperar el orden anterior (Pirenne, 1979: 150).

Desde el punto de vista filológico, durante los doscientos años que separan la deposición del último emperador romano de Occidente, Rómulo Augústulo, y el año 675, fecha que los historiadores anteriormente mencionados proponen como auténtico inicio de la Edad Media, la lengua latina se erige en marco aglutinador de los distintos pueblos que se asientan en los territorios del antiguo Imperio, si bien no se trata del mismo latín en el que Cicerón compuso sus discursos o Virgilio sus poemas, sino de una lengua bastante contaminada por las lenguas bárbaras que se conoce con el nombre de "latín vulgar". Asimismo, en estos dos siglos aparecen los primeros signos importantes de actividad de uno de los motores más característicos del desarrollo de la Edad Media: el estamento religioso, que se convierte en absoluto protagonista de la vida medieval desde sus comienzos, adquiriendo privilegios -no solo en poder y bienes materiales sino también con el monopolio de la enseñanza y la

cultura- e imponiéndose incluso, más adelante, a la voluntad de los gobernantes por medio de la figura del Papa².

La Edad Media fue, de hecho, un periodo en el que objetivamente se sentaron, entre otras, las bases del Estado y la economía moderna (Bishop, 1968: 7-8) o las bases de una nueva estética literaria. La progresión ascendente que podemos notar durante toda esta época afecta no solo a las estructuras jerárquicas y económicas, sino también al ámbito cultural, en la medida en que se adaptan los cánones clásicos –en concreto, los latinos, más influyentes en la época debido a su proximidad temporal– a la nueva situación medieval, que implica una fragmentación del mundo cultural latino³, heredado de épocas anteriores, y un continuo mestizaje en el campo del saber (las culturas nórdica, cristiana, judía y árabe se interrelacionan constantemente durante varios siglos de movimientos de población motivados por conquistas, epidemias, etc).

² Ernst Curtius (1984: 47) achaca este estado de cosas a las conquistas árabes, que traen consigo un retraimiento de la cultura occidental ante los avances musulmanes en todos los ámbitos. “Los laicos no pueden ya leer ni escribir. (...) Aparece un nuevo elemento esencial de la Edad Media: la casta sacerdotal, que somete el Estado a su influencia; el latín se convierte entonces en lengua exclusiva de los letrados, y lo seguirá siendo a lo largo de la Edad Media”.

³ Lo que conocemos por *Romania*, es decir, los territorios que habían sufrido una romanización directa o indirecta (una gran influencia latina en algunos o en todos los aspectos de su vida) atraviesa, durante estos dos siglos, un periodo inestable, de fuertes cambios. Las estructuras del Imperio se derrumban para dar paso a nuevas naciones, nuevas costumbres, nueva organización político-social. En el aspecto lingüístico, la transformación del latín clásico en latín vulgar será el primer paso para el nacimiento de las lenguas vernáculas de buena parte de la Europa Occidental continental. Al suceder esta fragmentación de la lengua latina, cada reino medieval, debido a un aislamiento más o menos intencionado del resto de sus vecinos, emprende la ardua tarea de impulsar su propia cultura.

1.2. ORIGEN Y DESARROLLO DEL GÉNERO

Es en este momento de expansión cultural tardo-antigua cuando la difusión de los bestiarios comienza su andadura. A pesar de ello, los tratados sobre animales son producto no de la Edad Media, sino de la Edad Antigua. Nacieron como consecuencia de un mundo clásico y pre-clásico⁴ totalmente volcado hacia la naturaleza, a la que habían consagrado como una de sus diosas más importantes. Estos hombres habían aprendido a convivir con el medio natural y a deificar todo aquello que les proporcionaba sustento, abrigo... Aquello que posibilitaba su vida cotidiana, en definitiva. Los fenómenos meteorológicos eran interpretados como manifestaciones de un dios de los cielos, así como existía una explicación mítica del cambio estacional y de la sucesión de días y noches. La idea de identificar a los animales y a sus costumbres con las costumbres humanas aproximaba considerablemente ambas categorías.

En un principio, en algunas civilizaciones pre-clásicas como la egipcia, era creencia general que algunos animales eran la representación, la encarnación de algunos de sus dioses más importantes⁵, de la misma manera que los faraones eran considerados Hijos del Sol. Los animales sacros, cuya característica más sobresaliente era la de tener, total o parcialmente, algún rasgo de los animales que los simbolizaban, formaban parte de su panteón, al lado de las divinidades universales y locales. Estos animales, a los que se rendía culto durante su vida, eran la manifestación visible de algunos dioses principales. En este sentido, cabe destacar los

⁴ El periodo clásico designa, tradicionalmente, a las civilizaciones griega y romana. Dejamos en un periodo anterior las del Mediterráneo oriental, incluida la egipcia, y las de Oriente Medio y la India.

⁵ Recordemos los casos de Anubis, dios de los muertos y la momificación, hombre con cabeza de chacal; Sejmet, diosa de la guerra, mujer con cabeza de leona; Thot, dios de la escritura y del cálculo del tiempo, hombre con cabeza de ibis; Hathor, diosa de los placeres y el amor, vaca o mujer con cabeza de vaca.

Hieroglyphica atribuidos a un tal Horapollo, filósofo o teósofo de la época helenística que vivió en torno al siglo V después de Cristo. Se trata de una guía de símbolos para interpretar los jeroglíficos egipcios, en los que tanto abundaban los animales. La misma idea que animaba, pues, a los creadores de jeroglíficos en el Antiguo Egipto era idéntica a la de los pensadores medievales de los siglos XII y XIII: el mundo animal constituía un modelo, un ejemplo a imitar o a rechazar por parte de los humanos. En esta línea se pronuncia George Boas (1950: 18) en su comentario a los *Hieroglyphica*:

One need not then read books; one had but to look at the world about one and read the same lessons. The very beasts spoke to one in their manner of living. They lived lives which were symbols of temperance or intemperance, of industry or of sloth, of fidelity or ruthless disloyalty, of courage or cowardice. Such lives had been described in the long series of bestiaries of which medieval literature was full.

Por otra parte, el lenguaje de los *Hieroglyphica* de Horapollo toma el modelo visual de los jeroglíficos del Antiguo Egipto pero, a la vez, se enriquece con los significados hábilmente manipulados por el autor, quien establece una relación directa entre imagen y contenido semántico influida por las opiniones de tratadistas antiguos a los que se consideraba de gran autoridad (González de Zárate, 1991: 11).

Idéntica visión del mundo **-natura speculum homini-** es heredada, en parte, por la cultura griega, marcando de forma indeleble su mitología, plagada de dioses de apariencia humana que se metamorfosean en animales para conseguir algunos fines propuestos. Tomemos como ejemplo la figura de Zeus, que, en su empeño de acumular aventuras amorosas, es la más frecuentemente citada a este respecto. Publio Ovidio Nasón nos revela algunas de sus numerosas transmutaciones en su tratado *Metamorphoseon* (Ruiz de Elvira, 1988-90: 20-21, vv. 103-120):

Mæonis elusam designat imagine tauri
Europam: uerum taurum, freta uera putares;
ipsa uidebatur terras spectare relictas
et comites clamare suas tactumque uereri
adsilientis aquæ timidasque reducere plantas.
Fecit et Asterien aquila luctante teneri,
fecit olorinis Ledam recubare sub alis;
addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram
Iuppiter inplerit gemino Nycteïda fetu,
Amphitryon fuerit, cum te, Tirynthia, cepit,
aureus ut Danaën, Asopida luserit ignis,
Mnemosynen pastor, uarius Deoïda serpens.
Te quoque mutatum toruo, Neptune, iuueno
uirgine in Æolia posuit, tu uisis Enipeus
gignis Aloïdas, aries Bisaltida fallis;
et te flaua comas frugum mitissima mater
sensit equum, sensit uolucrum crinita colubris
mater equi uolucris, sensit delphina Melantho.

Nada parece impedir a Zeus convertirse en toro para raptar a Europa, en águila para violar a Asteria, en cisne para acercarse a Leda, en serpiente para llegar hasta Prosérpina.

Precisamente de un griego, Aristóteles, proviene uno de los primeros tratados de este tipo difundidos en Occidente⁶, *De Animalibus*. De la misma época arranca el interés por emplear animales como personajes de relatos moralizantes, las fábulas, por Esopo y Fedro. Los animales podían ser utilizados como vehículos para criticar los vicios de la sociedad sin que se presentaran mayores problemas para el autor: la conducta de estos, aún siendo una clara alegoría de una sociedad establecida y real, no hería la sensibilidad de los individuos ya que,

⁶ Véase Balme, D. M. (ed.) (2002): *Aristotle: Historia Animalium*. Cambridge University Press, Cambridge.

tradicionalmente, estos se consideraban muy por encima de los animales, dada su capacidad de razonar⁷. Conviene aclarar que la idea se remonta al pensamiento aristotélico y platónico: ambos suponían, en líneas generales, que el cosmos poseía una organización jerárquica interna que distinguía la materia pura de la forma pura, la unidad de la multiplicidad, y, dentro del ámbito de la Naturaleza, lo inorgánico o inanimado de lo animado hasta llegar a la especie que ocuparía el lugar más alto del escalafón: el hombre (Knowles, 1988[1962]: 12).

Los autores posteriores que aborden temas afines a la historia natural se decantarán por una de estas dos alternativas mencionadas: la corriente "cientificista" y la "moralizante". Herederos directos de las propuestas "científicas" del Estagirita serán Claudio Eliano⁸ (*Historia Animalium*) y Plinio el Viejo (*Historia Naturalis*), ya en tiempos del Imperio Romano. Estos primeros intentos de abordar el complejo mundo animal no son considerados por algunos críticos como literarios, sino como estudios pre-científicos, con abundantes imprecisiones y carencias en cuanto a rigor. En ellos, prima la descripción puramente aséptica de los animales por encima de cualquier otra connotación (ver figura 1, texto sobre la mangosta en ambos autores).

⁷ Este factor también es tenido en cuenta más adelante por Santo Tomás de Aquino y articula buena parte de su pensamiento (Sullivan, 1987: 489-490; art. 1, réplica a la objeción 2; art. 1, contestación a la objeción 3; art. 2, contestación a la objeción 3) en sus reflexiones sobre el hombre.

⁸ Véase para Claudio Eliano, la edición de A. F. Scholfield de 1971: *Ælian: On the Characteristics of Animals*, para la Loeb Classical Library, y para Cayo Plinio Segundo, la traducción de Ernout de 1952: *Pline L'Ancien: Histoire Naturelle*, editada por Les Belles Lettres, París.

Fig. 1:

CLAUDIO ELIANO	CAYO PLINIO SEGUNDO
<p>HERMAFRODITISM O Y SELECCION DE SEXOS POR MEDIO DE LUCHAS INTERNAS</p> <p>SUS ENEMIGOS SON LOS DEL HOMBRE: ASPID Y COCODRILO. LES ATACA CUANDO TIENE OCASION</p>	<p>Ο δε ιχνευμων ο αυτο ςαρα και αρρην και θηλυς ην μετειληχως και τησδε της φυσεως και τησδε, και σπειρε ιν τε και τικτειν τω α υτω η φυσις δεδωκεν. αποκρινονται δε ες το ατιμοτερον γενος οι ηττηθεντες κατα μαχ ην. οι γαρ κρατησαντ ες αναβαινουσι τους ηττημενους και ες αυ τους σπειρουσιν. οι δε ε αθλον της ηττης φερ ονται ωδινας τε υπομ ειναι και αντι πατερων γενεσθαι μητερες. τ οισ γε μην πολεμιωτα τοις ανθρωπω ζωοις, ασπιδι και κροκοδιλω</p> <p>Notum est animal hac gloria maxime, in eadem natum Ægypto. Mergit se limo sæpius siccaturque sole; mox ubi pluribus eodem modo se coriis loricauit, in dimicationem pergat. In ea caudam attolens ictus inritos auersus excipit, donec obliquo capite speculatus inuadat in fauces. Nec hoc contentus, aliud haud mitius debellat animal.</p> <p>[...]</p> <p>(Crocodilus)... in qua voluptate, somno pressum conspicatus ichneumon, per easdem fauces ut telum aliquod inmissus, erodit aluom.</p> <p>ORIGEN DEL ANIMAL</p> <p>ESTRATEGIA QUE ESGRIME CONTRA SUS ENEMIGOS EN LA LUCHA</p> <p>ODIA A LOS COCODRILOS Y LES ATACA DURANTE EL SUEÑO</p>

La continúa alusión a las **auctoritates**, o escritores, sabios o filósofos antiguos considerados de prestigio en los círculos intelectuales medievales constituye una de las características más fácilmente reconocibles en las obras de los autores del Medievo. Según recoge John A. Burrow (1982: 32), los “auctores” del pasado, ya fueran cristianos o paganos, habían dicho todo lo que cabía decir de cualquier tema. Algunos críticos (González de Zárate, 1991: 27) establecen conexiones justificadas entre el *Fisiólogo*, texto que comienza a difundirse en el occidente cristiano en el siglo II después de Cristo y los *Hieroglyphica*. En efecto, los dos fueron producto de la misma época y ambiente cultural: los siglos de

esplendor de la cultura helenística, centrados en la ciudad de Alejandría, donde se suponen escritos ambos tratados. De la unión entre la corriente “científica” y la corriente “moralizadora” y didáctica de las fábulas, nace un nuevo estilo de tratado: el *Physiologus* propiamente dicho, cuya versión más conocida se halla en un poema menor del mismo título que suele ser atribuido a Teobaldo, un monje benedictino del siglo XI. Dada la enorme difusión de los tratados sobre animales en el periodo altomedieval, el clero aprovecha el discurso de los “fisiólogos”, fácilmente aprehensible por el pueblo, para incluirlo en sus sermones en forma de “exempla” y parábolas. Es el momento en que se introduce la llamada *significatio* religiosa y los *Physiologi* son concebidos y compuestos como manuales de consulta, como guías prácticas y sencillas del saber cristiano elemental.

La preocupación existente en el siglo VII, periodo de transición cultural entre las Edades Antigua y Media, por las cuestiones filológicas (consecuencia directa de la fragmentación física y lingüística del Imperio) trae consigo una “modernización” de los tratados sobre animales al incorporarse un estudio etimológico básico de sus nombres (*Etymologiae sive ordinem alphabeti* de San Isidoro de Sevilla), que, en la mayor parte de las ocasiones, mediatiza el comentario subsiguiente sobre el animal y que, además, incluye algunas afirmaciones erróneas extraídas, casi siempre, de obras de terceros autores, dado que el santo hispanogodo poseía una cultura casi exclusivamente libresca. Otros Padres y Doctores de la Iglesia (San Buenaventura, San Alberto Magno, San Basilio⁹) dedican a los animales algunos tratados de corte pseudo-científico siguiendo siempre el ejemplo de los clásicos y de San Isidoro.

⁹ Las obras de estos autores relacionadas con el tema mencionado pueden encontrarse en el portal de internet Documenta Catholica Omnia (www.documentacatholicaomnia.eu), de la Cooperatorum Veritatis Societas.

La clara vocación didáctica de la enciclopedia isidoriana impregna una gran parte de los escritos sobre el tema en el periodo medieval: los “fisiólogos” o episodios sobre animales son concebidos, entonces, como obras pensadas para la escuela, como parte de una formación absolutamente básica para un “amplio”¹⁰ espectro de población que se mueve en pleno contacto con la naturaleza. El *De bestiis et aliis rebus* del religioso Hugo de San Víctor, con evidentes pretensiones científicas, es uno de los más claros ejemplos de esta afirmación.

Ya en el siglo XIII, Richart de Fournival subvierte el orden establecido al integrar la estructura del bestiario –que ya había adoptado este nombre, típicamente medieval– dentro de la estética cortés. El bestiario nunca había sido considerado como un medio de expresión literaria o de creación. Su ámbito se circunscribía bien a los círculos científicos bien a los religiosos. Fournival convierte los animales-símbolo del bestiario en una inmensa alegoría del amor, inundando su composición de elementos propios de la corriente trovadoresca. La idea innovadora, “modernista”, de Fournival no tuvo apenas seguidores, no creó escuela debido quizá a la intransigencia de sus contemporáneos, al no aceptar un modelo de composición religiosa (y, por tanto, tabú totalmente institucionalizado) como válido para la expresión del amor cortés. Cualquier novedad, ajena a los patrones existentes, cualquier cosa que contradijera los estereotipos culturales y que se pudiera considerar un avance en relación a la memoria colectiva, encontró severas dificultades para ganarse un lugar dentro de la intelectualidad oficial (Corti, 1979: 344).

¹⁰ El significado de “amplio” no coincide en absoluto con “generalizado”, puesto que la gran mayoría de la población no tenía oportunidad de recibir estudios a pesar de la popularidad y difusión de las escuelas ligadas a los centros religiosos de cada núcleo de población. Sin embargo, la imaginaria derivada de los fisiólogos sí llegaba directamente a todos los estamentos ya que los canteros la incorporaron a los capiteles, canecillos, frisos, tímpanos, columnas y jambas de muchas iglesias.

Parece haber sido este el caso de los bestiarios de tema amoroso, último estadio del estudio propuesto en la presente tesis.

Capítulo 2:
En busca de la definición
perfecta

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

A lo largo del último siglo se han sucedido muchos y muy diversos estudios dedicados a la materia que nos ocupa: los fisiólogos-bestiaros de la época medieval. Se impone, como introducción a este trabajo, una revisión crítica de las opiniones de los investigadores que se han detenido en estos textos. Datos identificatorios del género como fecha o lugar de nacimiento, definición, fuentes, evolución y estructura han sido tratados desde muy diferentes puntos de vista: en ellos está la clave para aclarar la identidad de los bestiarios. Comenzaremos, pues, dicha revisión a las opiniones de autoridades anteriores, siguiendo la costumbre netamente medieval de beber en estas fuentes para afianzar más, si cabe, las propias ideas.

2.1. CÉLESTIN HIPPEAU (1852)

El clérigo francés Célestin Hippeau expone, en su edición anotada del bestiario de Guillaume Le Clerc de Normandie, publicada en 1852, la definición de *Fisiólogo*, haciendo hincapié en una supuesta catalogación del

mismo como género menor, muy próximo al homilético, esto es, directamente relacionado con los círculos religiosos y las rígidas estructuras que seguían los sacerdotes de la época para redactar sus homilías y sermones. Nos da cuenta, igualmente, de su enorme popularidad en la época medieval, dada la conjunción de elementos de Historia Natural –dirigidos a un público que, aunque analfabeto en su mayoría, sí que sabía interpretar los signos de la naturaleza– con los dogmas y normas del Cristianismo. También nos advierte de la intención didáctica que dichos textos conllevan (Hippeau, 1852: 325, 317, 334, 335 y 343).

Dès l'époque où les Origène, les Saint Basile, les Eustathe et les Saint Ambroise composaient leurs belles homélies sur l'œuvre des six jours, un ouvrage d'un ordre moins élevé, mais par cela même plus populaire et plus répandu peut-être, semble avoir été généralement adopté comme le résumé des connaissances en histoire naturelle les plus utiles à l'instruction religieuse des premiers chrétiens. Il a pour titre *Physiologus*, le Physiologue. [...] Certaines compositions du moyen âge, connues sous le nom de *Bestiaires*, de *Volucraires* et de *Lapidaires*. Elles contiennent des descriptions de quadrupèdes, d'oiseaux, de reptiles, de poissons et de pierres, accompagnées d'explications dont le but était de rappeler aux fidèles quelques vérités morales ou religieuses. [...] C'est une maxime de tout temps adoptée par les hommes versés dans l'étude des mystères de la religion, que les divines Écritures présentent quatre sens différents; qu'elles peuvent être interprétées dans le sens **historique**, **allégorique**, **tropologique** et **anagogique**. [...] Dans ces siècles de ferveur et de foi, la religion était la grande, l'importante, la seule affaire de la vie; tout s'y rattachait, rien n'existait que par elle et que pour elle. [...] C'est un fait depuis long-temps reconnu, que dans la pensée des écrivains sacrés, et dans les considérations le plus fréquemment développées par les Pères de l'Église, les animaux, entraînés par leurs instincts farouches, sont les plus frappant symboles de nos vices et de ces mouvements désordonnés contre lesquels la gloire de l'homme est de soutenir une incessante lutte.

Por otra parte, dicho crítico utiliza indiscriminadamente los términos “fisiólogo” y “bestiario” cuando alude a la misma cosa: ciertas obras sobre animales y otros seres de la naturaleza que tratan de aproximar a los fieles –cristianos, se entiende– a un mejor y más profundo conocimiento de la religión que profesan. No hace distinción alguna ni en cuanto a la diferencia de extensión entre unos y otros ni en cuanto a su época de auge o su origen. De la misma manera, es notorio el maniqueísmo encubierto que rige la labor de Hippeau. Los animales son el símbolo de los vicios del hombre, puesto que predominan en ellos los bajos instintos y son incapaces de razonar. La vida del hombre, según Hippeau, es un constante tira y afloja entre el bien y el mal, el vicio y la virtud. El hombre, cima gloriosa de la Creación, es considerado bueno por naturaleza, por contra a los animales, espejo de los vicios en los que cae, en ocasiones, el ser humano.

Esta concepción binaria y exageradamente maniqueísta del mundo no desmerece al lado de opiniones como la de Santo Tomás de Aquino, expuesta en el siglo XIII, pero resulta, a mi juicio, absolutamente desfasada a finales del siglo XIX y claramente influenciada por la ortodoxia católica tradicional. En mi opinión, no se debe abordar un estudio de una obra literaria a partir de prejuicios religiosos y con pretensiones evidentemente filológicas, pues con ello se pierde en rigor y se desvirtúa el propio texto. Hippeau no ha tenido en cuenta que, de los animales que presentan los *Fisiólogos* tradicionales, varios de ellos simbolizan diferentes etapas de la vida de Cristo, por ejemplo, el león, cuyo cachorro permanece tres días desde su nacimiento sin vida y es despertado por su padre –en una clara alusión a la Resurrección–. A partir de entonces, permanecerá siempre vigilante, al acecho de cualquier peligro –velando por nosotros para evitar que el demonio nos posea (26: 10-18), como podemos comprobar en el *Fisiólogo* del maestro Teobaldo:

Sic tibi, qui celsi resides in culmine celi,
Cum libuit tandem terrenam visere partem,
Ut genus humanum relevares crimine lapsum,
Non penitus notum fuit ulli demonorum
Viscera Marie tibi, Christe, fuisse cubile.
Et qui te genuit, triduum post surgere fecit,
Cum mortis vindex mortem crucis ipse subires.
Tu nos custodis, tu nullo tempore dormis,
Pervigil ut pastor, ne demat de grege raptor.

O quizá haya olvidado que la muda de piel de la serpiente, animal tradicionalmente asociado al pecado y al Infierno, responde a una búsqueda de la Verdad en Dios y Cristo (36: 29-32):

Signat hunc callem lapidis foramen,
Signat et Christum petra, nam per ipsum
Fit novus quisquam, capit atque vitam
Fine carentem.

Por lo que respecta a la hormiga, es destacable la sabiduría que demuestra a la hora de proveer para el invierno: divide en dos partes el grano que ha almacenado, con objeto de dejar siempre un remanente para los tiempos difíciles. Con ello, la hormiga actúa como el buen cristiano, que se prepara para el día del Juicio Final durante toda su vida (42: 11-18):

Sed de ne pluviis aspersum germinet udis
Aut ea ne pereat, esse quod hinc nequeat,
Granum, quod legit, prudens formica bipertit:
Hoc est, quod binas lex habet una vias,
Que terrena sonat simul et celestia monstrat,
Nunc mentem pascit et modo corpus alit.
Nos utinam repleat, famis ut formido recedat
Tempore iudicii, quod simile est hiemi.

La colaboración entre los ciervos que componen un grupo les hace merecer admiración por parte del Fisiólogo, puesto que la compenetración y la ayuda mutua que se prestan entre sí les llevan a terminar sus labores sin problemas y sin envidias, tal y como lo recomienda la ley de Dios (50: 25-30):

Sic se vertentes cuncti mutuoque ferentes
Nunquam deficiunt atque viam peragunt.
Per tales mores alienos ferre labores
Cum pietate monent atque juvare docent.
Sic lex est Christi nostri complenda magistri,
Cujus, qui faciet, pascua repperiet.

De la misma manera, el pequeño elefante que consigue levantar al grande representa, para el Fisiólogo, a Dios hecho hombre, salvando a la Humanidad de sus pecados. También el olor de su piel recuerda la palabra sagrada, que libera al pecador de sus vicios (66: 31-36).

Qui cum sit parvus, quoniam Deus est homo factus,
Sic relevavit eum in comedendo reum;
Cujus odor, plenus de verbis scilicet ejus,
Si cui rite venit, inde beatus erit:
Omne quidem vitium fugiet de corde per ipsum;
Causa dehinc leti nulla nocebit ei.

La fidelidad de las tórtolas hacia sus parejas es asociada a la unión espiritual entre el alma humana y Dios, unión marcada por la virtud y que redundará en conseguir la vida eterna en Cristo (68: 6a-10b):

Sic animarum est queque fidelis
Facta virili federe felix,
Namque maritus est sibi Christus,
Cum sua de se pectora replet;
Et bene vivens semper adheret,
Non alienum querit amicum,

Quamlibet Orcus sumpserit illum.
Quem superesse credit in ethre,
Inde futurum spectat eundem,
Ut microcosmum judicet omnem.

Por último, en el *Fisiólogo* aparece la pantera, inigualable en belleza dentro del reino animal. Al igual que Cristo, considerado la obra más perfecta y bella de la Creación –en cuanto hombre y encarnación de la gracia divina en la tierra (70-72: 13-19).

Est autem Christus panter per mystica dictus,
Qui super est homines forma collatus ad omnes.
Et satur ille fuit, quia quot vult, tot sibi sumit,
Et somnum cepit, cum nos moriendo redemit.
Rugitum misit, postquam de morte revixit
Celos ascendens, ubi regnat cum Patre presens,
Quem gentes cuncte sunt sic credendo secute.

Sin embargo, en el artículo publicado por el mismo autor en la *Revue de l'art chrétien* (1861: 148), hallamos una definición totalmente aséptica del fisiólogo-bestiario: “résumé des connaissances en histoire naturelle les plus utiles à l'instruction religieuse des premiers chrétiens”.

En ella, el sacerdote francés huye de todo partidismo e influencia externa y describe la obra como ya lo hubiera hecho nueve años antes, insistiendo en su carácter doctrinal, en su uso religioso y en su origen científicista.

2.2. RICHARD MORRIS (1872)

La definición de Richard Morris, aparecida en 1872 en la introducción a su miscelánea de textos escritos en inglés antiguo, no aporta datos nuevos a la idea de fisiólogo o bestiario que nos legara Hippeau (Morris, 1872: vii).

All the pieces here grouped together possess, however, one characteristic feature, that they are of a religious or didactic nature. [...] Scraps from the *Bestiary* with its curious moralizations ...

De nuevo, el crítico se muestra partidario de agrupar el bestiario que edita con textos de marcado carácter religioso como los *Kentish Sermons*, *Proverbs of Alfred* y algunos poemas religiosos del siglo XIII (generalmente, laudes a la Virgen o poemas que describen diferentes fases de la vida de Cristo en la Tierra o de la Creación del Mundo por Dios), acentuando con esto su usual empleo dentro de la Iglesia. Por otra parte, incluye una brevísima mención a la moraleja derivada de los animales de los bestiarios, de la que no aporta ningún dato más, lo cual me hace suponer que Morris pensaba en la **significacio** que había sido impuesta a los animales por parte de su autor, quienquiera que hubiera sido éste.

2.3. GASTON PARIS (1905)

El romanista francés Gaston Paris aborda el tema de los bestiarios, desde el punto de vista de su importancia dentro del panorama de la literatura francesa, en su monografía de 1905 sobre el periodo medieval de la misma (Paris, 1905: 96).

Des moralisations de ce genre sont inséparables des *Bestiaires*, recueils pris à des sources latines, elles-mêmes de dérivation grecque ou orientale, de contes sur divers animaux interprétés comme figurant les enseignements chrétiens; le plus ancien est celui de Philippe de Thaon,

prêtre anglo-normand, dédié à la reine Aelis de Louvain; plusieurs autres furent composés encore, entre autres celui de Guillaume Le Clerc (en 1210 ou 1211) et celui d'un autre Normand, Gervaise (un peu après). Richard de Fournival (†1260) détourna les histoires des bestiaires de leur sens pieux et les interpréta tout autrement, avec une ingéniosité subtile, dans son *Bestiaire d'amour*.

Mediante estas palabras, Paris defiende el origen griego u oriental, pasado posteriormente por el tamiz latino, de los cuentos sobre animales que se agrupan bajo el nombre de bestiario. Para el estudioso francés, se trataba de meras colecciones de cuentos que incorporaban una interpretación primordialmente cristiana. Su denominación de “cuentos” a los capítulos de los bestiarios no resulta apropiada para aplicarse a estos textos, en ninguna de las obras que cita a continuación y que corresponden a los bestiarios franceses más conocidos (los de Philippe de Thaün, Guillaume de Normandie, Gervaise y Richart de Fournival).

Las noticias que Paris aporta sobre las supuestas fuentes de los bestiarios manifiestan una clara influencia de los estudios filológicos emprendidos en la segunda mitad del siglo XIX y que tuvieron su continuación en los primeros años del siglo XX. Se llevan a cabo los primeros trabajos serios sobre lenguas muertas orientales (en concreto, sánscrito) y, a consecuencia de ello, sobre los centros del saber de Europa Occidental sobreviene una oleada de interés por las culturas milenarias del otro extremo del mundo. Tanto es así que los pensadores y críticos literarios del Viejo Continente comienzan a ver influencias orientales en todo tipo de textos y actitudes: es célebre la controversia suscitada por la edición del *Pantchatantra* de Theodore Benfey¹¹, aparecida en 1859, que

¹¹ Benfey, T. (1859): *Pantchatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen versehen*. Leipzig, 2 vol. (repr. Georg Olms, 1966)

pretendía derivar todos y cada uno de los motivos literarios conocidos de la literatura védica. Una de las voces que más se alzaron contra esta opinión fue la del francés Joseph Bédier, el cual limitándose al campo de los “fabliaux”, demostró en 1892 la poca solvencia de tal afirmación. Quizá la identificación de los capítulos de los bestiarios con cuentos y el adscribirse a una cierta escuela -la orientalista- haya contribuido a la confusión en la que parece moverse Paris. Solo podemos concluir que no tiene razón en considerarlos cuentos ni tampoco en hacerlos proceder de Oriente. Los bestiarios fueron la pequeña aportación del pensamiento medieval a la evolución de la ciencia y la difusión de la religión, el más evidente “leitmotiv” de aquellos años.

Estas obras de corte moral están inequívocamente ligadas a un siglo concreto: el siglo XII, fecha clave, pues, para nuestros textos como lo fuera, asimismo, para la literatura en latín, que experimenta una auténtica revolución, un renacimiento que coincide con el apogeo del género bestiario.

2.4. JOHN EDWIN WELLS (1926)

John Edwin Wells aboga, en su registro bibliográfico de las obras escritas en Inglaterra durante el periodo medieval (1926), por un contenido eminentemente didáctico y, sin lugar a dudas, con clara intención de difundir la religión cristiana por parte del autor de los bestiarios. Wells incide también en la inmensa popularidad que rodeó a este tipo de textos, verdaderos “best-seller” en su época, de lo que dan fe versiones y comentarios sobre el *Fisiólogo* en latín, francés, inglés y, prácticamente, cualquier lengua vernácula de la Europa del medievo. A partir del *Fisiólogo*, siempre según palabras de Wells, la Iglesia descubre el filón que resulta de aprovechar los géneros literarios menores y de carácter más popular -no hago diferenciación entre orales o escritos- para

adoctrinar a los que no tienen acceso al estudio exegético de la Palabra Sagrada, reservado a los más cultos (Wells, 1926: 182).

At a very early period the Church began to employ exposition of the natures and qualities of animals, for presenting and enforcing moral and religious doctrine. Probably all due originally to a *Physiologus* composed among the Christians in Alexandria, were written in the Middle Ages many collections of accounts of the sort. Extant versions and allusions in Latin and in French, show that such works were as popular in England as elsewhere.

No es la primera vez, de acuerdo con la Historia, que la Iglesia se acerca a las capas menos leídas o marginales de la sociedad por medio de una reconversión o adaptación de sus directrices fundamentales a modelos o parámetros ya existentes entre los pueblos paganos. Recuerdo, en este momento, la fusión de tradiciones opuestas que supuso la llegada del Cristianismo a ciertas zonas de acusada raigambre pagana, por ejemplo, Inglaterra o las regiones nórdicas. Es notoria la rapidez con la que la nueva religión se impuso a base de mantener rasgos paganos como algunas fiestas, que únicamente cambiaron nominalmente y pasaron a formar parte del Santoral cristiano. De hecho, hemos heredado la celebración de la Noche de San Juan de la costumbre pagana de ofrecer ritos esa misma noche con motivo de la adoración al Sol en la fecha del solsticio de verano.

Curtius (1984: 653) también incluyó en su influyente ensayo de 1948 el frecuente uso de esta estrategia e incluso una segunda, igualmente importante, de reacción contra los antiguos dioses, a los que la Iglesia demonizaba y reprimía pero que pervivían con fuerza en el subconsciente de los pueblos a los que se imponía el Cristianismo. De idéntica manera (Curtius, 1984: 367), los géneros literarios también se mezclan, produciéndose cruces de estilos en los que tienen cabida el canon pagano y el cristiano a la vez.

2.5. MONTAGUE RHODES JAMES (1928)

Por otro lado, los estudios de M.R. James sobre los bestiarios en las Islas Británicas constituyen el primer acercamiento serio a dicho género, a pesar de las muchas imprecisiones que en ellos podemos encontrar. James define en 1928 los bestiarios destacando, principalmente, su mérito en relación a la iluminación que poseen (James, 1928: 1).

Those who know the name will have at least a rough definition of a Bestiary in their minds, as a sort of moralized Natural History illustrated with curious pictures. [...] Indeed, the Bestiary may be reckoned as one of the leading picture-books of the 12th. and 13th. century in this country.

Son tratados de Historia Natural moralizante cuyo punto de mayor interés lo constituyen las ilustraciones. James no entiende estos textos como obras literarias, sino puramente decorativas, con un contenido científico que no llega a alcanzar los niveles mínimos para que sean considerados obras de este tipo (James, 1928: 1).

Its literary merit is *nil*, and its scientific value (even when it had been most extensively purged of fable, and reinforced with soberer stuff) sadly meagre.

Ello es debido, en gran medida, a la enorme cantidad de fabulación que detallan, lo cual hace pensar a James que al autor anónimo de los bestiarios y fisiólogos no le interesaba contar verdades sobre los animales de los que se ocupó en sus páginas. Se limitó a reunir anárquicamente en su composición supersticiones, cuentos, creencias populares que corrían de boca en boca o se habían plasmado en algún otro texto popular en aquella época. El personaje “Physiologus”, pues, no es un

auctor en el sentido estricto que la palabra tenía en la Edad Media¹². Se trataba de una personificación del pueblo llano, cuya sabiduría en torno a los animales resultaba ser el cien por cien del contenido de los bestiarios (James, 1928: 4-5).

It is on the whole a preferable view to me that the writer has put together a number of stories and beliefs, some of which were orally current, and others recorded in books. He was not concerned with the truth of them (and in fact they are without exception fabulous) but only with their suitability for edification; so authority was of no importance to him.

Por otra parte, James nos introduce en la cuestión del origen de estas obras remitiéndolas a un texto griego denominado *Fisiólogo*. Las versiones latinas y vernáculas que han llegado hasta nosotros, según James, copian literalmente la estructura de aquel *Fisiólogo* original perdido. El autor inglés es el primero que, valiéndose de un criterio puramente cronológico, hace notar una cierta diferencia entre fisiólogos y bestiarios (James, 1928: 2).

It is an established fact that the oldest Latin Bestiaries are versions of a Greek book known as Physiologus. [...] The method of the book is this: a chapter will commonly (but not always) begin with a Biblical text mentioning an animal. Then we are told what the "Physiologus" says or said about the creature; then the spiritual or moral lesson of this is set forth, often in the form of an address to a πολιτευτης or to a man of God, by either

¹² Con respecto a este tema, debemos citar las palabras de A. Minnis (1988[1984]: 10) a modo de definición del término "*auctor*": "In a literary context, the term *auctor* denoted someone who was at once a writer and an authority, someone not merely to be read but also to be respected and believed. [...] The writings of an *auctor* contained, or possessed, *auctoritas* in the abstract sense of the term, with its strong connotations of veracity and sagacity. In the specific sense, an *auctoritas* was a quotation or an extract from the work of an *auctor*". El "*auctor*" es, en sí, un escritor de gran valía y erudición personal cuyas obras, a causa de las opiniones vertidas en ellas, merecían ser promovidas al rango de modelos ejemplarizantes. El personaje al que aludíamos, el "*Fisiólogo*", sería, según la distinción que aplicaba Guillermo de Conches (Minnis, 1988: 26) un mero agente ("*actor*") que produce su obra teniendo en cuenta a otras fuentes, no a los "*auctores*".

of which terms a monk [...] seems to be meant. The section will end (this again is not invariable) with the words “well, therefore, did the Physiologus speak concerning” the creature in question. The objective of the book is purely religious, even ascetic.

James incurre en una contradicción notoria cuando se refiere a la intención que el autor dió a su texto. Por su relación con la Biblia, a la que revierte constantemente en busca de pasajes introductorios para las criaturas de las que va a tratar, James sugiere posibles miras religiosas, más concretamente, ascéticas. Supuestamente, el texto se dirige a clérigos y su mensaje implícito se halla en la conducta de los animales, que, sin ellos saberlo, han construído una vía para que los hombres, inspirados por ellos, puedan alcanzar la unión con Dios. Anteriormente, James aludía a las inexactitudes contenidas en los bestiarios como producto de una corriente popular de la que dimanaban directamente y que quienquiera que hubiera sido su autor no se había preocupado de contrastarlo con la realidad.

El gran hándicap del estudio de James reside en su especificidad: únicamente se dedica a los bestiarios ingleses, dejando de lado sus evidentes conexiones con los producidos en el Continente y llegando incluso a afirmar que la forma propia o estándar de los bestiarios nació en las Islas (James, 1928: 1). No tenemos datos concretos y fiables de la evolución y difusión del género en este área, pero los bestiarios (como tales) más antiguos de los conservados fueron compuestos a finales del siglo XII por poetas anglo-normandos en lengua francesa. Los latinos que con tanta frecuencia circulaban durante la Alta Edad Media son traducciones del *Fisiólogo* griego helenístico o composiciones firmadas, en el continente, por eruditos como San Isidoro de Sevilla (*Etymologiæ*) o

Rabano Mauro¹³ (*De Universo*), además del *Fisiólogo* de Teobaldo y los tratados sobre este tema surgidos de la pluma de los hombres de la Escuela de Chartres en Francia.

2.6. LILLIAN ALLEN (1935)

De la opinión de James pasamos a la contenida en la tesis doctoral de Lillian G. Allen (1935: 3).

Under the name **physiologus**, of which the sense is not yet well determined, was designated in ancient times, and as late as the fifth century of the Christian era, a sort of resumé of knowledge of natural history most useful for religious instruction. The origin of these popular manuals of natural history is very ancient in the Orient, and their success was considerable. (...) The bestiaries which appeared during the middle ages were for the most part, translations and enlargements on a certain *Physiologus* which had been composed in the Greek language by an anonymous author, at Alexandria, probably about the second century of our era.

Lillian Allen sigue en la línea de James al diferenciar los fisiólogos y los bestiarios según el criterio que éste había utilizado: se trata de dos clases de obras distintas, una anterior a la otra –el *Fisiólogo*–, que sirve a esta última como base para desarrollar un nuevo texto, por medio de la ampliación de datos obtenidos a partir de diversas fuentes. Establece una fecha aproximada de difusión de los fisiólogos –hasta el siglo V de nuestra era–, mientras que sitúa claramente los bestiarios en la Edad Media. Recordemos que los términos inicial y final de este periodo varían según sigamos a un autor o a otro, pero que la división tradicional se sitúa en

¹³ El texto citado puede encontrarse en el portal de internet Documenta Catholica Omnia (www.documentacatholicaomnia.eu), de la Cooperatorum Veritatis Societas.

torno a la fecha de la caída de Roma a manos de los pueblos bárbaros del Este de Europa (año 476). De esta forma, Allen diferencia fisiólogos y bestiarios en función de la época a la que pertenecen: los primeros a la Edad Antigua tardía, los segundos a la Edad Media. Esta división carece de consistencia si tenemos en cuenta la aparición de fisiólogos en latín o en lengua vernácula durante toda la Edad Media tradicional (476-1452), como consecuencia de la circulación de manuscritos que es moneda común en toda Europa, merced a los préstamos entre monasterios y abadías para copiar y compilar las obras fundamentales del saber occidental. Sobradas muestras de ello nos las ofrecen obras como el *Fisiólogo* por antonomasia¹⁴, el atribuido al monje de Montecassino Teobaldo o Tetbaldo (c. 1022-1035); los restos que perviven de un *Fisiólogo* en lengua anglosajona en el llamado *Exeter Book*, códice de finales del siglo XI; el *De bestiis et aliis rebus* de Hugo de San Víctor¹⁵ (?-1141), que resulta ser, básicamente, una refundición del *Physiologus*; o la versión vernácula inglesa que se conserva en el BL Ms. Arundel 292, ff. 4r-10v (c. 1300).

Por otra parte, considera que los fisiólogos-bestiaros son compendios, manuales de la Historia Natural que se conocía durante su periodo de difusión. Su origen lo sitúa en Oriente, donde el género se cultivaba desde antiguo, aunque los bestiarios propiamente dichos provienen de un *Physiologus* de la época helenística (siglo II). También hace hincapié en la enorme popularidad de la que gozaron durante toda la Edad Media, al haber sido utilizados, mayoritariamente, en los ámbitos

¹⁴ No porque sea más representativo que el resto, sino porque es el que mejor se ha preservado y ha llegado a nuestras manos. La fuente principal, tanto del *Fisiólogo* de Teobaldo como de los demás que circularon durante la Edad Media, reside en el *Physiologus* griego perdido que A. Sbordone reconstruyó en 1936.

¹⁵ Texto disponible en el portal de internet Documenta Catholica Omnia (www.documentacatholicaomnia.eu), de la Cooperatorum Veritatis Societas.

religiosos para la instrucción de las gentes. Esta “zoología popular”, en palabras de Allen, incluye narraciones fantásticas sobre animales y una gran cantidad de inexactitudes, debidas, en su mayor parte, a visiones y concepciones tradicionales de los animales, perpetuadas en forma de proverbios, o bien a causa de supersticiones, rumores y leyendas extendidas por algún viajero en contacto con culturas lejanas y mal asimiladas (Allen, 1935: 6):

The thirteenth century was a time when dictionaries, resúms and encyclopedias were made, and these included books on animals, vegetables and minerals. Most of the books which compose the popular zoology had perhaps had their point of departure in some facts badly observed. One could possibly discover their origin in the tales of some imaginative traveler, in ancient pictures or hieroglyphics. But the medieval writer was more interested in the moral they pointed or the point they illustrated in the life of Christ.

Pero, la razón principal de ser de los bestiarios no es otra que su contenido didáctico: la idea ampliamente extendida por todo el mundo medieval que consideraba a los animales y a la Naturaleza, en general, como espejo donde el hombre debía mirarse. Se trataba de criticar los vicios o ensalzar las virtudes de la sociedad medieval desde una perspectiva diferente, en apariencia inocente, puesto que nadie podía sentirse aludido si veía sus defectos propios reflejados en la conducta de un ser considerado inferior a todos los niveles, nunca equiparable al hombre. De cualquier forma, Lillian Allen (1935: 7) cae en el mismo error que habíamos señalado en Hippeau anteriormente cuando escribe:

The animals, led on by their fierce instincts, are the most striking symbols of our vices, and of those disordered movements against which the glory of man is to carry on an incessant struggle.

La autora se limita a transcribir fielmente las palabras del clérigo francés, cayendo en una gran contradicción, ya que, en otra cita anterior, reconocía que lo más importante para el autor medieval –de bestiarios, se entiende– era la moral o la etapa de la vida de Cristo que los animales simbolizaban. Allen, en este caso, se ha dejado llevar por la vehemencia de autoridades anteriores, al igual que lo hicieran los escritores medievales. Las palabras que hemos utilizado para rebatir la posición de Hippeau pueden servir, asimismo, para argumentar en contra de la opinión de Allen. El exagerado maniqueísmo que destilan ya estaba desfasado en el primer tercio del siglo XX y desvirtúa el texto de los bestiarios, donde encontramos abundantes casos de animales cuyo instinto es esencialmente bueno y, por ello, sirven a sus autores para ilustrar pasajes ejemplarizantes de la vida de Cristo.

2.7. R.M. WILSON (1939)

La importancia del bestiario como material literario que trasciende su época y pervive en circunstancias totalmente diferentes a las medievales es puesta de relieve por el profesor Wilson en su estudio sobre la literatura de la época altomedieval, editado en 1939. El bestiario, entendido por el autor como pieza básica de literatura didáctica (Wilson, 1939: 187), aparece caracterizado por sus orígenes orientales monásticos o, al menos, religiosos. Destaca su conocimiento por parte de diversos pueblos, los cuales conocieron la obra a través de las traducciones –del griego al latín y las lenguas de Oriente Medio– que circularon durante el periodo final de la Edad Antigua y toda la Edad Media, llegando incluso a verse al inglés antiguo –texto del cual nos quedan algunos restos, como las entradas correspondientes a la pantera, la ballena y la tórtola– (Wilson, 1939: 187). Según Wilson, la adaptación de un texto “de evasión”, en principio, a texto didáctico le confiere un carácter especial y le hace más

atractivo a los ojos del público de la época: la popularidad del poema radica en el hecho de que proporcionaba al lector medieval un escape del mundo real mediante la recreación de seres que solo tenían cabida en la imaginación, a la vez que le mantenía apegado a unos modelos de conducta que conocía al dedillo (Wilson, 1939: 188). De cualquier forma, este tratado de pseudo-historia natural provee de material a épocas posteriores y a artes como la heráldica:

The *Bestiary* is full of such unnatural natural history, and its importance lies in the fact that the legends continue to appear in literature long after the *Bestiaries* have ceased to be copied and the natural history has been corrected. It is the type of literature, too, that many of the animals of heraldry, the gryphon, the unicorn and the phoenix, are derived.

2.8. ERNST KITZINGER (1940)

El fisiólogo-bestiario no interesa solamente desde el punto de vista literario, sino que también ha suscitado estudios desde perspectivas exclusivamente artísticas. Ernst Kitzinger, en su estudio del arte de la primera mitad de la Edad Media (1940), dedica unas páginas al bestiario, del que se expresa en los siguientes términos (Kitzinger, 1940: 104):

... A bestiary, a Medieval text-book of zoology with descriptions of various animals and their habits. Fantastic and even childish from a modern scientific standpoint, to the Medieval reader such texts related the natural world to Christ and the teaching of the Church. Secular art barely existed – or, rather, the distinction between sacred and secular was meaningless, since everything proceeded from Christ.

A pesar de que la última afirmación del autor –que incide sobre el hecho de la casi absoluta carencia de arte profano en el periodo medieval– puede ser fácilmente rebatida en cuanto afecta a la iluminación de los manuscritos (ya en el siglo XIII podemos encontrar obras exquisitamente

miniadas de temática histórica, principalmente), Kitzinger acierta al relacionar los textos con el nombre de bestiario con el arte medieval, situándolos en esa frontera donde era prácticamente imposible deslindar sacro de secular, laico de religioso. El panteísmo impregna este aspecto de la Edad Media hasta el punto de producir híbridos como los bestiarios tanto si se trata de obras literarias como de bestiarios tallados sobre la piedra, cristal o tabla. Los describe como libros de texto afines a la zoología que cuentan particularidades sobre algunos animales y sus hábitos más frecuentes. Tratan de poner de relieve la importancia que tienen, por un lado, Dios como figura suprema que ha creado todas las cosas y todos los seres conocidos; por otro, la Iglesia, como depositaria y celosa guardiana de la Verdad transmitida por Cristo a su paso por este mundo. A través de los bestiarios, pues, se produce un perfecto ensamblaje entre el mundo espiritual –contenido en sus “significaciones”– y el mundo natural –presente en las “naturæ”–. Se convierte, entonces, en un vehículo cómodo para extender la doctrina cristiana.

2.9. MÁRIO MARTÍNS (1952)

Esta idea de tomar el mundo entero como un gigantesco símbolo, propia de los filósofos de la Escuela de Chartres (siglo XII), resume la esencia de la importancia de los bestiarios según la opinión del estudioso portugués Mário Martins (1952: 547):

Por isso, principalmente a partir do século XII, muitos teólogos e contemplativos passaram a considerar o mundo como um símbolo e cada criatura como a expressão duma ideia do Verbo. Essa ideia presa nas coisas devia libertar-se pela contemplação mística. Consonante a escola de San Vitor, a criação, obra do Verbo, constitui a sua palavra externa.

Martins expresa la diferencia entre mundo natural y mundo religioso que Kitzinger ya había apuntado mediante la contraposición de

un “libro natural” –el Universo– y un “libro sobrenatural” –Cristo y la verdad revelada a los hombres en la Sagrada Escritura. El recurso de presentar estas dos esferas como libros procede, seguramente, de Curtius (1984[1948]: 448) y de la arraigada idea medieval de que todo era susceptible de interpretación. El autor portugués nos da cuenta en su artículo de su peculiar punto de vista en lo que concierne al origen y posterior desarrollo de los bestiarios (Martíns, 1952: 548-9):

Bestiários, livros de plantas e lapidários. Todos eles forragearam, largamente, nos antigos naturalistas, mas acrescentaram a essa páginas uma interpretação simbólica e religiosa dos seres. Ao lado de Aristóteles, Plínio e Cayo Julio Solino, encontramos, sobretudo, um grego misterioso e afortunado que, posto em latim, percorreu toda a Idade Média sob o nome de *Physiologus*, isto é, *Naturalista*. [...] Refundido, interpolado, resumido ou alargado, andou pelas mãos de San Isidoro, fornecendo a base para alguns capítulos das suas *Etimologías*. Sofreu arranjos de Henrique de Gand, Allain de Lille e, principalmente, do pseudo Hugo de San Vitor em *De bestiis et aliis rebus*.

Quizá lo más particular de las palabras de Martíns sea la afirmación tajante, sin titubeos, de que fue San Isidoro quien se dejó influir por los fisiólogos y no a la inversa, como ha sido aceptado por la práctica mayoría de todos los críticos. Ciertamente es que el santo visigodo no fue ajeno a la expansión de los fisiólogos en su época; seguramente, lo conocía bien y pudo haberlo seguido en la composición de los capítulos bajo el subtítulo *De bestiis*, *De minutis animantibus*, *De serpentibus*, *De vermibus*, *De piscibus*, *De avibus*, y *De minutis volatilibus*. Lo que sí resulta igualmente evidente es que los fisiólogos se reformaron en torno a la época carolingia con adiciones tomadas de autores de la tradición medio-latina, entre ellos, y quizá el más importante, San Isidoro. A este respecto, Florence McCulloch establece un listado de entradas del *Fisiólogo* que fueron revisadas o incluídas por vez primera en una época posterior a la composición de las *Etymologiae*.

2.10. TERENCE H. WHITE (1960)

Algunos años más tarde, T.H. White escribe en su traducción de un bestiario latino del siglo XII (White, 1960: 231 y 247):

A Bestiary is a serious work of natural history, and is one of the bases upon which our own knowledge of biology is founded, however much we may have advanced since it was written.

There is no particular author of a bestiary. It is a compilation, a kind of naturalist's scrapbook, which has grown with the additions of several hands. Its sources go back to the most distant past, to the Fathers of the Church, to Rome, to Greece, to Egypt, to mythology, ultimately to oral tradition which must have been contemporary with the caves of Cromagnon. [...] The Bestiary is a compassionate book. (...) Above all, it has a reverence for the wonders of life, and praises the creator of them: in whom, in those days, it was still possible absolutely to believe.

White considera a los bestiarios como resultado del afán precientífico que coexiste con el rigor religioso a lo largo de toda la Edad Media. Se trata, ni más ni menos, de los primeros balbuceos de los tratados de Historia Natural tal y como los entendemos hoy día, teniendo en cuenta la precariedad de los medios con que los tratadistas medievales podían contar a la hora de plantearse una investigación de corte científico.

De cualquier forma, White apunta, con mucha razón, a la continuidad del saber recogido en estos textos a través de los siglos hasta nuestros días, al margen de cualquier consideración en torno al progreso de la ciencia. Estas piezas que recogen trabajo de campo, por así decirlo, se deben, por encima de todo, a la tradición oral que se remonta incluso hasta la propia Prehistoria y han sufrido transformaciones derivadas de su contacto con culturas tan diversas como la egipcia, griega, romana, cristiana, etc. Por otra parte, alude también al carácter laudatorio de dichos textos: han sido escritos por un autor apasionado por la labor que

le ha tocado en suerte, que no es otra que admirar las maravillas de la Naturaleza y, por tanto, del Creador, de quien dimanaba el mundo entero y todas sus criaturas, bajo una clara influencia del neoplatonismo imperante en la época.

Desde nuestro punto de vista, White interpreta los bestiarios dejando de lado su componente religioso y fijándose, sobre todo, en el supuesto carácter científico de los mismos. Ciertamente es que se suele argumentar en contra de declarar tratados científicos a este tipo de obras, dadas las inexactitudes e historias falseadas que contienen, pero ello se debe a un análisis hecho desde un punto de vista totalmente moderno: la ciencia se basa, primordialmente, en la experimentación rigurosa. No así en la Edad Media –por eso la denominamos como etapa o era pre-científica–, en la que lo usual era servirse del testimonio de terceros para elaborar complicadas –o simples– teorías acerca del origen de la Naturaleza, del Universo, del funcionamiento del cuerpo humano, etc. En la Edad Media, el procedimiento utilizado para componer los bestiarios no dejaba de ser el más corriente: la tradición oral, proveniente de gentes en total contacto con el medio natural, constituía la base sobre la que asentar el tratado. Posteriormente, se iba enriqueciendo con opiniones variadas de contemporáneos que hubieran hecho algún viaje a lo desconocido, encontrando allí elementos innovadores que plasmar en sus obras –en nuestro caso, animales que no se conocían en la Europa Occidental como la pantera, por ejemplo, propia de latitudes más cálidas, o de fantasías y supersticiones traducidas en una forma animal que, si bien existía, recibía unos poderes supranormales a los ojos de los hombres medievales (por ejemplo, la sirena, que pasa a ser considerada de un ave a un mamífero marino compartiendo rasgos definitorios e interpretativos con la ballena).

La teoría de la génesis de los bestiarios encierra, a mi juicio, una trampa importante: decir que el saber compilado en los tratados sobre

animales medievales proviene de épocas tan lejanas como la del hombre de Cromagnon es una reducción demasiado fácil. Ello implicaría que los cuentos, todo tipo de narraciones, y, en fin, toda nuestra literatura derivaría de una única fuente de irradiación que fue alterada a causa del paso de los siglos. El acercamiento antropológico de White recuerda, poderosamente, a una de las teorías sobre el origen de los “fabliaux” rebatidas por el estudioso francés J. Bédier en 1892, quien no encuentra suficientemente fundadas las explicaciones sobre el origen de los cuentos propuestas por dicha escuela. Para Bédier, los cuentos perviven en la memoria histórica de los pueblos desde tiempos remotísimos, desde la propia formación de cualquier pueblo. No podemos aventurar en qué momento concreto nace cada cuento, lo único posible es registrar cuándo aparece atestiguado, puesto que no parece lógico que un pueblo o una época monopolicen el nacimiento de todos. Dicha postura encuentra su eco en las palabras de Regine Pernoud (1988: 133) acerca del mismo tema:

El hombre, bajo todas las latitudes, dió respuestas parecidas a fenómenos semejantes, y que si nuestro folklore medieval tiene puntos en común con el de este o aquel pueblo antiguo, es porque se ha nutrido en las fuentes eternas de la Humanidad.

Algo similar parece sucederles a los bestiarios. Nacen como consecuencia del medio natural en que se mueven quienes los componen, no queda claro en qué época ni a quién se deben estos textos. La fuente que más nos interesa, al margen de la tradición oral anterior, que constituye un factor importantísimo de cara al surgimiento de la Literatura, en general, es la primera fuente atestiguada que poseemos o de la que tenemos noticia en otras obras. Dentro del ámbito de los bestiarios, estos antecedentes los tenemos en los tratados sobre animales escritos por pensadores como Aristóteles y, sobre todo, en ese *Fisiólogo* perdido al que habíamos aludido en páginas anteriores.

Por otra parte, White parece olvidarse de que existen bestiarios en el dominio cultural francés, sobre todo, que no participan del carácter religioso general que se les atribuye a estos textos. Me refiero a casos como el del *Bestiaire d'amour* de Richart de Fournival, fechado en el siglo XIII, cuando los bestiarios parecen haber iniciado su declive, y sus secuelas *Li response du bestiaire* y *Bestiaire d'amour rimé*, ambos anónimos del mismo siglo que el anterior. Su estructura es idéntica a la de los bestiarios digamos canónicos -los religiosos- pero su interpretación se orienta, exclusivamente, por los caminos de la estética del amor cortés. Si bien Dios era el modelo a imitar por antonomasia durante la Edad Media, no era, desde luego, el único permitido.

2.11. DAVID DAICHES (1960)

El profesor David Daiches menciona en su manual de literatura inglesa los bestiarios de la siguiente manera (Daiches, 1983[1960]: 71):

A rather different kind of interest in animals shows itself in the medieval bestiary, a literary form which probably originated in Egypt in the 2nd. century A.D. and comes from the Greek through the Latin into medieval literature. The bestiary is a series of accounts of animals, of their qualities and of the legends associated with them, with a moral application made at the end; first there is the description, then the "significacio" or moral meaning. (...) the work is of little interest as literature, but it provides an interesting window onto the medieval mind, with its mixture of pseudoscientific description, wonder and moralizing, and it provided a storehouse of animal lore which continued to be used in literature long after the bestiary was forgotten.

Además de proveernos de datos sobre su origen y su línea evolutiva, Daiches coincide con el romanista Gaston Paris en considerarlos como series de relatos sobre animales donde se habla de sus características y se citan algunas leyendas en torno a ellos. La confusión de Daiches

parece, obviamente, una pura cuestión terminológica e irrelevante, puesto que continúa refiriéndose a su estructura con evidente acierto. Pero el profesor escocés olvida que su manual aspira a ser una Historia Crítica de la Literatura Inglesa y se limita a cuestionar los modelos, los géneros, sin ninguna base a la que asirse. Dice de los fisiólogos-bestiaros que su interés literario es inexistente, cuando es notorio que tanto desde el punto de vista métrico como de contenido simbólico-alegórico o estilístico ofrecen el suficiente juego como para considerarlos obras literarias, incluso de cierto mérito. Los mecanismos de retórica religiosa de la época se hallan presentes en todos y cada uno de sus versos... Daiches no explica en ninguna de sus páginas cuál es su propio concepto de obra literaria, cómo hacer la selección. Solamente parece ver en los bestiarios su valor como útil visión panorámica de la peculiar mentalidad medieval, basándose en criterios de índole antropológica. No puede negarse la categoría de literarios a los fisiólogos-bestiaros porque concurren en ellos todas las características de estilo –en cuanto a fondo y forma– del periodo en el que fueron cultivados; porque existe una evolución en ellos que nos indica que se adaptaron con gran flexibilidad a tiempos, gustos, preferencias y maneras de plantear los símbolos, porque constituyen colecciones de *topica* que encontramos en la mayor parte de la Literatura producida en la época, y, en suma, porque resultan ser una forma particular de expresión de los autores medievales. Esta última afirmación se halla en consonancia con el concepto de literatura que nos aporta Michel Zink (1985: 8):

(Literature) Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage.

2.12. FLORENCE McCULLOCH (1962)

Florence McCulloch, en su estudio de 1962 sobre los bestiarios latinos y franceses medievales, ya todo un clásico y referencia obligada en lo que al tema se refiere, expone su idea de fisiólogo (McCulloch, 1962: 15):

The *Physiologus* is a compilation of pseudo-science in which the fantastic descriptions of real and imaginary animals, birds and even stones were used to illustrate points of Christian dogma and morals.

El *Fisiólogo* no llega a alcanzar la categoría de científico, debido, seguramente, a las descripciones fantásticas a las que McCulloch alude. Nos da cuenta de un hecho muy común dentro de los manuscritos donde hallamos fisiólogos o bestiarios: tratados sobre animales, aviarios, lapidarios e incluso herbarios eran englobados bajo el mismo término, en un afán enciclopédico característico de la Edad Media, dando a entender que todo ello provenía de la misma fuente (que no podía ser otra que Dios) y que pertenecía al mismo medio natural y a la misma clase (seres inferiores desprovistos de alma). Para apoyar esta clasificación es obligado hacer referencia al artículo de Urban T. Holmes "The Monster in Medieval Literature", publicado en 1972. En él (1972: 59) establece claramente las diferencias entre humanos, híbridos y animales para los autores de la Edad Media, atendiendo al criterio "but all human beings have a soul and the beasts do not", imputable a autoridades clásicas como Platón o Aristóteles. Incluso se relacionan especies de distintos órdenes entre sí, siguiendo el ejemplo de San Isidoro, el cual reconoce conexiones entre algunos animales (lince) y algunas gemas ("ligurius") más o menos valiosas, que provienen, supuestamente, de los excrementos de las bestias.

La conversión de fisiólogo en bestiario tiene lugar, para McCulloch, en torno al siglo XII. El primero de ellos se hace más grande, al haberse introducido en él varias páginas inspiradas o directamente

copiadas de los capítulos de las *Etimologiæ* de San Isidoro que tratan sobre los seres animados (McCulloch, 1962: 34):

The nature of old *Physiologus* changes sometime during the 12th. century.(...) The number of chapters in what is now properly called the bestiary is more than doubled, with most of the additions coming from Isidore.

De cualquier forma, su origen común se sitúa en la época helenística e incluso aporta el nombre de un oscuro escritor egipcio, autor de un tratado similar a lo que hoy conocemos con el nombre de bestiario (McCulloch, 1962: 18):

Antecedent: a work on the nature of animals, plants and stones by the Egyptian writer Bolos of Mendes living in the 3rd. or 4th. century B.C. Its title was *Φυσικα δυναμερα*.

Su lugar seguro de nacimiento es la Alejandría de los siglos II ó III de nuestra era: una de las principales razones de McCulloch para apoyar su razonamiento se basa en la presencia en el *Fisiólogo* de animales desconocidos en Europa Occidental pero que son típicos del área africana. Aduciendo la opinión de otras autoridades como Friedrich Lauchert, considera que el arquetipo del que derivaron todos los fisiólogos y bestiarios en latín ya circulaba antes del 431 después de Cristo, a pesar de que el manuscrito más antiguo que conservamos hoy día, el Ms. Bernensis 233, ha sido datado en el siglo VIII (McCulloch, 1962: 17 y 21).

Place of birth: Alexandria 2nd. or 3rd. century A.D. (including animals typical from that area) [...] According to Lauchert, the archetype of the earliest Latin translations of the *Physiologus* existed before 431. (...) At present, the oldest extant Latin manuscripts belong to the 8th. century.

La definición de Florence McCulloch es difícilmente superable, en tanto en cuanto parece lo suficientemente adecuada para este tipo de

textos. Los describe lo más ajustadamente posible y nos desvela datos concretos sobre hipótesis de trabajo de cierta solidez, sobre todo, en lo referente al autor y a las fuentes. Destaca, como ya lo hicieran otros anteriormente, su carácter religioso, pseudo-científico y didáctico, poniendo de manifiesto la interrelación existente, durante todo el periodo medieval entre el mundo terrenal y el mundo espiritual. Prácticamente, no se le encuentra un talón de Aquiles a la aportación de McCulloch.

2.13. C.S. LEWIS (1964)

En cambio, la opinión de Lewis sobre el mismo tema sí que introduce puntos de controversia en mi estudio: el profesor Lewis analiza en varias de sus conferencias la mentalidad medieval y sus ideas acerca de temas tan diversos como el amor, la sociedad y el mundo. Es este último el que más me interesa, puesto que los bestiarios, a mi modo de entender, contienen buena parte de las opiniones medievales sobre el mundo animado. Lewis distingue entre zoología como ciencia y bestiarios como pseudo-difusores de tal ciencia. Niega que estos últimos sean los depositarios de la zoología del periodo –opinión formulada, en general, por todos los estudiosos que se han acercado a estos textos–. Los bestiarios constituyen, única y exclusivamente, obras de creación literaria donde encontramos animales fantásticos y legendarios, cuya existencia se debe a la imaginación de los propios autores medievales (Lewis, 1964: 146-147).

Compared with medieval Theology, philosophy, astronomy or architecture, medieval zoology strikes us as childish; such zoology, at least, as they most often put into books. For, as there was a practical geography which had nothing to do with the **mappemounde**, so there was a practical zoology which had nothing to do with the Bestiaries. [...] The written zoology of their period is mainly a mass of cock-and-bull stories about creatures the authors had never seen, and often about creatures that never existed.

De cualquier modo y pese a su absoluto desprecio por tales textos, Lewis nos da vagas pistas sobre las fuentes de donde provienen las mentiras (a su juicio) contenidas en los bestiarios. Nunca de Aristóteles, por supuesto, de cuyas obras zoológicas se desprende un claro contenido científico. La pérdida de la obra aristotélica propicia el surgimiento de fisiólogos y bestiarios a partir de cierta sabiduría popular -me refiero a supersticiones, primordialmente-, mezclada con algunos toques exóticos -de viajeros a lugares remotos en aquella época- y aderezada con exageraciones propias de gentes amedrentadas y reprimidas por los sacerdotes -que predicaban tormentos sin final y dolor eterno para aquellos que osaran desviarse de la senda que Cristo hubiera marcado-. Recordemos que la figura del Estagirita -y con él, sus teorías- es recuperada en fecha desconocida por los occidentales a través de traducciones vertidas del árabe en el período de su expansión por la ribera del Mediterráneo. Los principios de Aristóteles conocen una etapa de redescubrimiento por parte de los pensadores medievales, en los cuales influirá decisivamente¹⁶, en torno al siglo XII (Knowles, 1988: 167-174). Lewis pone de manifiesto que, de haber sido difundidas antes las opiniones del filósofo griego, seguramente los bestiarios no hubieran existido (Lewis, 1964: 147):

The merit of having invented, or the disgrace of having first believed, these fancies does not belong to the medievals. They are usually handing on what they received from the ancients. Aristotle, indeed, had laid the foundations of a genuinely scientific zoology; if he had been known first and followed exclusively we might have had no Bestiaries.

¹⁶. De las traducciones de la obra aristotélica que circularon por Europa a partir de mediados del siglo XII se beneficiaron entre otros Adelardo de Bath, Gilbert de la Porrée, Otto de Freising, Juan de Salisbury y Santo Tomás de Aquino.

El analfabetismo y el sedentarismo de la sociedad medieval también favorecieron la expansión de las historias sobre animales, que son comparadas por Lewis con los cuentos de hadas. A los autores de este tipo de composiciones no les interesaban lo más mínimo los conocimientos reales y racionales sobre zoología o botánica, sino la moraleja que pudieran contener los textos –no especifica de qué tipo– (Lewis, 1964: 151-152).

These animal stories, like those of the Fairies, set us wondering how much was actually believed. Home-dwellers in an unscientific age will believe almost anything about foreign parts (...). Most of those who helped either by speech or writing to keep the pseudo-zoology in circulation were not really concerned, one way or the other, with the question of fact. (...) The **moralitas** is what matters.

Lewis, a mi juicio, traslada, erróneamente, el concepto de ciencia tal y como lo entendemos en este momento a la época medieval. Hemos hablado, anteriormente, de los peligros que conlleva tal enfoque, puesto que nos hace introducir ciertos prejuicios que invalidarán nuestro análisis de obras compuestas durante un periodo en el que ciencia significaba algo diferente. No deberíamos conceder, pues, demasiada relevancia al testimonio de este estudioso inglés, dado el error de apreciación en el que ha incurrido. De cualquier forma, también olvida, frecuentemente, que si bien el redescubrimiento del método aristotélico supuso una auténtica revolución en el mundo medieval occidental, éste no es infalible. Baste recordar, para ello, algunas de las declaraciones contenidas en las obras de Aristóteles que nos inducen a pensar que ni siquiera el griego era una autoridad fiable para los autores medievales: seguirle al pie de la letra podía resultar peligroso en algunas cuestiones. Por ejemplo, fue Aristóteles quien definió y distinguió a la mujer como ser inferior no solo externa y fisiológicamente –mediante su caracterización a partir de fenómenos exclusivamente femeninos como la menstruación, que

transforma a las mujeres en seres débiles e inferiores¹⁷ (Διοπερ επιδηλοτατως αι ωχρον τε εστι και αδηλοφλεβον, και την ελλειψιν προς τους αρρενας εχει του σωματος φανεραν. Louis, 1961: 34)- sino también espiritualmente, compuesto de materia y caos, por contra a los “seres superiores” de la Creación que se erigen en principio creador y generador de otros seres¹⁸ (Louis, 1961: 48; "Βελτιον γαρ και θειοτερον η αρχη της κινησεως η αρρεν υπαρχει τοις γινομενοις. υλη δε το θηλυ. Συνερχεται δε και μιγνυται προς την εργασιαν της γενεσεως τωι θηλει το αρρεν αυτη γαρ κοινη αμφοτεροις).

Si bien Aristóteles no es considerado una autoridad directa para la génesis de los bestiarios puesto que, cuando estos nacieron –siglo II después de Cristo– era prácticamente un desconocido, es obligado recordar que la semilla de la que brotaron fisiólogos y bestiarios procede de una tradición greco-latina antiquísima que incluye al Estagirita como uno de sus pilares fundamentales. La comparación que Lewis establece con los cuentos de hadas puede darnos una clave para entender la tradición primera de los bestiarios: ambos nacen en una época –sin instituciones, prácticamente en el caos, comparativamente hablando desde el siglo XXI– en la que era absolutamente necesario creer en algo. Ese algo fueron los fenómenos naturales y los seres que rodeaban al hombre: las civilizaciones primitivas fueron creando, paso a paso, sus propios mitos y sus propias opiniones y obsesiones acerca de cuanto estaba próximo a ellos, como explicación posible para aquello que no eran capaces de

¹⁷ “He aquí la razón por la que ella [la mujer] siempre está pálida y no se le notan las venas; y por la que se manifiesta su inferioridad física por comparación al hombre”. Mi traducción a partir de la versión al francés de Pierre Louis (1961: 35).

¹⁸ “Porque el principio del movimiento, es decir, el hombre, es para los seres que nacen lo mejor y lo más divino, mientras que la mujer es la materia. Pero el hombre se une y mezcla con la mujer para engendrar, que es una función común a los dos”. Mi traducción a partir de la versión al francés de Pierre Louis (1961: 49).

asimilar. Posteriormente, tanto unos como otros se fueron institucionalizando y dieron lugar a los cuentos de hadas, versión simplificada y popular de los misterios míticos, y a los bestiarios, fábulas, etc.

Por otra parte, una de las características más sobresalientes de los bestiarios, la presencia de contenido didáctico, parece quedar en un segundo plano según Lewis. No he hallado ningún bestiario que no tenga moraleja, bien explícita bajo el título “significacio”, bien tácita o integrada en el propio texto. No pienso que la difusión de la zoología, a la que Lewis da prioridad en su estudio, haya sido el principal componente de los bestiarios, sino su intención de enseñar, de divulgar una cierta doctrina, ya sea la religión cristiana, ya sean las ideas del amor cortés, y así queda de manifiesto en los mismos prólogos de los textos (24: 1-2):

Tres leo naturas et tres habet inde figuras,
Quas ego, Christe, tibi ter seno carmine scripsi.

2.14. CHARLES ROTH (1969)

La opinión de Lewis nos conduce, seguidamente, a las palabras que Charles Roth (1969: 204) pronunció con respecto a los bestiarios en 1969.

Le *Physiologus*, [...], est un traité d'édification populaire rédigé vraisemblablement en Egypte, à Alexandrie peut-être, à une date qui n'a pas pu être établié avec certitude, entre la fin du IIe et la fin du IVe siècle après J.c. Il met au service de l'édification des fidèles leur intérêt pour le merveilleux scientifique et pour les spéculations mystico-symboliques. L'auteur de ce traité n'est pas connu. Il se nomme lui-même, à la troisième personne, “le naturaliste”. [...] Combinant des renseignements puisés chez les auteurs anciens et dans la tradition populaire, des légendes et des

citations bibliques, il a composé 48 textes consacrés surtout à des animaux, tant existant que fantastiques, mais aussi à des pierres et à des plantes.

Roth coincide con otros autores ya mencionados en cuanto a la fecha aproximada de composición del primer *Fisiólogo* propiamente dicho (entre los siglos II y IV de nuestra era), su carácter anónimo (la única mención o referencia al autor queda encubierta por el epíteto “el naturalista”) y el afán de reunir todas las criaturas de la naturaleza distintas al hombre en un solo tratado, en un solo texto. Admite que los fisiólogos dependen en gran medida de fuentes anteriores, sobre todo antiguas, pero que el componente popular también ha dejado una huella imborrable en ellos. En efecto, la corriente tradicional culta (= antigua) se funde con su paralela, la tradición popular con sus creencias y leyendas sobre los animales, plantas o gemas. Este esfuerzo por conciliar ambas vertientes no es, por supuesto, exclusivo del autor del *Fisiólogo-Bestiarium*, por el contrario, fue un recurso bastante explotado durante toda la Edad Media, sobre todo en la composición de sermones y textos religiosos e incluso por San Isidoro en sus *Etymologiae*. La conjunción de ambas fuerzas explicaría, por ejemplo, la inclusión entre los animales del *Fisiólogo* de sirenas, onocentauros, mantícoras y todo un amplio catálogo de animales fantásticos, tanto en su forma como en sus costumbres.

Roth reconoce la vigencia del género ya que niega que fuera “letra muerta” (1969: 206). Ello viene a quedar probado por la enorme difusión que experimentó desde su composición, sobre todo, en el ámbito religioso, donde fue atribuido a personalidades como Orígenes, Pedro de Alejandría, San Epifanio, San Basilio, San Juan Crisóstomo, Atanasio, San Ambrosio o San Jerónimo (Guglielmi, 1971: 30). Asimismo, hay que hacer notar su inclusión en la “notitia librorum apocryphorum qui non recipiuntur” contenida en el *Decretum* (Migne, vol. LIX, col. 463) promulgado por el Papa Gelasio a finales del siglo V (494): “Liber

Physiologus, qui ab hæreticis conscriptus est, et B. Ambrosii nomine signatus, apocryphus".

Los fisiólogos-bestiaros sufrieron durante la Edad Media numerosas transformaciones derivadas, en su mayor parte, del cambio en los gustos –literarios, estilísticos, sociales, filosóficos– de la sociedad del milenio “oscuro”. Salió airoso de la prueba, como lo demuestra su influencia sobre autores de la propia Edad Media como Geoffrey Chaucer o del Renacimiento y Barroco como Conrad Gesner o sir Thomas Browne¹⁹. La fórmula del bestiario llegó a agotarse en sí misma tras las secuelas del *Bestiaire d'amour* de Fournival, pero, antes de llegar a este estadio, marcó la pauta a seguir por los fieles cristianos para acercarse a los fenómenos científicos “maravillosos” (es decir, ajenos a ellos) y ayudó a estimular sus especulaciones en el terreno místico-simbólico. A este respecto, podríamos citar las palabras de Regine Pernoud (1988: 136) acerca del concepto de texto que poseían los hombres medievales:

En la Edad Media es corriente el anonimato. Una vez emitida, una idea pertenece enseguida al dominio público; pasa de mano en mano, se adorna con un sinnúmero de fantasías, padece todas las adaptaciones imaginables, y se sume en el olvido cuando se han agotado todos sus aspectos. El poema tiene una vida independiente de la de su creador; es algo que se mueve, que renace continuamente; cada hallazgo es redescubierto, recompuesto, ampliado, rejuvenecido, con el movimiento y la animación que caracterizan a la vida.

Pernoud, en este caso, parece retomar la posición de Hans-Robert Jauss (1979: 191) en su artículo publicado en *New Literary History* en 1979:

¹⁹ Nilda Guglielmi (1971: 31) ha resaltado su importancia en autores posteriores al afirmar que “pasó a formar parte, de manera total o en forma fragmentaria, de obras diversas”.

In the medieval understanding of literature, the singular work is generally viewed neither as a one-time, self-enclosed, and final form, nor as an individual production of its author, to be shared with no one else.

2.15. THOMAS J. ELLIOTT (1971)

De la definición de Roth pasamos a la de Thomas J. Elliott, contenida en su traducción y edición de un bestiario latino medieval (Elliott, 1971: 1-2):

The *Bestiary* purports to be a scientific compendium, but it was popular in a time when Man, not Nature, was thought to be at the center of the world's design. [...] The roots of the *Bestiary* go back to Alexandria in the second century of the Christian era. It was most likely there that, out of an amazing diversity of sources, Egyptian, Jewish, Greek, and probably even Indian, the first bestiary was composed, although all that has survived is a Greek translation made shortly thereafter. (...) The *Bestiary* was unique in being attributed to a legendary authority, a certain "Physiologus" (the Naturalist). [...] The English *Bestiarium*, as it was known, is basically a translation of the Latin *Bestiary* supposedly compiled by a "Bishop Theobald" (Theobaldus) in the eleventh century.

En ella, el autor nos da cuenta del espíritu meramente científico que subyace dentro de los bestiarios. Asimismo, coincide con otros especialistas anteriormente citados –especialmente, McCulloch– en el lugar de nacimiento y posterior expansión del género, a pesar de dejar entrever que la tradición de la que provienen data de mucho tiempo antes, emparentándolos con la cultura egipcia, la hebrea, la india y la griega antigua. La autoría de los textos no parece quedar resuelta con la atribución a la autoridad del Fisiólogo. Por ello, aclara, unas páginas más adelante en su estudio, que el bestiario en inglés que se conserva (BL Ms. Arundel 292) procede de una traducción de un bestiario latino del siglo XI cuyo responsable fue un tal obispo Teobaldo del que no aporta más datos.

Elliott no hace nada por distinguir fisiólogos de bestiarios: para él, se trata de una única obra que, posteriormente a su composición, circuló y se enriqueció con nuevos datos a lo largo de su periodo de difusión por el Occidente medieval europeo. Invalida, pues, la distinción que entre ellos hicieran autores como Lillian Allen o Florence McCulloch, por ejemplo.

No obstante, su opinión sobre las razones que impulsan al hombre medieval a creer cuanto aparece escrito en los bestiarios y otros textos de corte religioso parece bien fundada, aunque presenta algunos puntos débiles (Elliott, 1971: 2).

Medieval men undoubtedly accepted the *Bestiary's* descriptions of animals and their traits as literally true. The lord, no less than the peasant, was unlikely to be much of a traveler and would see no point in mistrusting authoritative and traditional accounts of lions, elephants, and other equally exotic species.

El hecho de que los hombres medievales se guiaran continuamente por autoridades antiguas a las que concedían un valor por encima de los límites razonables no excluye la idea de que quisieran ver con sus propios ojos cuanto existía en el mundo²⁰. El viaje se conforma como una actitud existencial en cualquiera de sus modos –peregrinación, errancia o paseo–, como una respuesta a la contingencia del hombre, como parte fundamental de una oposición hogar/viaje que rige su vida en una

²⁰ De entre los muchos estudios dedicados a exaltar, como fuente histórica fidedigna, la labor de los viajeros medievales y los textos compuestos a partir de sus viajes podríamos destacar los ensayos de Percy Adams *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, publicado en 1983, Joaquín Rubio Tovar *Libros españoles de viajes medievales*, aparecido en 1986, Francisco López Estrada *Los libros de viajes en el mundo románico*, fechado en 1991 y los artículos de Miguel Angel Pérez Priego, Rafael Beltrán y J.A. Ochoa, publicados respectivamente en *Epos* (1984), *Revista de Filología Románica* (1991) y *Revista de Literatura Medieval* (1992).

alternancia perpetua de estos dos elementos²¹. De hecho, tanto señores feudales como campesinos o artesanos procuraban cumplir con ritos como el de la peregrinación a lugares sagrados, entre los cuales podemos citar Jerusalén y Tierra Santa, en general, y Santiago de Compostela. No eran absolutamente obligatorios, pero sí que se constituyeron en práctica habitual. Por otra parte, las guerras y las epidemias provocaban un constante movimiento de gentes a lo largo de toda Europa, en busca de un lugar que contara con las mínimas garantías para sobrevivir. Está claro que este comportamiento no tiene nada que ver con el nomadismo del hombre primitivo y de pueblos considerados al margen de la civilización²², sino el resultado de una situación política, económica y social extremadamente turbia en determinadas zonas de la Europa del medievo. Del mismo modo, habremos de tener en cuenta gentes como los religiosos que poblaban abadías, cenobios y monasterios: no todos los moradores de una abadía procedían de la misma zona, sino de lugares muy dispares, en algunas ocasiones. También juegan un importante papel en nuestro argumento figuras como la del fraile perteneciente a una orden mendicante, que recorre los caminos conocidos y desconocidos con objeto de divulgar su doctrina -herética o no-; el goliardo que desprecia los muros del monasterio al amparo del cual se ha formado y se lanza, como un nómada, a conocer todos los placeres prohibidos y reprimidos por la Iglesia Católica; los mercaderes que, una vez asentada -solo en

²¹ Baso estas declaraciones en las opiniones formuladas al respecto por los profesores Francisco López Estrada y José Enrique Ruiz-Doménec en comunicación presentada dentro del marco del V Curso de Cultura Medieval (Septiembre 1993) promovido por el Centro de Estudios del Románico de Aguilar de Campóo (Palencia), y publicada en 1997 con el título "El viaje y sus modos: peregrinación, errancia, paseo".

²² Me refiero a casos como el del pueblo gitano, que mantuvo su carácter nómada durante siglos hasta hace bien pocas fechas. Dicho pueblo no se guiaba por las convenciones propias de la sociedad medieval, sino por sus propias reglas, las cuales han dejado su impronta en las normas actuales de convivencia entre los gitanos de nuestro tiempo.

apariciencia- la estamentaria sociedad medieval, parten hacia nuevas tierras en busca de nuevos mercados y nuevos productos que dar a conocer en Europa; los evangelizadores que abandonan sus lugares de origen para extender la fe católica entre los pueblos paganos, etc.

A simple vista, no me parece que, después de dar tales muestras de la “movilidad” del hombre medieval, pueda sostenerse por mucho tiempo la opinión de que la credulidad o ingenuidad de los individuos de esa época obedecía a su sedentarismo y al sometimiento a las “*auctoritates*” anteriores. Sencillamente, dichas gentes transformaban cuanto oían o veían en algo racional, en algo civilizado, en algo normal. El problema surge con su concepto de “normalidad”, tan distinto del nuestro: lo maravilloso se convierte en una singular presencia que convive con los sucesos reales en total armonía y que deja una impronta particular en la mentalidad de la sociedad medieval, la cual se encarga de borrar límites y limar asperezas entre ambos mundos, hasta hacerlos complementarios y, en ocasiones, confundirlos (Le Goff, 1985: 16). En una época mediatizada hasta la saciedad por la sombra de la Iglesia, cuanto podía asimilarse a su doctrina resultaba normal; todo aquello que quedaba fuera de estos parámetros, sin clasificar dentro de lo que la Iglesia dictaba o imponía, era considerado anormal, aberrante, equívoco, pecaminoso. El hombre medieval asimilaba las historias fantásticas de los bestiarios en la medida en que eran trasladables a la doctrina cristiana, que, a través de los siglos, se ha mantenido firme en dogmas, a menudo tan cuestionados como lo fue el mundo descrito en los bestiarios, como la existencia de un Dios Omnipotente y Omnipresente, del Cielo, Purgatorio e Infierno con sus consabidos moradores, del Angel Caído, de milagros divinos, de la Resurrección de Cristo, de la idea del Juicio Final, el misterio de la Creación, el de la Concepción de la Virgen, etc.

2.16. NILDA GUGLIELMI (1971)

A este respecto, Nilda Guglielmi (1971: 7-8) se expresa en los siguientes términos en su trabajo sobre el *Fisiólogo* publicado en 1971:

El sentido del *Fisiólogo* depende, pues, de la comprensión de esa larga aventura que lleva al hombre medieval al descubrimiento del mundo que lo rodea, descubrimiento difícil y paulatinamente logrado.[...] En ese pensamiento judeo-cristiano, tanto el mundo natural como el mundo histórico dependen de Dios. El es el Creador y el Ordenador. [...] Esta ciencia, empobrecida, se instrumentalizaba; no debía perder de vista su objetivo principal: demostrar el poder y la sabiduría divinos.

Guglielmi nos aporta el marco “científico” en el que se movían los hombres medievales: un mundo prácticamente desconocido y que se analiza en función de un mejor conocimiento de Dios. Ello viene a corroborar mi propia argumentación anterior: lo “diferente” es aquello que no se puede explicar por medio de la fe cristiana. La existencia de animales o sujetos híbridos no es cuestionada por las mentes medievales sino respetada en un intento continuo de entender la gloria divina.

Pero este concepto de ciencia comienza a ser revisado en el siglo XII. El nominalismo sustituye al neoplatonismo en los círculos más educados: de buscar y honrar a Dios en el fondo de cada cosa o ser, negándoles su individualidad en favor de los universales, asistimos al nacimiento de una nueva filosofía que se interesa más por los aspectos particulares de cosas o seres. La mirada trascendente de los primeros siglos de la Edad Media se torna en mirada inquisitiva. Guglielmi (1971: 13) parece sugerirnos que este cambio de actitud hacia el mundo podría ser una de las causas de la evolución del género en ese periodo de la Edad Media.

La nueva posición científica que asoma en el siglo XII encuentra fundamentación filosófica en el nominalismo. Al quitar realidad a los

universales, al afirmar únicamente la existencia de las entidades particulares, determina el interés por las cosas materiales, el estudio y observación de lo particular.

Guglielmi insiste tanto en la parte científica de los fisiólogos-bestiarios debido a que defiende en su estudio la idea de que el *Fisiólogo* no es otra cosa que una obra de este tipo (Guglielmi, 1971: 7-8).

Se ha dicho, en efecto, que éste es el libro de historia animal que gozó de mayor popularidad en toda la Edad Media, por lo menos hasta el siglo XIII. Popularidad e influencia solo comparables a las de la *Biblia*. El *Fisiólogo* es el primer bestiario conocido. [...] (El bestiario) Es una obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos. [...] (El fisiólogo) Obra científica aún cuando posee interpretaciones alegóricas.

El *Fisiólogo* que la autora argentina estudia resulta ser únicamente una obra que pertenece al género bestiario y que, como tal, debería aparecer a la misma altura que los bestiarios reconocidos tradicionalmente. Guglielmi ignora, de este modo, la distinción hecha por James, Allen y McCulloch y los criterios que llevaron a estos a proponerla. Por otra parte, no se encuentran atisbos de una intención religiosa –o amorosa– que los propios autores de fisiólogos y bestiarios dejaron clara en sus versos o líneas. Guglielmi parece contradecirse al calificar de “científico” al *Fisiólogo*, puesto que duda del carácter científico de los bestiarios y, como había señalado anteriormente, aquél no es más que un subconjunto de estos. De esta forma, la hipótesis central del trabajo de la autora argentina queda anulada en virtud de la inconsistencia de la propia argumentación.

Por otra parte, Guglielmi parece coincidir con estudiosos anteriores en lo que se refiere a la autoría, lugar y fecha de redacción de los primeros fisiólogos-bestiarios. De autor no identificado, nacieron en Alejandría, foco de irradiación cultural entre los siglos II y V después de

Cristo (1971: 30). Las fuentes que Guglielmi cita como núcleo primigenio de las alegorías científicas de los bestiarios son, principalmente, las historias y leyendas que rodearon la vida de los ascetas cristianos en la soledad del desierto egipcio (Guglielmi, 1971: 14).

El contenido alegórico que puede tener un bestiario [...] está demostrado por las historias de los padres del desierto, de los eremitas o cenobitas que prefirieron para sus santos excesos las desiertas regiones de Egipto en los siglos IV y V. Los animales que aparecen en estas narraciones aretológicas tienen diverso carácter, pero, en general, representan el mal o el pecado, reacios ante el llamado admonitorio de la virtud o sometidos a ella.

Los bestiarios se erigen en producto literario –o científico, según Guglielmi– del resultado de la lucha interior de estas gentes contra sus propios demonios. La experiencia del desierto marca las vidas de los ascetas que, sumergidos totalmente en el afán por la contemplación divina, institucionalizan, de acuerdo con sus creencias religiosas, todo aquello que viven, que les rodea, que les amenaza o les brinda ayuda. En un medio tan hostil como el desierto, dan rienda suelta a sus excesos –según Guglielmi– religiosos ante la presencia inevitable de los animales propios de esas latitudes. El proceso es muy simple: la autora argentina sugiere que una buena parte de los contenidos de los bestiarios están directamente relacionados con la propagación de los relatos inventados por los ascetas de aquella época. Los hombres medievales de la Europa Occidental creían las historias que se contaban de esta gente, puesto que eran santos o ungidos por Dios, y las incorporaban a su propio acervo cultural. De esta forma, queda explicada la génesis de estos textos.

2.17. BERYL ROWLAND (1971)

La opinión de Beryl Rowland sobre este mismo tema, aparecida en su estudio de 1971 sobre el mundo animal descrito por Chaucer, viene a apoyar, parcialmente, la argumentación de Guglielmi (Rowland, 1971: 1):

In Chaucer's day the animal world comprised far less and far more than it does now. While there was no conception of the infinite variety of forms which do exist, the imagination invented many which do not (...). These strange creatures and many others competed for territory on earth, air or sea with the more usual fauna. They inhabited an animal world which few men observed closely –a place of terror and wonder, a fantasy kept alive for centuries by the fabulists, natural historians, homilists, encyclopedists, artists and sculptors as well as by the folk.

Primitive people regarded animals both as replicas of themselves, creatures who once spoke and acted as they did, and as incarnations of spirits, terrifying and unknowable.

La imaginación llenaba los huecos que se echaban en falta y, de esta manera, era usual considerar que animales como los dragones, grifos, basiliscos o sirenas coexistían más o menos pacíficamente con perros, gatos, cabras, vacas y otros animales más próximos a los europeos de la Edad Media. Todo ello alentado por diferentes gentes: fabulistas, pseudo-biólogos, clérigos, enciclopedistas –pertenecientes al orden religioso, en su mayor parte–, artistas, escultores y demás. En esta misma línea podemos situar los comentarios de Bruno Roy aparecidos en un artículo publicado en 1974: los animales de los bestiarios son explotados como punto de partida para el autoconocimiento humano; es por ello que los autores medievales inventan aquello que no hallan en la realidad (Roy, 1974: 319-20).

En effet le bestiaire n'a pas pour fonction première d'observer les animaux en eux-mêmes; les animaux y sont un point de départ, ou plutôt un

pretextes, pour permettre à l'homme de se connaître. C'est pourquoi il ne se limite aucunement aux créatures réelles; ce qui manque à la nature, il l'invente.

En las palabras de Rowland y Roy también está presente una idea filosófica recurrente a lo largo de todo el periodo, la misma que Alain de Lille (Migne, 1976: vol. CCX) recogiera en su obra *Anticlaudianus* en pleno siglo XII:

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Por otra parte, Rowland mantiene la distinción de McCulloch entre fisiólogos y bestiarios, añadiéndoles un marcado carácter didáctico. Habla de la popularidad de estos textos, cuya influencia se deja sentir no solo en el resto de la producción literaria del periodo, sino también en otros campos del saber, principalmente, el arte de la escultura. Sin duda, Rowland se refiere a la gran cantidad de animales –fantásticos o verdaderos– que fueron tallados en los capiteles y tímpanos de la mayoría de las iglesias construídas durante toda la Edad Media en Europa. La ornamentación de este tipo llega a recibir, según algunos autores²³ y por analogía, el nombre de “bestiario esculpido” puesto que se trata de verdaderos ciclos paralelos o extremadamente similares al bestiario literario (Rowland, 1971:2).

²³ Cf. Jean-Nesmy (1977) y Malaxecheverría (1990[1981]), por citar solo algunos ejemplos.

This work of moralized natural history (*Physiologus*) with its enlarged form, the bestiary, was among the best known types of medieval didactic literature. Because of its wide diffusion by translation, its animal lore became common property, passing into general literature, folk ways and art.

En este sentido, podemos también recoger las palabras de Ignacio Malaxecheverría (1990: 15-16) acerca del mismo tema:

Existe, junto a este bestiario escrito, otro esculpido y de ámbito universal: desde el arte egipcio y las ruinas mayas, desde los totems de Norteamérica y los templos mesopotámicos, se extiende hasta el Extremo Oriente, sugiriendo, como mínimo, una antiquísima preocupación humana por representar al animal en todas sus formas.

El público medieval pudo haberse sentido muy cercano a los símbolos utilizados en los bestiarios literarios dada la abundancia de imágenes de esta índole empleada tanto por los sacerdotes en sus prédicas y sermones como por los escultores o artesanos de la piedra de aquellos siglos. La interpretación que reciben los animales de los bestiarios formaría parte, indudablemente, de una tradición cultural antiquísima y que la Edad Media rescata y reconvierte a su antojo a partir de otros restos. Tal es la opinión vertida por Taylor (1974: 253):

On sait déjà jusqu'à quel point les symboles des bestiaires étaient familiers au public du douzième siècle, à cause de leur emploi dans les sermons et dans la sculpture religieuse. On y trouvait des interprétations chrétiennes de mythes et de légendes profanes et parfois très anciennes, où les notions fondamentales du péché, de la rédemption, du martyre, de la résurrection et du salut de l'âme étaient présentées à travers des images d'animaux, et dont la simple mention dans un poème devait suffire pour rendre présent à l'esprit des auditeurs tout un faisceau riche et nuancé de valeurs morales et d'intensité émotionnelle.

Rowland se pronuncia claramente a favor de una doble autoría para los bestiarios, distinguiendo dos grandes fases en su composición: la primera, atribuída a un autor griego pagano que trataba de describir el comportamiento de ciertos animales, aplicando, en cierta manera el mismo método que utilizó Aristóteles. El segundo estadio viene caracterizado por un autor cristiano que introduce la “significacio” religiosa y lo transforma así en medio para la instrucción de los fieles (Rowland, 1971: 2).

The title may have originally indicated the greek pagan author who was dealing with the characteristics (ΦΥΣΕΙΣ) of various animals. Later, when the allegories were added by a Christian writer, it was applied to the book itself.

Las influencias que fisiólogos y bestiarios presentan provienen de muy diversos frentes, sobre todo, del mundo greco-latino y de otras civilizaciones anteriores de la ribera del Mediterráneo (Egipto). Dado que los bestiarios constituyen la fase más avanzada, aquella que contiene la explicación religiosa de los símbolos y ha sido enriquecida y ampliada, el material añadido para la confección de este tipo de textos ha sido extraído, en general, de las *Etimologías* de San Isidoro (Rowland, 1971: 2-3):

The bestiaries added material drawn from many sources, from the Egyptian Book of the Dead, the Bible, travellers' tales, the works of Herodotus, Aristotle, Pliny, Plutarch and others, and presented little new information on animals. Their most immediate source was the *Etymologiae* of Isidore.

Lo más llamativo de las opiniones de Beryl Rowland quizá sea la idea de los dos autores que compusieron los textos tal y como han llegado hasta nosotros. Dicha hipótesis no es nueva, ya había sido formulada por críticos como Francesco Sbordone (1936) y Florence McCulloch (1962). El

primero de ellos reconstruyó el supuesto original griego perdido²⁴. La segunda, basándose en las investigaciones del primero, se aventura incluso a darnos un nombre para ese antecedente. Posteriormente, el monje u obispo Teobaldo de Montecassino parece ser el traductor o copista a quien se atribuye la forma final del *Fisiólogo* latino, debido a la alusión que, a alguien de ese nombre, encontramos en los versos que cierran el texto (72, Subscriptio: 1-2):

Carmine finito sit laus et gloria Christo,
Cui, si non alii, placeant hec metra Tebaldi.

En cualquier caso, no han faltado dudas acerca de la existencia real del monje Teobaldo, controversia que recoge en su edición crítica del *Fisiólogo* de, P.T. Eden (1972: 6), llegando a afirmar que está comprobado que el autor del *Fisiólogo* no fue el religioso de Montecassino a quien se le atribuye frecuentemente. Para apoyar sus palabras, cita como fuente un artículo de Thierfelder en la revista *Serapeum* en 1862, pero no aporta ninguna pista ni conclusión propia sobre esta cuestión.

2.18. NIKOLAUS HENKEL (1976)

También Nikolaus Henkel, en 1976, parece retomar la opinión de Rowland a este respecto en su definición de fisiólogo (Henkel, 1976: 12):

Der "Physiologus" ist zunächst nicht Bezeichnung für das, was wir darunter verstehen, sondern, wie schon die frühesten Texte zeigen, Bezeichnung für eine naturwissenschaftliche Autorität, der ein Buch zugeschrieben wurde, das über bestimmte Eigenheiten von Tieren, Pflanzen und Steinen berichtet. In dem Werk, das wir gewöhnlich als "Physiologus"

²⁴ Cf. Sbordone, F. (1936): *Physiologus Graecus*. Dante Alighieri-Albrighi, Roma, repr. Georg Olms, 1976.

bezeichnen, wird dieses Naturbuch nur zitiert. Zu den zitierten naturkundlichen Berichten des “Naturforschers” (φυσιολογος) gibt dann ein christlicher Autor allegorische Auslegungen auf Christus, den Gläubigen, den Teufel etc. Der Physiologus stellt also die christliche Bearbeitung eines rein naturkundlich orientierten Werkes eines “Naturkundigen” dar.

Henkel apuesta por un fisiólogo que agrupaba bajo su nombre tanto plantas como animales y piedras; es decir, nos da cuenta, como Hippeau más de un siglo antes, de la costumbre medieval de juntar textos a sus ojos semejantes en temática, estilo, etc, en el mismo manuscrito. En este caso, dentro de los fisiólogos cabe cualquier tipo de ser de la naturaleza, ya sea vivo o inerte. Este “libro de la Naturaleza”, calificativo que Henkel toma, presumiblemente, de Ernst Curtius (1984[1948]: 448), contenía una alegoría cristiana en la cual se aludía a los principales protagonistas de esa religión: Cristo, Lucifer, etc. Este hecho pone de manifiesto la clara interacción que se producía entre la denominada “Biblia pauperum”²⁵ y la Sagrada Escritura, puesto que los hechos bíblicos aparecen atribuidos a seres inferiores pero cotidianos, con lo cual la idea de que la Naturaleza actúa como un libro del que se aprende a vivir queda sólidamente reforzada.

La autoría, según Henkel, es compartida por el Fisiólogo, autoridad anónima que, como su propio nombre indica, posee conocimientos de historia natural con los que describe a sus animales, y, posteriormente, un autor cristiano que aplica los principios elementales de

²⁵ Nilda Guglielmi (1971: 30) cita en su edición de 1971 una anécdota que explica perfectamente a qué se referían los autores medievales mediante este apelativo: “San Gregorio el Grande se opone a un obispo que no acepta las imágenes; son necesarias – dice– para aquellos que no saben leer en los libros”. A partir de las imágenes y de la propia Naturaleza, la mayoría del pueblo, que no sabía leer, aprendía lecciones del Cristianismo, puesto que Dios era el Creador y se hallaba en la esencia última de todas las cosas y seres conocidos. La filosofía y literatura medieval venían valiéndose de este concepto desde el siglo XII con defensores tan importantes en su época como Hugo de San Víctor, Hugo de Folieto o Alain de Lille (Curtius, 1984[1948]: 449).

su doctrina a la obra del Fisiólogo con fines posiblemente evangelizadores. Henkel no aporta, como vemos, ninguna novedad a los puntos ya revisados en anteriores definiciones y se decanta por una descripción totalmente aséptica, casi fría, de los textos, evitando cuestiones polémicas y controversias. No hace alusiones a los bestiarios, puesto que su estudio versa, única y exclusivamente sobre el *Physiologus*, con lo cual, precisiones como las hechas anteriormente a críticos -Hippeau- que utilizaban indistintamente los dos términos “fisiólogo” y “bestiario” para referirse a la misma obra resultan redundantes.

2.19. DEREK PEARSALL (1977)

Quien sí muestra ciertos signos de confusión entre ambos términos es el británico Derek Pearsall en su descripción del bestiario inglés, contenida en su ensayo sobre la poesía escrita en Inglés Antiguo y Medio (Pearsall, 1977: 79, 89 y 294).

The work takes the traditional form: various animals are described as possessing particular, often perfectly fanciful attributes which are then allegorised. A monastic or pedagogic background seems certain. [...] Likewise, the English *Bestiary* is drawn from the same sources as the somewhat earlier *Bestiaire* de Philippe de Thaon. Both were standard basic text-books in the Middle Ages. [...] circa 1230, date for the English *Bestiary*.

El único texto completo conservado en Gran Bretaña perteneciente a esta tradición es un *Fisiólogo* que aparece en el manuscrito Arundel 292, custodiado en la British Library. Como tal, es un texto breve, en la línea de la obra del mismo nombre atribuída al religioso Teobaldo, de aproximadamente 602 versos y que presenta la caracterización de solamente trece animales. Pearsall se refiere a él continuamente con las palabras “English Bestiary”, con lo cual evidencia una cierta falta de información sobre el tema y se aleja de autoridades como McCulloch.

Por otro lado, Pearsall establece una fecha bastante concreta para situar dicho fisiólogo: el año 1230. Dicha opinión ha sido rebatida por H. Wirtjes en 1991, mediante un minucioso análisis lingüístico y codicológico que arroja los siguientes resultados (Wirtjes, 1991: xl & l-li):

Two kinds of evidence are available for determining the date of the text of the *Physiologus* as represented by its sole surviving manuscript, one kind internal, i.e. linguistic, and the other external, i.e. codicological. [...] First, the hand of the scribe can be dated c. 1300. Secondly, the volume has press-marks assigned to Norwich, c. 1300, by N.R. Ker. [...] The evidence afforded by the text itself is of a different nature in that it is more complex and difficult to interpret. [...] Bearing in mind that a text cannot be dated with any great degree of precision on the basis of its language, we can probably assign the surviving text of the *Physiologus* to the latter part of the thirteenth century. It is unlikely to date from before 1200, as it shows rounding of earlier \bar{a} to open \bar{o} , and the beginnings of confusion between ai and ei make it unlikely that it dates from before 1250. Failure to show the change of / γ / to /w/ and the state of the text's spelling and morphology would indicate a date in the second half of the thirteenth century, rather than late within this fifty-year period.

Pearsall no parece andar descaminado en su afirmación de que el fisiólogo inglés respeta la estructura tradicional en la que algunas características de los animales son revestidas de cierto contenido alegórico que deja entrever una cuna monástica. A la vez, aventura una estrecha relación, en lo tocante a fuentes, entre el texto inglés y el primer bestiario propiamente dicho: el firmado por el anglo-normando Philippe de Thaün algún tiempo antes. Incluso llega a citar a ambos como libros de texto básicos en el periodo.

De acuerdo con Pearsall podemos citar las palabras de F. Diekstra (1985: 143-144) algunos años más tarde:

The *Physiologus* had its real significance as a schoolbook. In the medieval curriculum it was prescribed reading for the young together with

such authors as Cato, Æsop, Avianus, Prudentius, Sedulius, Prosperus and Theodolus; the Physiologus was associated with the great Christian writers of religious instruction.

La fuente que Diekstra cita es el *Sermo XVI "ad scholares"* del poeta francés Jacques de Vitry. Por el contrario, Ernst Curtius no hace alusión al *Fisiólogo* como tal lectura obligada²⁶ en las páginas de su estudio de 1948, donde pasa revista a las recomendaciones de Walther de Espira, Conrado de Hirsau, Alexander Neckham y Eberardo el Alemán (1984[1948]: 79-87).

2.20. GABRIEL BIANCIOTTO (1980)

Gabriel Bianciotto utiliza los siguientes términos para definir los bestiarios en su antología (Bianciotto, 1980: 7-8):

Le terme de **bestiaire** semble apparaître vers le début du XIII^e siècle (on en trouve le premier exemple chez Philippe de Thaon) pour désigner des ouvrages en prose ou en vers utilisant la description de certains animaux réels ou légendaires, interprétée symboliquement, en vue d'un enseignement religieux et moral. Il s'agit donc à la fois de manuels sommaires d'histoire naturelle et d'abrégés de doctrine chrétienne illustrée. Les descriptions consistent en l'énoncé d'un petit nombre de "natures" animales, c'est-à-dire de caractéristiques physiques ou de comportement; chaque nature est sommairement définie, parfois réelle mais le plus souvent mythique, interprétation aberrante d'observations mal comprises ou entièrement imaginaire, clairement anthromorphique. (...) La "moralisation" se réduit à quelques grands thèmes constamment répétés illustrant les vertus chrétiennes fondamentales, et à l'explication des mystères majeurs de

²⁶ M. Laistner (1949: 260) rehúsa los criterios utilizados por Curtius y explica esta supuesta negligencia en su reseña de 1949 a raíz de la publicación del trabajo de este último: el estudioso alemán no había tenido en cuenta ni los catálogos de las bibliotecas medievales ni algunos manuscritos en los que se hace referencia a las materias de estudio y sus correspondientes textos durante el periodo que Curtius estudió. Es decir, Curtius no fue exhaustivo al consultar las fuentes para su análisis.

l'Incarnation et de la Rédemption; elle dépeint un monde manichéen, déchiré en permanence entre les forces antagonistes du Bien et du Mal, entre Jésus et le Démon.

El campo de trabajo de Bianciotto difiere ligeramente del estudiado por Henkel: se refiere únicamente a los bestiarios, a partir del siglo XII, fecha de aparición del primero de ellos, el compuesto por el francés Philippe de Thaün para la reina Aelis de Lovaina. Estos textos son, principalmente, descripciones de animales con una segunda lectura simbólica y, asimismo, una intención didáctico-doctrinal evidente. Los autores de bestiarios, según Bianciotto, han combinado, en dosis casi equivalentes, la historia natural y la moral cristiana para dar lugar a estas piezas. Se han tomado, pues, tres aspectos fundamentales de esta religión: las virtudes del buen cristiano y los misterios de la Encarnación y, sobre todo, de la Redención. Bianciotto habla, también, de un cierto maniqueísmo subyacente a todos los bestiarios: la lucha eterna entre el Bien y el Mal.

Pero, ¿quién es el Bien y quién el Mal? Bianciotto no ha querido pronunciarse sobre el tema, como un siglo antes lo hiciera Hippeau – erróneamente, a mi juicio–. Sí resulta evidente que, tras una lectura de un fisiólogo o un bestiario, podemos apreciar animales que representan el lado bueno y animales pertenecientes al lado malo. Bianciotto ha preferido huir de generalizaciones fáciles que pueden conducirnos a error: los animales buenos no son aquellos que ilustran las buenas cualidades del hombre, sino aquellos que actúan conforme a algún aspecto determinado de la palabra divina en la Biblia o los que simbolizan a Cristo. Por ejemplo, el hecho de que la ballena sea generalmente considerada un animal del Demonio no se basa en que se sumerge en el agua provocando la muerte de los marineros que descansaban sobre ella creyéndola una isla, sino, por el contrario, es mala porque arrastra a la muerte a quienes se creen

confiados sobre ella y se abandonan a su suerte. La ballena es el pretexto que el autor utiliza para advertir a todos que es necesario estar siempre alerta para evitar caer en alguna artimaña del Diablo (15: 387-390):

Wo so listneð deueles lore,
On lengðe it sal him rewen sore:
Wo so festeð hope on him,
He sal him folzen to 'helle dim'

Bianciotto introduce en la discusión la idea de la existencia de bestiarios en prosa y en verso. Hasta este momento, ninguna de nuestras autoridades consultadas había hecho mención alguna a este factor. Por lo general, nos hemos referido a los bestiarios como auténticos poemas que poseían una distribución muy semejante a la de otros poemas religiosos de la misma época: estaban escritos en verso –ello es cierto y comprobable en fisiólogos como el de Teobaldo o el del Ms. Arundel 292 y bestiarios como los franceses de Philippe de Thaün, Guillaume de Normandie, Gervaise, Pierre de Beauvais o Richart de Fournival–, con rima en algunos casos (los franceses) o basados en el sistema de la versificación métrica (los fisiólogos), con aliteraciones propias de un sistema rítmico acentual, etc. De esta forma, hemos excluído textos que pueden ser calificados de fisiólogos o bestiarios como los antecedentes greco-latinos de Aristóteles, Eliano y Plinio o el libro XII de las *Etymologiæ* de San Isidoro, al que ya se ha aludido como importantísimo para la conversión de fisiólogo en un texto mayor y más rico: el bestiario. También hemos dejado de lado textos como las fábulas y los ciclos épicos sobre animales (Renart). Bianciotto parece querer englobarlo todo bajo el mismo epígrafe, incluyendo a las posibles fuentes como parte indispensable de su estudio.

De igual forma, el autor francés nos da cuenta de la estructura de los bestiarios: por un lado, las “naturæ” del animal, donde hallamos una descripción del mismo y de su comportamiento; por otro, la interpretación

moralizante de la primera parte. Las “naturæ” son, a menudo, observaciones falseadas, mal entendidas o inventadas, de forma que resultan muy similares a la humana. Esta constante búsqueda del antropomorfismo, de puntos de contacto entre animales y hombres es lo que mejor caracteriza a los bestiarios y lo que les da, en definitiva, su valor real como espejo que refleja lo mejor y lo peor de la sociedad.

2.21. HERBERT FRIEDMANN (1980)

De la concreción y exactitud de la definición de Bianciotto pasamos a la escueta opinión de Herbert Friedmann (1980: 191), la cual no introduce innovación alguna en el panorama de los bestiarios.

By definition a bestiary is a collection of moralized animal tales, a combination of natural history, legend, and mythology, oriented to convey ulterior meanings.

Friedmann habla de bestiarios equiparándolos a los cuentos de animales o fábulas, los cuales también son susceptibles de una segunda interpretación. Ha incurrido en un error enorme: los cuentos sobre animales ni siquiera en apariencia se parecen a los bestiarios. Los primeros tienen una flexibilidad en cuanto al tiempo, la acción, los personajes, las secuencias, etc. de la cual carece, total y absolutamente, el género bestiarario. Este último posee una estructura rígida y uniforme, no importa que se trate de un bestiarario latino o en vernácula, la cual fue explicada anteriormente en estas páginas por Hippeau, Allen, McCulloch o Bianciotto. Son piezas puramente atemporales, con claras intenciones de trascender y convertirse en universales. De igual forma, no hallamos en ellos una ficción intencionada, simplemente se trata de textos descriptivos. Por el contrario, los cuentos que incluyen animales, los introducen como parte integrante de la acción-ficción, o, al menos, como colaboradores,

auxiliares de los principales actantes²⁷. Tienen una total libertad en cuanto a su comportamiento y se les permiten licencias poéticas que les están vedadas a los animales de los bestiarios (hablan, piensan, etc.).

Para Friedmann, se trata de meros cuentos sobre animales que contienen una moraleja, ni siquiera se apresta a decirnos de qué tipo. En los cuentos de animales –y me refiero, casi inconscientemente, a las fábulas– existe una moraleja que acostumbra a referirse a acciones puntuales, a características o aspectos particulares de una determinada conducta, de un determinado individuo o de una determinada sociedad. Se busca, por encima de todo, la crítica de los vicios, de las cosas mal hechas, la sátira colectiva o individual. En los bestiarios, se apunta hacia fines muy específicos: por ejemplo, difundir la doctrina entre todos aquellos que la estudian o quieren aprenderla. No se aspira a satirizar, a escarnecer, sino a guiar, a proporcionar a quien lo lee una serie de vías alternativas para escapar al Mal, para salir victorioso de esa lucha interior. Ilustra, por medio de los animales, situaciones complejas para un cristiano y aporta soluciones con vistas a un final feliz –seguir la palabra de Dios en toda su extensión equivale a ganarse un lugar seguro en el Cielo y la Vida Eterna cuando sobreviene la muerte física y significa una garantía de resurrección tras el Juicio Final–.

Friedmann ignora, con sus palabras, distinciones tan evidentes como importantes a la hora de abordar un estudio serio de estas piezas. Y lo que es peor, ha ignorado incluso el instrumento fundamental de ese estudio, los textos, donde, por medio de la confrontación entre cuentos y

²⁷ Algirdas J. Greimas (1970: 168), inspirándose en trabajos previos de Vladimir Propp y Étienne Souriau, articula el texto literario apoyándose en conceptos clave como el de “actante”. Bajo este término encontraremos a quienes pueden llevar a cabo la narración, anécdota o situación de un relato, o, en palabras textuales: “[Énoncé narratif simple] où le faire, en tant que procès d’actualisation, est dénommé fonction et où le sujet du faire, en tant que potentialité du procès, est désigné comme actant”.

bestiarios, podemos encontrar todas las razones que nos obligan a desechar su opinión.

2.22. JOHN ANTHONY BURROW (1982)

El profesor inglés J. A. Burrow, en su estudio de 1982 sobre los autores medievales y sus obras, omite toda mención a los bestiarios, considerándolos, de esta manera, unas piezas ajenas al concepto de obra literaria que el autor inglés maneja. Es objetivo primordial de su obra el establecer un sistema de géneros que defina la literatura inglesa medieval atendiendo a dos criterios fundamentales: los llamados “géneros mayores” y las “obras literarias” (Burrow, 1982: 57).

I shall attempt a partial sketch of the “system of genres” which characterizes Middle English literature, concentrating on major genres and on “literature”; but it will be necessary to bear in mind the general continuity and overlap between literary genres and other discourse-types, and also the particular difficulty, discussed in the first chapter, of sorting Middle English texts into literary and non-literary.

Burrow ha puesto de relieve que una de las mayores dificultades de su trabajo consiste en encontrar una definición de “género” que resulte apropiada para los textos medievales, dado que prácticamente ningún autor de aquella época desarrollaba su labor encasillándose a priori en una categoría ya establecida. Las normas que rigen la composición medieval datan de muy antiguo, de la época clásica, de *Poéticas* como la de Aristóteles u Horacio. Conceptos como el de la denominada *rota Vergili*, que significó el canon a seguir durante la mayor parte del periodo, recogían distinciones entre “géneros”, por llamarlos de algún modo, conforme al estilo que presentaban los textos *-humilis, gravis* o *mediocris*, basándose en la caracterización de los personajes e, incluso, en su forma de hablar y comportarse-. Hasta bien entrado el siglo XII, periodo de

inflexión en la historia de los bestiarios, como señalara McCulloch, no aparecen las primeras poéticas medievales propiamente dichas²⁸, y todo ello como consecuencia de un cambio en la mentalidad de los hombres medievales, que trae consigo una revisión de posturas en diferentes ámbitos: en lo que nos concierne, el escolasticismo sustituye a doctrinas como el neoplatonismo y las lenguas vernáculas ya se han asentado definitivamente como vehículos del saber, comenzando a sustituir, muy lentamente, al latín. Volviendo a la cuestión de los géneros, resulta difícil mencionar algún autor medieval que fuera consciente –y nos lo hiciera saber– de cultivar un género determinado o de mezclar varios de ellos; simplemente, inventaban nombres para sus composiciones: “bestiaire”, “fablel”, “ænigmata”, etc.

En mi opinión, Burrow ha intentado aproximarse a la literatura inglesa medieval por medio de condicionamientos modernos, que, en la mayoría de los casos, no pueden proporcionar una respuesta a los interrogantes que se nos plantean a partir de los textos. Burrow excluye los bestiarios como una forma de expresión menor o no-literaria: ambas ideas son erróneas. La primera vendría invalidada por la enorme difusión de los mismos durante el periodo y por sus subsiguientes influencias en obras posteriores e incluso contemporáneas. La segunda no tiene en qué apoyarse, al no explicar Burrow los criterios que le llevan a considerar a los bestiarios no-literarios. La labor del profesor británico queda devaluada en virtud de ciertos prejuicios sobre el concepto de literatura sin base sólida.

²⁸ Matthieu de Vendôme compone su *Art poétique* en torno a 1175, Galfridus Vindoboniensis dedica su *Poetria Nova* al papa Inocencio III (†1216), Gervasio de Melkley compone la suya en la misma época que la anterior. No existe fecha fija, en cambio, para la *Poetria* de John de Garland, aunque se supone coetánea de las anteriormente citadas.

2.23. MARGARET DRABBLE (1985)

The Oxford Companion to English Literature, al contrario que Burrow, aporta a esta revisión del concepto de bestiario otra opinión sobre el tema en la entrada correspondiente a estas obras (Drabble, 1985: 95):

Bestiaries, medieval treatises derived from the Greek *Physiologus*, which was a collection of about 50 fabulous anecdotes from natural (mostly animal) history, followed by a “moralization” of the anecdotes for a Christian purpose. The Greek original dates from some time between the second and fourth century AD, and it was translated into many languages, most influentially Latin. In the 12th. c., additions began to be made to the Latin version from the popular encyclopaedia of the Middle Ages, the *Etymologiae* of Isidore of Seville. Those written in English in the 12th. and 13th. c. were often richly illustrated with miniatures. (...) The Middle English *Bestiary*, coming from the North Eastern Midlands in the 2nd. half of the 13th. c., has 802 lines in various metres. Their method of moralization was influential on the relations between story and moral in many medieval texts, as well as being a popular source for such works as Sir T. Browne's *Pseudodoxia Epidemica*.

Repite, una vez más, ideas provenientes de todos los estudios anteriores en lo tocante a intención, datación y expansión de los mismos – traducciones al latín y otras lenguas vernáculas europeas con un enriquecimiento que se debe, en su mayor parte, a la obra de San Isidoro–. No se refiere en ningún momento a la autoría tanto del *Fisiólogo* original griego como de los que le sucedieron incluyendo al “bestiario” en Inglés Medio, lo cual me hace suponer que se intenta huir de polémicas que no son relevantes para sus propósitos.

Se describe, eso sí, al único superviviente del género en Inglaterra: un texto perteneciente al área septentrional de las East Midlands que fue, al menos, copiado a finales del siglo XIII –coincide con la franja cronológica propuesta por Wirtjes en 1991 y que ha sido mencionada anteriormente–. Yerra por completo en cuanto a su extensión: dicho texto

consta de 602 versos con una métrica absolutamente irregular, que mezcla versos aliterativos con rimas internas²⁹. Insiste, por otra parte, en la existencia de una vertiente moralizadora y en la rica iluminación que podíamos encontrar en estos textos.

2.24. FRIEDRICH DIEKSTRA (1985)

F. Diekstra define en 1985 los fisiólogos como verdaderas enciclopedias de la simbología cristiana en torno a la Naturaleza (Diekstra, 1985: 142): “The *Physiologus*, though small in size, is the great source-book of Christian nature symbolism”.

En su artículo aparecido en el número 69 de la revista *Neophilologus*, el autor holandés diferencia fisiólogos y bestiarios atendiendo, primordialmente, a las divergencias en cuanto a la forma de los textos. Se comienza a aplicar el término “bestiario” a versiones en prosa del antiguo *Fisiólogo*, poema compuesto aproximadamente en el siglo IV, en el área de Oriente Medio, de fuerte intención didáctica y evangelizadora, que trataba no solo de animales sino de cualquier ser de la Naturaleza (Diekstra, 1985: 142 y 146).

The *Physiologus* was written probably in the middle of the 4th. century A.D. and was addressed to a Christian community in Syria; it is a work of religious instruction that uses animal legends to inculcate the basic tenets of the Christian faith. Though it is biblical in inspiration, it is not a biblical zoology; it incorporates animals that are not mentioned in the *Bible*; a few of its chapters deal with stones and plants. It is not an original work in the sense that its author invented the fabulous zoology, botany and

²⁹ Me remito, en todo momento cuando me refiero al *Fisiólogo* medio-inglés, al texto editado por Hanneke Wirtjes en 1991 para la Early English Text Society. Dicha edición representa el mejor acercamiento hasta la fecha a la realidad de los fisiólogos y reproduce el texto en su integridad.

mineralogy it presents. In fact, most of the observations, occasionally even the applications to human psychology and morality, can be traced to ancient sources [...]. Most tales were the common property of the ancient world and represent the current scientific notions about the created world. [...] The *Physiologus* is original only in its deliberate application of animal lore to illustrate Christian doctrine. [...] In its Latin prose form the *Physiologus* became known as a “Bestiary”, book of beasts.

El componente religioso no ofrece lugar a dudas para el autor holandés, ya que la relación de los fisiólogos con la Biblia es muy estrecha (parte de los comentarios sobre algunos animales mencionados en los primeros provienen de la segunda). Diekstra (1985: 144) maneja algunos ejemplos como la hidra, el león, el castor, el leopardo, etc., para apoyar su afirmación. Por otro lado, la Biblia no es la única influencia que Diekstra aprecia dentro de los fisiólogos-bestiarios, a los que designa como obras escasamente originales, tanto en su presentación de los animales como en la aplicación de la alegoría religiosa a cada uno de ellos. Nos proporciona una lista de fuentes que se remonta a los escritos de Aristóteles (siglo IV antes de Cristo) y que pervive en los trabajos de Plinio (siglo I), Hermes Trimegisto (siglos I ó II), Opiano (finales del siglo II), Claudio Eliano (siglos II-III), Solino (siglo III) y Horapollo (siglos IV ó V). Con ella, Diekstra nos da a entender que los fisiólogos son el producto de la síntesis de elementos de sabiduría popular acerca de la Naturaleza, procedentes de la cultura egipcia, helenística y judía; en un enorme esfuerzo por acercar los símbolos propios del Cristianismo a la sociedad medieval de cualquier lugar, no solo europea. Es así como el *Fisiólogo* se convierte en una especie de catecismo popular.

La originalidad de los fisiólogos reside en el hecho de aplicar los materiales tomados de las fuentes antiguas con vistas a unos objetivos exclusivamente religiosos. Aristóteles, Plinio, Eliano, el propio Horapollo no habían profundizado en esta vertiente del tema, puesto que sus obras

pretendían ser estudios científicos, con más o menos fortuna, de historia natural o bien cuadernos que contenían la solución a los problemas de interpretación planteados por los jeroglíficos egipcios. La Edad Media, en este caso, hace algo original en tanto en cuanto reforma convenientemente los tratados sobre animales para sus propósitos: ahondar en la significación oculta de todo aquello que dimanaba de Dios. De esta manera, el fisiólogo en prosa se transforma en bestiario o libro de animales, algo más extenso que el anterior puesto que cuenta con adiciones de San Isidoro, San Ambrosio, Giraldus Cambrensis y Hugo de Folieto (Diekstra, 1985: 146).

(Bestiaries) They contain additional material from Isidore and other Christian writers, especially St. Ambrose, but also from Solinus and Ælian, and in some copies from contemporary works such as the *Aviary* of Hugh of Folieto and the *Topography of Ireland* of Giraldus Cambrensis.

El estudio de Diekstra difiere, en principio, de los anteriores en la cuestión relativa a su área de nacimiento. Notamos que el holandés se decanta del lado de Siria en lugar de elegir Alejandría, como había sido norma habitual en todos los estudiosos sobre el tema. No explica en ningún momento qué razones le impulsan a decidirse por aquel lugar; solamente dice que el texto va dirigido a una comunidad cristiana siríaca³⁰. Podría aventurarse una hipótesis a este respecto: dado que la difusión y popularidad de los fisiólogos fue tan amplia y que existen versiones o traducciones no solo a las vernáculos europeas sino a lenguas hebreas y africanas (etíope), Diekstra ha podido haber utilizado una versión o manuscrito copiado en Siria como base para el estudio que

³⁰ A pesar de todo y como me ha hecho notar el Dr. González Fernández-Corugedo, pudo haberse tratado de una comunidad cristiana siríaca establecida fuera de Siria, del mismo modo que existen comunidades cristianas maronitas en Líbano, Egipto y Estados Unidos.

estamos analizando. Lamentablemente, no existe alusión alguna a los códices o versiones utilizadas. Diekstra habla del tema sin aclarar cuál es su fuente primaria, únicamente se limita a dar una lista de ediciones o reproducciones de textos del género en una de las notas a su estudio.

Por otra parte, tal y como Diekstra define los bestiarios, nos queda la impresión de que son piezas compuestas en prosa. Nada más lejos de la realidad, ya que los bestiarios más famosos conservados son largas tiradas de versos (Thaün, Beauvais, Gervaise, Guillaume de Normandie, Fournival), existiendo, para alguno de ellos (Pierre de Beauvais) dos versiones, una larga en verso y otra más breve a modo de resumen del anterior, en prosa.

2.25. XENIA MURATOVA (1985)

La investigadora rusa Xenia Muratova plantea, en comunicación publicada en 1985, un acercamiento a los bestiarios semejante al propuesto por Florence McCulloch unos veinte años antes (Muratova, 1985: 1319 y 1325).

Diretto antecedente del Bestiario, il *Physiologus*, opera le cui origini e la cui trasmissione sono già in sé oscure. [...] È dunque, probabilmente, l'idea di aggiungere i testi d'Isidoro al *Physiologus* un fatto proprio della *renovatio* enciclopedia dell'epoca carolingia: idea che poi ebbe seguito presso i creatori del Bestiario. Inizia così la storia del Bestiario, opera típica dell'enciclopedia didattica del Medioevo: storia dell'espansione del testo e del ciclo delle illustrazioni, della costante riorganizzazione dell' opera nel corso del tempo, in conformità con lo svolgersi delle modificazioni della concezione del mondo medievale e delle tendenze verso la conoscenza del mondo e della natura.

Fisiólogos y bestiarios son distinguidos conforme a criterios puramente cronológicos. Muratova sigue, asimismo, un razonamiento

similar al de Guglielmi en lo tocante a las causas que pudieron motivar el cambio sufrido por el *Fisiólogo* en los siglos centrales de la Edad Media. Muratova lo sitúa en la época del llamado renacimiento carolingio, periodo de gran auge de la cultura, impulsada por mecenas tan importantes y poderosos como el emperador Carlomagno (siglo IX). En aquel entonces, el *Fisiólogo* circulaba por toda Europa y San Isidoro ya había compuesto sus *Etymologiae* (siglo VII). Las inquietudes de la intelectualidad de ese periodo comienzan a diversificarse y a dirigirse hacia una investigación más detallada. El *trivium* y el *quadrivium* que se enseñan en los tres tipos de escuela existentes –monacal, palatina y catedralicia– resuelven los problemas básicos de las ciencias que comprenden y acercan a los alumnos a una realidad no siempre familiar o suficientemente conocida. Los pensadores medievales inician su especulación a partir de los moldes antiguos transmitidos de generación en generación desde hacía siglos pero no se quedan solamente en eso, sino que buscan cosas nuevas, caminos, regiones, fenómenos, formas literarias desconocidas o poco explotadas con objeto de aproximarse más a sí mismos, con la finalidad de autocomprenderse mejor. Es por ello que Muratova se refiere a una constante reorganización de los bestiarios –texto e ilustraciones– estrecha e íntimamente ligada a los nuevos conocimientos adquiridos por los hombres medievales en cuanto al mundo y la naturaleza que les rodea (Muratova, 1985: 1339):

Così queste opere sulle proprietà di animali fantastici e reali [...] sono anche documenti importanti della loro epoca. Si trovano all'incrocio di numerosi problemi storici, iconografici, artistici del loro tempo. Riflettono i processi intrinseci della concezione del mondo medievale, l'elaborazione sempre più ricca e dettagliata del messaggio didattico e morale, l'allargamento dello spettro delle interpretazioni allegoriche e simboliche. Testimoniano l'interesse crescente per i fenomeni della natura e l'arricchimento dell'insegnamento religioso per mezzo della conoscenza di questi fenomeni.

El complicado proceso que supone un cambio de mentalidad en cualquier sociedad, en este caso, la medieval, es considerado por Muratova como paralelo a la profunda *renovatio* que sufre el género bestiario durante los casi mil años de su vigencia. Para la investigadora rusa, el cambio se hace evidente tanto en su forma como en su contenido, siendo el resultado un producto más elaborado en cuanto a su fisionomía y más sutil en cuanto al plano simbólico o alegórico que los domina. Los bestiarios se convierten, para Muratova, en piezas clave para el estudio de la realidad medieval ya que en ellos se da una perfecta conjunción de elementos históricos, didácticos, científicos, religiosos, artísticos y simbólicos.

Muratova alude a la iluminación como parte relevante en los bestiarios. Se trata de piezas que se hallan conectadas entre sí (Muratova, 1985: 1319), puesto que la mayor elaboración de los símbolos del bestiario lleva aparejada una mayor complicación y riqueza de las ilustraciones que nunca le faltan a los manuscritos en los que se encuentran estos textos. El lugar que Muratova reconoce como más interesado y más importante en ambos campos –texto e ilustraciones– es la Inglaterra medieval, plagada de monasterios, *scriptoria* y códices exquisitamente miniados para deleite de sus poseedores o lectores (Muratova, 1985: 1328).

Il contenuto del *Physiologus* e dei Bestiari, l'interpretazione allegorica degli animali e delle loro qualità suscitarono un grande interesse presso parecchi autori di quest'epoca, e non soltanto in Inghilterra; ma in nessun luogo come in Inghilterra il *Physiologus* e il Bestiario ebbero tale importanza in quanto opere autonome, né uno sviluppo così ricco, una tale espressione poetica, un tale lusso di ornato.

A pesar de ello, el autor de los textos no tiene como objetivo principal que los fisiólogos-bestiarios sean obras donde prime la

ilustración –es decir, el entretenimiento de los sentidos– por encima de su componente fuertemente didáctico (Muratova, 1985: 1340).

Si accentua il ruolo del Bestiario come di un panegirico al Creatore per mezzo dell'introduzione del testo biblico sulla creazione accompagnato da magnifiche illustrazioni.

Ambas cosas persiguen el mismo cometido: alabar y honrar a Dios, representado en todos los seres de la Creación, bien sea por medio de imágenes, bien por medio de palabras. El texto, pues, posee una clara orientación religiosa, según Muratova.

2.26. SYLVIE LEFÈVRE (1985)

Sylvie Lefèvre retoma, en 1985, la teoría planteada por McCulloch unos años antes y se refiere a los bestiarios como textos en los que hallamos una estructura evidentemente diádica, es decir, en dos planos articulados de la siguiente manera: uno de ellos hace referencia a los animales y a sus particularidades y el otro contiene la moraleja que el lector debe inferir a partir del texto. Por otra parte, nos da cuenta de una de las características más curiosas de los bestiarios, se trata de inventarios cerrados, por así decirlo, con un número constante de animales (30 ó 40) y con una descripción idéntica en todos los textos del mismo género –no ha tenido en cuenta el *Bestiaire d'amour* de Richart de Fournival (Lefèvre, 1985: 215-16):

Dans les bestiaires, (...) les animaux décrits (entre trente et quarante) ont une nature immuable. (...) C'est qu'on a affaire ici à des textes d'inspiration purement religieuse. [...] Les bestiaires se présentent sous forme de diptyques. Ils s'appuient sur deux registres différents: le regne animal et ses curiosités d'une part –(...)-, de l'autre, les leçons que l'homme peut en tirer, les lectures qu'il doit en faire.

Lefèvre establece una relación interesante entre “*exemplum*” y bestiario: el empleo de los animales como reflejo de las conductas humanas, reconocido por la autora francesa en la página 220 de su análisis, presenta claro paralelismo con el uso que de él hacen los autores de “*exemplum*”. La diferencia entre ambos estriba en su forma canónica: en los bestiarios, el animal sirve de ejemplo para abordar la parte alegórica con mayor conocimiento de causa; por el contrario, el sermón o explicación religioso-moral introduce el ejemplo propiamente dicho (Lefèvre, 1985: 219- 220).

Nos auteurs usent donc de la figure animale comme d'un **exemplum**. (...) Cependant, dans les bestiaires, ce n'est plus le sermon qui introduit l'exemplum mais l'inverse. [...] C'est comme image “déplacée”, métamorphose médiatrice de l'homme et de son corps que l'animal prend place dans le bestiaire.

Lefèvre parece remitirnos al concepto de “*exemplum*” que encontramos en la obra de J.T.Welter (1927:1): una narración de cualquier tipo cuyo objetivo primordial es el de apoyar y difundir una directriz de tipo religioso o moral:

Par le mot “*exemplum*”, on entendait, au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral.

El parentesco que la autora francesa pone de manifiesto entre ambos géneros viene a subrayar la idea antes formulada, a propósito de la opinión de Burrow, del intenso contacto durante el periodo medieval entre unos géneros y otros, hasta tal punto de no poder reconocer límites precisos entre ellos y de no poder establecer una clasificación inmutable.

2.27. MICHEL ZINK (1985)

Opinión semejante a la de Lefèvre la demuestra Michel Zink cuando dice (Zink, 1985: 60, 63 y 59):

Les bestiaires n'énumèrent pas tous les animaux de création. Ils s'en tiennent tous, à peu de chose près, à la même liste d'une quarantaine d'espèces, où les animaux exotiques et fabuleux sont en majorité. [...] Les bestiaires modèlent, dans le domaine qui est le leur, la pensée et l'imaginaire du Moyen Age en voyant dans la faune toute entière une gigantesque **allegoria in factis**, offrant à l'homme, roi de la création, la leçon du salut. [...] Dans la littérature médiévale, l'animal, comme le reste de la création, n'est digne d'attention que pour autant qu'il est porteur de sens. L'élucidation de ce sens est la raison d'être des bestiaires, qui décrivent chaque animal et ses mœurs de manière à faire apparaître sa signification allégorique, dans le domaine religieux, ou parfois amoureux.

Las cuarenta especies animales habituales de los bestiarios han de ser interpretadas como una gigantesca alegoría del mundo medieval, con sus correspondientes jerarquías sociales, etc. En este sentido, los bestiarios estarían directamente emparentados con los "exempla" –especialmente, aquellos similares a los contenidos en el *Calila e Dimna*–, los ciclos épicos animales (Renart), las fábulas y textos como el *Llibre de les bèsties* del mallorquín Ramón Llull. La razón de ser de este tipo de piezas radica en dilucidar el sentido oculto de cada animal, su sentido alegórico, de modo que de su comportamiento cada individuo pueda extraer sus propias conclusiones. Zink es uno de los pioneros en querer establecer una definición que agrupe tanto a los bestiarios de raíz religiosa como a los de estilo cortés. Además, fija su atención en la composición de la lista de animales de los que constan los bestiarios: de entre los cuarenta animales que podemos encontrar, la mayor parte provienen de lugares exóticos o son una pura invención. Los autores medievales no se hallaron en la necesidad de hablar de todos y cada uno de los animales que conocían;

eligieron a los más representativos –figurados o no– y, sobre todo, los más acordes con sus intenciones didácticas. Es por ello que los bestiarios y la tradición más cercana de la que provienen –el *Fisiólogo*– no son obras enciclopédicas a la manera de las *Etymologiæ* isidorianas o incluso de las numerosas *Historia animalium* que les precedieron, sino meras recreaciones de algunas escenas bíblicas o ideales del amor cortés a través de las cuales el autor trata de captar adeptos para sus ideas religiosas o amorosas.

2.28. JACK A.W. BENNETT y DOUGLAS GRAY (1986)

J. A. W. Bennett y D. Gray también han querido dejar constancia, a través de su manual de literatura medieval editado en 1986, de su opinión sobre los fisiólogos-bestiarios (Bennett y Gray, 1986: 24):

The Latin prose of *Physiologus* had been versified by one Thetbaldus or Theobaldus, possibly an abbot of Monte Cassino; and in the 12th. century English editors had greatly enlarged it and English artists in East Anglian scriptoria had greatly embellished it. No text is more typical of the medieval mentality: for it embodies the symbolic interpretation of scripture favoured by St. Augustine, St. Bonaventura, Hugh of St. Victor [...] and given prestige by their approval. First was set forth the “natura” of a creature, much as Pliny might have described it, but then its “significacio”, its mystical or spiritual meaning, linked invariably if only implicitly with passages in scripture that name the creatures in question.

Para estos autores, el *Fisiólogo* original del que derivaron los textos en vernácula que hoy han llegado a nuestras manos era un texto latino en prosa que fue versificado por Teobaldo, presunto abad de Montecassino, en torno al siglo XI. Texto prototípico de la mentalidad medieval a causa de su estructura, calcada casi sin variaciones de los procedimientos de exégesis bíblica que sancionaran previamente figuras como San Agustín de Hipona, San Buenaventura y otros Padres y Doctores de la Iglesia,

amén de teólogos como Hugo de San Víctor, representante destacado de la Escuela francesa de Chartres.

La “revolución” de los fisiólogos-bestiaros en las Islas Británicas llega en el siglo XII de la mano de los copistas de la región inglesa de East Anglia, que introducen en el fisiólogo-base una serie de mejoras que dan lugar al nacimiento de los bestiarios propiamente dichos: el número de versos de la obra se incrementa debido a las adiciones y añadidos que en ella se intercalan y, además de ello, se embellece con las profusas ilustraciones que la adornan. Pero la adaptación del fisiólogo en latín a las lenguas vernáculas, en especial al inglés de la época, no se limitaba a verter el texto de una lengua a otra palabra por palabra, el proceso discurría por otros cauces como los siguientes (Bennett y Gray, 1986: 25):

The Anglo-Norman versifiers of *Physiologus* are usually dismissed as rhymesters. But the English translator is not merely tagging verses; he constantly adds details or interpretations, some perhaps his own, others based on prose glosses.

Dichos traductores trataron de mantener, sobre todo, la riqueza del metro de Teobaldo, constituida por la mezcla de elementos provenientes de la tradición versificadora griega y latina, aderezada con genuinos toques medievales. De hecho, en el siglo XI, fecha estimada de la composición en verso de Teobaldo, ya se había perdido la noción de cantidad tal y como la entendían los clásicos, para ser sustituida por recursos como las aliteraciones, los esquemas acentuales, el *cursus*, la secuencia y, sobre todo, la rima. Así, concurren en nuestro poema diferentes tipos de versos como los hexámetros rimados, elegíacos leoninos, sáficos, adónicos o tetrametros dactílicos cataléticos (Bennett & Gray, 1986: 24). Parece, según estos autores, que existe una intención deliberada por parte del traductor de emular las proezas métricas del monje de Montecassino.

R. M. Wilson (1939: 187) había apuntado esta posibilidad ya en 1939, haciendo hincapié en la voluntad por parte del traductor inglés de preservar e incluso mejorar, dentro de lo posible, los esquemas rítmicos y métricos del texto latino de Teobaldo. Se aprecia, evidentemente, tal interés tras un análisis de la versificación del fisiólogo medio-inglés, salvando las distancias, puesto que la riqueza de los metros latinos contrasta con las limitaciones del sistema versificatorio del inglés medio. De esta manera encontramos:

a) los hexámetros leoninos –esto es, con rima interna– suelen transformarse en versos largos aliterativos o pareados rimados con cuatro acentos en cada verso:

Tres le/o na/turas et/ tres habet/ inde fi/guras (25: 1)

De leun stant on hille/ and he man huntē here (3: 1)

Est quadrupes panter, quo non est pulchrior alter (70: 1)

Panter is an wilde der,
Is non fairere on werlde her: (19: 533-534)

b) los pares elegíacos se vuelven versos aliterativos largos, pareados con cuatro acentos o tiradas de verso común:

Esse fe/ runt aqui/ lam super/ omne vo/ latile/ primam
Que se/ sic reno/ vat, // quando se/ necta gra/ vat. (28: 1-2)

Wu he neweð his zuðhede,
Hu he cumeð ut of elde (4: 29-30)

Corpore tam grandes apud Indos sunt elephantēs,
Ut bene firmares montibus esse pares. (64: 1-2)

Elpes arn in Inde riche,
On bodi borlic, berzes ili[ch]e. (16: 423-424)

Est homo peccatis, que sunt ab origine matris,
Qualis adest aquila, sed renovatur ita:
Nubes transcendit solisque incendia sentit
Mundum cum pompis despiciendo suis. (30: 15-18)

Al is man, so is tis ern
Wulde ze nu listen
Old in hise sinnes dern
Or he bicumeð Cristen. (5: 62-65)

c) las estrofas sáficas pasan a ser tiradas de versos largos aliterativos:

Jam se/nex ser/pens novus/ esse/ gaudet
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Atque/ jeju/nans maci/e per/horret
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Pellis/ effe/ta tremit:/ ossa/ nervis
_ _ _ _ _ _ _ _ _ _

Sola/ manetis. (32: 1-4)
_ _ _ _ _ _ _ _

An wirm is o werlde, wel man it knoweð:
Neddre is te name; ðus he him neweð:
Ðanne is forbroken and forbroiden and in his elde al forwurden,
Fasteð til his fel him slakeð, ten daies fulle. (6: 94-97)

d) los adónicos son adaptados como versos de siete pies o septenarios:

Turtur i/nane/ nescit a/mare (68: 1)
— ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — —

Wu lazeliĳe 3e holdeð, fro him ne wile 3e siðen. (18: 515)

e) por último, a los trímetros dactílicos hipercatalécticos les corresponden versos largos aliterativos:

Vermis a/raneus/ e/xiguus (52: 1)
— ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪

Seftes sop ure Seppande, sene 'is' on werlde. (12: 313)

De cualquier forma, el poema no servía únicamente para el lucimiento de la labor del traductor (Bennett y Gray, 1986: 26):

This is the true art of the Bestiary –to convey theological truths in simple language and imagery. It is not the art of a naïf or pedestrian moralist.

El preciosismo, según Bennett y Gray, no representaba la esencia, el objetivo final de los bestiarios. En ellos había un deseo tanto implícito como explícito, en algunas ocasiones, de transmitir una enseñanza. Las verdades teológicas del Cristianismo habían de ser acercadas a una mayoría leiga en cuanto a exégesis se refiere, que necesitaba de símiles semejantes a los utilizados en las parábolas, “exempla” o sermones, algo familiar y lo suficientemente cotidiano. Esta fue la principal razón de que el estamento clerical hiciera de los bestiarios uno de los más populares e importantes vehículos de adoctrinamiento.

2.29. JEANETTE BEER Y BARRY MOSER (1986)

Por otro lado, los profesores Jeanette Beer y Barry Moser se reafirman en la idea de que existe un punto de unión entre los tratados cuyos personajes principales son los animales, plantas o piedras y el auge del Cristianismo, el cual los aprovechó como parte fundamental del mensaje evangélico (Beer y Moser, 1986: x):

The facts and anecdotes about plants, animals and precious stones were then given a didactic application: each particular property or “nature” was shown to have allegorical importance as the illustration of a higher truth. The creatures of Creation thus acquired a new significance in the early centuries of the Christian church.

Nos hallamos, pues, ante unos textos a los que se les otorga valor alegórico, es decir, que existen por y para la interpretación de una verdad superior –no específica de qué tipo, aunque supongo que se trata de una generalización que abarcaría todo tipo de bestiarios, puesto que el estudio de estos autores se ha centrado en el *Bestiaire* de Richart de Fournival–, de ese segundo sentido oculto del que nos hablaba Michel Zink anteriormente.

2.30. ANN SQUIRES (1988)

De acuerdo con este argumento podemos encontrar la opinión de Ann Squires, contenida en su edición de los restos de un antiguo *Fisiólogo* anglosajón (1988), que se remite a las palabras de Florence McCulloch cuando habla de una posible interpretación mística de la naturaleza a través de los animales del *Fisiólogo* (Squires, 1988: 18).

The religious and didactic intention of the original Greek work is clear. It is not designed as a work of natural history in the manner of Aelian or Pliny, but reflects, as McCulloch has said, the author’s tendency to

interpret nature mystically. (...) By the 12th. century, certain versions or manuscript families show a complete recasting of the original *Physiologus* into what is essentially a reference book on animal lore. It is arranged into categories: animals, birds, fish and reptiles; etymologies of the creatures' names are added (usually from Isidore) and many of the new items are not interpreted according to moral or allegorical exegesis as in the original *Physiologus*, although, in those chapters which carry over from that, one can still see the original concept. It is this type which is, perhaps, better entitled a *Bestiary*, and manuscripts of these later versions are normally illustrated.

Para Squires, la obra es, sin ningún género de duda, de carácter religioso-didáctico y presenta dos caras: se trata de una guía de ejemplos bíblicos enmascarada tras un disfraz de tratado de Historia Natural. Lo más curioso de entre sus palabras resulta el haber tachado de mística la interpretación de los animales. Siguiendo los textos, apreciamos un indudable deseo por parte del autor de agradar a Cristo con sus versos, ya patente en la estrofa inicial del *Fisiólogo* de Teobaldo (24: 2):

Quas ego, Christe, tibi ter seno carmine scripsi.

Y, en pasajes como el del águila, parece trascender una cierta corriente de misticismo cuando el autor se refiere a obligaciones cristianas como el bautismo, la oración y la comunión, con las cuales, un creyente se aparta del pecado definitivamente y se hace fuerte en Cristo, uniéndose a él por medio de la Hostia, a la que considera “más dulce que la miel” (30: 19-24 y 5: 78-93 de los fisiólogos de Teobaldo y Arundel 292, respectivamente).

Fit novus in Christo ter mersus gurgite vivo

(De se “Sum vivus fons” ait ille pius);

Os terit obliquum per verba precantia Christum

(Quod Christus petra sit, firmat apostolus id);

Jam novus est panem super omnia mella suavem

(Panis id est Christus, fit sine morte cibus).

H(is hope is al to Gode ward
& of his luue) he lereð,
Ðat is te sunne sikerlike:
Ðus his sizte he beteð.
Naked falleð in ðe funt-fat
& cumeð ut al newe,
Buten a litel -wat is tat?
His muð is zet untrewe.
His muð is zet wel unkuð
Wið pater noster and crede.
Fare he norð er fare he suð,
Leren he sal his nede:
Bidden bone to Gode
& tus his muð rizten,
Tilen him so ðe sowles fode
(Ðurȝ grace off ure Driztin.

Por lo demás, Squires reconoce una revolución en el género que se remonta al siglo XII, fecha en la cual el antiguo *Fisiólogo* gana en amplitud con adiciones de las raíces históricas de los nombres de los animales y con nuevas incorporaciones a las que ya no se les aplica estrictamente una interpretación religiosa. De esta forma, el *Fisiólogo* se convierte en bestiario. Probablemente, dicho tratado recibe influencias de la enciclopedia de San Isidoro en la forma de tratar e incluso de encabezar con etimologías -ya sea populares o lingüísticamente posibles- las entradas correspondientes a cada animal. De este hecho pueden dar fe los siguientes ejemplos, tomados del bestiario de Guillaume de Normandie, uno de los más famosos en su época (Reinsch, 1890: 247, vv. 615-17, 1171-1173 y 1575-1578):

Or dirrom del niticorace,
Un oisel de malvaise estrace,
Freseie a non en dreit romanz.

Un oisel est, one ne fu tex,
Qui en latin a non ybex;
Son non en romanz ne sai mie.

Le bestiaire nos recorde
D'une beste mauvaise e orde,
Qui a non hyaine en gregeis.
Son non ne sai pas en franceis.

Esta preocupación latente durante el periodo por el origen de las palabras -muy propio de una sociedad cuya lengua se ha conformado recientemente- puede apreciarse también en la versión en prosa del bestiario de Pierre de Beauvais (Mermier, 1977: 68, 71, 74 y 83):

Ysayes dit: La serainne et li deable et li heriçons et honocentors habiteront en lour maissons. La honocentors c'om apele sagetaire est diz pour ce qu'il est: qu'il est diz pour ce qu'il est moitié home et moistié asnes. [...] Une beste est qui est apelee en griu monocheros, c'est en latin unicornie. [...] Une beste est apelee en griu dorcon, c'est en latin chievre. [...] Une beste est rampanz qui est apelee en griu salemandre, ce est en latin stellio. Ceste beste est samblant a lessarde et coloree de mult couleurs.

Squires apunta también, muy brevemente, otra de las cualidades más sobresalientes de los bestiarios: nos hallamos ante manuscritos profusamente iluminados, siguiendo una tradición ancestral que perdura durante toda la Edad Media. De hecho, existen autores que valoran la difusión e importancia de una obra medieval no solo por el hecho de que esta haya sido copiada varias veces a lo largo del periodo, sino también por la riqueza de su iluminación. En una relación proporcional directa, cuanto más ilustrado fuera un manuscrito, mayor era su valor y su trascendencia. Los bestiarios resultan ser piezas con una cuidada iluminación, basada en dos pilares fundamentales: por un lado, la imaginación del iluminador; por otro, las representaciones religiosas

tradicionales de los animales en otros órdenes artísticos como la escultura, pintura o arquitectura.

2.31. ISABEL GONÇALVES (1988)

La detallada opinión de Ann Squires deja paso a la no menos detallada explicación de Isabel Gonçalves sobre los fisiólogos, aparecida en una comunicación presentada en 1988 a raíz de un congreso sobre estudios de la época románica. Dicha autora coincide en situar los fisiólogos en la época de influencia cultural de Alejandría (siglo II de la era cristiana) y retoma la opinión de autoridades anteriores en cuanto a la autoría de dichos textos: un cristiano que queda en el anonimato y aprovecha las ideas que le brindan sabios clásicos como Aristóteles, Plinio o Eliano (Gonçalves, 1988: 322).

Como é sabido, o Fisiólogo começou a ser divulgado na área de influência alexandrina, em versão grega, a partir do século II p. C.; e, em diferentes versões latinas (inclusive em verso), a partir do século V. Trata-se de um conjunto de temas tradicionais do Mediterrâneo Oriental, provavelmente compiladas por un anónimo cristão e que têm como origem remota os ensinamentos dos naturalistas (Aristóteles, Plínio, Eliano). Ao fundo científico de origem greco-latina acrescem valores alegóricos e simbólicos que têm de reflectir também algumas ideias dos autores clássicos.

Para os Gregos e Latinos, o animal era quase constantemente imagem de comportamentos ou circunstancialismos humanos. Quer dizer: quando os poetas clássicos (os criadores dos padrões literários) queriam representar mais vivamente o homem, fulcro do seu pensamento, comparavam-no com animais, em imagens tão expressivas que frequentemente adquiriam força simbólica.

Isabel Gonçalves califica al contenido de los fisiólogos como “temas tradicionales del Mediterráneo Oriental”. Es de suponer que se

refiere a la inclusión de algunos animales desconocidos en Europa en ciertos capítulos del fisiólogo. Un buen ejemplo de ello podría ser la pantera, presente en todos los bestiarios conocidos, que habita en latitudes más cálidas que las europeas, aunque tampoco parece pertenecer al dominio al que Gonçalves alude³¹. Obviamente, animales como las águilas, arañas o tórtolas sí que eran comunes a los dos continentes. Podemos distinguir, pues, un núcleo de animales ribereños del Mediterráneo –quizá su núcleo principal– y un conjunto de adiciones propias del contacto con otros lugares alejados de la esfera del Mare Nostrum o debidas a la fantasía. Al primer grupo pertenecerían leones, águilas, serpientes, hormigas, arañas, elefantes, tórtolas, ballenas y panteras. Al segundo, zorros, ciervos, sirenas y onocentauros.

A pesar de los versos con que se inicia la descripción del elefante en el *Fisiólogo* de Teobaldo, lo considero afín a los animales del primer grupo puesto que es de sobra conocido el empleo de tales animales por los pueblos africanos de la costa mediterránea desde tiempos antiguos³². En cuanto a la inclusión de la sirena en el segundo grupo, la identidad de sirenas y ballenas se entremezcla tanto en el fisiólogo como en los bestiarios, hasta el punto de considerarlos un mismo animal, casi privativo de mares amplios, abiertos y desconocidos, como el Mar Tenebroso, donde

³¹ Hablo desde una óptica meramente moderna: en Africa, las panteras viven en ecosistemas del centro y sur del continente. Probablemente en el periodo en el que fueron compuestos los fisiólogos, dichos animales ocupaban un área mucho mayor de Africa, llegando hasta las costas mediterráneas. De cualquier forma, ya en el siglo I de nuestra era, los *aquilifer* y *optione* de algunas legiones romanas solían llevar una piel de pantera o leopardo, lo cual pone de manifiesto la familiaridad de las tropas del Imperio con dichos felinos.

³² El texto del *Fisiólogo* antes citado (64: 1-2) habla de los elefantes como criaturas de la lejana India (“Corpore tam grandes apud Indos sunt elephantes, // ut bene firmares montibus esse pares”), pero una de las noticias más famosas que poseemos de la Antigüedad es la de la campaña del general cartaginés Aníbal contra el dominio de Roma. Aníbal cruzó el Estrecho de Gibraltar con elefantes, los cuales aterrizaron a los ejércitos romanos hasta el punto de huir de los campos de batalla.

la imaginación medieval situaba todo tipo de criaturas malignas como consecuencia de su total desconocimiento. Algunos instrumentos ajenos a la literatura pueden apoyar esta hipótesis de trabajo, por ejemplo, los mapas, la antigua cartografía, que desembocaba, a menudo, en obras de cosmografía en las que se hacían coincidir los límites terrenales con el Extremo Oriente por el Este y con el inicio del Océano Atlántico por el Oeste. En estos bordes, se representaban bestias de la más fiera apariencia como celosos guardianes de ambas tierras (como los representados en el Mapamundi de Hereford del siglo XIII, que se conserva en la Catedral del mismo nombre).

El fisiólogo se convierte, según Gonçalves, en un estadio importante en la evolución del pensamiento científico: su fondo zoológico aparece ya en los trabajos de Historia Natural de los estudiosos clásicos, pero resulta enriquecido con la introducción de los contenidos cristianos. Esto no es, ni más ni menos, que un intento, por parte del autor, de acercamiento y adaptación de los tratados de este tipo a la mentalidad medieval, tan influida por el conjunto del clero. Por otra parte, el autor del *Fisiólogo* aprovecha los modelos anteriores al máximo, no solo en lo tocante al contenido científico, sino en la forma de identificar al hombre con los animales por medio de imágenes lo suficientemente reveladoras de ese parecido. Ya los escritores clásicos se valieron de este recurso: hacían hablar y actuar a los animales, dotándolos de cualidades exclusivamente humanas, de forma que los sucesos o aventuras que pudieran ocurrirles en sus obras tuvieran una similitud indiscutible con las acciones de los hombres. Estas personificaciones dieron lugar a obras muy diversas entre las cuales podemos contar las fábulas –cuya influencia se ha visto perpetuada a través de los siglos hasta llegar a nosotros–, algunas comedias griegas (*Las Ranas* de Aristófanes podría ser una buena muestra de ello) y, sobre todo, novelas como la sátira de Apuleyo *Asinus Aureus*, donde el protagonista principal es un hombre metamorfoseado en asno,

que pone al descubierto, mediante su vida como tal, algunos de los vicios más sangrantes de la sociedad de su tiempo.

En los bestiarios, asistimos a una conservación de tal tradición estilística con un objetivo bien diferente del que movió a Esopo, Fedro o Apuleyo a componer sus obras: no olvidemos que no se trata de ninguna sátira encubierta, sino de una guía hacia las buenas costumbres cristianas y, en definitiva, hacia el Paraíso.

2.32. JACK A. W. BENNETT Y GEOFFREY V. SMITHERS (1989)

Los profesores J. A. W. Bennett y G. V. Smithers vuelven a poner sobre el tapete el origen religioso y filosófico de los bestiarios, claro producto de una etapa tremendamente influenciada por los neoplatónicos (Bennett y Smithers, 1989: 165).

No student of medieval art or thought can afford to neglect the bestiaries, reflecting as they do the characteristic medieval view that in St. Bonaventure's words, "the creatures of this sensible world signify the invisible things of God; in part because God is the source, exemplar, and end of every creature; in part through their proper likeness; in part from their prophetic prefiguring." [...] Symbolic interpretation of beasts and birds came easily to writers nurtured on allegorical interpretations of the scriptures. *Physiologus* = the Latin basis of all vernacular bestiaries.

Por medio de las palabras de San Buenaventura, Bennett y Smithers nos introducen en los vericuetos de la retórica medieval, para la que existían cuatro planos interpretativos posibles: literal, alegórico, simbólico y secreto. Este procedimiento había sido también puesto de relieve por Kurt Ringger (1986: 137) con anterioridad:

Ces ouvrages explicitent en effet les *manieres* et le langage secret des pierres precieuses ainsi que la *nature* des bêtes, à savoir leur statut

zoologique el leurs *senefiances*, significations allegoriques, tropologiques, anagogiques.

El autor medieval procede de la siguiente manera: primero utiliza la descripción del animal o “natura” como la sustancia del plano literal; en segundo lugar, dentro de la “significacio”, pensaremos en la idea general que mueve a los autores medievales a componer sus obras: todo en este mundo emana de Dios y revierte en él. Nos hallamos ante la esencia del plano alegórico. También incluida en la “significacio” encontraremos la figura concreta a la que el animal en cuestión alude, por ejemplo, la sirena representa al Diablo. Ello forma parte del plano simbólico. Finalmente, el plano secreto o de prefiguración profética dependerá de la interpretación que se le de a un episodio determinado de la conducta de un animal.

Bennett y Smithers relacionan sin titubeos la tradición hermenéutico-exegética que da comienzo en la Antigüedad tardía sobre todo en la Grecia helenística con el nacimiento de los fisiólogos-bestiaros. Seguramente aquellos que se dedicaban al estudio exegético de la Escritura pusieron las bases de los tratados sobre animales con intención doctrinal. De igual forma, apuntan a una versión latina del *Fisiólogo* como ascendiente de todos los bestiarios en vernácula.

2.33. WILLENE CLARK Y MEREDITH McMUNN (1989)

W. Clark y M. McMunn (1989) nos ofrecen, con su definición, una perspectiva muy general de los bestiarios, que bien puede abarcar todos los textos a los que se ha dado ese apelativo (Clark y McMunn, 1989: 1):

The bestiaries, or books of beasts, are collections of animal descriptions and lore, both real and fantastic, which are interpreted as spiritual or moral lessons and often provided with illustrations.

Ambas autoras inciden en considerar los bestiarios como depositarios del saber popular a través de sus descripciones. Asimismo, estos textos, frecuentemente iluminados, incluyen animales reales e imaginarios mediante los cuales el autor trata de comunicar y transmitir una enseñanza, bien sea espiritual o moral.

El *Fisiólogo* tardo-antiguo alejandrino (siglo II) se sitúa como punto de partida de los bestiarios (Clark y McMunn, 1989: 2):

The bestiary derives from an important text of late antique animal literature, the *Physiologus* (the Naturalist), which dates probably from the second century A.D. and which may have originated in Alexandria. The *Physiologus* exists in a number of versions and is composed of animal lore, disposed in some twenty to fifty chapters. Each chapter treats a different creature (...) and describes characteristics drawn from direct observation, traditional lore, fable and myth, to which the author-compiler or a slightly later writer added Christian moralizations.

El *Fisiólogo* que Clark y McMunn describen como origen de los bestiarios no es, evidentemente, el que ha sido descrito por autoridades anteriores. Tiene más que ver con el reconstruido por Francesco Sbordone en el primer tercio del siglo XX. Su extensión en capítulos oscilaba, según autores, entre veinte y cincuenta; dedicados, cada uno de ellos a un animal y que contenían hechos procedentes de la observación directa, y figurados o distorsionados, a los que se habría unido una determinada significación que mucho tenía en común con la doctrina cristiana.

2.34. DORA FARACI (1990)

La profesora Dora Faraci publicó en 1990 una edición anotada del *Fisiólogo* en inglés medio recogido en el Ms Arundel 292 de la British Library, que contenía no solo un análisis de las fuentes de cada uno de los motivos utilizados por su anónimo autor para componer el poema, sino

también una confrontación de este texto con el Fisiólogo atribuido a Teobaldo (sin mayores comentarios ni adiciones) y su traducción a la lengua italiana, con un extenso y detallado glosario de los términos en inglés medio presentes en el texto. En cuanto a la caracterización de los fisiólogos-bestiaros como subgénero literario, puso de relieve su nulo valor científico al tratarse de textos plagados de criaturas mitológicas o legendarias (Faraci, 1990: 7):

Chi si disponga alla lettura del bestiario medio inglese con l'intento di indagare sulle conoscenze zoologiche dell'uomo medievale, resterà deluso. Lo spirito che informa questo testo, così come gli altri che appartengono allo stesso genere, è infatti di natura tutt'altro che scientifica: lo dimostrano a un primo sguardo gli elementi fantastici di cui esso è ricco.

Igualmente incidió en las diversas fuentes que considera como fundamento de las descripciones y los relatos sobre cada animal (Faraci, 1990: 8):

L'esposizioni degli aspetti naturali del creato non ha importanza per le conoscenze scientifiche che trasmette, quanto per il significato che dietro la realtà descritta si può cogliere. [...] Tanto la materia quanto la tecnica compositiva del *Physiologus* affondano le radici in un ambiente in cui, accanto alla cultura classica, erano fiorenti le scienze mistiche ed ermeneutiche. Il *Physiologus* si inserisce quindi, oltre che nella tradizione dei naturalisti, anche in quella della letteratura paradossografica e delle legende pagane orientali, i cui materiali vengono cementati dalla religione cristiana che dà al testo l'impronta primaria.

Multitud de influencias, pues, que incluyen la cultura clásica y el esoterismo oriental propio del área helenística donde supuestamente nacieron. Posteriormente, fueron admitiendo adiciones provenientes de la exegética cristiana que le dieron su forma básica. Faraci hace notar también un hecho relevante, en su opinión: no hay dos textos iguales

dentro del género, lo cual implica un cambio constante que afecta a todas las dimensiones de los fisiólogos-bestiaros (Faraci, 1990: 16):

È difficile rinvenire all'interno del genere due testi uguali, no solo dal punto di vista iconografico, ma anche da quello contenutistico. La prima differenza che i bestiari presentano è l'ampliamento del numero dei capitoli rispetto alle versioni del *Physiologus* finora menzionate. [...] Ma più dell'aspetto numerico interessa la tecnica di composizione. La moltiplicazione del numero dei capitoli comporta, ovviamente, l'inserimento nel testo di animali estranei all tradizione del *Physiologus*. [...] Il bestiario si arricchisce dunque sempre più di materiale tratto da fonti diverse dal *Physiologus* tradizionale.

Este cambio provoca una constante evolución en el género, que se sustancia mediante la introducción de innovaciones en sus fuentes, su contenido y composición y lo hace muy dúctil y fácilmente adaptable a cualquier tipo de ocasión ejemplificadora.

2.35. IGNACIO MALAXECHEVERRÍA (1990)

Retomando la distinción sugerida por Beryl Rowland en cuanto a la existencia de dos bestiarios diferenciados entre sí: el bestiario esculpido y el literario, con la que se halla de acuerdo, Ignacio Malaxecheverría (1990: 18) se aventura a proponer otra división en el seno del género bestiario:

Habría que distinguir, en síntesis, entre los bestiarios, obras individuales en que se exponen las "propiedades" más o menos fantásticas de un animal, enunciándose a continuación explícitamente su "significación" cristiana o erótica y el *Bestiario*, conjunto ideal de animales presentes en todas las obras literarias de la época considerada.

Bestiario y bestiario, con mayúscula y minúscula, constituyen el anverso y reverso de una misma moneda. El "bestiario" representa

solamente una parte, de mayor o menor envergadura, dentro del conjunto de posibilidades que nos ofrece el “Bestiario”. De esta forma, Malaxecheverría pretende salvaguardar la individualidad de cada autor de bestiarios frente a la generalización que supone tener en cuenta un marco supratextual como el que el autor navarro sugiere. Los bestiarios resultan ser unidades dotadas de plena autonomía que no tienen necesidad de tratar en sus páginas de las mismas criaturas ni siquiera de incidir en los mismos aspectos de su comportamiento o propiedades. Son operadores individuales que funcionan bajo el amparo de una macrounidad llamada Bestiario, que engloba todo aquello que la producción del periodo plasma en sus páginas acerca de animales y similares. Malaxecheverría (1990: 21) apoya su teoría en la siguiente afirmación:

Las bestias literarias, como las esculpidas, no constituyen un corpus cerrado y bien delimitado, una serie o lista definitiva de individuos cuya significación quedase clara e indiscutiblemente fijada de una vez y para siempre.

Si estableciéramos una comparación entre las distintas familias de manuscritos de bestiarios que conservamos, el inventario de animales del Bestiario que Malaxecheverría sugiere sería el siguiente: león, tigre, leopardo, gato cerval, pantera, ántalops, unicornio, lince, grifo, elefante, castor, ibis, hiena, bonacón, simio, sátiro, ciervo, macho cabrío, cabra montesa, monoceros, oso, leucrota, cocodrilo, mantícora, parandro, zorro, yale, lobo, perro, oveja, carnero, cordero, jabalí, becerro, toro, camello, dromedario, asno, onagro, caballo, gato, ratón, comadreja, topo, erizo, hormiga, paloma, azor, tórtola, gorrión, pelícano, búho, abubilla, urraca, pájaro carpintero, cuervo, gallo, avestruz, buitre, grulla, milano, loro, golondrina, cigüeña, mirlo, murciélago, grajo, ruiseñor, ganso, garza, sirena, cinomolgo, perdiz, gallineta, fénix, calandria, codorniz, corneja,

cisne, pato, pavo real, águila, abeja, serpientes, dragón, basilisco, víbora, áspid, escital, anfibena, hidra, boa, lagarto, rana, salamandra, lagartija, estelió, gusanos, ballena, pez sierra, delfín, marsopa, pez espada, salmonete, múgil, escario, rémora, anguila, morena, pólipo, torpedo, cangrejo, erizo marino, conchas, margarita, múrice, ostra, mejillón, tortuga, y un largo etcétera de ejemplares vegetales y minerales³³.

Este inventario proviene de las obras citadas como fuente por James, Allen, McCulloch y otros, *Περί των ζώων* de Aristóteles, *Historia naturalis* de Plinio y Claudio Eliano, *Etymologiæ* de San Isidoro, además de los fisiólogos y bestiarios más famosos de la época.

Por otro lado, podemos establecer una lista de animales pertenecientes a cada **bestiario** –considerando, asimismo, los fisiólogos– que quedaría como sigue:

<i>Physiologus Latinus (Versiones B et A)</i> (J: James, 1928: 5-6; MC: McCulloch, 1960: 27-28)		
Brux. BR Ms. 10074 [B s. X]	Bern SB Ms. 233 [B s. VIII]	Bern SB Ms. 318 [A s. IX]
Leo	Leo	Leo
Antalops	Antalops	Saura heliaca (J)/ Aesaura (MC)
Lapides Igniferi	Lapides igniferi	Chaladrius
Serra	Serra	Pellicanus
Chaladrius	Chaladrius	Nycticorax
Pellicanus	Pellicanus	Aquila
Nycticorax	Nycticorax	Epops
Aquila	Aquila	Vipera
Phoenix	Phoenix	Formica
Formica	Uppupa	/Formiaca (Myrmecoleon)/ (J)
Sirena et Onocentaurus	Formica	Sirena et onocentaurus
Vulpis	Sirena et onocentaurus	Erinacius
Unicornis	Herinaceus	Vulpis
Castor	Ibis	Panthera

³³ Lista proporcionada por el Dr. Santiago González Fernández-Corugedo y contenida en una conferencia titulada *Las raíces clásicas de los bestiarios medievales*, pp. 23-27, pronunciada el 16 de mayo de 1992 en el II Seminario del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas (CEMYR) de la Universidad de La Laguna.

Hyaena	Vulpis	Aspidocleone
Dorcas (Caprea)	Unicornis	Unicornis
Onager /et Simia/ (J)	Castor	Cervus
Hydrus	Hyaena	Salamandra
Simia	Hydrus	Peridexion
Perdix	Dorcas (Caprea)	Dorcas (Caprea) (J)/ Antelups (MC)
Asida (J) Structocamelon (MC)	Onager	Serra
Salamandra	Fulica	Elephas
Turtur	Panthera	Achates et Margarita
Columba	Aspidocleone	Lapis Indicus
Epopus	Perdix	Galli cantus (MC)
Onager	Mustela et Aspis	Caballus (MC)
Vipera	Asida	
Serpens	Turtur	
Ericius (J) Herinatius (MC)	Cervus	
Peridexion (J)	Salamandra	
Elephas	Columbae (MC)	
Achates /et Margarita/ (J)	Peredixion (MC)	
Adamas	Elephas (MC)	
Lapis Indicus	Amos (MC)	
Herodius (Fulica)	Adamas (MC)	
Panthera	Margarita (Mermecolion) (MC)	
	Simia (J)	

<i>Dicta Chrysostomi</i>		
1 De Leone	2 De Panthera	3 De Unicorni
4 De Ydro	5 De Syrenis et Onocentauris	6 De Hyena
7 De Onagro et Simia	8 De Elephante	9 De Antula
10 De Serra	11 De Vipera	12 De Lacerta
13 De Cervo	14 De Caprea	15 De Vulpe
16 De Castore	17 De Formica	18 De Ericeo
19 De Aquila	20 De Pelicano	21 De Nicticorace
22 De Fulica	23 De Perdice	24 De Assida
25 De Upupa	26 De Caladrio	27 De Fenice

<i>De bestiis et aliis rebus Liber I</i>	<i>De bestiis et aliis rebus Liber II</i>
1 De columba	1 De leone
2 De aquilone et austro ventis	2 De antula
3 De accipitre	3 De onocentauro
4 De turture	4 De herinaceo seu hericio
5 De libano et cedro et passeribus	5 De vulpe
6 De pelicano	6 De monocerote sive unicorni
7 De nycticorace	7 De hydro et hydra

8 De corvo	8 De crocodili natura
9 De gallo	9 De castoris natura
10 De struthhione	10 De hyaena
11 De vulture	11 De onagro
12 De grue	12 De simiis
13 De milvo	13 De capri natura
14 De hirundine	14 De cervorum natura
15 De ciconiis	15 De <i>ibice</i>
16 De merula	16 De stellione et salamandra
17 De bubone	17 De canibus
18 De graculo	18 De mustela et aspide
19 De ansere	19 De lapidis igniferis
20 De ardea	20 De luporum natura
21 De <i>caladrio</i>	21 De viperae natura
22 De phoenice	22 De serra bellua marina
23 De perdice	23 De pantherae natura
24 De coturnice	24 De dracone
25 De upupa	25 De elephantis natura
26 De olore	26 De elephantis natura iterum
27 De classe Salomonis	27 De <i>pelicani</i> natura
28 De pavone	28 De lacerto, stellione
29 De aquila	29 De formicae natura
30 De <i>ibe</i> seu <i>ibide</i>	30 De aspidis natura
31 De fulica	31 De <i>charadrio</i> seu charadro
	32 De sirenarum seu sirenum natura
	33 De onocentauro rursus
	34 De adamantis virtute
	35 De concha seu concha margaritifera
	36 De aspidochelone

<i>PHYSIOLOGUS THEOBALDI</i>	<i>MIDDLE ENGLISH PHYSIOLOGUS</i>
1 De leone	1 Natura leonis
2 De aquila	2 Natura aquile
3 De serpente	3 Natura serpentis
4 De formica	4 Natura formice
5 De vulpe	5 Natura wulpis
6 De cervo	6 Natura cervi
7 De aranea	7 Nature aranee
8 De ceto	8 Natura cetegrandie
9 De sirenis et de onocentauris	9 Natura sirene ³⁴
10 De elephante	10 Natura elephantis
11 De turture	11 Natura turturis

³⁴ El *Fisiólogo* inglés omite al Onocentauro, a pesar de ser un animal que aparece en la Biblia (vid. Wirtjes, 1991: lxxix). Datos del Dr. González Fernández-Corugedo.

12 De panthera	12 Natura pantere 13 Natura columbe ³⁵
----------------	--

<i>BESTIAIRE DE PHILIPPE DE THAÛN</i>	<i>BESTIAIRE DE GUILLAUME DE NORMANDIE</i>
1 Leün	1 Lion
2 Monosceros	2 Aptalos
3 Pantere	3 Serre
4 Dorcon	4 Caladrius
5 Ydrus	5 Pellican
6 Cerf	6 Niticorace
7 Aptalon	7 Aigle
8 Furmi	8 Fenis
9 Onoscentaurus	9 Hupe
10 Castor	10 Formiz
11 Hyena	11 Sereine
12 Mustele	12 Heriçon
13 Assida	13 Ybex
14 Syllo	14 Renart
15 Serena	15 Unicorne
16 Elefant	16 Bevre
17 Aspis	17 Hyaine
18 Serra	18 Idrus
19 Heriçon	19 Cocadrille
20 Gupil	20 Buc
21 Onager	21 Chevre
22 Singe	22 Asne salvage
23 Cetus	23 Singe
24 Perdix	24 Fulica
25 Aigle	25 Panthere
26 Caladrius	26 Dragon
27 Fenix	27 Cetus
28 Pellicanus	28 Perdriz
29 Colum	29 Belette
30 Turtre	30 Aspis
31 Huppe	31 Ostrice
32 Ibex	32 Turtre
33 Fullica	33 Cerf
34 Nicticorax	34 Salamandre
	35 Olifant

³⁵ Esta adición parece provenir del *De naturis rerum* de Alexander Neckham (vid. B. ten Brink, 1911, I: 196). Datos del Dr. González Fernández-Corugedo.

<i>BESTIAIRE DE PIERRE DE BEAUVAIS</i> ³⁶	<i>BESTIAIRE D'AMOUR RIME</i>
1 Du lion	1 Roxignols
2 De l'antula	2 Signe/cigne
3 De la serre	3 Leu
4 Del caladre	4 Cos
5 Du pelican	5 Onagres
6 Du niticorax	6 Wivre
7 De l'aigle	7 Cinges
8 Del fenis	8 Corbeil
9 De la huppe	9 Lion
10 Du formi	10 Moustoile
11 De la seraine	11 Kalendre
12 Du heriçon	12 Serainne
13 De l'ybex	13 Serpens
14 Du gourpil	14 Mele
15 Del unicorn	15 Taupe
16 Del castre	16 Lin
17 De l'hyene	17 Iraingne
18 De l'ydre	18 Votors
19 De la chievre	19 Hare
20 De l'asne sauvage	20 Ploviars
21 Du singe	21 Salemandre
22 Del felica	22 Abeilles
23 De la penthere	23 Tygre
24 De la covie	24 Auculla
25 De la pertris	25 Ayle
26 De la mostoile	26 Cers
27 De l'acida (assida)	27 Feniex
28 De la tortre	28 Unicorn
29 Du cerf	29 Pantiere
30 De la salemandre	30 Oiseleur
31 Du coulon	31 Ras
32 Del olifant	32 Suëste
33 Du louz	33 Grue
34 Du chien	34 Paon
	35 Arondele
	36 Pellicans
	37 Olifans
	38 Chien
	39 Castoires
	40 Espec
	41 Heriçon

³⁶ La referencia alude a la versión corta en prosa del bestiario de Pierre le Picard, también conocido como Pierre Beauvais.

42	Quocordille
43	Ydre
44	Escrevisce
45	Escorpions
46	Cucus
47	Serre
48	Turterele
49	Perdriaus
50	Ostruce
51	Hupe
52	Sagitaires
53	Balaine
54	Dragon
55	Coulomb
56	Basilicque
57	Regnard
58	Asne
59	Ours

2.36. ANN PAYNE (1990)

Ann Payne (1990: 9) suscribe la opinión expresada por Clark y McMunn cuando afirma:

... The bestiary or “book of beasts” –a collection of stories and descriptions of animals and birds, some real, some imagined, to which are applied Christian moral and allegorical interpretations. The bestiary enjoyed its heyday during the 12th. and 13th. centuries in England when it became one of the most popular of picture books. [...] The remote origins of the bestiary lay in the classical world, in the body of animal lore collected by authors such as Aristotle, Herodotus and Pliny. More directly it developed from a text known as the *Physiologus* (“the Naturalist” or “Natural Philosopher”), a Greek work thought to have been compiled by a Christian ascetic writing in Alexandria sometime in the second century or soon after. Superficially, the *Physiologus* was a book about animal behaviour, but its real purpose was doctrinal and philosophical.

El punto álgido de la difusión de los fisiólogos y bestiarios en Europa, y, más concretamente, en Gran Bretaña, corresponde a los siglos XII y XIII. La tradición grecorromana marca de forma indeleble la

existencia del *Fisiólogo* y los bestiarios: el autor asceta –según Payne– del *Fisiólogo* primigenio transforma conscientemente un tratado de Historia Natural más o menos popular, con ideas tomadas de Aristóteles, Herodoto y Plinio, entre otros, en un ejercicio de estilo donde lo que más importa es lo que sugiere la conducta de cada animal. Payne se expresa en términos muy similares a Michel Zink en su artículo de 1985.

2.37. HANNEKE WIRTJES (1991)

En contra de esta opinión podemos citar la de H. Wirtjes (1991), en el sentido de que los fisiólogos son el claro resultado de las corrientes filosóficas panteístas de la Antigüedad tardía y la temprana Edad Media (Wirtjes, 1991: lxix).

The *Physiologus* is the product of a Christian culture, although its orthodoxy is not beyond dispute. Nature is not studied for its own sake but for what it can tell us about God's purpose and about how we should conduct our lives. Nature has become a metaphor, a book to be studied by all good Christians.

Retomando posiciones anteriores como la de Nilda Guglielmi o Nikolaus Henkel, Wirtjes entiende que la Naturaleza se convierte en un libro abierto a todos aquellos a quienes rodea, se erige en lo que se ha dado en llamar “Biblia Pauperum”, la Biblia de los pobres, de aquellos que no tienen recursos para dedicarse al estudio de la ortodoxia religiosa imperante o de los miles de analfabetos que pueden encontrarse en Europa Occidental durante el milenio medieval. Wirtjes se decanta, sin ninguna duda, del lado de opiniones como la de I. Gonçalves, por ejemplo.

2.38. MARÍA JOSÉ GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE (1992)

En la misma línea de la investigadora holandesa, podríamos encuadrar la definición que María José Gómez Sánchez-Romate (1992: 433-34) hace de los bestiarios en su artículo de 1992:

La tradición se remonta a la Antigüedad grecorromana, en la que autores como Aristóteles, Plinio, Eliano, Solino, Ctesias o Herodoto, escribieron libros sobre animales reales o imaginarios, su naturaleza y características. Temática que se convertiría en género en la Edad Media, a través de los bestiarios, que siguen el prototipo del *Physiologus*, versión latina de una obra griega escrita en el siglo II.

Literatura muy popular, estos repertorios medievales recogen una colección de seres míticos o fabulosos junto a características inventadas y falsas de animales reales, partiendo de conocimientos –noticias de viajeros o navegantes, creencias populares, refundiciones de fuentes, admitidos como auténticos, y moralizando su significación última, merced a la idea de que el mundo era un libro en el que se podían leer las enseñanzas divinas.[...] Zoologías imaginarias, vividas como plenamente reales, en un peculiar “realismo mágico” que contaminaba la realidad de fantasía sin percatarse de ello, debido a que su realidad es inabarcable y está llena de resquicios que intentan taponarse con un cientificismo primerizo e ingenuo, impregnado de creatividad imaginativa.

Las palabras de Romate nos sirven, pues, como resumen de lo que puede entenderse por bestiario: en su definición, la autora recoge tanto datos sobre el nacimiento, las fuentes originales, la popularidad de estas piezas medievales, y, sobre todo, la idea de que los bestiarios surgieron como respuesta sin límites a una realidad excesivamente constreñida por la ortodoxia que propugnaba una filosofía de la vida de índole eminentemente religiosa. El proceso de creación de esos seres míticos o fabulosos a los que Romate alude como presentes en los bestiarios constituía un escape imprescindible para la imaginación de las mentes

medievales, aunque se tratara de modelos tomados de tiempos anteriores. La Edad Media perfila y moldea esos seres a su medida, acometiendo la dura tarea de difundir la doctrina por medio de ellos, dotándolos de un segundo sentido y de una forma semi-hermética –que obligaba a quien los leía u oía a pensar para descifrar esa significación oculta– que puede ser comparable a la de las adivinanzas cultivadas desde antiguo en el dominio grecolatino, anglosajón y, posteriormente, en la Alta Edad Media (Adelmo de Bath).

2.39. ANA HORNERO (1994)

Ana Hornero, en su estudio comparativo sobre *Ancrene Riwe* y los bestiarios, publicado en 1994, sintetiza las similitudes entre fisiólogos y bestiarios –todos ellos considerados por la autora como tratados de zoología simbólica (Hornero, 1994: 178) en una serie de lugares comunes:

- a) The predominance of religious and mystic allegory as the basic interpretation of the texts.
- b) In these bestiaries, preachers easily found exempla and instances of moral symbolism which they applied to their sermons.
- c) The components of religious bestiaries were then transferred to the lyrical poetry and so they became bestiaries of love.

Por medio de estos puntos, Hornero nos aporta datos como el de la existencia de una doble lectura en estos textos. En efecto, alude a una evidente interpretación de carácter místico y religioso para la conducta concreta de cada animal, idea ya adelantada por Florence McCulloch, Jack Bennett y Douglas Gray o Ann Squires. Por otra parte, también recoge el hecho de que los sacerdotes medievales se valieran de los símbolos que contenían para elaborar sus propios sermones u homilias. Tampoco es ajena a la evolución y posterior desarrollo del género que adaptó su estructura de poema cuasi-religioso a temas de la lírica trovadoresca o

cortesana como el amor cortés, dando lugar en Francia a poemas híbridos como el firmado por Richart de Fournival en el siglo XIII, siglo en el que, según Hornero, comienza la decadencia de este tipo de obras.

2.40. DEBRA HASSIG (1995 y 1999)

La norteamericana Debra Hassig, en su monografía sobre los bestiarios publicada en 1995 proponía un estudio del subgénero para aclarar las conexiones que pudiera haber entre ellos y el componente ideológico que los sustentaba. En concreto, fijó su atención en un grupo de 28 bestiarios y llevó a cabo un análisis comparativo de texto e imágenes (Hassig, 1995: 17), ya que considera que el relato de los bestiarios no se circunscribe exclusivamente a la palabra escrita, sino que también “decoration also serves a narrative function” (Hassig, 1995: 23) y la ideología podía ser más adecuadamente explorada si se tenían en cuenta ambas dimensiones. Hassig define los bestiarios de la siguiente manera (Hassig, 1995: xv-xvi):

Medieval bestiaries were books about nature written by human beings **for their own edification**. The bestiary words and pictures presented evidence to their readers of Christ and the devil in the world around them and offered behavioral advice for people who sought to live their lives more perfectly in the eyes of God.

Today, the bestiaries teach us much about the terrestrial concerns of medieval society.[...] Multivalence is the true leitmotif of the Middle Ages, and the bestiaries are no exception.

Although the bestiary proper is a medieval invention, it depended on the accretion and appropriation of a rich tradition of ancient animal lore, both verbal and visual. Beginning with the Early Christian exegetical interest in nature codified in the *Physiologus* treatise, on which the medieval bestiaries were based, Christian compilers began a process of rewriting and transforming pagan knowledge of the natural world **in order to serve a new, didactic purpose**.

En estos párrafos, Hassig reconoce el valor de los bestiarios como libros sobre la naturaleza, que bebían en la tradición antigua y habían sido pasados por el tamiz cristiano mediante métodos exegéticos, producidos con objeto de procurar solaz a sus receptores más que con carácter didáctico (a pesar de la contradicción que demuestra si comparamos la frase inicial de la cita con la final y que hemos señalado en negrita). No se trata en ellos, pues, de adoctrinar, sino de exponer a los ojos de su público la mejor forma de vivir de acuerdo con los preceptos cristianos. La más destacada aportación de Hassig al estudio de los bestiarios es, sin embargo, el reconocimiento de lo que ella llama “multivalencia” de estos textos. Multivalencia entendida como la capacidad de las entradas para generar respuestas distintas (=interpretaciones diferentes, incluso divergentes) en los receptores dependiendo del tipo social o del género al que pertenecieran (Hassig, 1995: xvi).

En mi opinión, la supuesta “fortaleza” de la definición de Hassig reside en un prejuicio de la autora: se enfrenta a los textos con demasiados condicionantes previos y el concepto de multivalencia, según ella lo entiende, no se sostiene por sí solo después de un análisis pragmático del texto de los bestiarios, en el que aparece un adoctrinamiento feroz, sin fisuras, que no deja ningún resquicio a la imaginación del receptor, provenga éste del género o tipo social del que provenga. Los mensajes de los bestiarios (especialmente los fisiólogos), como tendré ocasión de exponer en apartados posteriores de esta tesis doctoral, son múltiples pero no multivalentes a la manera de Hassig: hombres y mujeres de todas las extracciones sociales e inclinaciones sexuales deben hacer caso de las advertencias lanzadas por los autores de los fisiólogos-bestiarios o quedarán marcados para la eternidad como pecadores y, por tanto, condenados al Infierno. El estudio de Hassig se fundamenta especialmente en las imágenes que tan ricamente adornaron los 28 manuscritos que analizó y cita las palabras de estas composiciones únicamente para apoyar

aquellas afirmaciones que ella cree ver, con ojos de finales del siglo XX, en dichas imágenes. Su concepto de multivalencia sirve, solo parcialmente, para el último estadio de la evolución del subgénero durante la época medieval, los bestiarios de amor, en los que solamente se reflejan las clases sociales más acomodadas, el conflicto de género es patente desde el verso inicial y el autor pretende imponer su mirada sobre un receptor que supuestamente pertenece al otro sexo (aunque pueda haber casos en los que los textos se dirigen a un receptor del mismo sexo, las convenciones de la estética cortés en lo tocante a las expresiones de amor eran respetadas hasta el extremo).

Su definición también parece entrar en conflicto con la identificación del *Physiologos* griego-helenístico (y, por tanto, producido en la Edad Antigua) como fuente primaria de los bestiarios por parte de la mayoría de los estudiosos, ya que establece que son una creación puramente medieval, centrándose únicamente en los textos que fueron transformados por la religión cristiana y negando la etiqueta “bestiario” a los que los precedieron y no llevaban esa impronta.

En 1999, la profesora Hassig editó un volumen colectivo con aportaciones sobre distintos aspectos de los bestiarios (el reflejo del sexo, los pecados capitales, la ideología clásica, los tabúes y el antisemitismo, entre otros) en el que matizó, en parte, su definición anterior (Hassig, 1999: xi-xii):

With a gradually accumulated and rich store of symbolic associations, animals were excellent, figurative vehicles for religious allegory, political satire, and moral instruction. The medieval bestiary was the culmination and apogee of allegorical functions for animals, assembling stories and pictures of beasts and birds for purposes of moral instruction and courtly entertainment. It is indisputable that the bestiaries were an important medieval contribution to didactic religious literature. [...] The

bestiaries are the logical starting point for understanding animal allegory and imagery found in many other contexts.

Esta segunda caracterización incide con insistencia en el propósito didáctico de los bestiarios. La autora ha resuelto la contradicción en la que entró en su monografía anterior decantándose por una definición más didacticista que puede cambiar, en un momento dado, a un enfoque cortés si la ocasión lo requiere ya que los bestiarios actúan como auténticos contextos que recogen la esencia de la iconografía animal medieval. En este segundo estudio no aparece, en cambio, ningún replanteamiento del concepto de multivalencia que manejaba en el estudio de 1995 y que, desde mi punto de vista, no es acertada porque no constituye un rasgo común al subgénero y procede de ideas no consolidadas tras un análisis más riguroso de la palabra de los textos.

2.41. DOROTHY YAMAMOTO (2000)

En el año 2000, la medievalista británica Dorothy Yamamoto publica un estudio sobre los límites de lo humano en la literatura inglesa medieval en el que fija una excelente y condensada³⁷ definición de fisiólogos-bestiarios (Yamamoto, 2000: 16) que incluye todos los rasgos comunes que pueden detectarse en ellos:

It is not necessary here to trace the detailed history of the Bestiary, from its beginnings in the Greek *Physiologus*, written some time between the second and the fourth centuries, probably in Alexandria, to the greatly expanded text current in 13th and 14th-century England. Briefly, in the original *Physiologus* animals, birds, and stones were used to illustrate points

³⁷ La propia autora alude a ella como “an account obviously oversimplified” (Yamamoto, 2000: 16), en relación a su brevedad y a los distintos rasgos que intenta encajar en la misma.

of Christian doctrine. The core text was augmented, most importantly with extracts from Isidore of Seville's *Etymologiae*, and, in the 12th century, in England, underwent a major reshaping when the medley of its subjects was classified according to the divisions in the *Etymologiae*, book 12. At the same time yet more material was drawn in –for example, from Rabanus Maurus and from Gerald of Wales (on the birds of Ireland).

En ella están presentes las fuentes primarias del *Physiologos* primitivo, una datación bastante laxa del mismo (que evita, muy inteligentemente, la controversia³⁸ que surgió entre los estudiosos que se dedicaron a analizar este texto griego), mención a la evolución que sufrió el género durante toda la Edad Media y a su enorme difusión y conocimiento en la época. En páginas posteriores, Yamamoto complementa su definición con algunos otros rasgos destacados del subgénero, por ejemplo, su heterogeneidad estructural y de contenido (“No two Bestiaries are exactly the same, but, on the other hand, a great deal of material is repeated, unchanged, in Bestiary after Bestiary”. Yamamoto, 2000: 18) de manera muy similar a como aludiera a ella Dora Faraci (1990: 16). El tipo de composición de los bestiarios se nos presenta como muy proclive a admitir en su seno adiciones provenientes de la cultura popular, de tradiciones lejanas recién “descubiertas” e incluso creaciones innovadoras. El hecho de que mucha de la información recogida en los bestiarios se repita de unos a otros guarda relación con la

³⁸ Existen dos corrientes de opinión sobre este tema, la primera de ellas defiende que el *Physiologos* original del que procede el material básico vio la luz en el siglo II y fue propugnada por Friedrich Lauchert en 1889. Esta teoría entró en franca contradicción con las opiniones de Karl Ahrens en 1892 y Max Wellmann en 1930, los cuales establecían como fecha aproximada para la composición del *Physiologos* el siglo IV, basándose en algunas referencias a eventos o nombres propios cuya huella no se remontaba más allá de ese siglo. Para un mayor detalle sobre la controversia, se pueden consultar Zucker (2007) y Curley (2009).

tradicción medieval de la circulación de los manuscritos para su copia en los “scriptoria” monásticos.

Pero el interés de Yamamoto por el género discurre por otros derroteros, puesto que su objetivo es poner de relieve los nexos de unión entre los humanos y los animales a través de las representaciones literarias medievales de ambos (Yamamoto, 2000: 17):

(The) Bestiary as catalogue (approach) has been the dominant one among present-day writers, and it is easy to see why, since the work’s main appeal lies in its idiosyncratic portraits of the individual beasts. [...] We need, in short, to see ourselves there too, for the Bestiary is a text that speaks vitally about bodies of all kinds –ours included– and that lays down the ground rules for that intercourse between human and animal worlds whose subtleties will be explored in the rest of this book.

La visión tradicional que los editores y críticos anteriores a 1980 (con excepción de Florence McCulloch) tenían de los bestiarios como simples catálogos, listados de animales, está más que superada por Yamamoto, la cual los considera como fuente básica para establecer las relaciones entre ambos mundos por encima de otros factores que se hayan analizado en otros estudios. Frente a una posición más tradicional que no busca implicación alguna de los humanos en los bestiarios fuera de la evidente mención que aparece en las “significaciones”, Yamamoto intenta acceder a los entresijos pragmáticos, al engarce entre las “naturae” y las “significaciones” con menos prejuicios que otros autores (Debra Hassig, 1995), para concluir “the Bestiary, then, is a work that enacts the relationship between animals and man. The bodies of its creatures are shaped by the stress of human needs and desires” (Yamamoto, 2000: 29).

2.42. ALAN DEYERMOND (2004)

El medievalista británico Alan Deyermond tocó también el mundo de los fisiólogos-bestiaros (más bien estos últimos) y su influencia en buena parte de sus estudios sobre la literatura medieval hispánica. En 2004 nos hizo llegar la siguiente definición sobre el subgénero (Deyermond, 2004: 87):

La antigua lírica popular hispánica emplea a menudo el simbolismo de la naturaleza. [...] El simbolismo de la naturaleza es también fundamental en los bestiarios del siglo **XII** en adelante, igual que en el *Physiologus*, antepasado de los bestiarios. Nada más apropiado, por lo tanto, que la presencia de los animales del bestiario en la lírica popular, verdad? No, porque hay dos grandes diferencias:

1. El bestiario es un texto culto, muy distinto de las canciones del pueblo.
2. El simbolismo del bestiario es cristiano, moralizante [...]. El simbolismo de la lírica popular es sexual [...].

Inútil, por lo tanto, buscar los rastros del bestiario en la lírica popular, ¿verdad? Otra vez más, no. ¿Por qué no? Porque las fronteras entre lo culto y lo popular son permeables, sobre todo en la Edad Media. Hay calles de sentido único, y muchas, en Sevilla, pero no las hay en la cultura medieval. Y los bestiarios fueron un recurso importante para los predicadores, sobre los que predicaron en la lengua vernácula ante un público laico.

En ella aparece la distinción entre fisiólogos y bestiarios, siendo los primeros antecedentes de los segundos, la presencia de valores morales cristianos en ellos y, en consecuencia, su utilización regular en el gremio de los predicadores como material para sus sermones religiosos y admonitorios. Hasta ese momento, Deyermond pone de manifiesto generalidades universalmente aceptadas, pero expone un rasgo que considera fijado y probado (aunque no explica por qué en ningún punto de su artículo): el hecho de que el bestiario sea un subgénero ajeno a la

literatura popular. Tal afirmación pone en duda toda la información aportada por otros estudiosos acerca del uso de estos textos como recurso escolar “básico” (=utilizado en los primeros estadios de formación en las escuelas medievales), muy difundido y ampliamente conocido en toda Europa Occidental, tanto por clérigos como por laicos de toda clase social. Además, el factor que menciona a continuación, su uso frecuente por parte de los predicadores, sitúa a los bestiarios en ámbitos más solemnes (el púlpito de las iglesias y catedrales, los monasterios, las bibliotecas palaciegas o de la incipiente burguesía) tanto como en las plazas de los pueblos y aldeas, ya que la figura del predicador no se circunscribe solamente a espacios religiosos o nobles cerrados, sino que podía tratarse de un religioso que “viajara” de un lugar a otro extendiendo el mensaje cristiano entre las clases menos favorecidas (este es el origen de las llamadas órdenes religiosas mendicantes).

Sea como fuere, Deyermond reconoce también la constante ósmosis entre temas cultos y populares durante toda la Edad Media que puede haber propiciado en gran medida la “contaminación” del subgénero con adiciones de carácter menos elevado.

2.43. WILLENE B. CLARK (2006)

La profesora norteamericana Willene B. Clark publicó en 2006 un estudio completo, con traducción, de los bestiarios latinos de la segunda familia³⁹ que distinguió Florence McCulloch. En dicho estudio se recogen los siguientes rasgos definatorios de los bestiarios (Clark, 2006: 1-2):

³⁹ Los bestiarios de la segunda familia (ver <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/what.hti#families>) son aquellos que se produjeron, principalmente, en el siglo XII a partir del fisiólogo griego original con material añadido de las *Ætymologiæ* de San Isidoro, el *Liber Memorabilium* de Solino, el *Hexaemeron* de San Ambrosio y el *De Universode* de Rabano Mauro. Presentan una

Medieval Latin bestiaries are didactic prose texts in which animals and animal lore teach lessons of Christian morality and ethics. Latin bestiary manuscripts were produced mainly in the 12th and 13th centuries, and were usually illustrated.

They are nature books, but not books of natural history. They are sometimes regarded as part of medieval natural philosophy, but they lack inquiry into the essences or causes in the natural world. In text and image they perceive nature through transmitted lore, and through the lens of spiritual, Christian allegory. [...] Another important characteristic of bestiaries, in Latin or various vernaculars, is that, like animal fables, they give principal roles to the animals, but the bestiarists, unlike the fabulists, never provide their animals with the faculty of speech.

En esta definición, Clark recoge, al igual que Faraci (1990) y Hassig (1995), entre otros, la idea de que no son tratados de zoología propiamente dichos, sino textos donde aparecen reflejos del mundo natural, de algunas situaciones por las que pasan los animales en algún momento de su vida, sin intención alguna de establecer o plantear cuestiones científicas o metafísicas que pudieran ligarlos a la filosofía natural medieval. Sin embargo, no les niega un fuerte poder alegórico derivado de su conexión con la doctrina cristiana. A pesar de su fama y de las muchas semejanzas que los unen a las fábulas animales, el protagonismo de las bestias no incluye dotarlas de rasgos antropomorfos (la capacidad de expresarse y la autonomía total de movimientos y acciones). En los bestiarios, los animales se comportan como animales, de manera instintiva con algunas excepciones (las reacciones de los seres considerados monstruosos o ambiguos suelen responder a las maquinaciones de sus malvadas mentes). Lo que interesa transmitir se

disposición idéntica a la de los grupos de animales en las *Etymologiae*. Entre los más famosos están el BL. Additional 11283; Aberdeen University Ms 24; Oxford Bodleian Ashmole 1511; BL.Harley 4751 y Cambridge University Library Ii.4.26.

exhibe directamente, sin necesidad de utilizar el recurso estilístico de la personificación para establecer distancia entre lo narrado y el receptor.

Igualmente destacable es el hecho de que Clark retoma la opinión que en su momento formularon Diekstra (1985) y Bennett y Gray (1986) sobre un texto original latino en prosa que se fue enriqueciendo con innovaciones varias, entre ellas, la versificación (Bennett y Gray aludían al maestro Teobaldo de Montecassino como responsable de este punto). Aquí reside el problema de la definición de Clark: no tiene vocación de ser aplicable a todos los bestiarios, porque no se ajusta, por ejemplo, a la descripción de los fisiólogos y bestiarios versificados de otras familias y estilos coetáneos de la segunda familia y posteriores.

2.44. ARNAUD ZUCKER (2007)

El profesor francés Arnaud Zucker ha estudiado durante los últimos años el *Physiologos* tardo-antiguo original que la mayoría de los críticos mencionados en este trabajo reconocen como base de los fisiólogos-bestiarios de la Edad Media. Así, ha apostado por considerar al subgénero como un perfecto maridaje entre la zoología y la teología, entre la naturaleza y la espiritualidad, merced a la simbiosis de sus variadas fuentes y a su acertada estructura binaria (Zucker, 2007: 9-10):

Voici le premier bestiaire chrétien et le premier bréviaire animal. Il propose à la fois une zoologie spiritualisée et une théologie incarnée dans les bêtes. [...] le *Physiologos* les habille [les bêtes] en théologiens pour représenter les mystères chrétiens. Mais ici l'animal joue sans masque son propre rôle, et c'est sa nature même qui témoigne des vérités spirituelles. Car, ne nous y trompons pas, les bêtes ne sont ni immorales, ni insensées.

Le *Physiologos* est un genre qui intègre et fond plusieurs discours traditionnels: la description zoologique, la fable animalière, la parabole évangélique et la paraphrase biblique. [...] Il consiste primitivement en un recueil de chapitres, de taille inégale mais généralement assez brève (entre

six lignes et deux pages), disposés sans ordre déterminé, et essentiellement consacrés à des animaux (mais intégrant aussi cinq pierres et deux arbres). Chaque chapitre présente une structure binaire: la première partie est descriptive et présente un animal (ou un autre être naturel) à travers un trait caractéristique, ou plutôt une conduite particulière, appelée "nature" de l'animal; la seconde est interprétative et traduit la réalité zoologique en réalité spirituelle, soit comme une leçon de théologie, soit comme un exhortation morale adressée au lecteur (chrétien) à faire le bien et éviter le mal.

Respecto de su estructura y extensión, Zucker también recalca (al modo de Faraci y Yamamoto) la escasa homogeneidad que se da entre los distintos textos que reciben esta etiqueta. No resulta difícil relacionar esta heterogeneidad con las distintas tradiciones que se mezclan para dar lugar a un fisiólogo estándar: Zucker menciona hasta cinco tradiciones diferentes que han contribuido a perfilar los textos tal y como los hemos recibido ("Ce livre est au carrefour de cinq traditions: la zoologie grecque, l'ésotérisme égyptien, la mystique juive, l'exégèse alexandrine et la théologie chrétienne du salut". Zucker, 2007: 25). Influencias algunas de ellas contrarias entre sí como el esoterismo y la teología que dan carácter a unos textos basados, principalmente, en la tensión que nace de combinar las antiguas "naturae" con las más modernas (después del paso por el filtro exegético) "significaciones".

Zucker se alinea con la tesis de Lauchert al considerar como lugar y fecha probables para el nacimiento del *Physiologos* original el Egipto del siglo II ("La naissance du *Physiologos* est elle-même entourée de mystère. Certains pensent qu'il a été composé au IV^e siècle en Syrie, mais il date plus probablement du II^e siècle et fut sans doute rédigé dans ce qui était alors le centre de la chrétienté: l'Égypte". Zucker, 2007: 16). Ofrece una explicación prolija sobre el tema, con abundantes detalles para apoyar su opinión en esta controversia, concluyendo con una afirmación rotunda

sobre los intentos que ha habido de reconstruir el fisiólogo primigenio, especialmente el de Francesco Sbordone en 1936 (Zucker, 2007: 17):

Ainsi, toute tentative pour retrouver une “forme originale” du texte est non seulement prométhéenne mais elle constitue un malentendu qui va à l’encontre de l’esprit même du genre “physiologique”.

Es decir, Zucker asume los fisiólogos como piezas de autoría colectiva indeterminada y no demuestra excesivo interés por reconstrucciones basadas en hipótesis que considera mal fundadas, poco sólidas y peor justificadas. El subgénero posee una identidad innegablemente mestiza y ello ha garantizado su evolución y su trayectoria (Zucker, 2007: 16-17):

Le texte, non protégé par un auteur identifiable, autorise les prises de parole de ses destinataires et des médiateurs de sa transmission. Ces interventions sont parfois invisibles, parfois flagrantes, toujours possibles. [...] C’est cette hospitalité foncière qui permet plus tard à cette œuvre, tombée dès sa naissance dans le domaine public, une métamorphose naturelle à l’issue de sa carrière médiévale, en une pluralité de formes et d’usages: bestiaires, encyclopedies, albums d’emblèmes, manuel de symboles figuratifs pour la peinture et la sculpture.

En efecto, cada añadido ha significado una innovación, un paso más adelante en su trayectoria. La “hospitalidad” de la que habla Zucker no deja de ser uno de los rasgos más característicos de la producción literaria medieval: cada copista, cada traductor, cada autor reescribe materiales en muchas ocasiones comunes, adaptándolos a su estilo y otorgándole una nueva vida a esos textos. Poco importa trazar exactamente y recuperar las palabras de ese *Physiologos* primitivo, excepto como un elemento meramente anecdótico, puesto que el valor del subgénero reside en la multitud de manos que lo han transformado en lo que ha llegado hasta nosotros, que han ampliado o reducido sus posibles

interpretaciones, que lo han modelado para transmitirnos cómo cambiaba la sociedad en la que se inscribieron. Las sucesivas mutaciones (Zucker, 2007: 28) que llevaron al *Physiologos* griego hasta la literatura homilética determinaron, según este crítico francés, la diferencia entre fisiólogos y bestiarios.

2.45. MICHAEL J. CURLEY (2009)

Por último, Michael J. Curley publica en 2009 una reedición de su traducción de 1979 de algunas versiones latinas del *Physiologus* y, como es de rigor, nos ofrece su propia definición de fisiólogo-bestiarario que reproduzco a continuación (Curley, 2009: ix-x):

Physiologus was one of the most popular and widely read books of the Middle Ages. Some of the legends concerning beasts, stones, and trees which are found allegorized in *Physiologus* were part of folklore as early as Herodotus, and they have continued to exercise a strong influence on literature and the decorative arts down to the present day. [...] Their popularity was assured by their ready adaptability to a variety of cultural contexts, religious as well as secular.

The anonymous author of *Physiologus* infused these venerable pagan tales with the spirit of Christian moral and mystical teaching, and thereafter they occupied a place of special importance in the symbolism of the Christian world. [...] Translations of the text appeared in virtually every European vernacular, including OE and Icelandic, providing the widest possible audience for this model par excellence of the allegorical method of interpreting natural history.

En ella reúne, virtualmente, todos los elementos más frecuentemente mencionados hasta ahora: la gran difusión y popularidad del subgénero, sus fuentes primarias que se remontan hasta la época griega clásica, su influencia en distintos aspectos de la cultura tardo-antigua y medieval, su carácter dúctil y maleable, con la capacidad de

adaptación de los supervivientes natos. Con posterioridad, añade a la misma datos sobre la controversia de la datación, aunque no toma partido, al contrario que Zucker, por ninguna de las dos opciones. Simplemente nos informa sobre el tema (Curley, 2009: xviii-xxi) con detalle. Y procede de la misma manera con la cuestión de las fuentes e influencias, sobre las que concluye “we know of no single source which provided our author with the material for his work... *Physiologus* is a syncretic work which draws upon folk legends and pseudoscience common to many Eastern Mediterranean cultures” (Curley, 2009: xxi). Con respecto al título, nos recuerda que lo ha tomado, a modo de metonimia, de la “auctoritas” de la que proceden los mensajes de la composición (“*Physiologus*, no doubt, was originally understood to be a person, not the title of a book”; Curley, 2009: xvi).

Se trata de una caracterización muy completa del subgénero, con ánimo de abarcarlo completo. Con todo, lo más destacable, en mi opinión, de la definición de Curley es la alusión que hace a la inclusión del *Physiologus* en el índice de textos apócrifos y prohibidos⁴⁰ a partir de la promulgación del *Decretum Gelasianum* a finales del siglo V (Curley, 2009: xxi):

That someone during this period should think *Physiologus* as heretical work is perhaps not as important as the fact that subsequent orthodox writers openly ignored the prohibition (if they ever knew of it) against reading it.

Es decir, a pesar de la “amenaza” que presuntamente constituía este texto para la moral y doctrina cristianas, los propios religiosos no dudaron en adentrarse en él y re-elaborarlo para utilizarlo en las escuelas

⁴⁰ Véase apartado 2.14 de este mismo capítulo.

e incluso en sus frecuentes sermones y homilias, desafiando la opinión experta e inefable de la autoridad papal a la que se debían en última instancia, bien fuera por desconocimiento de la prohibición o bien por la necesidad de acercarse y llevar su mensaje admonitorio al mayor número posible de individuos. Charles Roth en su estudio de 1969, comentado en el apartado 2.14 de este mismo capítulo, consideraba que la inclusión del *Physiologus* en el índice otorgaba al texto un cierto prestigio, pero Curley parece dar a entender que el prestigio se deriva del riesgo corrido por los autores religiosos que lo utilizaron dada la abierta hostilidad y oposición que encontraban desde su propia cúpula jerárquica. En cualquier caso, puede haber sido esta la causa de que no hayamos tenido noticia de un autor de fisiólogo con nombre y apellido hasta el siglo XI (cuando la prohibición se ha diluido ya en el tiempo) en que aparece la mención al maestro Teobaldo.

2.46. CONCLUSIONES DE LA REVISIÓN

En las páginas subsiguientes y bajo la forma de cuadro sinóptico (figura 2), expongo de manera sucinta las opiniones de las *auctoritates* citadas en esta introducción al género, de acuerdo con ciertos parámetros que parecen ser, por exceso o defecto, los más comunes en todas las definiciones estudiadas.

Figura 2:

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

	Origen helenístico	Intención religiosa o didáctica	Introducción de una moraleja	Género menor	Tratado de Historia Natural	Incluye descripción de animales	Cuentos sobre animales	Distinguen fisiólogos de bestiarios	Destacan su iluminación
Hippeau (1852)	-	SI	-	SI	NO	SI	NO	NO	-
Hippeau (1861)	-	SI	-	-	SI	NO	NO	NO	-
Morris (1872)	-	SI	-	-	-	-	-	NO	-
Paris (1905)	SI	SI	SI	-	NO	NO	SI	-	-
Wells (1926)	SI	SI	-	-	SI	NO	NO	-	-
James (1928)	SI	SI (dirigido a clérigos)	SI	-	SI	NO	SI	SI	SI
Allen (1935)	SI	SI (lo menciona al menos dos veces)	SI	-	SI	NO	NO	SI	-
Wilson (1939)	SI	SI	-	-	NO (los califica de pseudo-historia natural)	NO	-	-	-
Kitzinger (1940)	-	SI	-	-	-	SI	NO	-	-

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

Martíns (1952)	SI	-	SI (llegamos a ella mediante la contemplación mística)	-	-	-	-	-	-
White (1960)	SI	SI (es más bien un esfuerzo por difundir la ciencia)	NO	-	SI	NO	NO	-	-
Daiches (1960-1983)	SI	-	SI	SI	NO	NO	SI	NO	-
McCulloch (1962)	SI	SI	SI	-	NO	SI (la descripción forma parte de su estructura)	NO	SI (los primeros se convierten en bestiarios en torno al siglo XII)	-
Lewis (1964)	SI	NO	SI	SI	NO (los cataloga como difusores de una pseudo-zoología popular llena de falsedades)	-	-	-	-
Roth (1969)	SI	SI (tratan de acercar al pueblo ciertos fenómenos científicos y de estimular su desarrollo mental)	-	-	-	SI	-	-	-
Elliott (1971)	SI	-	-	-	SI (solo tienen valor científico)	-	NO	NO	-

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

Guglielmi (1971)	SI (prefiere considerar los textos como producidos por los eremitas en Egipto)	SI	SI (posee un componente alegórico importante donde se aloja la moral)	-	SI (son obras eminentemente científicas)	-	NO	NO	SI
Rowland (1971)	SI (doble autoría: pagano y cristiano)	SI	SI (alegorías cristianas añadidas)	-	NO	SI	NO	SI	SI (relación con la escultura del periodo)
Henkel (1976)	Solo algunos datos sobre el posible autor	SI	-	-	SI (la Naturaleza se convierte en un libro del que se deducen enseñanzas)	-	-	Este estudio se refiere a los fisiólogos exclusivamente	-
Pearsall (1977)	Estudio sobre el bestiario inglés. Localiza su origen en el poema de Philippe de Thaün.	SI	SI (aparece alegoría)	-	NO	SI	NO	Solo analiza el bestiario del Ms. Arundel 292.	-
Bianciotto (1980)	-	SI	SI	-	SI (combina historia natural y doctrina cristiana)	SI (de corte simbólico)	NO	SI (los últimos nacen en el siglo XII)	-
Friedmann (1980)	-	-	SI	-	SI	NO	SI	NO	-
Drabble (1985)	SI	SI	SI	-	SI	NO	NO	SI	SI

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

Diekstra (1985)	SI (dirigido a los habitantes de Siria)	SI	SI	-	NO	SI	SI (solo en parte)	SI (el bestiario es una versión en prosa del fisiólogo latino)	-
Muratova (1985)	Origen oscuro	SI (enciclopedia didáctica del Medioevo)	-	-	-	SI (aunque también interesa resaltar las propiedades de cada animal)	-	SI (bestiario, posterior a fisiólogo)	SI (buena parte de su popularidad radica en la iluminación que los caracteriza)
Lefèvre (1985)	-	SI (textos religiosos)	SI (contienen alegoría)	-	-	SI (estructura didáctica: natura/lección)	NO	-	-
Zink (1985a)	SI	SI	SI (se trata de dilucidar el sentido oculto de cada animal)	-	NO	-	-	-	-
Bennett-Gray (1986)	NO (el antecedente fue un texto latino en prosa versificado por Teobaldo en el siglo XI)	SI	SI	-	-	SI (estructura procedente de la exégesis bíblica)	-	-	-
Beer-Moser (1986)	-	SI	SI	-	-	-	-	-	-
Squires (1988)	SI	SI	SI (quizá emparentada con el misticismo)	-	SI (aunque también se ofrece una interpretación simbólica de la Naturaleza)	SI	NO	SI	SI

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

Gonçalves (1988)	SI	-	-	-	SI (enseñanzas de los naturalistas clásicos pasadas por el tamiz cristiano)	-	-	-	-
Bennett-Smithers (1989)	SI	SI (son reflejo de la filosofía neoplatónica)	-	-	NO (su interés es puramente religioso)	-	-	SI (un fisiólogo latino, precursor de los bestiarios)	-
Clark-McMunn (1989)	SI	SI	SI (lecciones morales del Cristianismo)	-	NO	SI	SI	SI	SI
Faraci (1990)	SI	SI (muy dúctiles y adaptables a cualquier situación)	-	-	NO	SI	-	SI	NO
Payne (1990)	SI (y también se remonta al periodo clásico)	SI	SI (alegorías cristianas)	-	NO	SI	SI	SI	-
Wirtjes (1991)	SI	SI (textos religiosos)	SI (es producto de una cultura cristiana)	-	NO	SI	NO	Trata del fisiólogo inglés, únicamente.	SI
Gómez Sánchez-Romate (1992)	SI	SI	SI	NO	SI (cientificismo ingenuo, que suple con imaginación aquello que falta en la realidad)	SI	NO	SI (el bestiario proviene de un fisiólogo griego del siglo II y de otro latino posterior)	-
Hornero (1994)	-	SI	SI	-	SI (son tratados de zoología simbólica)	-	-	-	-

Capítulo 2: En busca de la definición perfecta

Hassig (1995 y 1999)	NO (son producto de la época medieval)	SI	SI	-	NO (pero los tacha de libros sobre la naturaleza para ocio de los humanos)	-	-	SI	SI
Yamamoto (2000)	SI (incluye evolución del género)	SI	-	-	NO (supera la visión del género como un mero catálogo de animales)	-	NO (son piezas serias que establecen la relación entre humanos y animales)	SI	-
Deyermond (2004)	-	SI (fueron, sobre todo, un recurso muy útil para los predicadores)	-	NO (los bestiarios son escritos de carácter culto)	-	SI	-	SI (los fisiólogos son antepasados de los bestiarios)	-
Clark (2006)	-	-	-	-	NO (ni tampoco guardan relación con la filosofía natural medieval)	SI	SI (pero los animales no hablan, a diferencia de las fábulas)	NO (habla de ellos como textos en prosa)	-
Zucker (2007)	SI (muy extensamente cubre toda la génesis y las fuentes)	SI (fácilmente adaptable a las intenciones de cualquier autor)	SI	-	NO (aunque los reconoce como un buen maridaje entre zoología y teología)	SI	-	SI (se concentra exclusivamente en los fisiólogos y toca la distinción muy tangencialmente)	-

Curley (2009)	SI (recoge la controversia de la datación del fisiólogo original)	SI (fácilmente adaptable)	-	NO (gran popularidad y difusión)	NO	SI	NO	SI (pero se concentra en los fisiólogos. Menciona al Fisiólogo como la auctoritas, no como el título original)	-
---------------	---	---------------------------	---	----------------------------------	----	----	----	--	---

Atendiendo al cuadro, podemos obtener, a modo de resumen, las siguientes conclusiones:

a) En cuanto a su origen helenístico, un porcentaje mayoritario de los estudios (67,5%) se inclina por pensar que el género procede del área mencionada, e incluso en las definiciones más recientes se aprecia un mayor interés por delimitar una posible datación para el original y un listado de fuentes fiables. Un 24,3% no demuestran interés por el tema y, por consiguiente, no hacen ninguna referencia a este aspecto dentro de sus definiciones. El 2,7% restante (Henkel, 1976; Pearsall, 1977; Bennett & Gray, 1986) concentran sus esfuerzos en dominios muy restringidos, con lo que la definición general desaparece y se centra en textos concretos. Solamente he encontrado un caso (Hassig) en el que la autora rechaza explícitamente el origen tardo-antiguo del género, ya que niega la etiqueta bestiario a los textos producidos antes de la Edad Media.

La cuestión del origen helenístico de los fisiólogos-bestiarios no parece ser demasiado polémica en lo que se refiere a las cuarenta y cinco opiniones contrastadas. En cambio, se aprecia mayor divergencia de criterios en torno a la posible identidad del autor de esta primera fuente de la que emanarían los bestiarios que conocemos. McCulloch atribuye la paternidad de estas obras al autor egipcio Bolos de Mendes, sin añadir otra noticia sobre el mismo. Guglielmi, por su parte, coincide con Diekstra en postular un origen eremítico que la primera cree producto de Egipto y el segundo, de los desiertos sirios. Incluso Rowland (1971) llega a contradecir, en parte, las palabras de Guglielmi y aventura la hipótesis de una doble autoría –es decir, que en la composición de la obra hubieran trabajado dos manos: una pagana y otra cristiana. En fechas recientes (Zucker, 2007), incluso se ha puesto en duda la validez de la reconstrucción de la fuente primigenia de los fisiólogos-bestiarios.

De cualquier forma, la tesis de la autoría del monje Teobaldo parece ser la de más éxito a pesar de opiniones en contra como la de Eden, que sostiene sin ambages la imposibilidad de tal atribución.

b) Una mayoría aplastante (83,7%) considera probado que existe intención por parte de ese misterioso autor de influir en sus oyentes o lectores hasta el punto de transmitirles enseñanzas –primordialmente religiosas– a través de las entradas de los fisiólogos-bestiarios (incluso en las definiciones más recientes analizadas se hace hincapié en la gran ductilidad del género para adaptarse a cualquier situación ejemplificadora). Un 13,5% no menciona este hecho como distintivo de dichos textos y solamente un autor (Lewis, 1964) les niega todo carácter didáctico y religioso para catalogarlos como relatos plagados de falsedades que contribuyeron, dada su enorme difusión, a sumir a las gentes de la Edad Media en un profundo oscurantismo y desconocimiento de cuanto les rodeaba.

c) También un porcentaje mayoritario de los consultados reconoce la existencia –implícita o explícita en el texto– de una verdad moral que la obra debe transmitir. Curiosamente, Lewis (1964) pone de relieve, entre los rasgos –a su juicio– definitorios del bestiario, la introducción de una moraleja en los mismos, entrando en contradicción con la opinión expresada en relación al rechazo de cualquier asomo de fondo didáctico de tales composiciones.

Por su parte, White es el único autor que descarta la posibilidad de que tales obras poseyeran esa enseñanza moral, teniendo en cuenta su apreciación del género como vehículo difusor de verdades pura y exclusivamente científicas.

d) Muy pocos autores (10,8%) polemizan sobre la caracterización de los fisiólogos-bestiarios como género menor dentro del panorama de la

producción literaria del Medievo. De ellos, solamente Gómez Sánchez-Romate y Curley dejan entrever su disconformidad con tal aseveración en función de su difusión, del estudio del que fueron objeto –eran libros escolares, de formación más bien primaria– y de la profunda huella que dejaron en composiciones posteriores de la época pre-renacentista o incluso contemporánea.

e) Más igualada se presenta la controversia que suscita la filiación de estas obras como tratados de Historia Natural. La balanza parece decantarse del lado del NO, con un porcentaje aproximado del 44%, mientras que postulan lo contrario un 33% de los consultados. En realidad, todos aquellos que los encuadran dentro de este marco (Hippeau, Wells, James, Allen, White, Elliott, Guglielmi, Henkel, Bianciotto, Friedmann, Drabble, Squires, Gonçalves, Hornero y Gómez Sánchez-Romate), expresan, con la única excepción de White, la idea de que dichas obras combinan un científicismo primario enriquecido con grandes dosis de doctrina cristiana. White, consecuente con su postura anterior en torno a la cuestión de la enseñanza moral, defiende su teoría de que los fisiólogos-bestiarios son composiciones meramente científicas cuyo objetivo es extender conocimientos científicos.

Aquellos que abogan por la no inclusión de los fisiólogos-bestiarios entre los tratados científicos declaran que su apariencia de zoología paralela a la contenida en los estudios científicos es, únicamente, una estrategia estilística desarrollada por el autor con intenciones solamente didácticas, sean estas religiosas o no. Lo que realmente importa de los fisiólogos-bestiarios es el símbolo que el autor ha codificado con apariencia de entrada perteneciente a cualquier tratado de Historia Natural y que el oyente o lector va a decodificar de acuerdo con una doctrina previamente aprendida.

f) Tampoco parecen alcanzar un acuerdo con los posibles puntos en común, en lo que respecta a la estructura canónica del género. Algo más de un 43% asegura que uno de los dos pilares básicos de dicha estructura binaria consiste en incluir la descripción de los animales tratados –sea con mayor o menor detalle–, previa a la representación de carácter simbólico que recogería la “lección” (Lefèvre, 1985). Esta forma habría sido heredada de los procedimientos usuales de la exégesis bíblica (Bennett & Gray, 1986). Por otra parte, un 27% rechaza esa afirmación por juzgarla inexacta, mientras que casi un 30% se abstiene de ahondar en la discusión.

g) Por el contrario, los estudiosos analizados parecen adoptar una mayor unidad (46%) y firmeza al descartar la valoración de los textos pertenecientes al género que estamos tratando como una suerte de relatos cortos, cuentos, fábulas, etc., que se agrupan por el simple hecho de presentar animales como sus protagonistas absolutos. A su vez, un 19% admite esa homogeneización de géneros diferentes y dispares atendiendo no solo a la característica común antes mencionada, sino también a otros factores como la presencia de los fisiólogos–bestiarios en manuscritos donde aparecen recogidos “fabliaux”, “lais”, “exempla”, etc., cuyos elementos principales son los animales.

De cualquier manera, no resulta ser esta una cuestión de las más controvertidas, dado el alto grado de abstención en lo tocante a la misma (35%). Ello demuestra el poco interés que tal asunto suscita entre los críticos.

h) Y el siguiente tema, la distinción entre fisiólogos y bestiarios tampoco parece sustraerse a la tónica anterior: con un alto porcentaje –esta vez mayoritario, casi un 38%– de estudios que ni siquiera la mencionan, un 35% que sí muestran interés por establecer las diferencias entre unos y otros –en gran medida, en función de su extensión o de su cronología– y

un 19 % que hace tabla rasa de la distinción propuesta y no la reconoce como tal.

En este apartado, es obligado hacer referencia a tres estudios (Henkel, 1976; Pearsall, 1977 y Wirtjes, 1991) excesivamente especializados: el primero de ellos referido exclusivamente al Fisiólogo en abstracto y los otros dos, en torno al fisiólogo contenido en el Ms. Arundel 292 de la British Library; por el contrario, otros estudios igual de especializados (Faraci, 1990) sí se extienden en la cuestión de la evolución y la difusión del género. Asimismo, tampoco los estudios de Zucker y Curley (sí distinguen entre los dos, pero tangencialmente) parecen interesarse mucho por establecer la distinción y los límites de los fisiólogos-bestiaros, puesto que analizan, sobre todo, el *Physiologos* griego tardo-antiguo. No se aprecia en ellos intención de completar su caracterización del género con una historia más detallada de su evolución inmediata o posterior.

i) Por último, la cuestión de la iluminación de los manuscritos donde aparecen estos textos solamente merece la atención de un 20% de los autores, en concreto, nueve de ellos (James, Guglielmi, Rowland, Drabble, Muratova, Squires, Clark & McMunn, Wirtjes y Hassig), a pesar de que las miniaturas de los bestiarios son universalmente reconocidas como obras maestras del arte del periodo en cualquier catálogo de arte (Kitzinger, 1940) y de estar íntimamente vinculadas a otros campos de la representación artística como la escultura (Rowland, Jean-Nesmy, Malaxecheverría). Una de las autoras consultadas, Muratova, ha dedicado incluso una buena parte de su labor investigadora a este aspecto. El casi 78,5% restante de los autores no ofrece mención alguna a este tema.

☆☆☆

Tenemos, pues, que el análisis de los estudios consultados ofrece, en líneas generales, la siguiente caracterización de los fisiólogos-bestiarios:

1. Su origen se sitúa en la órbita de Alejandría, de autor incierto, aunque se barajan algunos nombres (Bolos, Teobaldo...), y fechados en torno a los siglos II-IV de nuestra era.
2. Posee una evidente intención didáctica, con contenido religioso en mayor o menor medida, dependiendo del propio texto.
3. Transmite, como consecuencia de lo anterior, una enseñanza primordialmente moral.
4. No es adecuado considerarlos un tratado de Historia Natural ya que combina criterios pseudo-científicos con otros de carácter religioso o simbólico.
5. Su forma externa incluye la descripción del animal que se trata en cada entrada para dar lugar, posteriormente, a la introducción de la "*lectio*" correspondiente que nos enseñaría cada animal.
6. NO son cuentos ni tampoco son asimilables a otras variedades de relato corto propias de la Edad Media.
7. No parece ser un rasgo definitorio del género hacer distinción entre fisiólogos y bestiarios.
8. Tampoco interesa destacar la iluminación de los manuscritos en los que aparecen a pesar de ser un rasgo enormemente popular.

Capítulo 3:
Codificar para construir
sentido.
Marco teórico

Capítulo 3: Codificar para construir sentido. Marco teórico

Una vez concluido el repaso a las opiniones de críticos sobre el tema, habiendo sido exploradas estas en un periodo de tiempo que abarca algo más de un siglo y medio (1852-2009), procederemos a analizar la opinión de los propios autores, procedente de algunos de los textos que merecen o merecieron el calificativo de “bestiarios” u otros a los que se supone como fuentes. Los textos que serán citados⁴¹ son, por orden cronológico, el capítulo XII de las *Etymologiæ* del santo hispanorromano

⁴¹ Las ediciones consultadas para el posterior análisis de textos han sido:

- Eden, P. T. (ed.) (1972): *Theobaldi Physiologus* . Mittellateinische Studien und Texte, band IV, Leiden y Colonia.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1911): *Etymologiarum sive originum libri XX* . Oxford University Press, Oxford.
- Oroz Reta, J. & Marcos Casquero, M. A. (eds.) (1982): *San Isidoro de Sevilla, Etimologías*. 2 vols. Biblioteca de Autores Cristianos, 433, Madrid.
- Thordstein, A. (ed.) (1941): *Le Béstiaire d'Amour Rimé* . Hakan Ohlssons Boktryckeri, Lund.
- Wirtjes, H. (ed.) (1991): *The Middle-English Physiologus*. Early English Text Society, Oxford.

San Isidoro de Sevilla (siglo VII), el *Fisiólogo* atribuido al monje Teobaldo (siglo XI), el *Fisiólogo* del manuscrito de la Biblioteca del Museo Británico Arundel 292 y el *Bestiaire d'amour rimé* de autor anónimo (siglo XIII), inspirado a su vez en el *Bestiaire d'amour* de Richart de Fournival. Con la selección de estas obras, pretendo, principalmente, poner de manifiesto la evolución que se advierte en el género en lo que se refiere a los mecanismos de creación de símbolos y, por otra parte, el enorme cambio que supuso la adaptación de los bestiarios como piezas de temática religiosa a un nuevo marco, totalmente diferente a lo conocido hasta aquel momento, que hoy día se conoce con el nombre de “amor cortés”.

3.1. LA CODIFICACIÓN DE LOS MENSAJES EN LOS FISIÓLOGOS-BESTIARIOS. CUESTIONES GENERALES

Toda obra de arte, particularmente la obra literaria, se constituye en sí misma como elemento integrante de un proceso comunicativo, medio que se utiliza con unos fines específicos muy claros: dar a conocer un mensaje surgido de la mente de un autor y dirigido a un receptor que parece poseer la capacidad de interpretar ese mensaje, hacerlo suyo e incluso convertirse a sí mismo en autor de otros mensajes, perpetuando los mecanismos de la comunicación humana hasta el infinito. Los enunciados lingüísticos contenidos en las composiciones de la Edad Media que reciben el nombre de fisiólogos o bestiarios no son ajenos a los procedimientos comunicativos, máxime si tenemos en cuenta su supuesta intención didáctica, subrayada por algunos de los estudiosos del tema y que ya ha sido apuntada en apartados anteriores de este trabajo.

Ahora bien, ¿de qué forma construían los pensadores, eruditos o poetas medievales autores de fisiólogos-bestiarios sus mensajes? ¿Qué

pautas seguían en su composición que permitían a un receptor cuasi-analfabeto⁴² completar el proceso comunicativo descifrando ese código? La respuesta a estas preguntas parece haber sido ya dada: quienes escribían –empleando figuras metafóricas en un idiolecto⁴³ mediatizado por la autoridad eclesiástica– eran clérigos, quienes recibían esas metáforas, su *grey*; el mensaje era fácilmente decodificable atendiendo a las enseñanzas morales de la Sagrada Escritura y estableciendo analogías, similitudes entre las conductas de los personajes de la Historia Sagrada y la conducta de los propios fieles-receptores de ese mensaje. El autor medieval componía su obra conforme a unos patrones previamente diseñados por la jerarquía eclesiástica, dado que la labor de mecenazgo de la Iglesia no era, por supuesto, gratuita: los monasterios eran lugares de trabajo y aprendizaje, pero también de oración; cualquier individuo con algo de cultura se había formado entre sus muros o en las más exquisitas escuelas palatinas que, indirectamente, dependían de la misma autoridad. Los alumnos aprendían la doctrina, conocían al dedillo las fuentes bíblicas, las ordenanzas religiosas, el método de interpretación exegética... Es decir, la Iglesia les dictaba lo que habían de escribir, ya fuera a favor o en contra de lo que hubieran estudiado bajo su tutela. Las imágenes, los artificios retóricos, los temas y el mensaje de todas y cada una de sus obras provenían de lo adquirido en cenobios y escuelas. Es decir, una comunicación “guiada”, no-libre, sino impuesta por una comunidad, en

⁴² Erich Auerbach (1969: 248) escribe a este respecto: “Ha empezado una época, que va a durar mucho tiempo, donde las clases rectoras de la sociedad no poseen instrucción alguna, ni ningún libro, ni siquiera un lenguaje en que se les pueda ofrecer una instrucción adecuada. [...] Por mucho que se diferencien entre sí, los sucesivos periodos de la Edad Media tienen en común la ausencia de todo público culto; hasta el último período, el de transición, no comienza éste a formarse de nuevo.”

⁴³ Entendemos el término “idiolecto” a la manera de Roland Barthes (1990: 27) que lo define como el lenguaje de una comunidad que interpreta de la misma manera los enunciados lingüísticos.

este caso, religiosa; una estrategia que aspira a controlar las asociaciones semánticas (Todorov, 1978: 100), una univocidad inequívoca de información, un proceso totalmente desvirtuado de su potencial expresivo y privado de una de sus fuerzas primordiales: la reacción del receptor y la consiguiente concatenación de unidades comunicativas complejas que podrían derivar de la respuesta de éste último. En resumen (Núñez Ramos, 1992: 178), el discurso metafórico utilizado por los teóricos o exégetas medievales

... muere, [...], cuando se convierte en la expresión de un concepto u objeto bien delimitado y se lexicaliza en una categoría lingüística. [...] Cuando la metáfora es absorbida por el dominio de la experiencia que debía estructurar, entonces el dominio del que procedía queda olvidado y ya no es posible recrear ese lugar único en que todo se conecta con todo.

o, según Black (Ortony, 1993: 31):

In discursively comparing one subject with another, we sacrifice the distinctive power and effectiveness of a good metaphor. The literal comparison lacks the ambience and suggestiveness, and the imposed "view" of the primary subject, upon which a metaphor's power to illuminate depends.

Pero la solución de las cuestiones planteadas no resulta tan sencilla como la descrita, sino que remite al trabajo callado de algunas mentes de la más tardía latinidad y de la propia Edad Media, como San Clemente de Alejandría, Orígenes o San Agustín de Hipona entre otros, los cuales, con cierta clarividencia, consiguieron dibujar una panorámica de la estructura profunda de los textos de su época, especialmente los de carácter exegético y religioso, como los fisiólogos-bestiarios que han llegado a nuestras manos.

3.2. LA INTERPRETACIÓN EXEGÉTICA COMO BASE. SAN CLEMENTE DE ALEJANDRÍA Y ORÍGENES

A partir de los presupuestos de la escuela filosófica estoica de la Grecia Helenística, San Clemente de Alejandría (¿150-220?) y su discípulo Orígenes (†254) describieron uno de los primeros sistemas de la doctrina cristiana en sus obras *Stromata* y *Contra Celso*, respectivamente, tomando en cuenta ideas filosóficas anteriores y desarrollándolas de la siguiente forma:

I) Los filósofos estoicos asumieron como punto de partida las teorías aristotélicas sobre el signo, según las cuales cada signo equivale a una proposición lógica (Maierù, 1981: 54):

Le signe a une valeur de proposition faisant connaître quelque chose d'autre et permettant l'inférence d'une conclusion; il s'agit donc là d'un instrument cognitif se situant dans la perspective de l'argumentation. [...] Pour les Stoïciens, donc, le signe est un indice réel apte au dévoilement de quelque chose d'autre que soi, et au niveau logique, est un moyen d'argumentation qui donne lieu à un énoncé du type suivant: "étant donné une première assertion, s'en suit la seconde".

De acuerdo con su pensamiento filosófico, cada texto puede articularse en dos vertientes (el signo y un "algo" indeterminado que subyace al mismo) y, además, el lenguaje poético contribuye a establecer estrechos vínculos entre el lector-receptor y la propia Naturaleza. Se propone un método "alegórico" fundado en la deconstrucción de las palabras con vistas a hallar un sentido oculto (Irvine, 1987: 41-42):

For the Stoics, poetical language foregrounds the nature of the logos, making a reader aware of the relationship between language and nature. Furthermore, statements in poetry can be made philosophically useful by interpretation according to a philosophical code which establishes correspondences between statements and doctrine. A dual allegorical method emerged, one devoted to the deconstruction of etymologies, the

other to the interpretation of the narrative contents of myth in which a higher signification is sought beyond the bare letter of the text. [...] Poetical texts signify in two ways: as a series of logoi with meaning, and as statements which are a representation of “things divine and human”.

II) A partir del asentamiento de la ortodoxia cristiana en la sociedad occidental, los pensadores asumieron que si el texto poético tiene significado oculto, entonces el signo es polivalente y su esencia o sentido último lo constituye Cristo, quien subyace a todas las cosas y seres. Centrándonos en la *Biblia*, sus dos partes principales, Antiguo y Nuevo Testamento, son complementarias en la medida que una de ellas –el Antiguo Testamento– necesita de la otra –el Nuevo Testamento– para poder ser entendida o interpretada correctamente (Irvine, 1987: 43). Todos los designios proféticos y sucesos detallados en los libros del Antiguo Testamento encuentran su eco en los Evangelios, donde se nos da cuenta de la venida del Hijo de Dios a la Tierra y del episodio de la Redención.

III) Según San Clemente, los autores de las Escrituras copian los procedimientos de estilo de los antiguos griegos y hebreos, empleando el simbolismo como vehículo fundamental de su expresión. Así, el sentido oculto se manifiesta al exterior mediante series de alegorías, símbolos o metáforas (Irvine, 1987: 43):

For Clement, the logos is the inner teacher [...] who teaches the divine discourse for the exegesis of the sacred logoi of Scripture[...]. Interpretation requires learning the exegetical codes demanded by the mode of signifying found in the Sacred Texts. In the *Stromateis* [...], Clement states that the Greek and Hebrew authors wrote in the ancient symbolic style appropriate for representing the first principles of things. These texts are necessarily and systematically allegorical, concealing truths in symbols, allegories, metaphors. Poets philosophize through hyponoiai, and prophecies rely on concealment through enigmatic veils. The Scriptures are written in this ancient symbolic style so that we may direct our minds from empirical to intellectual objects. [...] In this view, texts are formed by an

interweaving of two discourses, the one manifest and serving as a vehicle for the other, the sub-text which the exegete constitutes through interpretation.

La expresión "oscura" ha sido introducida en las Escrituras por medio de algunos indicios aclaratorios, como el uso constante de parábolas por parte de Cristo o ciertas declaraciones como la de San Pablo en la Primera Carta a los Corintios (14, 2): "*Spiritu autem loquitur mysteria*". Todo ello y un sinnúmero mayor de ejemplos que San Clemente aporta en su exposición le conducen a la conclusión anteriormente mencionada (PG, 9, 42 y 55):

Omnes ergo, ut semel dicam, qui de rebus divinis tractarunt, tam barbari quam græci, rerum quidem principia occultaverunt; veritatem autem ænigmatibus, signisque ac symbolis, et allegoriis rursus et metaphoris, et quibusdam talibus tropis modisque tradiderunt: cujusmodi sunt etiam apud Græcos oracula: et Apollo quidem Pythius dicitur loxías, id est obliquas. [...] Longum autem fuerit omnia persequi prophetica et legalia, ea afferendo quæ dicta sunt per ænigmata; fere enim universa hoc modo oraculo sua effert divina Scriptura.

IV) ¿Cuál es la razón que subyace al uso de este lenguaje enigmático, alegórico, simbólico o metafórico? En primer lugar, servir de vehículo de expresión a la función sagrada y, en segundo lugar, favorecer la viveza del ingenio, la utilización de un discurso más breve o lingüísticamente económico (PG, 9, 74):

Genus ergo symbolicae interpretationis est ad multa utilissimum ut quod et ad rectam conferat theologiam et pietatem, et ad indicandam ingenii solertiam et brevitatis exercitationem, et ad ostendendam sapientiam.

V) Todo texto es un sistema de signos que pide ser interpretado, ya que, por definición, existe un sentido no revelado abiertamente, encubierto por la literalidad del propio texto (Irvine, 1987: 45). San

Clemente describe, aún sin ahondar demasiado en ellas, hasta cuatro vías interpretativas posibles dentro de las Escrituras hebreas: primera, una lectura literal; segunda, la manifestación de un signo (*semeion*); tercera, el establecimiento de un precepto que guíe hacia el camino recto; cuarta, la declaración de una profecía (Irvine, 1987: 44).

The meaning of the Law is to be taken in four ways: as manifesting a sign, establishing a precept for right conduct, or declaring a prophecy. The literal or bare reading probably constitutes the first of the four senses. [...] The exegete does not dwell upon the surface of the text or the level of expression but upon things signified.

VI) Orígenes, por su parte, insiste en el hecho de que Cristo es la clave que permite acceder al sentido oculto de las Escrituras, el eslabón que completa la interpretación o decodificación de los signos contenidos en ellas (PG, 11, 353-354):

Legem ergo Moysis splendor adventus Christi per fulgorem veritatis illuminans, id quod superpositum erat litteræ ejus velamen, abstraxit, et omnia quæ coopertura verbi bona tegebantur, universis in se credentibus reseravit.

La vida de Cristo funciona, pues, como el centro de un laberinto, como una especie de “texto suplementario” o “co-texto” que Orígenes llamó “Evangelio eterno” (Irvine, 1987: 47). A la vez, destaca su importancia como antecedente al que se refiere el discurso indirecto (=alegórico) que nos llega a través de la lectura de los textos sagrados. Para retirar satisfactoriamente el “*velamen*” que aparecía, según el autor, “*superpositum litteræ*”, se requieren ciertas estrategias teológicas que tienen mucho que ver con un conocimiento “enciclopédico” de las correspondencias que se podrían establecer entre la letra de la Biblia y el “co-texto”. En otras palabras, solamente un grupo de iniciados tendría la capacidad plena de acceder a este nivel interpretativo.

VII) El método de exégesis propuesto por Orígenes contempla tres estrategias primarias relacionadas con otros tantos planos de interpretación del mensaje oculto en la Sagrada Escritura. Por un lado, tendríamos el plano literal; en segundo lugar, el alegórico y, por último, el tropológico; cada uno de ellos asociado a una parte constitutiva del ser humano: cuerpo, alma y espíritu (PG, 11, 363 y 366).

Verum, ut dicere cœperamus, viam quæ nobis videtur recta esse ad intelligendas Scripturas et sensum earum requirendum, hujusmodi esse arbitramur, sicut ab ipsa nihilominus Scriptura, qualiter de ea sentiri debeat, docemur. Apud Salomonem invenimus in Proverbiis tale aliquid de divinæ Scripturæ observantia præcipi: 'Et tu, inquit, describe tibi hæc tripliciter in consilio et scientia, et ut respondeas verba veritatis his qui proposuerint tibi'. Tripliciter ergo describere oportet in anima sua unumquemque divinarum intelligentia litterarum. [...] Id est ut simpliciores quique ædificentur ab ipso, ut ita dixerim, corpore Scripturarum; sic enim appellamus communem istum et historiam intellectum; si qui vero aliquantum jam proficere cœperunt, et possunt amplius aliquid intueri, ab ipsa Scripturæ anima ædificentur; qui vero perfecti sunt [...] ab ipsa spirituali lege quæ umbram habet futurorum bonorum, tanquam a spiritu ædificentur.

De esta manera, el plano literal se reduce a la mención de referencias históricas y proposiciones lógicas; el alegórico implica el uso de un código suplementario que facilita la introducción de un segundo significado más allá del plano literal y que se suma a éste; el estadio tropológico conlleva la creación de un signo nuevo derivado de su referente en la narración de la Historia Sagrada (Irvine, 1987: 48). El nivel literal de interpretación de significados se revela a menudo como insuficiente e incompleto; el relato literal indica carencias que remiten continuamente al nivel alegórico, un segundo plano exegético que aporta al receptor un conjunto de claves para acceder al sistema fundamental de significado inherente a los textos sagrados. No obstante, Orígenes

considera objetivo primordial de estos últimos el poner de relieve ante los ojos de los cristianos los vínculos existentes entre los sucesos “espirituales” recopilados en las Escrituras (Irvine, 1987: 50). En otras palabras, el procedimiento exegético y sus mecanismos se constituyen en un intento de la mente humana de trascender el dominio de lo inmediato y conquistar la contemplación de las ideas eternas.

3.3. LA CODIFICACIÓN REVOLUCIONARIA: EL SISTEMA SEMIÓTICO AGUSTINIANO

San Agustín (354-430), obispo de Hipona, desarrolla un sistema semiótico bastante completo a partir de las ideas anteriormente lanzadas por San Clemente y Orígenes en torno a la existencia de una cara “oculta” detrás de la letra de las Escrituras y de la forma de desvelar el misterio que supone su correcta interpretación. Tomando como punto de partida una idea de raíz platónica pasada por el tamiz cristiano, a saber, que el mundo, las cosas, son signos que demuestran la existencia de una esfera espiritual (“Non quod sufficientes simus cogitare aliquid a nobis, quasi ex nobis: sed sufficiencia nostra ex Deo est.” II Cor 3: 5), en el tratado *De Doctrina Christiana* (II, i, 1), nos introduce en conceptos como el de signo, el cual es entendido como elemento integrante de un sistema de relaciones entre entes perceptibles y algo que se encuentra más allá, en la esfera de lo ausente e ininteligible (Martin, 1962: 32).

Signum est enim res præter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem uenire, sicut uestigium uiso transisse animal, cuius uestigium est, cogitamus et fumo uiso ignem subesse cognoscimus et uoce animantis audita affectionem animi eius aduertimus et tuba sonante milites uel progredi se uel regredi et, si quid aliud pugna postulat, oportere nouerunt.

Una vez instituido el marco de esas relaciones, San Agustín establece (*De Doctrina Christiana*, II, i, 2) una tipología de signos que incorpora una diferencia fundamental entre signos naturales y signos convencionales, siendo los primeros esencialmente involuntarios y los segundos, aquellos que proponen y regulan los vivientes para dar cuenta de sus manifestaciones (Martin, 1962: 33):

Signorum igitur alia sunt naturalia, alia data. Naturalia sunt, quæ sine uoluntate atque ullo appetitu significandi præter se aliquid aliud ex se cognosci faciunt. [...] Data uero signa sunt, quæ sibi quæque uiuentia inuicem dant ad demonstrandos, quantum possunt, motus animi sui uel sensa aut intellecta quælibet. Nec ulla causa est nobis significandi, id est signi dandi, nisi ad depromendum et traiciendum in alterius animum id, quod animo gerit, qui signum dat.

A la vez, los signos convencionales se subdividen en signos propios o directos y signos indirectos (*De Doctrina Christiana*, II, x, 15). Los signos directos han sido instituidos y corresponden a un significado claramente conocido, mientras que los signos indirectos tienen otro significado además del propio (Martin, 1962: 41):

Duabus autem causis non intelleguntur, quæ scripta sunt, si aut ignotis aut ambiguis signis obteguntur. Sunt autem signa uel propria uel translata. Propria dicuntur, cum his rebus significandis adhibentur, propter quas sunt instituta [...]. Translata sunt, cum et ipsæ res, quas propriis uerbis significamus ad aliquid aliud significandum usurpantur.

Según San Agustín, el hombre parece estar atrapado en un mundo de signos⁴⁴, donde la necesidad de interpretación se hace patente para

⁴⁴ Las teorías agustinianas sobre el signo han influenciado muchos de los estudios semióticos actuales sobre la dimensión del significado, convirtiéndose en claras precursoras de trabajos como el publicado por A. J. Greimas sobre el sentido en 1970, donde se recogen opiniones muy cercanas a las del teólogo norteafricano ("L'homme vit dans un monde signifiant. Pour lui, le problème du sens ne se pose pas, le sens est posé, il

llegar al fondo de cualquier cuestión. De esta manera, cualquier individuo se acerca al texto bíblico con la idea de que el sentido inmediato, llamémoslo literal, no basta por sí mismo. Se impone, pues, una confrontación entre signos (Todorov, 1978: 92) con objeto de evitar la influencia directa de la letra de la Escritura, de acuerdo con la máxima de San Pablo (II Cor., 3, 6) "Littera enim occidit, spiritus autem uiuificat". Ello da pie para plantear, una vez más, las diferencias entre distintos planos de significación, las cuales se hallan –como anteriormente apuntara Orígenes– estrechamente ligadas a la dicotomía carnalidad/espiritualidad. El plano estrictamente literal (Martin, 1962: 82-84) se asocia al aspecto carnal del ser humano, mientras que el plano "indirecto" se vincula por medio de la actividad hermenéutica humana a la inteligencia que separa al hombre del resto de los animales (*De Doctrina Christiana*, III, v, 9):

Cum enim figurate dictum sic accipitur, tamquam proprie dictum sit, carnaliter sapitur. Neque ulla mors animæ congruentius appellatur, quam cum id etiam, quod in ea bestiis antecellit, hoc est, intellegentia carni subicitur sequendo litteram. Qui enim sequitur litteram, translata uerba sicut propria tenet neque illud, quod proprio uerbo significatur, refert ad aliam significationem. [...] Ea demum est miserabilis animi seruitus, signa pro rebus accipere; et supra creaturam corpoream, oculum mentis ad hauriendum æternum lumen leuare non posse.

Los códigos de interpretación exegética que San Agustín preveía para acceder al sentido último del texto bíblico eran tres: empírico o referencial, conceptual o abstracto y oculto o simbólico (Irvine, 1987: 53). De nuevo, a la manera de Orígenes, el sentido literal se comprende en función de referencias históricas y lógicas; el sentido alegórico puede llegar a ser accesible si poseemos los medios pertinentes para aclarar el

s'impose comme une évidence, comme un 'sentiment de comprendre' tout naturel". Greimas, 1970: 12).

verdadero significado del texto, esto es, debemos conocer con detalle el discurso sagrado en aras de poder descifrar los signos que se nos ofrecen a través del texto. Este segundo significado entra asimismo en la rueda semiótica asociándose a otro significado final, aquel que provoca que los autores sagrados utilicen sus mejores armas –las del modo simbólico⁴⁵– para evitar que el “velo alegórico” que protege el fin último de las Escrituras caiga a la primera lectura. Según San Agustín (*De Catechizandis Rudibus*, III, 6), la esencia del texto bíblico se resume en la prefiguración de la Iglesia futura (Madec, 1991: 58, 62 y 68), con la caridad como regla por excelencia:

Neque enim ob aliud ante aduentum Domini scripta sunt omnia quæ in sanctis scripturis legimus nisi ut illius commendaretur aduentus et futura præsignaretur ecclesia, id est populus Dei per omnes gentes quod est corpus eius; adiunctis atque adnumeratis omnibus sanctis qui etiam ante aduentum eius in hoc sæculo uixerunt, ita eum credentes uenturum esse, sicut nos uenisse. [...] Quapropter omnia quæ ante scripta sunt ut nos doceremur scripta sunt et figuræ nostræ fuerunt; et in figura contingebant in eis; scripta sunt autem propter nos in quos finis sæculorum obuinit. [...] Omnisque Scriptura diuina, quæ ante scripta est, ad prænuntiandum

⁴⁵ Convendría, llegados a este punto, aclarar el concepto de modo simbólico que se ha mencionado. Entiendo “modo simbólico” según la definición de Umberto Eco (1990: 285 y 287) que dice así: “Podemos decir que el modo simbólico no caracteriza un modo particular de signo ni una modalidad especial de producción signica, sino solo una modalidad de producción o de interpretación textual. Conforme a la tipología de los modos de producción signica, el modo simbólico presupone siempre y de todas formas un proceso de invención aplicado a un reconocimiento. Encontramos un elemento que podría desempeñar, o ya ha desempeñado, una función signica (una huella, la réplica de una unidad combinatoria, una estilización...) y decidimos verla como la proyección (la realización de las mismas propiedades por ratio difficilis) de un segmento suficientemente vago de contenido. [...] El modo simbólico [...] siempre es un procedimiento de uso del texto, que puede aplicarse a todo texto y a todo tipo de signo, mediante una decisión pragmática (“quiero interpretar simbólicamente”) que en el plano semántico produce una nueva función signica al asociar expresiones ya dotadas de contenido codificado con nuevos segmentos de contenido, máximamente indeterminados y escogidos por el destinatario. Es característico del modo simbólico que, en caso de que no se lo active, el texto sigue teniendo un sentido independiente en los planos literal y figurativo (retórico)”.

aduentum Domini scripta est et quidquid postea mandatum est litteris et diuina auctoritate firmatum Christum narrat et dilectionem monet.

La elección de la caridad como motor de vida y norma de comportamiento no ha sido en absoluto casual, ya que San Agustín continúa las enseñanzas del Apóstol Pablo en su I Carta a los Corintios, 13: 2, donde procede a una extensa loa y exaltación de la virtud teologal anteriormente mencionada:

Et si habuero prophetiam, et noverim mysteria omnia, et omnem scientiam: et si habuero omnem fidem ita ut montes transferam, charitatem autem non habuero, nihil sum.

Igualmente, el santo se plantea (*De Catechizandis Rudibus*, IX, 13) la conveniencia de difundir el sentido secreto de la *Biblia* por medio de la expresión alegórica, aún cuando ello suponga una dificultad añadida para su correcta comprensión, ya que los fieles no exégetas tendrían algún problema para entender aquello que existe más allá del plano literal. El principal motivo de este razonamiento reside en la afirmación de que las ideas están por encima de las palabras al igual que el alma se considera superior al cuerpo, por tanto, la máxima aspiración humana ha de sobrepasar la barrera de las palabras para lograr aprehender las ideas (Madec, 1991: 90-92):

Maxime autem isti docendi sunt scripturas audire diuinas, ne sordeat eis solidum eloquium quia non est inflatum, neque arbitrentur carnalibus integumentis inuoluta atque operta dicta uel facta hominum quæ in illis libris leguntur non euoluenda atque aperienda ut intellegantur, sed sic accipienda ut litteræ sonant; deque ipsa utilitati secreti unde etiam mysteria uocantur quid ualeant ænigmatum latebræ ad amorem ueritatis acuendum discutiendumque fastidii torporem, ipsa experientia probandum est talibus, cum aliquid eis quod in promptu positum non ita mouebat enodatione allegoriæ alicuius eruitur. His enim maxime utile est nosse ita esse præponendas uerbis sententias ut præponitur animus corpori.

No obstante, los tres códigos exegéticos que San Agustín sugiere sirven de guía para los no expertos en las lides de la interpretación: el código empírico se aplicaría al sentido literal del texto, que no precisa de mayores aclaraciones fuera de referencias temporales, lógicas e inmediatas; el código conceptual se referiría al modo de significación alegórico, que requiere de otro significado suplementario como complemento del modo literal. Por último, el código simbólico permitiría acceder al modo de significación tropológico, según el cual algunos referentes –especialmente, aunque no exclusivamente, nombres propios– se convertirían en significantes portadores de significados adicionales mediante correspondencias que se establecerían dentro del marco completo de la Historia Sagrada (Irvine, 1987: 58). El modo de significación literal queda supeditado a los demás modos, sobre todo al alegórico, en función de la primacía de las ideas sobre la palabra.

La teoría agustiniana parece continuar en la línea marcada por los exégetas anteriores, señalando la existencia de tres modalidades de interpretación de las Escrituras y también parece heredar una cierta confusión entre conceptos como alegoría y tipología que ya aparecían en Orígenes. Martin Irvine (1987: 58) intenta, en su estudio sobre la interpretación en San Clemente, Orígenes y San Agustín, solucionar tal confusión adscribiendo cada uno de dichos conceptos a áreas distintas de la Semántica:

The allegorical code functions on the level of sense or **intensional semantics**: what is signified by the statement becomes the signifier of another meaning. The secondary or allegorical sense is considered the authentic, univocal meaning expressed through a rhetoric of concealment appropriate to the transcendent truth being expressed. This de-allegorizing of the text from its own textuality entails the recovery of the latent, unexpressed, or suppressed content which is considered the *raison d'être*, the hidden and absent cause, of the rhetorical form of the text. A theological

discourse with its culturally determined system of correspondences supplies the co-text for the recognition and interpretation of allegory. Typology involves a different code. The extra-linguistic referent in sacred history is constituted as a new sign that indicates events in subsequent sacred history. Typology functions on the level of reference or **extensional semantics**. [...] Typological meaning depends on a knowledge of sacred history regulated by a code that establishes correspondences between events.

De lo que se deduce que tanto alegoría como tipología se rigen por principios semióticos, siendo el punto de interés diferente en cada uno de los casos. Cuando se trata de alegoría, el foco de atención lo constituye un significado “anómalo”, inusual, que presenta un determinado significante poseedor de otro significado totalmente convencional. Este modo de significación lleva emparejado un modo de expresión particular que contribuye a esconder e insinuar lo “extraño”. Por otro lado, la tipología necesita de un referente -marcado como literalmente insuficiente- como base para establecer un sistema de significados adicionales. Ambos conceptos comparten una característica: los dos han de acudir necesaria y forzosamente a un código suplementario o co-texto que contiene las correspondencias entre significantes y significados; la alegoría remite a un código cultural que no tiene que ser exclusivamente religioso, mientras que la tipología se guía por un código único, la Historia Sagrada, materia que cada una de las narraciones bíblicas reproducen constantemente.

3.4. LAS VÍAS DE CODIFICACIÓN MEDIEVAL. CONCLUSIONES

San Clemente, Orígenes y San Agustín encarnaron, gracias a sus teorías sucintamente resumidas en estas páginas, la exégesis de “vanguardia” de su época y sentaron las bases para un ulterior desarrollo de los parámetros que se consideraron fundamentales tanto en la composición como en la recepción y asimilación de otros escritos de carácter religioso o dogmático producidos durante el periodo medieval,

entre ellos, los fisiólogos-bestiaros. El sistema descrito por estos pensadores sobrevive a las distintas corrientes filosóficas de la Edad Media merced a la incorporación de variantes mínimas, a saber:

- la popularización de los cuatro planos interpretativos por medio del dístico de Casiano en el siglo V: “*Littera gesta docet, quid credas allegoria. // Moralis quid agas, quo tendas anagogia*”
- la recuperación del modelo de los cuatro planos de interpretación sugerido por San Clemente durante el siglo XII (recogida, entre otros, por uno de los teólogos más influyentes de la época, Guibert de Nogent, en su tratado *Liber quo ordine sermo fieri debeat*, perteneciente a su *Proemium ad Commentarios in Genesim*)
- la continuación del modelo agustiniano de los tres planos (Hugo de San Víctor en su tratado de 1140 *De sacramentis christianae fidei* (Migne, PL, 176, cols. 184-5) se expresaba en estos términos: “*De hac autem materia tractat divina Scriptura secundum triplicem intelligentiam: hoc est historiam, allegoriam, tropologiam. Historia est rerum gestarum narratio, quæ in prima significatione litteræ continetur; allegoria est cum per id quod factum dicitur, aliquid aliud factum sive in præterito sive in præsentia, sive in futuro significatur; tropologia est cum per id quod factum dicitur, aliquid faciendum esse significatur*”)
- su reorganización en torno a otros dos núcleos principales: palabras y figuras (Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologica* (1, qu. 1, art. 10) admite la división en cuatro sentidos de las Escrituras tras la siguiente justificación: “*Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel literalis. Illa vero significatio qua res significatæ per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit. Hic autem sensus*

spiritualis trifariam dividitur [...]. Secundum ergo quo ea quæ sunt veteris legis, significant ea quæ sunt novæ legis, est sensus allegoricus, secundum vero quod ea quæ in Christo sunt facta, vel in his quæ Christum significant, sunt signa eorum quæ nos agere debemus, est sensus moralis, prout vero significant ea quæ sunt in æterna gloria, est sensus anagogicus”)

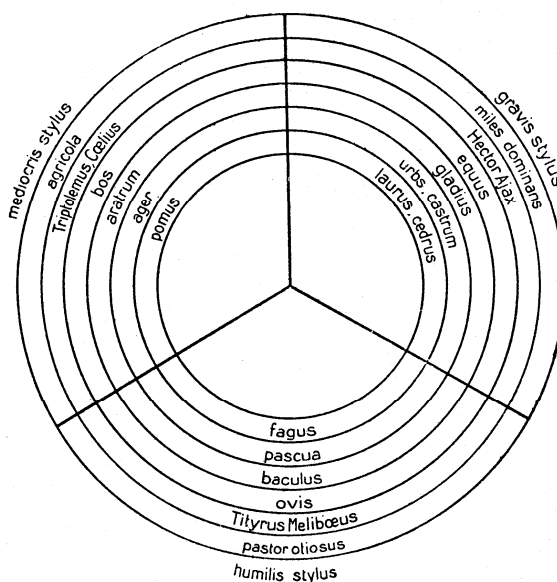
Las conclusiones de los estudios sobre las Escrituras parecen extrapolarse y mediatizar las composiciones, especialmente las de contenido religioso, de toda la Edad Media: hay algo más allá de la letra del texto bíblico, existe un sentido oculto; consecuentemente, en todo texto religioso encontraremos ese otro plano que subyace a la verdad física del texto. La segunda lectura que se pretende de cualquier obra literaria está ahí, al alcance de cualquier lector-receptor, dispuesta a desvelar sus secretos en el momento en que se activen los mecanismos interpretadores del ser humano y se aporten las claves pertinentes a fin de completar el ciclo comunicativo. Pero, además de los interlocutores, necesitamos un código común a aquellos que haría viable el esfuerzo hermenéutico. La cuestión es: ¿de qué medios se vale el autor para “esconder” satisfactoriamente ese mensaje oculto que quiere transmitir? ¿Qué tipo de lenguaje ampara la existencia de ese segundo sentido?

3.5. EL LENGUAJE DE LA CODIFICACIÓN: EL “*SERMO HUMILIS*”

San Agustín apuntaba en sus escritos hacia un lenguaje que calificaba de alegórico como vehículo difusor de un significado enigmático. Tal estilo presentaba ciertos pros y contras a la hora de su total aceptación y asimilación por parte de individuos no acostumbrados a esta clase de expresión en tanto en cuanto puede favorecer la confusión o provocar interpretaciones erróneas del pasaje bíblico que se intenta descifrar. A la vez, se recomendaba encarecidamente su uso dado que

suponía una superación de las palabras textuales y permitía acceder al estadio de la abstracción. Sin embargo, la paradoja a la que nos enfrentamos no es esta; por el contrario, la forma alegórica –vinculada a un lenguaje complejo rico en tropos– que San Agustín proponía aparece enmarcada dentro de un tono general de expresión denominada “sermo humilis”, heredera del estilo retórico clásico del mismo nombre.

La Retórica clásica, ya desde los tiempos de Cicerón, distinguía tres tipos de estilo, *humilis*, *mediocris* y *gravis*, ligados tradicionalmente a una representación gráfica en forma de círculos concéntricos conocida como “*rota Vergili*”. Con ella, los autores de la latinidad clásica trataron de asociar estilos literarios con algunos de los títulos más célebres del poeta Virgilio –de ahí su nombre– y con ciertos tipos y ambientes sociales, además de con ciertos personajes tradicionales de renombre. La *Eneida* sirvió como modelo para el estilo *gravis*, las *Geórgicas*, para el *mediocris*, y, por último, las *Bucólicas*, para el *humilis*, según podemos apreciar en la representación siguiente:



Tratados especializados en Retórica con gran difusión e influencia durante la Edad Media como el *De inventione* de Cicerón (86 a. C.), los cuatro libros de la *Rhetorica ad Herennium* de Cornificio (c. 90 a. C.) o la *Epístola a los Pisones* de Horacio (finales del siglo I a. C.) contribuyeron a la conservación y perpetuación de un modelo que gustaba de definir los tres estilos de la siguiente forma (*Rhetorica ad Herennium*, IV, 8 en Calboli, 1969: 162):

Sunt igitur tria genera, quæ genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est, quæ constat ex verborum gravium magna et ornata constructione. Mediocris est, quæ constat ex humiliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est, quæ demissa est usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem.

En principio, la tipología de estilos se sustentaba en la calidad del discurso, del cual se ponían de manifiesto algunas diferencias en cuanto a su utilización: el lenguaje *gravis* aparecía relacionado con formas de expresión compleja, "*ornata*", según Cornificio; el lenguaje *mediocris*, una instancia algo más inferior a la anterior que emplea palabras más vulgares; el lenguaje *humilis* o *attenuatus*, el más sencillo y frecuente en los sermones. E. Faral (1982: 88) en su estudio sobre las artes poéticas de los siglos XII y XIII admite la posibilidad, en este periodo, de un cambio de estrategia en la adaptación de la "*rota Vergili*" en el sentido de que lo que se consideraba en tiempos antiguos una mera cuestión de calidad de estilo, se transforma en factor distintivo de clases sociales, es decir, se caracteriza el discurso en función del estamento social al que va a ser aplicado. Este giro ya había sido documentado en un texto ligeramente anterior al siglo XI perteneciente a la *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem Poeticam* (Faral, 1982: 86-87):

Humile genus est, si quando res viles sibi convenientibus vocibus designantur, ut cum qui diceret *ardentem testam*: ecce vilem rem, id est testam, proprio nomine nominavit. Mediocre est, ut si dicas *lucernam*, quia lucerna non tantum minorum sicut testa est, sed etiam majorum. Grave est si dixeris *aureos lychnos*, quia pertinent tantum ad potentes.

Lo que parece evidente es que la *Biblia*, en cuanto texto de “obligado” conocimiento para toda la población, en un tiempo en que dicha población no tenía por costumbre leer (Auerbach, 1969: 248) – especialmente en los estratos sociales más bajos–, necesitaba un medio de expresión que fuera fácilmente comprensible para todos y que pudiera aplicarse a los grandes misterios de la fe sin plantear problemas ni parecer irrespetuoso (Auerbach, 1969: 40). La versión “vulgarizada” de la Escritura o “Vulgata”, atribuída a San Jerónimo, bien pudiera haberse guiado por ideas como la anteriormente mencionada.

A pesar de sus declaraciones en favor de un lenguaje fundamentalmente alegórico, San Agustín (*Confessiones*, 6, 5) también supo reconocer los valores inherentes al “*sermo humilis*” en función de su riqueza interior, sustrayéndose a la tentación de sugerir un modelo exclusivamente *gravis* y abogando por el uso de un modelo mixto, producto de la conjunción entre el estilo *humilis* y algunas figuras retóricas como la metáfora o la alegoría y otros tropos relacionados con ellas, en una combinación tan perfecta y equilibrada como se da en la Sagrada Escritura (Labriolle, 1969: 125):

Iam enim absurditatem, quæ me in illis litteris solebat offendere, cum multa ex eis probabiliter exposita audissem, ad sacramentorum altitudinem referebam eoque mihi illa venerabilior et sacrosancta fide dignior apparebat autoritas, quo et omnibus ad legendum esset in promptu, et secreti sui dignitatem in intellectu profundiore servaret; verbis apertissimis et humillimo genere loquendi se cunctis præbens, et exercens intentionem illorum qui non sunt leves corde; ut exciperet omnes populari

sinu, et per angusta foramina paucos ad te traiceret; multo tamen plures, quam si non tanto apice autoritatis emereret, nec turbas gremio sanctæ humilitatis hauriret.

La tarea de los escritores de la época consistía, pues, en trasladar el patrón retórico bíblico a cada una de las obras que componían, justificando siempre su modo de actuar en su visión paradigmática del mundo: las innumerables posibilidades de la materia convergen en una sola idea general que desempeña la función de modelo aplicable al resto mediante un proceso de analogías (De Bruyne, 1987[1947]: 219). Se trata, entonces, de combinar los recursos del descendiente directo del “*sermo humilis*”, el “*ornatus facilis*” –es decir, los “*colores rhetorici*” o instrumentos que hacen viable la escritura, como podrían ser recurrencias fonológicas, sintácticas, morfológicas o léxicas dentro de la composición, fenómenos de hipérbaton y similares, etc.– y los del “*ornatus difficilis*” –figuras de la expresión que tienen relación con un uso eficaz de palabras con sentidos diferentes a su significado usual⁴⁶ (“*Instruit iste modus transsumere verba*

⁴⁶ Las tipologías de la expresión que aparecen en los autores de poéticas durante la Edad Media no concentraron únicamente sus esfuerzos en repetir la teoría de los tres estilos que se habían heredado de la época clásica y la latinidad tardía. Sus esquemas se completaron con la oposición “*ornatus facilis*”/“*ornatus difficilis*”, la cual dotaba a sus sistemas de mayor variedad y permitía ofrecer un panorama considerablemente más amplio de las posibilidades estilísticas al alcance de los autores medievales. Geoffroi de Vinsauf (Faral, 1982: 284) introduce en su *Documentum de arte dictandi et versificandi*, II-3-1, la distinción entre ambos: “Unus modus est utendi ornata facilitate, alius modus est utendi ornata difficultate. Sed hoc adjiciendum quod nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicujus ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior. Superficies enim verborum ornata, nisi sana et commendabili nobilitetur sententia, similis est picturæ vili quæ placet longius stanti, sed displicet propius intuenti. Sic et ornatus verborum sine ornatu sententiarum audienti placet, diligenti intuenti displicet. Superficies autem verborum ornata cum ornatu sententiæ similis est egregiæ picturæ, quæ quidem, quando propius inspicitur, tanto commendabilior invenitur”.

El “*ornatus facilis*” se basa en el potencial de los “*colores rhetorici*”, estrategias estilísticas que el autor puede manejar a su antojo en la composición de sus textos y que Matthieu de Vendôme (Faral, 1982: 178 y siguientes) en su *Ars versificatoria* (III, 45 y siguientes) enumera según este orden: *antithetum*, *contentio*, *anaphora*, *duplicatio*, *paranomasia*, *annominatio*, *epanalempsis*, *repetitio*, *scesisonaton*, *membrum orationis sive articulus*, *dialiton*, *dissolutum*, *polissyntheton*, *conjunctum*, *methalempsis sive clemaz*, *gradatio*, *conversio*,

decenter.” Cito textualmente la *Poetria nova*, IV-1, de Geoffroi de Vinsauf; Faral, 1982: 221; v. 765).

De esta manera, asistimos al nacimiento de un estilo “nuevo” cuya característica primordial es el eclecticismo, el tomar rasgos de los diferentes tipos y figuras del discurso para dar lugar a un modo de escribir ligado indefectiblemente al sermón religioso y a todas las composiciones de supuesta raíz religiosa. Un estilo directamente influenciado por el texto bíblico que se recubre con un velo literarizante que incluye el uso de recursos estilísticos como los símiles, las comparaciones, metonimias o metáforas, entre otros, y que, a decir de los expertos en tratados de poética (Geoffroi de Vinsauf en su *Poetria nova*, IV-1 en Faral, 1982: 223; vv. 830-843), debe dejar que el significado oculto sea perfectamente inteligible, no inaccesible:

Egredie sic verba locas; sic verba locata
Pervia mentis erunt oculo. Sed verba locare
Res onerosa quidem studio. Modus iste loquendi
Est gravis estque levis: gravis est inventio verbi,
Mens levis inventi. Sic se contraria miscent,
Sed pacem spondent hostesque morantur amici.

complexio, traductio, exclamatio, ratiocinatio, sententia, contrarium, similiter cadens, similiter desinens, commixtio, subjectio, diffinitio, transitio, correptio, occupatio, disjunctio, adjunctum, conduplicatio, commutatio, dubitatio, præcisio, conclusio. Tales figuras aparecen también documentadas con alguna adición en el tratado *Laborintus* del alemán Eberhard (Faral, 1982: 351-358; vv. 441-594) y en la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf (Faral, 1982: 231-245; vv. 1094-1587). No obstante, el propio Geoffroi (Faral, 1982: 303) apunta la posibilidad de utilización de algunos “colores” como recursos del “*ornatus difficilis*” en su *Documentum de arte dictandi et versificandi*, II-3-102 (“Item ad ornatam facilitatem valent colores rhetorici, sed non omnes. Omnes quidem valent ad ornatum, sed ad ornatam difficultatem valent translatio, nominatio, pronomination, denominatio, circuitio, intellectio”).

El “*ornatus difficilis*”, por el contrario, toma al significado léxico como verdadero núcleo motor de la creación literaria, planteando un juego en el que a cada palabra le corresponden varios significados, según se infiere de las palabras de Eberhard (Faral, 1982: 349; vv. 381-382) en su *Laborintus*, III-3: “Vocem non unam, sed plures, transfero verbis. // Sic aliis alia significata gero”.

Est ibi temperies quædam. Ne sit leve verbum,
Vile vel illepidum: trahit a gravitate leporem
Et pretium. Gravitas ne turgida sit vel opaca;
Præstat ei levitas lucem reprimitque tumorem:
Altera castiget reliquam. Sic ergo loquaris,
Sic grave junge levi, ne res hæc detrahat illi,
Sed sibi convenient et sede fruantur eadem
Pacificetque suam concors discordia litem.

El mismo tratadista (*Poetria nova*, IV-1) apela a las “*auctoritates*” para apoyar esta norma, sin duda recordando opiniones anteriores sobre el asunto; quizá San Agustín: los desvelos de los autores deben ir encaminados a aplicar adecuadamente el estilo al momento que corresponda y, sobre todo, a evitar cualquier equívoco, malentendido o confusión ya que, en caso contrario, la posibilidad de que el lector-receptor consiga llegar al fondo del mensaje se reduciría drásticamente y la doctrina que se quisiera transmitir no podría calar en la audiencia que la recibiera (Faral, 1982: 230-231; vv. 1080-1084 y 1091-1093):

Nec sis elati, sed socialis
Eloquii. Veterum clamat doctrina: loquaris
Ut plures, sapias ut pauci. Nec tamen ex hoc
Vilescis: sermone potes simul esse facetus
Et facilis. [...]
In re communi communis, in appropriatis
Sit sermo proprius. Sic rerum cuique geratur
Mos suus. In verbis est iste probatior usus.

Según se deduce, el enemigo a batir por los autores debe ser lo que Geoffroi llamó “*obscura brevitatis*”, es decir, la tendencia a la opacidad en la expresión⁴⁷. ¿Cómo conseguir que la mezcla de estilos no complique

⁴⁷ Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. [...] Tamen in quolibet

innecesariamente la recepción de los textos? Posiblemente encontremos la respuesta tras proceder a un estudio algo más detallado de las figuras estilísticas procedentes del *ornatus difficilis* que son recomendadas por las poéticas medievales para enriquecer la simplicidad formal del *ornatus facilis*.

3.6. LA FIGURATIVIDAD. SISTEMAS DE INDIRECCION DE SENTIDO⁴⁸

Símbolos, comparaciones, metonimias y metáforas parecen haber sido los recursos de estilo más habituales entre los autores medievales para transmitir a su posible público la necesidad de trascender la pura literalidad del texto. A pesar de lo poco clara que parece estar la diferencia que existe entre algunas de ellas, intentaremos una definición que pueda distinguir las.

possumus peccare non observando proprietates debiti styli, sed declinando ad proprietates aliorum styli, et sic erit opus fluitans et dissolutum. [...] Præter hæc vitia tangit Horatius vitium illud quod dicitur obscura brevitatis, sub hac forma: "Brevis esse laboro: obscurus fio". Quod vitium detrivimus superius evidenter ostendentes artificium per quod evitari potest, si brevitatis idonea sit sufficiens et moderata. (Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de Arte Dictandi et Versificandi*, II-3D-145, 150 y 152)

⁴⁸ He "usurpado" el título de este apartado del artículo de Antonio Monegal "La metáfora en teoría", publicado por la Asociación Vasca de Semiótica en 1994 (ver bibliografía final). El término "figuratividad" aparece fundado en la idea expresada por Jonathan Culler en su estudio de 1981 (ver bibliografía) y que cito textualmente: "The figurative is the name we give to effects of language that exceed, deform, or deviate from the code; codifications of previous excesses, deformations and deviations only create opportunities for new turns."

3.6.1. LAS FIGURAS RETÓRICAS “SIMPLES”: SÍMILES, COMPARACIONES Y METONIMIAS.

El *Diccionario de la Real Academia Española*⁴⁹ (DRAE) define al símil como “figura que consiste en comparar expresamente una cosa con otra, para dar idea viva y eficaz de una de ellas”, es decir, en función de su capacidad comparativa. A la vez, considera a la comparación un “símil retórico”, resaltando un posible vínculo entre ambas figuras de expresión y promoviendo la duda entre los usuarios del diccionario: ¿serán lo mismo o no? La respuesta a esta pregunta no puede ser más que afirmativa, como así lo atestiguan estudiosos como Murphy (1986[1974]: 379; “(Símil) Es la comparación de una figura con otra, e implica un cierto parecido entre ellas. Sirve para alabar o censurar”.) o Marchese y Forradellas (1986: 66-67; “La comparación, también llamada símil, es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlación gramatical comparativa, bien por la unión entre los dos miembros de un morfema que la establezca”.)

No obstante, aproximaciones algo más recientes han concluido que sí es lícito y recomendable establecer algún tipo de distinción entre ambas figuras. Michel Le Guern (1990: 60, 61 y 62), por ejemplo, aboga por una diferenciación basada en aspectos cuantitativos (comparación) o cualitativos (símil), expresada en los siguientes términos:

La “similitudo” tiene en común con la metáfora el hacer intervenir una representación mental ajena al objeto de la información que motiva el enunciado, es decir, una imagen. [...] En cambio, la “comparatio” en sentido

⁴⁹ Para las definiciones extraídas del DRAE se ha utilizado la versión online en buscon.rae.es/draeI

restringido no es una imagen, porque queda en la isotopía del contexto: cuantitativamente, no se comparan más que realidades comparables.

En la misma línea, Andrew Ortony, en la revisión de 1993 de un artículo suyo sobre este tema publicado en 1979, sostiene que, al contrastar las figuras, se puede apreciar una similitud literalmente verdadera, real, entre los dos términos de una comparación, mientras que tal condición entre los dos términos de un símil resulta ser literalmente falsa⁵⁰. En aquellos casos en los que tanto símil como comparación parecen no poder distinguirse, Ortony (1993: 349) asume que ha sido introducido en la expresión algún modificador que provoca que el receptor fije su atención en la cualidad resaltada de ese término modificado y busque en el segundo término algún predicado relacionado con esa cualidad.

It should be noted that similes can easily be modified so as to come very close to being literal comparisons. If a modifier is introduced that is in fact an attribute with respect to which both terms are comparable, then by temporarily increasing the salience of that attribute for the A term, the comparison may result in a match of high-salient predicates.

El modificador actúa como si se tratara de una pista en una investigación policial: aporta claves nuevas para establecer la relación de similitud entre ambos términos involucrados o bien indica con cierta claridad hacia dónde debe el receptor dirigir su mirada.

George A. Miller (1993: 373) define al símil como una expresión de tipo comparativo que pone en relación dos cosas no semejantes y que

⁵⁰ El razonamiento de Ortony (1993: 346 y 347) se basa en un ejemplo concreto, el estudio de lo que él ha dado en llamar "the surface structure of explicit comparisons" en las siguientes oraciones: "Encyclopedias are like dictionaries. Encyclopedias are like gold mines." Utilizando dos métodos diferentes, la percepción intuitiva de la gente corriente y la reducción al absurdo, consigue demostrar de manera fehaciente la tesis mencionada anteriormente.

contiene una “cópula de similitud”, encarnada en la preposición “like/como”. Los términos elegidos para ser contrastados por medio del símil pueden ser totalmente opuestos uno al otro: el grado de diferencia entre ambos no afecta a la validez del símil. La interpretación de un símil se basa en la inferencia por parte del receptor de cualquier indicio de semejanza a partir de menciones anteriores, de su propia experiencia personal o de conocimientos generales sobre el mundo. Este proceso de desciframiento del símil no es comparable al proceso que implica la interpretación de una metáfora, puesto que las cualidades semejantes de ambos términos del símil pueden percibirse más rápidamente y con menor esfuerzo por parte del receptor, es decir, no se percibe ninguna incompatibilidad semántica desde el punto de vista del receptor (Le Guern, 1990: 65). Lo verdaderamente importante de esta figura (Miller, 1993: 375) es la habilidad del autor para establecer vínculos entre dos términos que parecían no existir o pasar desapercibidos y las formas que éste puede utilizar para ligar dos mundos u horizontes de experiencia a priori alejados entre sí. En su definición más amplia, los símiles son vehículos para expresar analogías.

La metonimia es identificada en el DRAE como el “tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada”. Es decir, una relación cualitativa real entre los términos que se unen por medio de esta figura que aparece calificada en el diccionario de figuras retóricas de A. Marchese y F. Forradellas como “de transferencia semántica” (1986: 262). Sencillamente, se sustituye un contenido semántico existente por otro que presenta alguna afinidad comprobable con el primero. En tal caracterización coinciden todos los autores consultados, incluido Heinrich Lausberg (1967: 70-71) en su estudio sobre la Retórica Literaria que tanto debe a la Retórica de la época clásica y de los Santos Padres.

Katie Wales, sin embargo, en su diccionario de estilística publicado en 1989, introduce una definición de metonimia en la que se puede apreciar un esfuerzo por describirla desde puntos de vista más modernos. Dice así (1991[1989]: 297):

METONYMY: A rhetorical figure or trope by which the name of a referent is replaced by the name of an attribute, or of an entity related in some semantic way. In semiotic terms, metonymy is an indexical sign: there is a directly or logically contiguous relationship between the substituted word and its referent. [...] No flouting, moreover, of the maxim of quality: reality is maintained.

Considerar la metonimia como una expresión índice equivale a identificar tal figura con los elementos deícticos del discurso. Si el uso de la metonimia implica un cierto grado de deíxis, entonces es posible una interpretación que varíe en función de la situación o contexto en el que vaya integrada la metonimia, ya que las expresiones índice (=deícticos) “son elementos como “yo”, “aquí”, “ahora”, solo interpretables en situaciones en relación con las que puede probarse su valor de verdad” (Schlieben-Lange, 1987: 77). A pesar del esfuerzo por presentar la metonimia a la luz de una explicación pragmática, se podría formular una objeción a la definición de Katie Wales: la deíxis que parecen contener, según esta, las metonimias no puede ser meramente mostrativa de una realidad contigua y tangible, de la misma manera que los pronombres personales o demostrativos y algunos adverbios temporales o de lugar apuntan hacia una realidad gobernada por coordenadas espacio-temporales. No se trata del mismo tipo de deíxis, sino de lo que algunos autores han llamado “deíxis funcional” (Calvo Pérez, 1994: 108) y descrito con las siguientes palabras:

El objeto al que aludimos ya ha entrado anteriormente en la órbita experiencial del emisor y el receptor y no necesita ser aislado en un proceso

natural de mostración. Se trata más bien de una recuperación colateral del objeto, avalada por su nombre (textual) y aceptada por ambos interlocutores al margen de la situación espacio-temporal.

Ciertamente, de acuerdo con Wales, no se da violación alguna de la máxima de calidad porque no hay constancia de ninguna alteración del referente real, pero es importante señalar que la presentación de la realidad por medio de una metonimia no es tan simple como la que supone la utilización de un símil con su consiguiente repertorio de analogías más o menos evidentes. No se trata de ilustrar la realidad, sino de reconducirla a través de algún aspecto de la misma sin hacer perder la perspectiva a los receptores.

Previamente, la lingüística cognitiva había caracterizado la metonimia como un mecanismo lingüístico estrechamente ligado a la función referencial del lenguaje (Lakoff & Johnson, 1981: 36):

Metonymy [...] has primarily a referential function, that is, it allows us to use one entity to *stand for* another. But metonymy is not merely a referential device. It also serves the function of providing understanding.

Michel Le Guern (1990: 28) insistió en esta cuestión al afirmar que la referencia metonímica expresa una relación con el mundo exterior, independientemente de las estrategias lingüísticas que el autor de las mismas haya utilizado para formularlas. La metonimia, pues, operaría por medio de la elipsis de ciertos términos, lo cual desencadenaría una sucesión de reajustes en la mente del receptor a fin de completar el círculo de la significación.

De cualquier forma, la principal aportación de Le Guern (1990: 18-19) consiste en un esfuerzo por deslindar los terrenos de la metonimia de los de la metáfora:

Si se examinan los dos mecanismos, el de la metonimia y el de la metáfora [...], se aprecia una diferencia muy marcada. [...] (En la metonimia) La interpretación de la palabra por su sentido propio no es realmente incompatible con el contexto: todo lo más, se la entiende como una aproximación que necesita ser corregida un poco. [...] Al contrario, la metáfora, a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta. La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica: la incompatibilidad semántica juega el papel de una señal que invita al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto.

Tal interés por distinguir cada figura en función de la otra ha atraído la atención de los teóricos desde el momento en que se intentan establecer dominios para cada una de ellas. George Lakoff y Mark Johnson (1981: 36) sugirieron que los procesos que generan metáforas y metonimias son diferentes, ya que en uno de los casos –la metáfora– la expresión metafórica resultante responde a una visión de la realidad determinada, en la que alguien concibe una cosa en términos de otra y ello genera una “imagen” particular. Mientras tanto, la metonimia opera por sustitución: un término por otro, en la inmensa mayoría de los casos.

La gran diferencia entre ambas figuras reside en el hecho de que, al fijar nuestra atención en un rasgo determinado de algún motivo existente en la realidad, podemos percibirlo de dos maneras distintas: por un lado, una relación de tipo “parte por el todo” o similar de carácter universal; por otro, una asociación mental novedosa que pertenece al ámbito más íntimo de su autor (Lakoff & Johnson, 1981: 37):

Thus metonymy serves some of the same purposes that metaphor does, and in somewhat the same way, but it allows us to focus more specifically on certain aspects of what is being referred to. It is also like

metaphor in that it is not just a poetic or rhetorical device. Nor is it just a matter of language. Metonymic concepts [...] are part of the ordinary, everyday way we think and act as well as talk.

Por tanto, parece que, a pesar de sus muchas semejanzas (su objetivo primordial: establecer algún tipo de comunicación; su origen común: el horizonte de experiencia de su creador y, por ende, su falsa arbitrariedad), ambas figuras se alejan en cuanto nos acercamos a las asociaciones que subyacen tras cada una de ellas. La mente humana establece, de una manera innata, un sistema conceptual que se rige por medio de relaciones básicas de tipo físico o causal, es decir, relaciones metonímicas tales como “la parte por el todo”, “el productor por el producto”, “el objeto utilizado por el usuario”, “controlador por controlado”, “institución por responsables individuales”, “el nombre del lugar por la institución” o “el lugar por el suceso” (Lakoff & Johnson, 1981: 38-39). Estos son ejemplos muy básicos de sustitución de términos en atención a alguno de los rasgos que comparten o que nuestro código cultural nos ha enseñado que poseen. Dichas relaciones son universales y de lo más corriente, sistemáticas y muy obvias. Por el contrario, las expresiones metafóricas presentan unas relaciones entre términos que, si bien pueden reconocerse con mayor, menor o incluso nula dificultad, no son percibidas como universales, ni sistemáticas, ni obvias (Lakoff & Johnson, 1981: 39):

Thus, like metaphors, metonymic concepts structure not just our language but our thoughts, attitudes and actions. And, like metaphoric concepts, metonymic concepts are grounded in our experience. In fact, the grounding of metonymic concepts is in general more obvious than is the case with metaphoric concepts, since it usually involves direct physical or causal associations.

No se sustituyen unos términos por otros. Se requiere un cierto conocimiento del mundo experiencial (o cultural o social) de quien las profiere o compone para que no se produzca un salto o ruptura de la comunicación.

Volviendo a los intentos de diferenciación de las figuras, el punto más llamativo de la argumentación de Le Guern (mencionada anteriormente) reside en la presunta compatibilidad semántica de la metonimia por oposición a la supuesta incompatibilidad que caracterizaría a la metáfora y en el hecho de que esa compatibilidad necesite un elemento de corrección para ser decodificada debidamente. A raíz de esta afirmación, parece que nos podríamos plantear al menos tres preguntas:

- primera, ¿qué tipo de corrección sería pertinente?
- segunda, ¿sería una corrección de carácter universal o individual?
- tercera y más importante, ¿como se puede asumir que algo es compatible semánticamente con cualquier contexto si, a la vez, se impone como imprescindible un factor de corrección, aunque solo se trate de “ser corregido un poco”?

Quizá la imposibilidad de expresar dicha diferencia mediante términos que no induzcan a error o a suposiciones equivocadas haya “estropeado” ligeramente la exposición de Le Guern. Algo similar a lo que sucede cuando empleamos metonimias o metáforas –más bien estas últimas–: cubren parcelas de significación que no pueden ser transmitidas por medio de las expresiones existentes en nuestro sistema lingüístico.

3.6.2. EL EXTREMO DE LA COMPLICACIÓN FORMAL: LA METÁFORA

Cuando abordamos la acepción registrada en el DRAE del término “metáfora”, éste aparece definido como “tropo que consiste en trasladar el

sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tática”, o, lo que es lo mismo, la metáfora bien puede ser, de nuevo, una variante de la comparación.

A primera vista, manejamos figuras que implican una progresión ascendente de la complicación formal, ya que las dos primeras mencionadas –símbolos y comparaciones– parecen, en esencia, totalmente transparentes, mientras que la metonimia ya presenta rasgos de cierta opacidad al establecerse un cambio de designación y, por tanto, una ruptura “leve” de la lógica del discurso. Cabe destacar su limitación, puesto que no se da en todo tipo de contextos. La metáfora alcanza el mayor grado de sofisticación en la escala sugerida, porque lo que consta como “expreso” en la comparación se diluye hasta resultar “tácito” y ello requiere una capacidad mayor en el receptor para decodificar el mensaje, ya que su uso y significado último no parece estar regulado.

Teniendo en cuenta este último factor diferencial, la existencia de cuatro figuras de expresión con distinta capacidad de “complicar” los mensajes, dediquemos las próximas páginas a la que parece erigirse en recurso más poderoso como generador de sentido y, a la vez, de mayor abstracción formal de los cuatro, la metáfora.

La metáfora en sí es parte integrante de un proceso comunicativo bastante complejo en el cual se introducen algunas particularidades propias del lenguaje figurativo. Lo que resulta evidente, después de haber consultado publicaciones expresamente dedicadas a esta figura retórica, es que los teóricos han llegado a un acuerdo sobre la identidad de los problemas que afectan directamente a la metáfora y que parecen ir estrechamente vinculados a las cuestiones esenciales de la existencia humana: ¿qué son? ¿para qué sirven? Estas preguntas intentan ser respondidas desde distintas perspectivas, tanto la puramente lingüística como la estilística, pasando por la semiológica, pragmática o psicológica.

A la vez, se aprecia un esfuerzo por poner en relación la metáfora con otras figuras retóricas como las ya anteriormente mencionadas metonimia y símil.

A modo de comienzo, en la entrada del DRAE correspondiente a la metáfora, se dan cita varios elementos interesantes para nuestra revisión. Son los siguientes:

- el sentido recto
- el sentido figurado
- la noción de “traslación”.

El ser humano, como ya hemos mencionado en páginas anteriores, se encuentra inmerso -y, además, sin posibilidad de salvación- en un mundo sígnico donde todo signifiante tiene significado y, a la vez, recibe un sentido⁵¹. Esta constante inmutable en la especie humana fue denominada por Ernst Cassirer “pregnancia simbólica”, es decir, “la impotencia constitutiva que condena al pensamiento a no poder jamás intuir objetivamente una cosa sin integrarla de modo inmediato en un sentido” (Durand, 1968[1964]: 70). En virtud de este concepto, la Real Academia parece establecer la dicotomía “sentido recto/sentido figurado” como si de una lucha de contrarios se tratase, en la que el sentido figurado sale vencedor sobre su oponente durante el proceso de construcción metafórica.

La idea de “traslación” proviene de la consideración aristotélica de metáfora -“trasladar a una cosa el nombre de otra”- y otorga a la figura poder dinámico, de claro movimiento de significados. Se transfieren

⁵¹ Resulta interesante citar, a este respecto, las palabras de José Luis Brea (1991: 29) que transcribo a continuación: “Toda significancia es flotación a la deriva, destino infijable; todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales de sentido en perpetua fuga”.

rasgos o propiedades de unos términos a otros, siempre con un marco común subyacente (Monegal, 1994: 10-11):

Estamos ante un sistema de transferencia de rasgos o propiedades [...] que no solo pertenecen a la carga semántica de cada término, sino que abarcan además nuestros conocimientos enciclopédicos [...] sobre cada elemento de la metáfora.

La introducción del factor “comparación tácita” en la definición trae aparejada una indiscutible intencionalidad del autor de hacer recaer la atención de su receptor sobre la información metafórica, al igual que sucede en las comparaciones o símiles, donde el autor es plenamente consciente del efecto que la equiparación -negativa o positiva- de dos términos tiene en la conciencia del receptor.

La citada definición del DRAE se halla claramente influenciada por fuentes de la retórica tradicional clásica que concebía la metáfora como un tropo (= figura retórica) que se limitaba a sustituir unos términos por otros, por ejemplo, “dientes” por “perlas” en expresiones tipo “las perlas de su boca”, fundando su uso en la correlación o “*similitudo*” existente entre los dos términos que se ponían en relación, según declara Heinrich Lausberg (1967: 61). A la vez, se la trata como una forma de comparación más breve, ya que no incluye el lexema comparativo “como” para establecer la semejanza deseada por el autor. Esta idea proviene de la obra de Cicerón⁵² y de Quintiliano y fue adoptada como válida hasta el siglo XX.

⁵² *De oratore*, III. 38. 156: “<translatio> similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum, si agnoscitur, delectat; si simile nihil habet, repudiatur”.

De Institutione Oratoria, 8. 6. 8: “metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, hæc pro ipsa re dicitur”

Todas estas aserciones que presenta la mencionada entrada del DRAE han sido rebatidas por las teorías modernas, más concretamente los estudios de Ian Richards, Paul Ricœur, John Searle o Max Black, según veremos a continuación.

3.6.2.1. METÁFORA, SENTIDO Y SIGNIFICADO

Paul Ricœur ha tomado como punto de partida la idea de que la obra literaria vincula un sentido explícito con uno implícito para definir la metáfora (1995: 63) como elemento que afecta a la semántica interna de la oración, al contrario de las teorías de corte tradicional que sostienen que el proceso metafórico es un mero proceso denominativo que atañe únicamente a la semántica de la palabra. Siguiendo a Ian Richards (1964: 93), debemos afirmar que la base esencial de cualquier metáfora radica en una relación entre dos términos (evitando identificarlos con palabras aisladas), la “tensión” que se crea entre los mismos, al aparecer un enunciado sin sentido literal lógico.

In the simplest formulation, when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.

La tensión no se da (Ricœur, 1995: 63) entre dos términos de la expresión, como erróneamente se había pensado en la Antigüedad clásica, sino que resulta de la confrontación de dos interpretaciones de la realidad: una, literal, empírica y cerrada; la otra, subjetiva, sorprendente y abierta a todo tipo de posibilidades (Ricœur, 1995: 65):

Una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que solo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora es, por lo tanto, más la resolución de un enigma que una simple

asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica.

En una metáfora, la experiencia humana nos es transmitida de una forma novedosa, no mediante verdades científicas fácilmente comprobables, sino a través de la percepción de ciertas conexiones y relaciones que parecen existir en un plano más sutil. Otros autores (Culler, 1981: 191) señalan con acierto que quien compone una obra literaria se vale de la metáfora para producir invenciones artísticas basadas en dichas relaciones y conexiones:

Whatever may be true of other figures, metaphors generally make claims that could in principle be restated as propositions, albeit with difficulty and prolixity. Doubtless for this reason, metaphor has long been thought of as the figure par excellence through which the writer can display creativity and authenticity: his metaphors are read as artistic inventions grounded in perceptions of relations in the world.

La metáfora pone en contacto diferentes concepciones de la realidad que entran frecuentemente en conflicto con la realidad tangible. Este es el motivo principal de la creación de tales recursos poéticos. No debe llevarnos a engaño el hecho de que el autor emplee medios convencionales propios de su lengua para transmitirnos expresiones metafóricas, no se trata de descifrar una adivinanza a base de cambiar una palabra por otra, sino de un esfuerzo por superar las barreras que impone el propio léxico -y, por extensión, la mente que lo maneja- para expresarse individualmente (Le Guern, 1990: 77):

¿Qué es lo que incita a salir del lenguaje de la clara lógica para recurrir a la metáfora? [...] Se recurre a la metáfora porque no se puede proceder de otro modo. La metáfora sería una consecuencia de la pobreza de los medios del lenguaje, es decir, en definitiva, una de las muestras de la limitación de la mente humana.

A causa de las restricciones inherentes a la mente humana creadora de metáforas, autores como Le Guern (1990: 69) prefieren explicar el nacimiento de la metáfora como consecuencia de un proceso compuesto por tres estadios: primeramente, se selecciona una estructura de similitud esencial que servirá de base decodificadora de la expresión metafórica; en segundo lugar, esta base de similitud se transforma en símbolo (1990: 71), es decir, en “significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado” (1990: 45). El propio autor denomina a esta fase intelectualización, puesto que el propio sujeto es quien maneja las claves y decide qué significantes y qué significados emplear o cuál será el objeto simbolizado, producto de su conciencia intelectual. El último de los estadios será el de la generación de la metáfora propiamente dicha, en el que intervendrá la imaginación creadora, que busca, en parte, una suspensión de la función referencial del lenguaje o, al menos, un atenuamiento de la misma (1990: 86). Mediante este mecanismo, pasamos del orden lógico a introducirnos en una relación simbólica (1990: 69):

El paso de una estructura de similitud a una de metáfora, reuniendo el carácter lógico e intelectual de la similitud y la impresión de identificación de dos realidades ajenas que busca producir la metáfora, proporciona un instrumento particularmente adaptado a la presentación de una relación simbólica.

Realmente, el razonamiento de Le Guern nos lleva de un término difícil de definir a otro que resulta aún más imposible de manejar. Hacer intervenir al símbolo como paso intermedio en la creación de metáforas equivale a contradecir toda la tradición de estudios sobre el símbolo, especialmente el aluvión de trabajos en este sentido que se han publicado durante el siglo XX. Desde explicaciones estrictamente filosóficas como la de Gilbert Durand (1968: 21): “signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales,

iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación”, resaltando su adscripción a un mundo inefable que no puede ser enteramente transmitido a otros individuos más que por aproximación; nada que ver con la metáfora, pues. Hasta aportaciones como la de Umberto Eco, basada en la siguiente afirmación de Hegel (1989: 225):

Símbolo en general es una existencia exterior inmediatamente presente o dada para la intuición, que, sin embargo, no debe tomarse tal como se presenta inmediatamente, por sí misma, sino entenderse en un sentido más amplio y más general. En el símbolo hay que distinguir al punto dos cosas: en primer lugar, el significado y luego, la expresión del mismo.

Por tanto, el símbolo presenta una doble vertiente que recuerda la diferenciación en planos que Saussure propuso para el signo lingüístico. Opera por medio de analogías pero con una condición, que el significado no se agote en cada decodificación (Eco, 1990: 255): “El símbolo es analógico. Pero lo es de modo insuficiente, hay una desproporción entre término simbolizador y término simbolizado: el simbolizador expresa una de las cualidades del simbolizado, pero contiene otras determinaciones que nada tienen que ver con aquello a lo que remite esta forma. Debido a esa desproporción, el símbolo es fundamentalmente ambiguo”. Dicha dicotomía ya había sido señalada por Gilbert Durand en sus trabajos sobre la hermenéutica del símbolo y la imaginación creadora (Garagalza, 1990: 51-52): por una parte, se distingue entre “figura” y “sentido” simbólico, dos elementos que configuran la “forma” final del símbolo como instrumento de transmisión de conocimientos; en segundo lugar, se pone énfasis en la separación inevitable que existe entre ambas y que dota al recurso de un mayor e inagotable valor significativo.

Entre las dos partes constitutivas del símbolo se mantiene siempre una heterogeneidad radical y un conflicto permanente: la figura sensible, fugaz y concreta, resulta siempre inadecuada para expresar directamente el sentido simbólico, invisible e inefable, al tiempo que éste último desborda siempre el simbolizante y la “letra”, no quedando nunca atrapado en él. Es por ello que la interpretación del símbolo implica una especie de “salto (heurístico) en el vacío”: el sentido literal de la imagen sensible, al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime una transignificación. [...] Solo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, solo por una serie de aproximaciones acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta coherencia entre la imagen y el sentido. Por ello, el símbolo no queda “explicado” de una vez por todas, como sucede con una fórmula matemática.

Metáfora y símbolo no parecen estar, aquí tampoco, tan en consonancia como Le Guern sugería, tanto más cuanto Durand (Garagalza, 1990: 58) insiste en establecer dominios diferenciados para cada uno de estos conceptos, al entender el metaforismo, la simbolización y la interpretación como la trinidad necesaria para aprehender la realidad. A su vez, Eco, además de considerar a ambos conceptos como elementos integrantes del mundo del significado indirecto, parece indicar la existencia de dos vías distintas para canalizar dichos conceptos (1990: 244, 245 y 247):

Hay símbolo cada vez que determinada secuencia de signos sugiere -más allá del significado que ya cabe asignarles sobre la base de un sistema de funciones sígnicas- la existencia del un significado indirecto. [...] En el sentido indirecto convendría distinguir entre la posibilidad normal de seguir interpretando y la sensación de sobresignificación que el destinatario puede experimentar ante un signo cuya emisión parece extraña o poco justificable en determinadas circunstancias. [...] La decisión de buscar claves metafóricas se basa en el hecho de que al expresión metafórica viola la máxima de calidad de las reglas conversacionales de Grice. El sentido indirecto se elabora y actualiza con objeto de eliminar el sentido directo.

Es decir, lo que Eco llama “la posibilidad normal de seguir interpretando” sería la vía reservada a los símbolos y consistiría en explorar la red de analogías que se han trazado para transmitir ese símbolo, mientras que la metáfora queda relegada a la segunda vía: instintivamente, se aprecia una ruptura de la lógica del discurso, una elaboración artificial y premeditada y se trabaja pragmáticamente para reducir o eliminar totalmente esa “sensación de sobresignificación” de la que el autor italiano habla.

Paul Ricœur (1995: 74), por ejemplo, pone de manifiesto la distinción básica entre ambos conceptos: la metáfora es “una invención libre del discurso”, mientras que el símbolo “está ligado al cosmos”, es decir, la metáfora es una mera estructura lingüística al servicio de la comunicación, mientras que el símbolo trasciende las palabras y se integra en el imaginario de una determinada cultura. En ocasiones, se necesitan expresiones metafóricas para transmitir un concepto simbólico entre individuos, pero eso no obliga a ambas entidades a ser interdependientes, como Le Guern pretende hacernos creer (Ricœur, 1995: 82):

Hay más en la metáfora que en el símbolo en el sentido de que aquélla trae al lenguaje la semántica implícita del símbolo. Lo que permanece confuso en el símbolo –la asimilación de una cosa a otra y de nosotros a las cosas; la correspondencia sin fin entre los elementos– se aclara en la tensión de la expresión metafórica.

Pero hay más en el símbolo que en la metáfora. La metáfora es solo el procedimiento lingüístico –esa extraña forma de predicación dentro de la cual se deposita el poder simbólico. El símbolo permanece como un fenómeno bidimensional en la medida en que la faceta semántica remite de nuevo a la no semántica. El símbolo está vinculado en un modo en que la metáfora no lo está. Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos hunden en la sombreada experiencia de lo que es poderoso. Las metáforas son solo la superficie semántica con la presemántica que yace en las profundidades de la experiencia humana, a la estructura bidimensional del símbolo.

Podemos ver, en la argumentación de Ricœur, que también ha adoptado la idea de la bicefalia del símbolo: se trata de una especie de fetiche, que esconde una cara semántica (un significado determinado) y otra no semántica (el poder intangible o la importancia que trasciende y se le concede). Por contra, la metáfora solamente puede considerarse una estructura semántica (tiene significado), aunque sin ese componente trascendental. A pesar de esta diferencia sustancial, ambos recursos vertebran la estructura fundamental del texto poético, el cual nos transmite a través de ellos una visión del mundo particular y única (Ricœur, 1995: 49):

De una manera u otra, los textos poéticos hablan acerca del mundo, mas no en forma descriptiva. [...] La desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libera el poder de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva directa, sino solo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas.

En esta misma línea, Rafael Núñez (1992: 169-170) caracteriza la metáfora de la siguiente manera:

La metáfora puede definirse como un enunciado que se percibe como linealmente incoherente, es decir, que quiebra las expectativas y las convenciones semánticas del discurso, al tiempo que se siente como una expresión de un nuevo sentido, como una nueva forma de percibir cierta realidad. Uno de los dominios de la experiencia resulta insospechadamente aclarado en los términos de otro alejado que se le aplica (la metáfora es una predicación). Por medio de la metáfora se descubre una semejanza oculta entre las cosas, las situaciones, las experiencias y, con ella, una nueva dimensión, un nuevo sentido de las cosas, las situaciones y las experiencias mismas. La metáfora, entonces, es una muestra de la comunicación realizada con uno mismo y de la connivencia con el otro: comunicación con uno mismo, pues el descubrimiento es obra de cada uno, y connivencia, pues la expresión metafórica, a pesar de su incoherencia aparente, se ofrece como el elemento común del intercambio.

De esta definición quisiera insistir en dos ideas fundamentales para el “conocimiento” de la metáfora.

Primero, la metáfora es predicación, es decir, dice algo de alguien o de alguna otra cosa. No tiene por qué haber nacido con ciertas limitaciones (Monegal, 1994: 8), por ejemplo, reflejar únicamente las semejanzas o diferencias que se dan entre dos términos bien por su propia naturaleza o bien por las convenciones acostumbradas. Ni siquiera debe ser, obligatoriamente, un mero elemento accesorio⁵³, ornamental del lenguaje puesto que, en ocasiones, son irremplazables. Sencillamente, se trata de “una modificación del contenido semántico de un término” (Martínez-Dueñas, 1993: 61). Este punto de la predicación no ha sido satisfactoriamente aclarado por los teóricos, como puso de manifiesto John Searle (1989: 107-108) en sus trabajos sobre la metáfora, a pesar de su acuerdo en cuanto a la necesidad de utilizar expresiones metafóricas en ciertos contextos dada la carencia de expresiones literales que sirvan a nuestro propósito comunicativo (Searle, 1989: 111).

It is often the case that we use metaphor precisely because there is no literal expression that expresses exactly what we mean. [...] It is in this sense that we feel that metaphors somehow are intrinsically not paraphrasable. They are not paraphrasable, because without using the

⁵³ Michel Le Guern (1990: 82 y 84) también reconoce el valor intrínseco de las metáforas más allá de su supuesto carácter decorativo al concluir que “la metáfora permite dar nombre a realidades a las que la lengua no suministra un término apropiado. La creación de estas metáforas, unida al proceso de lexicalización, es un medio importante para el enriquecimiento del vocabulario de una lengua. [...] Entre los medios que sirven para representar una imagen, la metáfora es el que menos responde a una función de adorno”. También se han oído otras voces en este sentido, una de las más destacadas la de Paul Ricœur (1995: 66), que cito a continuación: “Una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad”. Opiniones como estas demuestran el enorme trayecto que ha recorrido el concepto de metáfora desde los tiempos antiguos (incluyendo a los retóricos clásicos, medievales y de épocas posteriores que basaron sus poéticas en las de los mencionados periodos) hasta las revisiones de la última mitad del siglo XX.

metaphorical expression, we will not reproduce the semantic content which occurred in the hearer's comprehension of the utterance.

Mejor que como predicación, la figura debe ser considerada como un proceso que pretende establecer relaciones entre las condiciones de verdad de un elemento y las de otro pasando por un tercero con el cual guarda cierta similitud (Searle, 1989: 111).

The best we can do in a paraphrase is reproduce the truth conditions of the metaphorical utterance, but the metaphorical utterance does more than just convey its truth conditions. It conveys its truth conditions by way of another semantic content, whose truth conditions are not part of the truth conditions of the utterance. [...] The hearer has to figure out what the speaker means [...] and he has to do that by going through another and related semantic content from the one which is communicated.

Segundo, el uso de metáforas fuerza una ruptura del proceso comunicativo habitual, o sea, el mensaje no puede ser satisfactoriamente decodificado en función de las expectativas de los participantes en el discurso. Esta última situación activa la puesta en marcha de lo que Antonio Monegal (1994: 4) llama "protocolo de lectura metafórica"⁵⁴:

El reconocimiento de una figura se pone en marcha en cuanto se percibe la ineficacia de una lectura literal porque es literalmente incoherente, solo puede tener sentido figuralmente.

El mencionado protocolo es un mecanismo de raíz pragmático-semántica que brinda al receptor del mensaje metafórico la libertad de

⁵⁴ Paul Ricœur (1995: 64) concede otra denominación a este proceso pero no establece diferencia alguna con el protocolo de Monegal: "Tomando en consideración los valores léxicos de las palabras en una expresión metafórica, solo podemos darle sentido a esta, es decir, solo podemos salvar la expresión completa, sometiendo las palabras en cuestión a una especie de trabajo del sentido -que, siguiendo a Beardsley, hemos llamado un giro metafórico- gracias al cual, la expresión comienza a tener significado.

poder seleccionar, de entre todas las implicaciones e inferencias posibles, aquellas que le sean más útiles para comprender lo que está atrapado dentro de la metáfora. Estamos hablando, pues, de uno de los procesos más singulares de producción de sentido en el que al receptor se le exige un gran esfuerzo y responsabilidad (=rechazar o activar inferencias) y que tiene por resultado la consecución plena de la comunicación en el momento en que se potencia una interacción entre dos o varios individuos y aparecen respuestas creativas por ambos lados. Tales respuestas son siempre subjetivas, como subjetiva es, ya lo habíamos apuntado anteriormente, la visión del mundo y la realidad de las cosas que transmite la metáfora (Núñez, 1993: 92-93):

Sin duda, se da una relación entre los tres términos del proceso (emisor-mensaje-receptor), una relación que puede considerarse de comunicación, aunque no de comunidad exacta de experiencias, ni de circulación unívoca de contenidos. [...] En efecto, como juego que es, la poesía, cada poema, no es tanto un mensaje que hay que descifrar como una regla que debe ser puesta en práctica. Pero las reglas de los juegos tienen un carácter peculiar: no son ni prescripciones ni directrices [...]. Esta combinación de prescripción y directriz que define a las reglas de los juegos constituye una forma singular de comunicación en la que no se garantiza la homogeneidad de los resultados (porque asume la aportación de los contextos y los destinatarios), pero que, de todas formas, realiza una codificación, no de la información o de la realidad, sino de la experiencia subjetiva de la realidad: por ello, tal codificación ha de ser necesariamente leve, pues ha de dejar un margen a la individualidad y a la libertad de cada cual que acaba erigiéndose no solo en destino, sino también en fuente del mensaje.

De esta forma, la utilización de la metáfora sumerge a autor y lector en un juego poético (Lausberg, 1967: 62) donde la interpretación “correcta” de la figura depende de los jugadores. La metáfora no nace por accidente ni descuido, sino más bien de forma calculada. Max Black (1993: 21) la definía en los siguientes términos: “A metaphorical statement

appears to be perversely asserting something to be what it is plainly known not to be.”

Atrae poderosamente mi atención el hecho de que Black utilice el adverbio “*perversely*”, mostrando con ello la actitud nada inocente del autor cuando formula metáforas. El propio autor es responsable del juego poético porque es él quien crea las nuevas relaciones de sentido o potencialidades que se deriven de su expresión (Núñez, 1992: 169):

... concibiendo al autor como alguien que juega con las palabras combinándolas en busca de algún sentido no predeterminado, sin saber lo que busca, y acepta y propone ciertas combinaciones precisamente porque las halla investidas de un sentido que se implica.

La metáfora es, sin duda, un recurso poético que el autor selecciona con objeto de estimular la participación activa del receptor y que, en ningún caso, anula el poder que éste tiene sobre las palabras: el mensaje metafórico es abierto, arriesgado (Núñez, 1992: 171) y, a la vez, difuso e inexacto en el sentido menos negativo de ambos calificativos (Núñez, 1992: 177):

[Metáfora] una forma de pensar arriesgada y abierta, que hay que completar, pues sin el conocimiento de las premisas, la conclusión carece de sentido y, sin embargo, no hay otro camino de llegar a las premisas que la conclusión, que, en definitiva, las contiene. [...] [La difuminación del sentido metafórico] no es, pues, una carencia de la metáfora, es más bien la propiedad que permite a todo posible usuario una relación libre y personal con ella, un signo de su vitalidad social por la que es exacta en ocasiones diferentes, pues posee la exactitud inespecífica señalada como característica de la poesía.

Se nos plantea un problema a partir de la creación de metáforas, ¿quién da sentido a los enunciados metafóricos, autor o receptor? Intentaremos dar respuesta a esta pregunta en el próximo apartado.

Capítulo 4:
Construir sentido en la
recepción.
Marco teórico

Capítulo 4: Construir sentido en la recepción. Marco teórico

4.1. LAS IMPLICACIONES PRAGMÁTICAS DE LA METÁFORA

Un aspecto capital de la comunicación lingüística es el hecho insoslayable de que alguien emite un mensaje a otro alguien. De esta afirmación pueden derivarse otras, a saber: alguien dice algo de alguna forma con objeto de producir un efecto en el destinatario de su mensaje. A este hecho se le denomina acto de habla y ha sido considerado por teóricos de la Pragmática como John Searle (1994: 26) como la unidad básica de la comunicación lingüística en tanto en cuanto el mensaje es dictado, producido por un individuo que se vale de materiales como la entonación, el énfasis, la deíxis, etc., para introducir en el mismo contenidos complementarios a la propia literalidad del enunciado. Según Searle:

Hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas, y así sucesivamente, y más abstractamente, actos tales como referir y predicar. [...] Toda comunicación lingüística incluye actos lingüísticos. La unidad de

la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla. Considerar una instancia como un mensaje es considerarla como una instancia producida o emitida. Más precisamente, la producción o emisión de una oración-instancia bajo ciertas condiciones constituye un acto de habla, y los actos de habla [...] son las unidades básicas o mínimas de la comunicación lingüística.

La comunicación lingüística se constituye en acto social por excelencia, en el cual intervienen al menos dos individuos que interactúan (=hablan) observando las reglas lingüísticas que impone la lengua de ambos. La producción de mensajes por parte del emisor va más allá de una mera codificación en palabras de sus pensamientos: anticipa, asimismo, las posibilidades que el receptor posee de comprender lo emitido (Schlieben-Lange, 1987: 99). De la misma forma, el receptor debe decodificar no solo las palabras del mensaje de forma literal, sino también las intenciones del emisor latentes en su comunicación. Solamente así el discurso puede adquirir verdadero sentido, a pesar de que, en ciertas ocasiones, el emisor no puede anticipar todas las reacciones ni los resultados de su mensaje sobre quien lo recibe, únicamente puede “esperar” que la respuesta del otro lado sea la “adecuada” merced a las reglas y los contextos que ambos interlocutores comparten (Núñez, 1992: 94). Lo que se conoce en Pragmática con el nombre de “implicaturas” (Sperber y Wilson, 1986: 35; Reyes, 1990: 62), si bien no reflejadas por medio de expresiones lingüísticas, sino que son relaciones que se establecen dentro de un plano mental, harán posible que el receptor infiera el excedente de información que puede haberse acumulado tras las palabras literales.

Este acuerdo entre las partes involucradas en una conversación parece estar regido por ciertas condiciones o principios que regulan la

producción y comprensión de cualquier tipo de mensaje. Paul Grice los llamó “máximas conversacionales” en sus trabajos sobre el significado publicados en los años 1957 (*Philosophical Review*, 66: 377-388) y 1975 (“Logic and Conversation”, artículo incluido en el volumen *Speech Acts* preparado por Peter Cole y Jerry Morgan) y destacó por encima de todos ellos el “principio de cooperación”, concebido como base esencial de la interacción entre interlocutores. Se formuló según sigue (Grice, 1975: 45):

Our talk exchanges [...] are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts; and each participant recognizes in them, to some extent, a common purpose or set of purposes, or at least a mutually accepted direction [...] at each stage, *some* possible conversational moves would be excluded as conversationally unsuitable. We might then formulate a rough general principle which participants will be expected (*ceteris paribus*) to observe, namely: Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged.

Es decir, este principio nos obliga a una forma de comportamiento que se espera de nosotros, de la misma manera que nosotros la esperamos de los demás. Tanto emisor como receptor deben compartir la misma expectativa situacional; en caso contrario, si uno de los dos viola dicho principio y se aleja de la expectativa, el otro entenderá que el primero quiere decir otra cosa más allá de lo esperado y activará el proceso de implicaturas para intentar comprender lo que su interlocutor ha querido decir realmente.

Además, Grice afirma la existencia de otras nueve máximas, clasificadas en cuatro categorías, que complementarían el citado principio de cooperación. Son estas (Sperber y Wilson, 1986: 33-34; Reyes, 1990: 65):

- máxima de cantidad (= proporcionar toda la información necesaria y adecuada para los propósitos conversacionales de

cada momento. No dar más información que la que se requiere en cada momento.)

- máxima de cualidad (= decir solamente aquello que se crea de verdad o, lo que es lo mismo, no decir aquello que no se puede probar o contrastar)
- máxima de relación (= ser relevante)
- máxima de modo (= evitar la expresión ambigua o poco clara, ser breve y ordenado).

Los pragmatistas entienden que si alguna de estas reglas no se cumple, el emisor del mensaje está intentando decir algo más. Ese excedente de significado lo solventa el receptor haciendo uso de un conjunto de implicaturas conversacionales que rellenan las lagunas de información que se dan en una conversación. Las palabras dejan de ser polisémicas, como afirma Ricœur (1995: 31) para convertirse en monosémicas ya que cada mensaje debe interpretarse en relación con las reglas de conversación y esta confrontación –exista o no adecuación a las mismas– aporta la versión correcta en cada contexto de habla.

El discurso metafórico literario no escapa a los procedimientos de base pragmática. El enunciado metafórico no dice más de lo que dice, lo cual constituye una violación, en la mayoría de los casos, del principio de cooperación o de las máximas conversacionales, ya que la visión o lectura ordinaria no percibe relación alguna entre los términos presentes en dicho enunciado. Si se verifica que el discurso metafórico contenido en cualquier manifestación lingüística, sea oral o escrita, es falso, irrelevante, ambiguo o no contrastable, entonces el lector-receptor puede entender dos cosas: primera, la mente de su interlocutor no funciona bien; segunda, el significado del mensaje ha de ser distinto del procesado en ese primer intento. Existen un mayor número de posibilidades de que el lector-receptor abogue por considerar más plausible la segunda de las

alternativas propuestas (“Where the utterance is defective if taken literally, look for an utterance meaning that differs from sentence meaning.” Searle, 1989: 103). La conducta del autor llevará al lector-receptor a pensar que se ha establecido una conexión entre el significado de la expresión producida y el significado que el autor quiere transmitirnos. ¿De qué forma el lector-receptor puede comprender la expresión producida por el autor si lo que recibe es una oración o conjunto de oraciones, cada una de ellas presa de su propia literalidad? Muy sencillo. Además de su conocimiento de la lengua en la que el autor se expresa, de compartir con éste ciertos contextos y situaciones, el lector-receptor ha de poner en práctica una actividad pragmática regida por las siguientes reglas fundamentales (Searle, 1989: 103-104):

- When you hear “S is P”, to find possible values of R, look for ways in which S might be like P, and to fill in the respect in which S might be like P, look for salient, well-known and distinctive features of P things.
- Go back to the S term and see which of the many candidates for the values of R are likely or even possible properties of S.

Es decir, que se han de manejar rasgos de los dos términos puestos en relación con objeto de contrastarlos y buscar similitudes entre ellos que puedan aclarar la asociación semántica que se ha evidenciado en el discurso metafórico. Esta afirmación tiene consecuencias importantes para la consideración de la metáfora como figura, puesto que, si bien se ha dicho que el número de lecturas posibles de un enunciado metafórico es una lista abierta, el hecho de hacer derivar uno de los significados de otro restringe drásticamente las posibilidades que maneja el lector-receptor en el sentido de que su número se reduce y se hace más pequeño. De cualquier manera, pasemos revista a los principios básicos que Searle (1989: 104-106) sugiere para acceder al significado propio de la expresión metafórica:

1. Things which are P are by definition R (R will be one of the salient defining characteristics of P.)
2. Things which are P are contingently R (R should be a salient or well known property of P.)
3. Things which are P are often said or believed to be R, even though both speaker and hearer may know that R is false of P.
4. Things which are P are not R, nor are they like R things, nor are they believed to be R, nonetheless it is a fact about our sensibility, whether culturally or naturally determined, that we do just perceive a connection, so that utterance of P is associated in our minds with R properties.
5. P things are not like R things, and are not believed to be like R things, nonetheless the condition of being P is like the condition of being R.
6. There are cases where P and R are the same or similar in meaning, but where one, usually P, is restricted in its application, and does not literally apply to S.

Según el primero de estos principios, R (el referente del término metafórico) es una característica de P (el término metafórico). El segundo limita aún más el dominio del parentesco entre ambos haciendo que dicha característica sea obligatoriamente una relación universalmente reconocible. El tercer punto incide sobre las condiciones de verdad de los términos implicados en una metáfora: aún cuando se sepa de manera empírica que la metáfora utilizada no se ajusta a la realidad, porque alguna o todas las características atribuidas a alguno de los términos no son ciertas, la metáfora puede funcionar si se debe a una creencia generalizada. El cuarto apela a nuestro bagaje cultural para ayudarnos a percibir los vínculos que existen entre los términos de una metáfora a pesar de que no exista relación alguna entre ellos. Las reglas quinta y sexta se aplican cuando entran en juego ciertos procesos comparativos que hacen que los términos de la metáfora reciban apelativos que no deberían recibir según las reglas de la combinatoria lingüística de la lengua en cuestión. Algunos de estos principios sugeridos por Searle no son los únicos que pueden vertebrar la expresión metafórica, especialmente los

que remiten a la intervención de elementos propios del acervo cultural del receptor.

La propuesta de Searle parece dar a entender que no hay necesidad de distinguir entre distintos tropos en el nivel del sentido figurado. La metáfora no aparece, en absoluto, diferenciada de metonimia o sinécdoque ya que las relaciones descritas entre S y P bien pueden incluir las relaciones de causa-efecto, instrumento-actividad (metonimia, en Mayoral, 1994: 242-249) o género-especie, todo-parte (sinécdoque, en Mayoral, 1994: 249). Anne Reboul (1999: 444) señala, asimismo, que Searle ha eludido dar una definición clara de la figura y que solo ha caracterizado como tal el discurso figurado. Tampoco aporta ninguna razón que justifique el uso de expresiones metafóricas en lugar de discurso directo (Reboul, 1999: 447). Ello se debe, según la autora, a que la oposición discurso literal/discurso figurado está viciada en su origen puesto que presupone la existencia de dos esferas absolutas sin ningún tipo de matices intermedios.

La teoría de Searle sobre la metáfora, sucintamente expuesta en estas páginas, no parece variar ostensiblemente de las teorías semanticistas de Black, Ricœur o Núñez, al menos en el fondo de la cuestión: la metáfora es necesaria debido a que la expresión literal resulta insuficiente o insatisfactoria para la comunicación. Las “grandes” ¿diferencias? están en la forma de abordar el estudio de la figura; mientras unos insisten en el carácter predicativo de la metáfora (los semanticistas) pero aportan argumentos demasiado débiles para sostener su afirmación, los otros (actos de habla) tampoco encuentran una alternativa fiable que oponer a sus contrincantes, niegan la premisa mayor de la argumentación de sus contrarios pero no explican los motivos que les hacen desechar tal aspecto, únicamente tratan de integrar criterios pragmáticos dentro de

teorías de corte tradicionalista a pesar de rechazarlas explícitamente (Searle, 1989: 90).

Por otro lado, la intencionalidad del hablante se pone de manifiesto mediante lo que Searle llama la fuerza ilocucionaria del enunciado, es decir, “el valor pragmático de una expresión” (Abril, 1989: 227) o, lo que es lo mismo, la función que la expresión está destinada a cumplir. En el caso de las metáforas, no queda demasiado claro cuál es su fuerza ilocucionaria, puesto que tal rasgo aparece generalmente asociado a la forma de la oración (interrogativa, asertiva, imperativa, etc.) y dicho recurso puede darse en cualquiera de las formas mencionadas. Parece entonces plantearse un problema derivado de la propia teoría de los actos de habla: ¿será la metáfora una categoría formal, un acto de habla, en sí misma? Si la respuesta es afirmativa, ¿cuál será su fuerza ilocucionaria?

Loewenberg (1975: 174), en uno de los primeros estudios suscitados a raíz de estas cuestiones, propone que el objetivo de las metáforas no es el de comunicar condiciones de verdad sobre los términos expresados, sino “to make a proposal about a way to view, understand, etc. these referents”. A pesar de presentarse habitualmente bajo la forma de una aseveración normal en tanto en cuanto afirman un contenido determinado, su fuerza ilocucionaria no implica lo mismo, sino que reside en su valor heurístico y sugerente, nunca descriptivo. Cito a continuación las reglas formuladas por Loewenberg (1975: 336-337) en su propuesta de interpretación de enunciados metafóricos:

1. The speaker, in uttering *p*, believes that *p*, as an assertion, is false.
2. He believes that his hearer also believes that *p*, as an assertion, is false.
3. The hearer does believe that *p*, as an assertion, is false.
4. The hearer believes that the speaker believes that *p*, as an assertion, is false.
5. The speaker believes that to consider the referents of the constituent terms of *p* according to *p* has heuristic value.

6. He believes that his hearer does not already consider the referents of the constituent terms of *p* according to *p*.
7. The speaker intends his hearer to take his utterance of *p* as a proposal to consider the referents of the constituent terms of *p* according to *p*, and to know that he intends him to do so.
8. The hearer takes the utterance of *p* to be such a proposal because he believes the speaker intends him to.

Loewenberg sugiere que se establece un juego de estrategia entre los protagonistas de la comunicación y que ambos desempeñan un papel equivalente en función de sus creencias sobre lo transmitido en una situación metafórica. Pero el intento de explicar el procedimiento de interpretación metafórico falla porque se sustenta en el concepto relativo de falsedad o verdad (uno puede usar intencionadamente una expresión metafórica para confundir o engañar a su interlocutor y no por eso deja de ser metafórica) y porque identifica cualquier oración declarativa con una aserción, paralelismo que no procede puesto que esa aserción depende directamente del hablante, no es una cualidad propia de las oraciones (Vicente, 1991: 248-249).

La conclusión a la que llega Loewenberg es la siguiente: la metáfora es un acto de habla dissociable del resto debido a su fuerza ilocucionaria variable. Conclusión ciertamente arriesgada y errónea, si tenemos en cuenta el juicio de Begoña Vicente (1991: 249):

Las fuerzas que son atribuibles a una preferencia metafórica son tan variadas como las que podemos atribuir a una no-metafórica: protestas, peticiones, ruegos, promesas, órdenes, aserciones, etc., todas ellas pueden llevarse a cabo por medio de preferencias cuyas formas proposicionales no guardan una relación de identidad con el pensamiento de la hablante. La conexión entre metaforicidad y fuerza ilocucionaria aparece en la teoría como un formidable lío.

Los problemas que parecen surgir vienen derivados de querer imponer el prejuicio teórico que articula la teoría de los actos de habla: existe un sentido directo y otro indirecto y la expresión metafórica debe necesariamente de formar parte de éste último.

Esta cuestión ha inspirado a otros autores a la hora de formular sus propias propuestas. Donald Davidson (1990: 245 y 262), por ejemplo, ha basado su concepción de la metáfora en la idea contraria, a saber, la metáfora tiene el significado habitual de las palabras a las que está vinculada. Si las palabras o frases utilizadas en su creación poseen un significado ordinario, nada inusual, lo más seguro será que la expresión metafórica sea un mero reflejo de esos significados ordinarios y no sea susceptible de otra interpretación que la literal:

La metáfora agrega a lo ordinario un resultado notable que no usa otros recursos semánticos más allá de los recursos de los cuales depende lo ordinario. No hay instrucciones para inventar metáforas; no hay un manual para determinar lo que una metáfora "significa" o "dice"; no hay un test de la metáfora que no requiera el concurso del gusto. [...] Las metáforas significan lo que significan las palabras, en su interpretación más literal, y nada más. [...] La metáfora nos hace ver una cosa como otra haciendo algún enunciado literal que inspira o impulsa la percepción. [...] El teórico que trata de explicar una metáfora apelando a un mensaje oculto, al igual que el crítico que trata de enunciar el mensaje, está así fundamentalmente confundido. Ninguna explicación o enunciado de ese tipo puede aparecer en escena pues tal mensaje no existe.

En este marco, la metáfora es entendida como parte integrante del uso individual que cada uno hace del lenguaje. Nace en la medida en que la imaginación de un sujeto se pone en marcha al tiempo que combina palabras y conceptos y no esconde tras de sí nada más que lo que se aprecia a simple vista, ya sea considerada una verdad absurda o una falsedad evidente (Davidson, 1990: 246 y 257):

Pienso que la metáfora pertenece exclusivamente al dominio del uso. Es algo que se obtiene a partir del empleo imaginativo de palabras y oraciones y que depende por completo de los significados ordinarios de esas palabras y por lo tanto de los significados ordinarios de las oraciones que ellas abarcan. [...] Ninguna teoría del significado metafórico o de la verdad metafórica puede ayudar a explicar cómo funciona la metáfora. La metáfora corre por los mismos carriles lingüísticos familiares que siguen las más simples oraciones [...]. Lo que distingue a la metáfora no es su significado sino su uso: en esto es como la aserción, la insinuación, la mentira, la promesa o la crítica. Y el uso especial que asignamos al lenguaje en la metáfora no es -no puede ser- “decir algo” especial, por indirecto que fuera. Pues la metáfora dice solo lo que tiene a la vista: usualmente una falsedad patente o una verdad absurda. Y esta verdad o falsedad manifiestas no necesitan paráfrasis: su significado viene dado en el significado literal de las palabras.

A pesar de la semejanza que estas ideas pudieran presentar con las teorías estrictamente pragmatistas de definición de la metáfora, Davidson rechaza todo intento de alineación con alguna de las posturas de los demás teóricos. Abiertamente anti-semanticista (Davidson, 1990: 246-249 y 253-260), tampoco se siente cómodo en el seno de la Pragmática de Grice y Searle cuando alude a las condiciones de verdad de los términos de la metáfora o a su supuesta “ambigüedad” (no afirma con seguridad la “veracidad” o “falsedad” implícita de las metáforas; Davidson, 1990: 255-256), llegando a poner en duda esta última (Davidson, 1990: 248). Aún con esta salvedad, entiendo sus ideas como más próximas a las teorías pragmatistas, sobre todo en lo esencial, el hecho de considerar a las metáforas como un acto de habla más.

A partir de los postulados de Davidson, los intentos por dar una mejor y más clara solución a los problemas que atañen al discurso metafórico adquieren un nuevo impulso y desembocan en la denominada teoría de la pertinencia formulada por Dan Sperber y Deirdre Wilson en

1986. Actualmente, esta teoría está considerada como la que más y mejor trata tan espinosa cuestión.

En síntesis, Sperber y Wilson asumen la idea principal de la teoría de Davidson, a saber: la no existencia de la oposición sentido literal/sentido figurado y la no pertenencia de los enunciados metafóricos a esta segunda categoría. En su opinión, la comunicación responde a un carácter ostensivo-inferencial: el sujeto que habla produce una preferencia⁵⁵ que pretende evidenciar que intenta transmitir al receptor una serie de informaciones (“The communicator produces a stimulus which makes it mutually manifest to communicator and audience that the communicator intends, by means of this stimulus, to make manifest or more manifest to the audience a set of assumptions”). Sperber y Wilson, 1986: 155) Para tener éxito, cualquier intento de comunicación ostensiva debe atraer la atención del receptor, o sea, que se trata de “seducir” o “captar” a ese receptor. Ha de darse, pues, una complicidad mutua entre ambos integrantes del proceso, más que una cooperación reglada. Deben operar, pues, el principio de pertinencia y la presunción de pertinencia óptima de las preferencias (Sperber y Wilson, 1986: 158), los cuales cito a continuación:

Principle of relevance

Every act of ostensive communication communicates the presumption of its own optimal relevance.

⁵⁵ Empleo el término “preferencia” para evitar la confusión que se pudiera derivar de la utilización de términos como “enunciado” o “expresión”. “Preferencia”, a mi entender, engloba tanto todos los aspectos lingüísticos como los suprasegmentales y actitudinales que pueden ser susceptibles de análisis en un momento dado dentro de un mismo fragmento de comunicación.

Presumption of optimal relevance

- (a) The set of assumptions which the communicator intends to make manifest to the addressee is relevant enough to make it worth the addressee's while to process the ostensive stimulus.

Es decir, existe un conjunto de información que se quiere transmitir a un receptor. El hablante produce un estímulo que provoca en el receptor un interés por iniciar el proceso de inferencia de significado. Se supone que, en general, el hablante selecciona el estímulo más pertinente (=el que implica un menor esfuerzo por parte del receptor para su inferencia) de entre una amplia gama. De esta manera, el nivel de pertinencia se adecua a los intereses de ambos protagonistas de la comunicación, teniendo lugar lo que se llama pertinencia óptima. Si la información que se desea transmitir no es pertinente al cien por cien (=requiere un mayor esfuerzo por parte del receptor para inferirla y asimilarla) o se manipula la presunción de pertinencia de mala fe, el receptor puede entender que el hablante tiene razones para no atender a los principios citados y que sus intereses no coinciden. En el marco del principio de cooperación de Grice, esta situación no puede darse a pesar de ser perfectamente posible en la comunicación real.

Los parámetros utilizados por Sperber y Wilson en su análisis de la comunicación son, principalmente, dos: la importancia del contexto y el esfuerzo que desencadena el proceso mental de procesar la información en juego. Dado que los autores entienden la comunicación real como no-literal, o, mejor dicho, menos-que-literal en el sentido de que no somos exactos ni precisos siempre que emitimos una preferencia (de hecho, resaltan el hecho de que la norma generalizada es la comunicación menos-que-literal), el contexto pasa a ocupar una posición de privilegio dentro de la situación comunicativa, pero, ¿qué tipo de contexto exactamente?

Para poder contestar a esta pregunta, hay que revisar la noción de contexto que conocemos. Para comprender un mensaje determinado en un determinado acto de comunicación, lo enmarcaríamos dentro de la serie de informaciones previamente expresadas por medio de enunciados pertenecientes al mismo diálogo o discurso. Eso sería el contexto propiamente dicho de ese mensaje. Pero, en realidad, el concepto se extendería mucho más allá y también incluiría otras series de conocimientos anteriores del hablante, su memoria enciclopédica, etc. Sperber y Wilson (1986: 137) no creen que el contexto de cada situación comunicativa esté determinado de una forma exclusiva, que sea proporcionado por el propio intercambio de mensajes y se mantenga inalterable a lo largo de todo éste: “However, there is nothing in the nature of a context, or of comprehension, which excludes the possibility that context formation is open to choices and revisions throughout the comprehension process.”

Aquí es donde el segundo parámetro entra en acción. La mente humana juega un papel esencial en la determinación del contexto comunicativo, ya que, si bien el contexto puede variar a lo largo del intercambio, el punto de partida reside en la memoria más cercana (en una dimensión espacio-temporal) de los “actores” del proceso. Esta memoria encierra (Sperber y Wilson, 1986: 138-139) una serie inicial de informaciones, conocimientos, conceptos o premisas y, consecuentemente, series de implicaciones pertinentes derivadas de dichos contenidos o asociadas a ellos. El primer contexto del intercambio viene dado por los residuos informativos provenientes del proceso deductivo inmediatamente anterior y, a partir de la primera intervención de los sujetos, puede cambiar y extenderse hacia distintas direcciones –atrás o adelante en el tiempo o en la situación, añadiendo conceptos nuevos relacionados con el contexto o la premisa procesada o incluyendo información derivada del entorno inmediato. El esfuerzo mental que

representa el procesamiento de información determina, al menos en parte, la pertinencia de la información obtenida: a mayor esfuerzo, menor pertinencia y viceversa, es decir, que la idea de una estructura básica de la comunicación regulada por un contexto fijo e invariable se rompe para dar lugar a un proceso mental dinámico de comprensión de mensajes donde el individuo opera seleccionando los contextos que le parecen más adecuados para maximizar la pertinencia de la información (Sperber y Wilson, 1986: 141-142):

Humans are not in the business of simply assessing the relevance of new information. They try to process information as productively as possible; that is, they try to obtain from each new item of information as great a contextual effect as possible for as small as possible a processing effort. The assessment of relevance is not the goal of the comprehension process, but only a means to an end, the end being to maximise the relevance of any information being processed.

En lo que concierne a la metáfora como hecho de la comunicación humana, Sperber y Wilson coinciden con Davidson en asumir que la metáfora es un procedimiento de uso del lenguaje, al que rechazan tildar de figurativo para evitar entrar en distinciones del tipo “literal”/“figurativo” y así desmarcarse de las posiciones sobre el tema que han adoptado los teóricos pragmatistas de los actos de habla. Sencillamente, el hablante (=creador de metáforas en este caso) ha elegido una forma distinta a la habitual para expresar una información (Sperber y Wilson, 1986: 237):

On this approach, metaphor and a variety of related tropes (e.g. hyperbole, metonymy, synecdoche) are simply creative exploitations of a perfectly general dimension of language use. The search for optimal relevance leads the speaker to adopt, on different occasions, a more or a less faithful interpretation of her thoughts. The result in some cases is literalness, in others metaphor. Metaphor thus requires no special interpretive abilities

or procedures: it is a natural outcome of some very general abilities and procedures used in verbal communication.

La metáfora, pues, no necesita de mecanismos especiales para su definición, caracterización o decodificación, sino que puede ser comprendida (no en términos de agotar por completo la identificación de sus elementos, sino de acceder a la preferencia metafórica por aproximación. Recordemos que la comunicación real a cualquier nivel no es estrictamente exacta, sino *menos-que-literal*) por el receptor aplicando la presunción de relevancia óptima: cuantas más sean las posibles conclusiones, menos potentes serán las implicaturas y más tendrá el receptor que “trabajar” para interpretarlas, o sea, menor será su pertinencia y su fuerza poética (Sperber y Wilson, 1986: 235-236):

The wider the range of possible conclusions, the weaker the implicatures, and the more the hearer must share the responsibility for deriving them. [...] In general, the wider the range of potential implicatures and the greater the hearer's responsibility for constructing them, the more poetic the effect, the more creative the metaphor. A good creative metaphor is precisely one in which a variety of contextual effects can be retained and understood as weakly implicated by the speaker. In the richest and most successful cases, the hearer or the reader can go beyond just exploring the immediate context and the entries for concepts involved in it, accessing a wide area of knowledge, adding metaphors of his own as interpretations of possible developments he is not ready to go into, and getting more and more very weak implicatures, with suggestions for still further processing.

Podemos entender que el juego de la comunicación metafórica está, más bien, en manos del receptor que del hablante, ya que éste último debe tener siempre presente al primero a la hora de formular sus mensajes y de él depende el éxito del proceso. La expresión metafórica puede ser un recurso muy productivo de la lengua, pero está estrechamente ligada al riesgo de fracasar en la comunicación ya que, al darse una condensación

de implicaciones en un solo fragmento de discurso, pueden aparecer interpretaciones diametralmente opuestas o divergentes o, incluso, la metáfora puede degenerar hacia un cliché o “morir” (Ricoeur, 1995: 65. “Las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación del sentido, si bien es realmente cierto que tales metáforas inventivas tienden a convertirse en metáforas muertas por medio de la repetición. En tales casos, el sentido ampliado se convierte en parte de nuestro léxico y contribuye a la polisemia de las palabras en cuestión, cuyos sentidos cotidianos se ven así acrecentados. No hay metáforas vivas en un diccionario”).

Interpretar una expresión metafórica, por tanto, no consta necesariamente de los pasos sugeridos por la teoría de los actos de habla, ya que ello implicaría un esfuerzo mayor por parte del receptor para decodificarla y, a su vez, una pérdida de pertinencia que la perjudicaría por principio. La interpretación solamente intentará acceder a una parte del conjunto de implicaciones posibles, nunca se tratará de un rastreo exhaustivo con el fin de agotarlas todas. El contexto será el factor decisivo a tener en cuenta (“Los oyentes no construyen interpretaciones literales para una oración a menos que el contexto así lo requiera”. Vicente, 1991: 278). De esta forma, se evita la división tradicional literal-directo/no-literal-indirecto que se había cuestionado y también se desecha la sensación de estar corrigiendo un fenómeno que la norma no contempla.

Como conclusión de este apartado, citemos los rasgos definitorios de la metáfora en palabras de Anne Reboul (1999: 454-455), recogiendo la esencia de las propuestas de Davidson y Sperber y Wilson:

- (i) Las metáforas no presentan una particularidad lingüística: no siempre están mal formadas lingüísticamente.

- (ii) Las metáforas no presentan una particularidad lógica: no siempre son falsas.
- (iii) El sentido de una metáfora no se reduce al de la comparación correspondiente.
- (iv) El proceso interpretativo de una metáfora no se confunde con el proceso interpretativo de la comparación correspondiente.
- (v) Las intenciones del locutor de una metáfora no son idénticas a las del locutor de una comparación: concretamente, el locutor de una metáfora no se compromete sobre la existencia de una propiedad común a los objetos considerados.
- (vi) Los efectos de una metáfora son inestables, es decir que pueden cambiar de un interlocutor al otro, y esto será tanto más verdadero cuanto más creativa sea la metáfora.
- (vii) Los efectos de una metáfora pueden ser y son, a menudo, proposicionales.
- (viii) No se puede parafrasear una metáfora.
- (ix) Una metáfora se utiliza en casos en los que ningún otro enunciado podría tener los mismos efectos.

4.2. LA METÁFORA LITERARIA Y SU RECEPCIÓN

Hasta el momento, hemos procedido a un repaso de las principales teorías sobre la “supuesta” indirección de sentido que han desembocado en una teoría que niega la existencia de ese segundo sentido que reconocían los autores medievales. Es cierto que todo lo dicho sobre el tema se refiere exclusivamente –aunque con intenciones de generalizarlo a otro tipo de discurso– a la comunicación oral.

Si tenemos en cuenta que el texto literario constituye un “macroacto de habla” (cito textualmente a Teun Van Dijk en Mayoral, 1987: 179), todas estas normas que regulan la comunicación hablada deberían ser, por analogía, aplicables al conjunto de la producción escrita. Seguimos, entonces, las palabras de Ricœur (1995: 41) en este sentido:

La escritura plantea un problema específico desde el momento en que no es meramente la fijación de un discurso oral previo, la inscripción del lenguaje hablado, sino el pensamiento humano directamente puesto por escrito sin la etapa intermedia del lenguaje hablado. Así, la escritura toma el lugar del habla.

Es decir, el texto escrito equivaldría, en el presente análisis, al mensaje hablado a pesar de que, pragmáticamente hablando, existe una diferencia bastante evidente entre ambos tipos de discurso: la denominada “autonomía semántica” del texto escrito (Ricoeur, 1995: 42-43). Dicho concepto pone de relieve la distancia que se da entre el autor de un mensaje escrito y ese mensaje, por contraposición a la “presencia” del emisor en el mismo momento que produce su mensaje dentro del intercambio hablado. Ya hemos comentado brevemente que la situación de habla no solo incluye la cadena hablada, sino también la actitud del emisor cuando emite su mensaje y la “obligación” de compartir un contexto donde el mensaje pueda ser insertado y recibir sentido por parte del interlocutor. El hecho de que, cuando tratamos con textos, el autor no esté frente a nosotros, lectores, despoja al primero de parte de su importancia en beneficio del propio discurso y de su posible receptor:

Con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir. Esta disociación del sentido verbal del texto y la intención mental del autor le da al concepto de inscripción su sentido decisivo, más allá de la mera fijación del discurso oral previo. La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa. La trayectoria del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió. [...] Es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, significativa.

Tal afirmación contradice explícitamente opiniones como la de Ursula Oomen (1987: 148). El discurso poético (=literario, para la autora) es la representación de un acto de habla, con todas las connotaciones que ello conlleva. Dado que es así, el intercambio que pueda producirse entre autor y lector no modifica el texto en ningún sentido, ni le otorga significación alguna (“El texto no puede verse afectado por una interrelación entre el poeta y su público y su forma es definitiva.”) aunque su carácter especial de representación de un acto de habla determinado permite su realización ilimitada por parte del lector (Oomen, 1987: 149).

A pesar de dicha observación, no creo que se deba cuestionar que el texto literario se convierte, pues, en un sistema de significación⁵⁶ que se materializa en la recepción (Eagleton, 1983: 75) y se rige, como mecanismo de comunicación que es, por los mismos principios que caracterizan el discurso oral. Así, el lector-receptor se halla involucrado en un proceso hermenéutico y tan creativo como el del propio autor que crea las metáforas (Davidson, 1990: 245) donde se entiende de antemano que un principio –llámese de pertinencia óptima o de cooperación– está funcionando, es decir, que existe un marco común o contexto que comparten tanto autor como receptor o que el receptor identifica el texto con una “tradicción” literaria específica y supone que aparecerán en el texto unos indicadores fijos, unas señales, unas relaciones o una visión del mundo determinada (Van Dijk, 1987: 190):

⁵⁶ El concepto de “sistema de significación” vino a sustituir al de “signo” hace unos años, tras publicarse opiniones como la de Roland Barthes (1980) y Umberto Eco (1981) en las que se alude a la fragilidad del signo como tal y a su carácter ingenuo y excesivamente atomístico (Lozano et al, 1989: 15-16). Ello tuvo que ver con una evolución lógica de la Semiótica, la cual desplazó el objeto de su análisis hacia sistemas de significación más complejos que el propio signo (=textos y todo tipo de manifestación que produce y donde se produce sentido, incluyendo espectáculos, ritos, etc.)

Otro aspecto del contexto literario es el conocimiento, tanto por parte del hablante como del oyente, de sistemas de reglas, convenciones o “códigos”, coincidentes en parte, e idealmente idénticos, además de los del lenguaje natural. [...] Para el proceso de interpretación, esto significa que un oyente/lector “reconoce” ciertas propiedades del texto como pertenecientes a una convención literaria específica, que le permite asignar al texto una función pragmática específica.

Lo más cómodo y lógico para el lector es poner como modelo para la recepción de un texto cualquiera su propia experiencia personal (Stierle, 1987: 133). Dicho modelo puede ser superado y modificado en tanto en cuanto las expectativas generadas por la referencia inicial no se adecuen suficientemente al mensaje vertido en el texto, imprimiendo al proceso de recepción un carácter dinámico y cambiante que puede incluso redundar en una revisión total del modelo tomado como base de referencia (Stierle, 1987: 131-132):

El mundo de la ficción⁵⁷ y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro. [...] La ficción, [...] al utilizar la lengua, se mueve en el horizonte de la experiencia posible. [...] El lector supera su campo de referencia mediante la constitución del campo de referencia ficticio; es decir, poniendo en juego su campo de referencia como base de interpretación, aunque, por otra parte, lo pone en juego en el ejercicio mismo de la interpretación. Como toda interpretación tiene su punto de partida en el campo de referencia del lector, y, como, por otra parte, lo supera, interpretar quiere decir también cuestionar su propio campo de referencia con otro ficticio. La interpretación del texto de ficción – es decir, la comprensión del campo de referencia ficticio que se constituye en él– debe entenderse como un replanteamiento del propio campo de referencia, o –para emplear un concepto de la teoría formalista– como un distanciamiento del mismo.

⁵⁷ El autor de la cita identifica “ficción” con “texto literario”.

Las expresiones metafóricas siguen siendo un problema de difícil solución desde el punto de vista de la recepción de un texto literario. Aunque pasemos la pelota de la interpretación o decodificación de estas expresiones al campo del lector, las complicaciones no desaparecen, sino que pueden incluso incrementarse: ¿cómo manejarlas de la manera más satisfactoria posible? Si en el caso del discurso oral parecía que la teoría de la pertinencia era la que mejor comprendía y, consecuentemente, definía tales preferencias, se podría intentar aplicar la misma teoría al discurso literario, sin olvidar las condiciones especiales de autonomía semántica y de recepción de éste último.

Uno de los esfuerzos en este terreno ha generado trabajos como el de Belén Soria (1993), la cual ha estudiado en su tesis doctoral todos y cada uno de los aspectos de la aplicación de la teoría de Sperber y Wilson a las expresiones metafóricas en lengua inglesa, incluyendo un apartado dedicado a la metáfora en el discurso literario en el que ha intentado “ajustar” puntos negros de la teoría para dar cuenta de las particularidades de ese tipo de discurso.

Soria reconoce las dificultades que entraña integrar la obra literaria en el marco del principio de pertinencia óptima de Sperber y Wilson puesto que las expresiones metafóricas son elementos imprescindibles y característicos en tal tipo de discurso: no solo aportan originalidad y una cierta extrañeza (1993: 394) al plantear una recreación novedosa de un concepto, hecho o idea familiar (1993: 402).

A través del lenguaje metafórico se elaboran significados no-convencionales, impredecibles desde nuestro sistema conceptual convencional y, por tanto, originales. La originalidad que aporta la metáfora novedosa mediante el significado provisional es una de las aportaciones de la metáfora al discurso literario. El valor de la metáfora consiste en presentar la realidad desde una nueva perspectiva inédita hasta la producción de dicha metáfora.

Lógicamente, se presenta un riesgo de fracaso enorme (1993: 420) al utilizar este lenguaje, puesto que el contexto puede no ser compartido por el lector y, consecuentemente, el efecto contextual que la expresión metafórica produce en él queda atenuado o completamente anulado. Hasta aquí, todo coincide con propuestas anteriores ya mencionadas en este capítulo.

Pero, a diferencia de lo subrayado sobre las metáforas en el discurso oral, Soria afirma que la intención que lleva a un autor a incluir expresiones metafóricas en el texto que está componiendo no es añadir o crear información nueva (1993: 395 y 457), sino que solamente aspira a completar el objetivo primordial de cualquier obra o texto literario: conseguir placer estético pleno (1993: 399, 400 y 403). En ese sentido, el problema que surgía de intentar conciliar el principio de pertinencia óptima con el lenguaje literario, plagado de representaciones inusuales de la realidad y de recursos poéticos, deja de tener fundamento. Recordemos que el principio de pertinencia óptima implica inferir y asimilar información de un mensaje mediante el menor esfuerzo mental posible; mientras que el uso del lenguaje literario implica un alto grado de condensación semántica en un discurso lleno de figuras de expresión y que este discurso literario implica, a su vez, un mayor esfuerzo mental por parte del lector para inferir y asimilar la información en él vertida. La paradoja que se da en el discurso literario queda compensada, según Soria (1993: 404, 405 y 406), con el logro del placer estético, el cual proporciona al lector una motivación extra, añadida a la inferencia de significado, para emprender la tarea de la recepción:

La pertinencia de una preferencia en el discurso literario estará también modificada por esta característica peculiar. En el medio literario, el esfuerzo de procesamiento podrá equilibrarse, no solo mediante el efecto contextual (contenido cognoscitivo) sino también por el efecto estético (efecto perlocutivo de causar placer). [...] Este esfuerzo de procesamiento

añadido [...] se ve recompensado, en primer lugar, por el placer de dilatar la percepción del objeto de descripción, lo cual hará al lector persistir en su intento de interpretación. Y, en segundo lugar, por los efectos añadidos que la interpretación de la metáfora ambigua y/o compleja produce. [...] (El) esfuerzo de procesamiento [...] se convierte en efecto estético. Es decir, en la apreciación del discurso literario como obra de arte el lector encuentra parte de la recompensa en el esfuerzo en sí y esto supone un cambio sustancial en las condiciones para la pertinencia de una preferencia. [...] En el arte, el procesamiento se revaloriza adquiriendo un valor positivo por medio del placer que supone el procesamiento en sí. Solo si el lector encuentra deleite en el proceso en sí intentará comprender las metáforas muy complejas aunque conseguir la interpretación le cueste varias lecturas y una gran inversión de energía. Mas esto no quiere decir que por esta causa el valor comunicativo de la metáfora quede anulado.

A partir de las ideas apuntadas por Soria se me ocurren algunas preguntas o cuestiones derivadas de su argumentación.

Primera: la expresión metafórica literaria –y creo que, con ella, todas las demás figuras de la expresión poética– es tratada como una “anomalía” o “desviación” de tipo contextual (Soria, 1993: 413-414). En primer lugar, esa asociación implica un peligro del que Sperber y Wilson quisieron desmarcarse con su teoría: si existe una anomalía contextual es que cabe, en algún momento, contraponerle una norma contextual. Según Sperber y Wilson, esto es necesariamente falso, puesto que no hay evidencia palpable de que los mensajes (orales y, por extensión, escritos) se basen en una norma contextual fija, como recogí en páginas anteriores del presente trabajo. Tal tipo de razonamiento no tiene cabida dentro del marco de la teoría de la pertinencia que Soria utiliza como instrumento de análisis de la expresión metafórica en todos sus niveles.

Segunda: si las metáforas no introducen información nueva en la comunicación –sea oral o escrita–, ¿cómo es posible, entonces, que no se puedan parafrasear u obtener los mismos efectos al sustituírlas por otros

enunciados digamos “más literales”? ¿Para qué se utilizan las expresiones metafóricas si lo que ha de primar sobre cualquier tipo de comunicación es la pertinencia?

Tercera: la pretendida “solución” que aporta Soria para hacer encajar las expresiones metafóricas literarias en el principio de pertinencia óptima es demasiado endeble: parece apoyarse en la idea (más bien tópico) de fin estético de la Literatura más que en la máxima de lograr una comunicación satisfactoria entre autor y receptor. Resulta bastante evidente que la paradoja en la que incurre Soria es inadmisibles, teniendo en cuenta que atenta contra la fundamentación de la teoría que ha elegido. Dicha teoría aspira a cubrir todos y cada uno de los universales del discurso y lo que Soria intenta es, en aras de salvaguardar esa condición de placer estético que parece “explicar” el fenómeno metafórico en literatura, contradecir la “teoría madre” sin aportar ninguna prueba que sustente su afirmación.

Además, ¿quién y cómo se evalúa esa consecución del fin estético? ¿Acaso no podemos, sencillamente, intentar interpretar las expresiones metafóricas literarias con objeto de desbaratarlas o atacarlas? En ese caso, el placer estético no parece ser la finalidad del proceso comunicativo, sino que ese “placer” puede venir derivado de un efecto perlocutivo de vengarse o conseguir una revancha sobre el autor, analizar de manera puramente metalingüística a efectos de enseñar a unos alumnos a comentar textos o enunciados, etc. Luego, si esto es posible, ¿deberíamos incluir estos casos en la argumentación al lado del fin estético?

El modelo que Soria propone deja de manifiesto que la cuestión de la metáfora literaria no puede ser zanjada por medio de “atajos”, puesto que quedan sueltos demasiados cabos y se plantean más interrogantes de los deseados sin respuesta definida. A pesar de que la propia autora (1993: 449) reconoce que ninguna teoría resulta sólida para proporcionar una

caracterización completa del fenómeno metafórico en la comunicación oral o escrita, el esfuerzo realizado por ella se centra en combinar algunos factores tomados de las teorías semanticistas (anomalía conceptual, contraste conceptual), con otros provenientes de teorías pragmatistas de muy distinto sello (elaboración de un significado provisional metafórico o fase intermedia del tipo de las descritas por Searle en la interpretación metafórica; principios básicos de la teoría de la pertinencia) y aderezarlas con un toque personal (el objetivo del placer estético del discurso literario) que no las aglutina ni las complementa ni todo lo contrario, desembocando en una confusión inevitable.

Pero no debemos dejar que los árboles nos impidan ver el bosque: el problema de la Literatura –y, por supuesto, del lenguaje poético– como espacio de comunicación no admite teorías excluyentes. Parece que la única “solución” posible para este asunto radica en la utilización de un método ecléctico con elementos pertenecientes de las dos orillas, la semanticista y la pragmatista, ya que ninguna de ellas es capaz de dar cuenta por sí sola de las incógnitas planteadas por el lenguaje literario. De lo que se trata, en este momento, es de analizar los textos medievales objeto de estudio en esta tesis doctoral a la luz de todos los factores mencionados a fin de comprobar cuáles de ellos pueden ser de utilidad cuando se intenta recomponer el método para construir sentido en los textos de esa época. Veamos a continuación qué podemos colegir al respecto a partir de los propios textos.

Capítulo 5:

“Nimirum interroga iumenta,
et docebunt te” (Job 12: 7)

Capítulo 5: “Nimirum interroga iumenta, et docebunt te” (Job 12: 7)

En este capítulo procederé a analizar los textos seleccionados para el presente estudio con objeto de comprobar sobre los mismos la aplicabilidad de ambas teorías sobre la metáfora. Partimos de la idea de que dicha figura es parte integrante de ellos puesto que el género se inscribe dentro de la producción religiosa medieval y que, como ya hemos mencionado anteriormente, existía una fuerte recomendación por parte de tratadistas en Poética y de algunas *auctoritates* de gran peso para su utilización en textos religiosos. Hemos dispuesto una breve lista de aspectos relacionados estrechamente entre sí que serán considerados en el comentario de los textos, a saber:

a) ya que los estudiosos del género aluden en su mayor parte a la estructura binaria –“natura” y “significacio”– que se puede hallar en los fisiólogos-bestiarios como rasgo altamente definitorio de los mismos, prestaremos atención en primer lugar al desarrollo de la ficción presente en la “natura” frente al discurso pragmático de la interpretación que encontramos en la “significacio”, con una caracterización de ambos.

b) los distintos tipos de discurso citados en el apartado anterior implican directamente un procedimiento diferente en cada caso de semiosis o construcción de sentido.

c) la progresión se cierra con un estudio del contraste entre los diversos modos de inscripción textual del autor-codificador y su lector-receptor.

5.1. ETYMOLOGIÆ SIVE ORIGINUM LIBRI XX (LIBER XII: DE ANIMALIBUS) de San Isidoro de Sevilla.

La enciclopedia isidoriana⁵⁸ se constituye en uno de los mejores ejemplos de texto informativo que podemos hallar dentro de la producción literaria general de la Edad Media. Parece que el santo haya estimado más conveniente no "ocultar" ni un solo rasgo, ni una sola semejanza al lector-receptor de su obra, de tal forma que no hay necesidad, en ningún caso, de recurrir a la capacidad hermenéutica y/o pragmática de éste para decodificar el mensaje que se intenta transmitir.

5.1.1. LA DICOTOMÍA FICCIÓN/INTERPRETACIÓN

Como regla general, cada animal ocupa una pequeña sección encuadrada en un capítulo de un total de ocho, titulados "De pecoribus et iumentis", "De bestiis", "De minutis animantibus", "De serpentibus", "De uermibus", "De piscibus", "De auibus" y "De minutis uolatilibus". La razón que el autor ha podido utilizar para dividir este libro en los mencionados capítulos y en el orden en que aparecen reflejados parece estar explicada casi al final del tratado (94/6: 4).

Pecoribus autem et bestiis et volatilibus antea homines nomina inposuerunt quam piscibus, quia prius visa et cognita sunt.

A pesar de haber sido los anfibios y peces las primeras formas de vida en la Tierra, San Isidoro, sustentando su opinión en el *Génesis*, aplica el siguiente criterio: los hombres vieron primero a los animales terrestres que a los marinos, por lo cual, merecen ser mejor considerados en la lista

⁵⁸ La edición consultada ha sido la de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero de 1983 para la Biblioteca de Autores Cristianos. Para la notación utilizada, véase nota aclaratoria al inicio de esta tesis.

de animales que todos los demás. De esta forma, la jerarquía se establece con una base inapelable, la bíblica, y prescindiendo de cualquier criterio científico.

El inicio del libro XII, dedicado a los animales, nos introduce una adaptación popular del pasaje bíblico que relata el momento en que Dios cede a Adán potestad sobre los animales y éste, en consecuencia, los "bautiza", es decir, les procura su primera identidad, reconocible a través de los tiempos, por medio de la imposición de un nombre a cada especie.

Al autor parece preocuparle sobremanera el origen de los vocablos que Adán utilizara para designar a sus nuevos compañeros y así, después de establecer la lengua hebrea como lengua de Yahvé y de los primeros moradores de la Creación, pasa a explicarnos el porqué, la razón de los nombres que cada categoría recibe. Los tipos principales de estudio etimológico que pueden darse en la época de San Isidoro son tres: *ex causa*, *ex origine* y *ex contrariis*, según recoge Ernst Curtius en su obra sobre la cultura latina en el periodo medieval (Curtius, 1984: 694). Parece que el santo hispano explotó, sobre todo, los dos primeros, como ponen de relieve los ejemplos citados a continuación. El método que el autor emplea para esclarecer la etimología de cada término consiste en desmenuzarlo hasta obtener unidades de significado que coincidan sin fisuras con la apariencia de cada especie o con la función que puede desempeñar la misma (56/1: 3, 4 y 6).

Latine autem animalia siue animantia dicta, quod animentur uita et moueantur spiritu. [...] Quadrupedia uocata quia quattuor pedibus gradiuntur. [...] neque iumenta, ut usus hominum iuuare possint. [...] pecudes autem tantum illa animalia quæ eduntur, quasi pecuedes.

En principio, parece proceder del término más genérico al más concreto. Explica, frecuentemente, basándose en analogías fonéticas entre dos vocablos. Así:

Iumenta < Iuuare	Agnus < Agnoscere
Armenta < Arma	Hædus < Edere
Aramenta < Aro	Capra < Carpo
Ouis < Oblatio	Inuli < Innuere
Veruex < Vires, uermis	Dammula < De manu
Aries < Ara	Strix < Stridere

El proceso de derivación de etimologías se extiende por todo el tratado, siendo las entradas correspondientes a la oveja, macho cabrío, carnero, cordero y cabrito, extraordinariamente breves (una línea cada uno), sin otro contenido que el puramente lingüístico.

En cambio, a partir de la introducción de la etimología relativa al chivo (=“hircus”), aparece directamente en el texto el equivalente a la “natura” del animal, siempre teniendo en cuenta que no existe esta categoría reconocida como tal por el autor. De esta manera, sin transición alguna, encontramos la primera mención a su incesante ansia por copular y su supuesta capacidad de disolver diamantes con el calor que emana de su sangre (58/1: 14).

Cuius natura adeo calidissima est ut adamantem lapidem, quem
nec ignis, nec ferri domare ualet materia, solus huius cruor dissoluat.

No apreciamos intención alguna de exponer una “significacio”, es decir, de promover una interpretación, una segunda lectura de este fenómeno dentro del reino animal. Se produce, pues, un cambio brusco hacia la caracterización de las cabras, con particularidades genéricas como sus hábitos alimentarios, su afición a trepar, su preferencia por las montañas más altas para establecerse, etc. Incluye los nombres que se les

aplican comúnmente a algunas variedades de la especie –dorkas, cabras montesas e íbices.

Tampoco se sacan conclusiones de la "natura" del ciervo, en la cual el autor se limita a narrar la rivalidad que mantienen con las serpientes, a las que hacen salir de sus escondites y devoran sin sentir los efectos del veneno que contienen. Subraya, asimismo, su agudeza de oído y el grado de compañerismo que reina en la manada, ejemplificado en el episodio en el que han de cruzar un río y, para ello, se apoyan unos en otros consiguiendo llegar con éxito a la otra orilla.

Siguen sucediéndose los nombres de animales en un listado donde, efectivamente, solo interesa poner de relieve la palabra-base de la que provienen. Así, pasamos revista a los cervatillos, gamos, conejos, cerdos, jabalíes, novillos, toros, bueyes, vacas, becerros, búfalos, uros, camellos, dromedarios y asnos.

El onagro, a pesar de su carácter salvaje, se incluye en este inventario de animales "domésticos" por analogía con el asno. El autor los describe en su "natura" como animales indomables y de gran tamaño, errantes en los desiertos africanos, que poseen un sentido de la propiedad bastante peculiar. Cada uno de ellos tiene un "harén" de hembras y, para evitar que cualquier otro macho se las pueda quitar, procuran mutilarles los testículos a todos los onagros recién nacidos. Las hembras, por supuesto, despliegan todo su instinto maternal para intentar salvar a sus crías macho, a las que esconden con gran celo en lugares secretos (62/1: 39):

Singuli autem feminarum gregibus præsunt. Nascentibus masculis zelant et testiculos eorum morsu detruncant, quod carentes matres eos in secretis locis occultant.

Pero, sin lugar a dudas, una de las figuras centrales del libro XII de las *Etymologiæ* la constituye el caballo, el cual es sentido por el autor como una prolongación de la figura humana. A su descripción, en la que resalta su estampa, su velocidad y su pisada, se le añaden ciertos otros rasgos que pretenden personificar a este animal. Son los siguientes: adoran los campos, prevén las batallas, se excitan con los sones y preparativos de las guerras, sufren con la derrota y aparecen exultantes cuando pertenecen al bando vencedor, son fieles a sus dueños hasta el extremo de volverse salvajes si es otra persona quien se hace cargo de ellos, y les lloran –capacidad única en el reino animal– si resultan muertos, luchan contra el enemigo con las armas que pueden esgrimir por sí mismos –dientes y pezuñas (64/1: 43).

Vivacitas equorum multa: exultant enim in campis; odorantur bellum; excitantur sono tubæ ad prælium; voci accensi ad cursum provocantur; dolent cum victi fuerint; exultant cum vicerint. Quidam hostes in bello sentiunt, adeo ut adversarios morsu petant; aliqui etiam proprios dominos recognoscunt, obliti mansuetudinis si mutantur; aliqui præter dominum dorso nullum recipiunt: interfectis vel morientibus dominis multi lacrimas fundunt. Solum enim equum propter hominem lacrimare et doloris affectum sentire.

Igualmente describe con detalle los diferentes tipos de caballo existentes en el mundo conocido, atendiendo a su forma y su color. Posteriormente (66/1: 56-58), se establece otra nueva tipología de caballos, esta vez en torno a otros criterios como su capacidad para ser montado o su carácter híbrido, es decir, cruce entre dos especies distintas de équido, que produce animales como las mulas –caballo + asno– o asnos extremadamente rápidos como los resultantes de cubrir burras con onagros (66/1: 57). Con ello, el autor trata de probar que los desvelos de la inteligencia humana dan siempre fruto:

Industria quippe humana diuersum animal in coitu cœgit, sicque adulterina commixtione genus aliud reperit...

Y de la misma forma que las hembras de cualquier animal tienen la propiedad de engendrar criaturas semejantes a todo aquel ser que ven o las rodea, las mujeres se rigen por la misma regla y conciben seres idénticos a aquellos que hayan visto o imaginado en el acto de procrear, cualesquiera que estos hayan sido (68/1: 60).

Hanc enim feminarum esse naturam ut quales perspexerint siue mente conceperint in extremo uoluptatis æstu, dum concipiunt, talem et sobolem procreent.

El autor hace gala en su obra de conceptos sobre la mujer y el acto sexual totalmente equivocados, provenientes e influenciados, sin duda, por el enorme desconocimiento del santo en torno a estas cuestiones y por la normativa difundida por la Iglesia Católica a través de los escritos de los Santos Padres, en la que se concedía a la virginidad -y, por tanto, a la castidad- un papel relevante por encima de cualquier otra virtud en la mujer. El hecho físico del coito era tenido por reprobable, puesto que en él entraba en juego la "animalidad", los bajos instintos del hombre, ser creado a semejanza de un Dios que, si bien caracterizado o asociado con una figura masculina, resulta ser un elemento asexuado. Para Isidoro, en el "usu Venerio" (68/1: 60) se conjugan varios factores externos a los protagonistas del mismo, un conjunto de sensaciones sin límites ni reglas que no es posible evitar. El momento de la penetración (o, lo que es lo mismo, de la máxima debilidad del raciocinio) se perfila como el más propicio para que las féminas se erijan en receptoras de cualquier "posesión", por sutil que esta sea, y que la internalicen y somaticen de alguna forma:

Etenim animal in usu uenerio formas extrinsecus intus transmittit, earumque satiata typis rapit species eorum in propriam qualitatem.

En el segundo capítulo de este libro XII, "De bestiis", como preliminar, el autor aclara a sus lectores a qué tipo de animales dedica la denominación de salvajes, que no son otros que los que usan de su boca y sus garras –mayormente, los grandes felinos y los cánidos no domésticos; incluyendo, asimismo, a los más comunes animales de compañía: perros y gatos.

El león, caracterizado como "princeps omnium bestiarum" (68/2: 3), inaugura la galería de bestias salvajes que nos propone nuestro autor, comenzando –según la norma general– por una etimología del término que aclara que nos hallamos ante un término corrupto y posteriormente adaptado del griego al latín. En su "natura", cabe destacar que duermen con los ojos abiertos, borran sus huellas con su cola a efectos de despistar a los cazadores y "despierta-resucita" –aunque no lo dice claramente– a sus cachorros tres días después de su nacimiento. De esta manera, se le compara con el hombre en atención a dos de sus características: su casi nula "irascibilidad", que el león solo exhibe si es molestado reiteradamente, y su "misericordia" natural, que le lleva a no atacar al ser humano excepto en temporadas de escasez prolongada (68/2: 6).

En cuanto a los tigres, panteras y leopardos, no encontramos casi nada que apuntar, excepto los términos de los cuales provienen los nombres de dichos animales, el carácter híbrido del leopardo y la descripción del parto de la pantera (las crías arañan la matriz desde el interior provocando su salida y que la madre quede imposibilitada para poder concebir en bastante tiempo dados los daños internos que sufre). Para estas observaciones generales sobre los felinos, cita a Plinio y su *Historia Naturalis* como su fuente inmediata (70/2: 9).

Tras una brevísima mención al rinoceronte –meramente etimológica–, el autor da entrada al unicornio, del que se expresa su capacidad para herir con su único cuerno y su agresividad que impide que sea capturado. El tema de la doncella se introduce a continuación, puesto en boca de "qui naturas animalium scripserunt" (70/2: 13).

El siguiente animal, el elefante, presenta etimología detallada de los términos "elefante" y "barritar" y explica, con la misma exhaustividad, los usos posibles de dicho animal en combate. Los elefantes poseen unas particularidades que contribuyen a acercarlos al hombre y otras que los diferencian significativamente. Entre las primeras, podríamos contar la inteligencia y su gran capacidad mnemotécnica, ambos pueden arrodillarse, tienen pánico de los ratones y pueden realizar el coito por su parte trasera. En cambio, su característico desplazamiento en manadas, la excesiva duración de sus embarazos –dos años completos–, su longevidad –300 años– y la exclusividad de su hábitat –India– son los argumentos que podemos esgrimir para distinguir a unos de otros.

Del elefante pasamos a otro animal mitológico: el grifo, el cual combina en su cuerpo partes de animales pertenecientes a dos órdenes diferentes: las aves –posee alas y cara de águila– y los mamíferos –cuerpo y extremidades de león. Se menciona la posibilidad que éste tiene de destrozarse a un hombre con su mirada. Del camaleón (= "quasi humilis leo"; 72/2: 18) se apunta su habilidad para mimetizarse perfectamente con su entorno. La jirafa es tomada como animal híbrido: piel moteada de leopardo, cuello de caballo, patas de buey y cabeza de camello. Al lince, vinculado al lobo tanto por el origen de su nombre (λύκος) como por su propia apariencia física, el autor le hace poseedor de dos características un tanto negativas: avaricia y celos de los humanos. Está relacionado con la gema "ligurius", que proviene de su orina solidificada y solo puede

concebir una vez (al igual que la pantera) información proporcionada por Plinio Segundo, según reconoce el autor (72/2: 20).

Con respecto al castor, San Isidoro incide sobre el hecho de la auto-castración a que se someten estos animales y cita como fuentes a Cicerón y Juvenal. Del oso se pone de relieve su etimología (su nombre viene del sintagma latino "ore suo", referido a su supuesta capacidad de concebir por la boca, como las serpientes) y el hecho de que, al nacer, son bolas de carne totalmente amorfas a las que su madre da forma con sus lametadas.

Dentro del orden de los cánidos, el lobo destaca por su talante sanguinario que provoca auténtico terror en los humanos, los cuales quedan absolutamente paralizados y mudos cuando lo ven. Se incluyen particularidades de su vida sexual, como su costumbre de aparearse solamente doce días al año. En el perro, el santo hispanogodo aprecia interesantes rasgos que lo relacionan con el hombre, dada su afinidad y cercanía. Diríamos que San Isidoro lo trata como al más humano de todos los animales, profundamente conmovido por su fidelidad, que mantiene más allá de la muerte de su dueño (74/2: 26):

Namque soli sua nomina recognoscunt; dominos suos diligunt; dominorum tecta defendunt; pro dominis suis se morti obiciunt; voluntarie cum domino ad prædam currunt; corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postremo naturæ est extra homines esse non posse.

El zorro es un "fraudentum animal" (74/2: 29) que no duda en fingirse muerto para atrapar pajarillos a los que devora. Ello se refleja en su forma de andar, que el autor considera tortuosa, no recta ("tortuosis anfractibus currit"; 74/2: 29).

Su "facie fœda" (74/2: 30) constituye el rasgo más sobresaliente de los simios. San Isidoro reacciona airadamente contra las opiniones de algunos -no expone quién- que intentan establecer semejanzas entre estos

animales y los hombres, considerándolas sin fundamento: "eo quod multa in eis similitudo rationis humanæ sentitur; sed falsum est".

Aparece, por primera vez, en el presente libro, la influencia de la luna, en esta ocasión ejercida sobre los simios, cuestión de base originariamente pagana que tenía que ver con los antiguos cultos de los pueblos bárbaros.

A la entrada correspondiente a los simios le sigue un listado de animales –cinocéfalos, puercoespín, culebra de agua, mangosta– cuya inclusión en el libro XII parece un mero trámite, pues prácticamente no se da noticia alguna de sus características o incluso de sus respectivas etimologías. Pasamos, entonces, al pasaje referente al gato, del que el autor solamente resalta un rasgo: un poder de visión tan intenso que vence incluso a las tinieblas nocturnas.

Topos y tejones abren paso al tercer capítulo, "De minutis animantibus", en el cual el autor pasa revista a animales de pequeño tamaño como roedores y mustélidos. Entre ellos, se mencionan al ratón, la comadreja –donde hace alusión a la falsa creencia de que conciben por la boca y paren por la oreja–, el topo, musaraña, tarántula, lirón, erizo y hormiga. De estos últimos, el erizo se nos muestra como abanderado de la "prudentia", la cual le impulsa a agudizar su ingenio para conseguir lo que necesita (78/3: 7):

Huius prudentia quædam est; nam dum absciderit uvam de vite, supinus sese volutat super eam, et sic eam exhibet natis suis.

Su sistema de autodefensa natural, las púas, constituye el instrumento que contribuye a aislarlo del resto de los animales y a ser respetado por los depredadores.

La hormiga representa la laboriosidad y diligencia, con su esfuerzo durante el verano para proveer para el invierno. Junto a ellas,

encontramos otros tipos de hormigas legendarias y monstruosas que, en algunos casos –formicoleon–, acaban con la vida de sus propias congéneres y, en otras ocasiones –hormigas de Etiopía con forma de perro–, extraen pepitas de oro que custodian con gran celo hasta su muerte.

La cuarta sección del libro XII está dedicada por entero a las serpientes, animales que son definidos mediante tres características:

- cuerpo viscoso y contoneante (80/4: 1): "...genus quod plicari et contorqui potest et [...] quod angulosus sit et nunquam rectus".
- movimiento: reptar sobre las escamas que recubren su vientre (80/4: 3): "Serpens autem nomen accepit quia occultis accessibus serpit, non apertis passibus, sed squamarum minutissimis nisibus reptat".
- carácter venenoso (80/4: 3): "tot venena quot genera, tot pernicies quot species".

De los tres, el que más llama la atención de cualquier investigador que analice el texto es el lugar preeminente que se le concede al paso que las serpientes suelen marcar: anguloso y nunca derecho, lo cual parece sentar las bases o, al menos, apoyar la teoría de que este animal fue elegido por Belcebú como su instrumento, vehículo de pecado, por motivos evidentes ya anunciados en su conducta.

Con respecto a dos reptiles mitológicos, el dragón y el basilisco, el autor solo resalta el hecho de que el primero sea una serpiente alada que mata por asfixia y que no está relacionado con el fuego al que tradicionalmente se le asocia y, con respecto al segundo, su posición de "rex serpentium" dentro de un orden jerárquico de los ofidios, que termina con cuanto animal se cruza ante él valiéndose de tres armas extremadamente eficaces: su mirada, su silbido o su aliento de fuego.

Es entonces cuando el autor aprovecha su discurso sobre las serpientes para introducir uno de los animales que, si bien no pertenece al orden que viene tratando en este capítulo, está directamente implicado en la vida de estos reptiles, la comadreja, animal que Dios puso en este mundo (*“Nihil enim parens ille rerum sine remedio constituit”*; 82/4: 7) para reestablecer el equilibrio existente en la Naturaleza entre Bien y Mal, exterminando al basilisco y otras especies similares.

La entrada referida a la víbora está directamente relacionada con el sexo y de ella parecen desprenderse connotaciones altamente negativas: el macho y hembra que se ven involucrados en el acto sexual acaban siendo víctimas del mismo (*“Ita fit ut parens uterque pereat; masculus, dum coit, dum parturit femina”*; 82/4: 11), pues la hembra cercena la cabeza del macho –el cual la había introducido en su boca para depositar allí el semen–, produciéndole la muerte instantánea. Por otra parte, la hembra muere como consecuencia de un parto traumático en el que las crías desgarran el vientre de la madre para salir a la luz, en una situación similar a la descrita en relación con el parto de la pantera. No obstante, la consideración de la víbora parece suavizarse al entrar en juego sus dotes como animal con propiedades curativas o medicinales, como vehículo, por tanto, para la salvación de algunas vidas humanas.

A partir de aquí, se suceden una serie de nombres de diversas especies de serpientes de las que no aparece rasgo alguno destacable: áspid, dipsas, hypnalis, hæmorrhoids, prester, seps, cerastes, scytale, anfisbena, enhydri, hydros, hidra –alusiones a la leyenda hercúlea con la hidra de Lerna y los ríos que Hércules tuvo que desecar y desviar–, chelydros, natrix, cenchrus –la única excepción a la regla, pues camina siempre en línea recta–, parias, boa, yáculo, sirena –descrita como serpiente alada y venenosa que habita en Arabia–, ophites, salpuga, cæcula y centupeda. De la misma forma aparecen citados algunos reptiles

como los lagartos, botrax, salamandra –la cual vive entre el fuego sin derretirse y es sumamente venenosa–, saura y stellio.

De nuevo recuperamos una descripción en términos generales del animal en la que se pone de relieve que son unos seres muy fríos que atacan cuando se calientan, su mayor agudeza de oído que de vista, la rapidez de su lengua, la humedad de su cuerpo, su muda de piel, directamente emparentada con el rejuvenecimiento (*“adeo ut deposita vetere tunica senectutem deponere atque in iuventam redire perhibeantur”*; 90/4: 47). Asimismo, San Isidoro recoge una afirmación sustentada por autoridades como Pitágoras y Ovidio sobre el verdadero origen de los ofidios: en buena lógica, provienen de los cuerpos humanos corruptos que se encuentran en los sepulcros (*“de medulla hominis mortui, quæ in spina est, serpentem creari”*; 90/4: 48), ya que ellos fueron los directos responsables de que el hombre fuera condenado a una muerte segura cuando fue expulsado del Paraíso.

El quinto capítulo del libro XII, *“De vermibus”*, va dedicado a los gusanos e insectos, en general. Considerados criaturas de segundo orden, el autor apunta un posible origen relacionado, al igual que el de los ofidios, con la putrefacción de cadáveres, ya sea animales o humanos, o con la tierra cenagosa (90/5: 1):

Vermis est animal quod plenumque de carne, vel de ligno, vel de quacumque re terrena sine ullo concubitu gignitur.

Animales como la araña, sanguijuela, escorpión, cantárida, ciempiés, babosa, gusano de seda, oruga, carcoma, polilla, migraña, lombriz, ascárida, costi, piojos, pulgas, liendres, tarmus, garrapata, usia o chinche comparten tres particularidades que los diferencian sustancialmente del resto de las especies: no tienen espina dorsal, son todos ellos de pequeño tamaño y se mueven deslizándose, contrayéndose

y extendiendo su cuerpo. Estos rasgos constituyen lo único reseñable de esta clase de animales, de acuerdo con el autor.

En el capítulo siguiente, "De piscibus", peces, reptiles y anfibios aparecen formando parte de un mismo grupo. Y nada mejor para abrir esta sección que la presencia de la ballena, animal de connotaciones diabólicas ("exaudivit me de ventre inferni"; 94/6: 8) y asociado a movimientos anti-cristianos (interpretación que se deriva de una segunda lectura del episodio en el que una ballena se traga al profeta Jonás). Se hace hincapié en sus enormes dimensiones, además de insistir en su protagonismo bíblico, sin ninguna otra especificación.

A esta entrada le sigue un inventario de nombres de peces con su correspondiente etimología y sin otras características destacables. Estos son: caballitos de mar, bueyes marinos, perros de mar, delfines (dos tipos diferentes, los normales y los delfines-sierra, dotados de una espina dorsal puntiaguda con la que perforan el vientre de cuantos cocodrilos encuentran a su paso), cerdos marinos, corvi, atunes, peces espada, serras, escorpinas, arañas de mar, cocodrilos, hipopótamos, pagrus, dentix, lepus, lobos marinos, salmonetes, mújoles, melanurus, glaucus, thymallus, escaro -dotado de ingenio-, sparus, pez austral, hamio, rémora -sirve de freno a las naves toda vez que se adhiere a ellas y provoca que sus movimientos sean más lentos e imprecisos-, uranoscopus, millago, squatus, sardas, sardinas, anchoas, aphorus, anguila, serpiente marina, lamprea, congrio, pulpo, pez torpedo, jibia (que concibe por la boca, como las víboras), calamar, moluscos variados que se ven influenciados por la fase de la luna en que se encuentren, madreperlas, múrices, cangrejos, ostras, mejillones, pelorides, ungues, tortugas, ranas, esponjas y erizos. Posteriormente, el autor aporta datos sobre los dos procedimientos distintos de concepción a los que se suelen acoger todas las clases de peces anteriormente mencionadas. Estos no son otros que el apareamiento de hembras y

machos y posterior parto, a semejanza de los humanos, o la puesta de huevos sin apareamiento, que implica una previa complicidad con el macho, el cual esparce el semen por el agua (104/6: 64).

Estas consideraciones sobre los peces van seguidas por el séptimo capítulo, dedicado a las aves, que se inicia con una caracterización de las mismas y de la diversidad de especies en atención a su forma habitual de alimentarse ante la presencia humana, o incluso sus costumbres migratorias. También se mencionan la etimología de términos como “ave”, “alado” y “volátil” y la utilidad de alas y plumas para estos animales.

En principio, la reina de las aves, el águila, es la elegida por el autor para comenzar su descripción. De ella se destaca, sobre todo, su vista extraordinariamente aguda, ya que es capaz de localizar, desde las alturas, aquellos peces que piensa cazar para sí. Además de ello, para curtir a sus crías, las obliga a mirar fijamente al sol sin parpadear y rechaza a aquellas que no lo hacen.

Con respecto a la forma de volar, el autor parece contraponer el vuelo estilizado del águila con el buitre carroñero, poniéndose de relieve la falta de elegancia en el vuelo de este último y su supuesto nacimiento por generación espontánea. Siguiendo en la misma línea, la avutarda, con su vuelo pesado, resulta ser la peor parada de la comparación, mientras que la grulla, gracias a la altura que consigue al volar, se sitúa entre las aves mejor consideradas. La grulla también destaca por su costumbre de establecer turnos de guardia durante la noche para evitar que cualquier depredador ataque a un grupo de ellas.

La cigüeña aparece caracterizada por la migración que lleva a cabo año a año; el cisne, por su agradable canto y por haber sido asociado tradicionalmente con la buena suerte. A su lado, cornejas, avestruces y garzas –íntimamente relacionadas con la leyenda de Diomedes– abren paso al ave mitológica por excelencia, el fénix, que renace de sus cenizas, e

introducen, también, al cinnamolgus, ave extremadamente rara y apreciada que anida en la parte superior del árbol de la canela con objeto de evitar que los nidos sean diezmados por los cazadores. Además de ellos, en el texto tienen cabida los loros con su particular parloteo; los alciones, que se dejan influir por la mar en lo que atañe a la procreación e incubación de sus crías; el pelícano, el cual mata a sus hijos y los hace revivir con su propia sangre al cabo de tres días; onocrótalos, ibis, murciélagos, ruiseñores, lechuzas (=signos de tristeza), vampiros, cotorras, pavos, faisanes, gallos, ánades, gallinetas, somormujos, gavilanes, milanos, quebrantahuesos, tórtolas (sorpresivamente, no hay mención alguna a su bien conocida monogamia), palomas (=aves de Venus, es decir, del amor), torcaces, perdices ("avis dolosa atque immunda" a causa de su instinto sexual que despliega a fondo siempre que tiene ocasión, no dudando en copular incluso con individuos de su propio sexo; 118/7: 63), codornices, abubillas, cuclillos, mirlos, golondrinas, tordos y jilgueros.

En cuanto al tema de la concepción, el santo hispanogodo mantiene que la fecundación de los huevos solo se efectuará con el concurso de los machos de cada especie, poseedores del hálito seminal que tiene la propiedad de penetrar en los huevos e insuflarles vida. Antes de ser fecundados, los huevos habrían sido concebidos por el viento (120/7: 81):

Ova autem quædam inani vento concipiuntur; sed non sunt generabilia, nisi quæ fuerint concubitu masculino concepta et seminali spiritu penetrata.

A partir de este momento, la sección se cierra con una serie de consideraciones generales sobre el huevo, su estructura interna y composición y diversas utilidades del mismo.

Como complemento de este séptimo capítulo, se introduce un octavo titulado "De minutis volatilibus" que trata sobre los insectos

voladores más comunes y conocidos. En esta sección son continuas las referencias a poetas latinos encabezados por Virgilio con las *Geórgicas*, tratado sobre el medio rural que incluye pasajes dedicados al cultivo de los campos y a la explotación de ganado y apicultura. Precisamente con las abejas quiere San Isidoro inaugurar esta última parte de su libro XII, dada su particular e interesante organización jerárquica dentro del enjambre, que contribuye a perfilarlas como animales con ciertos rasgos humanos, puesto que, dentro de la colmena, todas tienen su propia responsabilidad, se rigen por unos códigos preestablecidos y son controladas por ejércitos y una reina gobernante (120/8: 1):

Hæc sollertes in generandi mellis officio adsignatas incolunt sedes,
domicilia inenarrabili arte componunt, ex variis floribus favum condunt,
textisque ceris innumera prole castra replent, exercitum et reges habent,
prœlia movent, fumum fugiunt, tumultu exasperantur.

Por otro lado, el autor se hace eco de algunas opiniones falsas que circulaban en el periodo sobre estos animales, a los que hace nacer de los cadáveres putrefactos de los bueyes (120/8: 2). El libro XII concluye con la mención a otros insectos como escarabajos, buprestis, luciérnagas, curianas, mariposas, langostas, cigarras, mosquitos, tábanos y gorgojos.

5.1.2. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS PARA CONSTRUIR SENTIDO

A medida que uno se adentra en el libro XII, se siente la total ausencia de procedimientos que inviten a la semiosis, tales como tropos o figuras de expresión que puedan aportar alguna frescura estilística al texto. Solamente en un caso hemos podido encontrar un cierto esfuerzo por personificar o establecer paralelismos (atribuir a un término rasgos propios de otro): se trata del pasaje en que se describe al león, rey supremo del mundo animal, transfiriéndole características humanas (68/2: 4 y 6).

Cuius genus trifarium dicitur. E quibus breves et iuba crispa inbelles sunt; longi et coma simplici acres. Animos eorum frons et cauda indicat. Virtus eorum in pectore; firmitas in capite. [...] Circa hominem leonum natura est ut nisi læsi nequeant irasci. Patet enim eorum misericordia exemplis adsiduis. Prostratis enim parcunt; captivos obvios repatriare permittunt; hominem non nisi in magna fame interimunt.

Los rasgos humanos empleados en la descripción del león no han sido elegidos de manera aleatoria, sino siguiendo un patrón ya conformado: coinciden exactamente con la descripción y la idea de Cristo que circulaba en la Edad Media gracias a la Sagrada Escritura y sus interpretaciones reconocidas. El valor, la firmeza, su poca o nula irascibilidad, la clemencia que demuestra, la capacidad de perdonar acercan al animal al ideal supremo de hombre, cuyas virtudes, empezando por la piedad, la caridad, su temple y su resolución de dar la vida por nosotros aún cuando le neguemos, no le sigamos o incluso le matemos, son comunes a ambos.

De cualquier manera, esta muestra de supuesto esfuerzo de generar semiosis se queda en el mero formalismo sin mayor efecto, puesto que, al contar con una imagen tan cercana y tan vívida de Cristo como la que contiene, evita que un posible receptor desarrolle su propia actividad creativa a partir de lo narrado, reduciendo completamente su capacidad de respuesta.

Por otro lado, se hacen más frecuentes las enumeraciones, concebidas como meras acumulaciones de nombres yuxtapuestos, sin valor ornamental o estilístico alguno ni el más mínimo comentario que las acompañe. Se trata, pues, de un mensaje puramente literal, que renuncia a incorporar estructura binaria (natura/figura, sentido directo/sentido indirecto, etc.) de ningún tipo.

5.1.3. LA INSCRIPCIÓN TEXTUAL DE AUTOR Y RECEPTOR

Partiendo de las premisas anteriores, podemos afirmar que la inscripción del receptor es absolutamente inexistente.

En cambio, se hace patente la presencia de una tercera persona que implica cierto alejamiento de ese supuesto lector-receptor al que el autor ha dirigido su texto e incluso una cierta impersonalidad, puesto que no queda claro si el propio autor se engloba a sí mismo dentro de esa forma o no. Esto puede verse en lo que respecta a la escasísima utilización de la voz activa, que podría resultar más inmediata para ambos interlocutores del proceso. Por el contrario, se da una insistencia casi machacona, una y otra vez, desde el principio hasta el final, en emplear formas pasivas de tercera persona singular, especialmente verbos de los denominados tradicionalmente "de lengua" o "de pensamiento", como por ejemplo "fertur" (82/4: 12; 90/4: 48; 106/7: 11; 110/7: 26; 114/7: 43; 116/7: 56), "vocatur" (72/2: 17; 80/3: 10; 122/8: 15), "appellatur" (74/2: 23; 116/7: 62), "dicitur" (68/2: 5; 82/4: 13; 100/6: 46; 106/7: 10; 112/7: 42) o "putatur" (118/7: 71).

En ocasiones, las formas verbales en singular, sobre todo, en los casos que aparecen en voz activa, suelen aparecer combinadas con un sujeto léxico concreto que responde a una descripción muy precisa: un nombre propio que designa a una personalidad famosa del pasado (poetas, preferentemente) considerada como una "auctoritas". Ello parece indicar que el autor intenta ocultarse a los ojos del receptor con objeto de interponer entre él y el receptor una distancia que le permita opinar sin resultar perjudicado por una posible crítica negativa hacia su afirmación. O, en otras palabras (Reyes, 1984: 39-40):

El autor citador es un yo enajenado de su texto. El texto es su hechura y en él podemos reconocerlo y oírlo, siempre con la condición de que no lo confundamos con él mismo... puesto que él no afirma, él cita a otro

hablante que ha creado y que afirma. [...] El autor literario enajena su yo, declina su responsabilidad de hablante (decir la verdad), atribuye el discurso a otro, cita. No calla, cita. [...] Al citador le están permitidas, recuérdese, muchas inflexiones asertivas. [...] A esta polifonía esencial del texto literario puede hacersele corresponder, simétricamente, algo así como una “poliaudición”.

Entre las autoridades aludidas por San Isidoro como fuente de la cual emana el conocimiento que ha vertido en su obra podríamos citar los nombres de Draconcio (“De quo Dracontius ait”; 76/2: 37), Lucano (citado repetidamente en toda la sección cuarta del libro XII además de en la sección 7; 108/7: 14 y 112/7: 42), el rey David (“David ait”; 92/6: 2), Plinio Segundo (Narrat Plinius Secundus; 70/2: 9 y 11 y 100/6: 45), el poeta Virgilio (su nombre en una referencia al verso 3.687 de su obra *La Eneida* en 102/6: 54 y 122/8: 3), Cicerón (72/2: 21; 102/6: 60 y 112/7: 35 y 37), Juvenal (72/2: 21), Afranio (102/6: 60 y 122/8: 16), Marcial (114/7: 46, 48 y 49 y 120/7: 73), Ovidio (112/7: 39) y Plauto (“De qua meminit Plautus”; 92/5: 9). Aparte de estas menciones a individuos particulares, se incluyen algunas referencias bíblicas, casi exclusivamente al *Génesis*, especialmente aquellos pasajes que recrean la imposición de nombre a los animales por parte de los primeros hombres (“Pecoribus autem et bestiis et volatilibus antea homines nomina imposuerunt quam piscibus, quia prius visa et cognita sunt. Piscium vero postea paulatim cognitis generibus nomina instituta sunt aut ex similitudine terrestrium animalium, aut ex specie propria sive moribus [seu colore, vel figura, aut sexu]”; 94/6: 4) y otras menos específicas (“Vnde et legitur in Genesi”; 88/4: 43).

A pesar de la frecuencia de uso de formas verbales en singular, también se constata cierta predisposición hacia las formas en plural, bien en activa o pasiva, es decir, combinadas -o no- con un sujeto léxico concreto que acostumbra a pertenecer a una de estas categorías:

- sintagmas nominales que se refieren preferentemente a los autores de tratados sobre animales, sin que aparezca mención a nombres o títulos de obras. Entre ellos podrían citarse casos como los siguientes (70/2: 13 y 100/6: 49):

Sicut adserunt qui naturas animalium scripserunt

Hi qui de animantium scripsere naturis

- sintagmas nominales que designan o describen a sectores de población o gremios, por ejemplo, los ancianos -pilar fundamental de autoridad en todas las sociedades tradicionales debido a su experiencia de la vida, presentes en la fórmula "ut aiunt veteres"; 64/1: 45)-, los físicos (Hoc enim physici dicunt; 100/6: 48), los campesinos ("rustici aiunt"; 74/2: 24), los adivinos (la fórmula "apud augures"; 112/7: 38) o el pueblo en general ("Hunc vulgus cattum a captura vocant"; 76/2: 38).

- sintagmas nominales que denotan un referente ambiguo o vago y tienden hacia la impersonalidad. El autor deja entrever una clara falta de interés por ellos, que se traduce en el uso de pronombres indefinidos y frases nominales poco concretas en las que se evita mencionar directamente a los individuos responsables de esas opiniones (64/1: 44; 72/2: 20; 74/2: 25; 78/3: 1 y 3 y 120/8:2):

Ætas longæva equis Persicis, Hunnicis, Epirotis ac Siculis in annis ultra quinquaginta, brevior autem Hispanis ac Numidis at Gallicis frequens opinio est.

Lyncis dictus, quia in luporum genere numeratur.

Licet eum quidam a canore latratus appellatum existiment.

Alii dicunt mures quod ex humore terræ nascantur.

Falso autem opinantur qui dicunt...

Has plerique experti sunt de boum cadaveribus nasci.

Asimismo, parece haber cierta intencionalidad del autor de no nombrar a algunas de sus fuentes en otros enunciados construidos con

verbo de lengua en plural sin sujeto léxico, en particular en la secciones 6 y 7. Estos son los verbos "dicunt" (94/6: 9 y 106/7: 12), "ferunt" (98/6: 41 y 108/7: 19) y "tradunt" (100/6: 47 y 102/6: 56).

Dentro de este apartado podríamos también considerar la inclusión de fórmulas verbales pasivas en plural que aportan al receptor la misma idea de impersonalidad o desinterés que las expresiones arriba reseñadas. Se trata de las formas "dicuntur" (78/3: 9; 84/4: 29; 90/4: 46; 106/7: 5 y 112/7: 34) y "nominantur" (80/4: 3). Igualmente, algunos enunciados con forma verbal compuesta en pasiva (preferentemente perfectos de indicativo) presentan elisión del verbo en forma personal, siendo el resultado un participio de pasado concertado que asume toda la significación que aportaba la forma elidida. En estos casos, la ruptura del autor con el lector-receptor alcanza límites físicos: ni siquiera se hace necesaria la presencia de un verbo dinamizador y núcleo de la oración para que esta esté completa, el mensaje se emite de una forma entrecortada en los momentos en los que el autor decide que el individuo o comunidad de los que ha tomado ciertas afirmaciones son irrelevantes para el discurso general de su obra. Ello puede apreciarse en los siguientes ejemplos (96/6: 13, 16 y 21; 100/6: 48 y 110/7: 30).

Corvi a cordis voce dicti, quia grunniunt pectore...

Serra nuncupata, quia serratam cristam habet...

Hippopotamus vocatus, quod sit equo similis dorso...

Conchæ et cochleæ hac ex causa vocatæ, quia deficiente luna cavantur.

Memnonides aves Ægyptiæ appellatæ a loco, ubi Memnon periit.

Solamente en contadas ocasiones el autor hace notar su propia presencia al lector-receptor. Para ello, utiliza diversos métodos que van desde el empleo de formas verbales de primera persona en plural mayestático hasta enunciados más o menos extensos en los que trata de adoctrinar y persuadir a su audiencia potencial. Con el uso de la primera

persona en el primero de los métodos mencionados, el autor pretende implicarse más profundamente en la obra a base de enfatizar sobre el hecho de que no solo las “auctoritates” consideran alguna opinión como dogmática, sino que esa tradición impuesta –cualquiera que esta sea– continúa siendo verdad incuestionable para los contemporáneos del santo, incluido él mismo. Los verbos que aparecen en esta forma son, además de verbos de lengua (“dicimus”, 66/1: 54 y 74/2: 30), empleados en sentido admonitorio o exhortador, otros verbos que poseen un significado fuertemente limitador o restrictivo (“deterrimus”, 64/1: 48) y expresan un rechazo total y absoluto hacia algo concreto. Tanto unos como los otros deben ser entendidos como índices que imponen una obligación de seguir las normas, acatar las opiniones o imitar las conductas reflejadas en el texto.

En lo que respecta a otros procedimientos de inscripción del autor en el texto, debemos citar algunos pasajes donde San Isidoro no puede evitar introducirse él mismo en el texto por medio de enunciados que expresan su desaprobación, crítica, duda o admiración ante lo que constituye su materia de estudio en el libro XII. Encontramos el primero de estos ejemplos nada más comenzar el libro (66/1: 58):

Industria quippe humana diversum animal in coitu cœgit, sicque adulterina commixtione genus aliud repperit; sicut et Iacob contra naturam colorum similitudines procuravit. Nam tales fœtus oves illius concipiebant, quales umbras arietum desuper ascendentium in aquarum speculo contemplabantur.

San Isidoro critica abierta y explícitamente la “manipulación genética” de ciertos animales domésticos por medio de la inclusión de las expresiones “adulterina” y “contra naturam” en su texto. Ello apunta a la voluntad del autor de señalar cualquier error o vicio que suponga una desviación de la tradición: en este caso, cruzar distintas especies con objeto

de experimentar y poder conseguir mayor variedad de las ya existentes. El orden ya ha sido establecido por el propio Dios, luego a nadie le debe ser garantizado el poder de cambiarlo.

De la misma manera, también incide en un tema tópico en la época: la consideración de la mujer como un ente inferior al hombre, con diferencias tan sustanciales con éste que la acercan en gran medida a los animales (68/1: 60).

Inde est quod quidam gravidas mulieres iubent nullos intueri turpissimos animalium vultus, ut cynocephalos et simios, ne visibus occurrentes similes foetus pariant. Hanc enim feminarum esse naturam ut quales perspexerint sive mente conceperint in extremo voluptatis aestu, dum concipiunt, talem et sobolem procreent.

Lo que se condena en estas líneas no es la monstruosidad de ciertas criaturas, sino la capacidad de las mujeres de alcanzar un grado extremo de placer y voluptuosidad en el momento del coito, que la Iglesia consideraba un mero mecanismo necesario para la reproducción y ajeno a cualquier consideración hedonista. Por ello reciben el castigo que se merecen: transmiten a su futuro hijo los rasgos de la última bestia que sus ojos hayan visto en el instante mismo de la concepción.

Igualmente, el santo se hace presente en el fragmento que describe la hidra (84/4: 23).

Hydra draco multorum capitum, qualis fuit in Lerna palude provinciae Arcadiae. Haec Latine excetra dicitur, quod uno caeso tria capita excrescebant. Sed hoc fabulosum est; nam constat Hydram locum fuisse evomentem aquas, vastantes vicinam civitatem...

La existencia de este animal es totalmente rebatida por el autor, argumentando su más que probable invención ("fabulosum est") ya que Hydra se refería, en su opinión, a un lugar, no a una criatura tan

extraordinaria como el animal mitológico vinculado a la leyenda de Hércules.

También expresa su repugnancia hacia animales como la babosa, disfrazando su opinión con arreos de creencia popular (90/5: 7):

Limax vermis limi, dictus quod in limo vel de limo nascatur; unde et sordida semper et immunda habetur.

Los calificativos que se emplean en la descripción de este "gusano" delatan al autor: la combinación "sordida semper et immunda" posee una fuerza expresiva considerable que desaparece en caso de romperse o faltar alguno de los elementos. Demasiado interés en hacer ver al animal bajo una óptica tremendamente negativa que contrasta con su aséptica descripción de las otras diecinueve criaturas incluídas en la misma sección, gusanos similares o incluso más repugnantes que la propia babosa.

Otro tanto sucede con la perdiz (118/7: 63).

Perdix ce voce nomen habet, avis dolosa atque immunda; nam masculus in masculum insurgit, et obliviscitur sexum libido præceps. Adeo autem fraudulenta, ut alteri ova diripiens foveat; sed fraus fructum non habet: denique dum pulli propriæ vocem genetricis audierint, naturali quodam instinctu hanc quæ fovit relinquunt, et ad eandem quæ genuit revertuntur.

Dicha ave es tachada de "dolosa atque immunda" a causa de su supuesta conducta sexual, con claras tendencias bisexuales, que San Isidoro rechaza con vehemencia por ser contrarias a lo recomendado en los escritos sagrados. Una vez que la antipatía hacia el animal se hace evidente, lo único que resta es caracterizarlo con más elementos negativos para reforzar esa idea original de depravación y disgusto, de ahí que el autor lo ataque de nuevo por su conducta hacia las demás aves, a las que

roba sus crías llevada por su maldad. También recibe su castigo, al igual que las lujuriosas mujeres, ya que no tarda en ser abandonada por las crías que anteriormente robara, quedándose totalmente sola. Un castigo que el autor considera merecido, puesto que lo incluye en la descripción del animal al tiempo que no juzga necesarios ni pertinentes otros comentarios sobre la mayoría de los animales del libro XII.

Pero la muestra más clara de inscripción textual del autor puede verse en la oposición "apud Græcos... apud nos" que el santo deja caer involuntariamente en la sección dedicada a las aves (106/7: 13).

Gradipes apud Græcos vocatur avis, apud nos tarda, eo quod gravi volatu detenta nequaquam, ut ceteræ volucres, adtollitur velocitate pinnarum.

Atendiendo al título de la enciclopedia isidoriana y a la principal de las ambiciones de su autor, resulta, cuando menos, lógico un "desliz" de esta factura. San Isidoro trata con su obra de esclarecer los orígenes de cada uno de los vocablos o conceptos cotidianos de su época, sin hacer distinción alguna entre seres u objetos mitológicos o de ficción y seres u objetos que se dan en la naturaleza. Ante todo filólogo, el santo pone a disposición de sus contemporáneos todo su potencial de saber, es decir, no solo describe lo que ve o se comenta acerca de su materia de estudio, sino que también introduce unas pinceladas etimológicas –basadas mayoritariamente, como ya se ha mencionado en otras ocasiones, en el saber popular no contrastado– cuyo objetivo es esclarecer o acercar a sus posibles lectores-receptores el origen o procedencia de las palabras que se usan en su lengua. En un tiempo en el que ya no se conocía ni se utilizaba griego clásico, el santo hace gala de unos conocimientos –evidentemente, muy rudimentarios– que la inmensa mayoría de la población no compartía, seguramente con una motivación marcadamente didáctica hacia sus semejantes.

En otro orden de cosas, rara vez San Isidoro pone en duda o bajo sospecha las opiniones de individuos de algunos sectores de la sociedad que suele incluir en su obra. Las "auctoritates" sientan cátedra en cada uno de los temas que se tocan y nunca son desmentidas o rechazadas. En cambio, el autor demuestra una cierta renuencia a considerar como fuentes fiables a los augures, piezas clave de las cortes imperiales de la Antigüedad, que guiaban la mano de los gobernantes conforme a las predicciones que lanzaban. El santo se manifiesta claramente en contra de considerar las palabras de los adivinos como merecedoras de crédito en pasajes como el referido a la corneja (114/7: 44):

Cornix, annosa avis, apud Latinos Græco nomine appellatur; quam aiunt augures hominum curas significationibus agere, insidiarum vias monstrare, futura prædicere. Magnum nefas hæc credere ut Deus consilia sua cornicibus mandet.

El hecho de predecir está reservado, según la ideología cristiana, a unos pocos elegidos (los profetas) que responden a un perfil muy característico: individuos cuya misión en la Tierra consistió en anunciar la gloriosa venida del Mesías para que pudiera tener lugar nuestra Redención. Los adivinos y augures son gentes que o bien se dedican a practicar ritos paganos, alejados de la fe cristiana, o bien trabajan en los mismísimos límites de esta. En ninguno de ambos casos debe un buen cristiano tomar en cuenta sus opiniones, ya que existe el peligro latente de dar pábulo a creencias equivocadas externas a las consignas de la Iglesia. Hasta aquí, el argumento parece tener cierta consistencia si no fuera por afirmaciones como las que se hacen en fragmentos como el que describe a la lechuza (112/7: 38):

Vlula avis απο του ολολυζειν, id est a planctu et luctu, nominata; cum enim clamat aut fletum imitatur aut gemitum. Vnde et apud augures si lamentetur tristitiam, tacens ostendere fertur prosperitatem.

No solo no se duda de la opinión de los augures ni se les da ninguna consideración negativa, sino que, además, se les cita como fuente proveedora de información.

En cambio, las aguas vuelven a su cauce al tratar cuestiones como el intento de establecer una tipología de las aves al margen de su poder adivinatorio (120/7: 75-78):

Augures autem dicunt et in gestu et in motu et in volatu et in voce avium signa esse constituta. Oscines aves vocant, quæ ore cantuque auspiciam faciunt; ut corvus, cornix, picus. Alites, quæ volatu ostendere futura videntur; quæ si adversæ sunt, inebræ dicuntur, quod inhibeant, id est vetent; si prosperæ, præpetes; et ideo præpetes, quia omnes aves priora petunt volantes. Tertiam faciunt speciem auguriorum in avibus, quam communem vocant, ex utroque permixtam, id est cum aves ex ore et volatu auguriant. Sed fidem non habet.

La división en clases propuesta por los augures choca frontalmente con la lógica fe del creyente: la actividad de los primeros se desarrolla fuera de los límites del mundo de las ideas cristiano, a pesar de que pueda coexistir a su lado, por tanto, no se puede aceptar como regla algo que proviene de aquellos que no siguen nuestras mismas normas. De ahí la tajante afirmación "sed fidem non habet", que remite a esa creencia a la que el autor obedece ciegamente: la norma emanada del Dios de los cristianos.

5.1.4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

En resumen, este tratado sobre los animales pretende, a través de una simplicidad extrema y un esquematismo radical, lanzar un mensaje sin segundo sentido, con vocación y apariencia de verosimilitud, utilizando arquetipos como instrumentos para potenciar los fines del

autor –el personaje más importante y presente detrás de cada una de las ideas expresadas en este libro.

San Isidoro es el único que demuestra tener un papel propio y relevante en la composición del libro objeto de este estudio: su actividad creadora anula por completo toda posibilidad de actividad pragmática por parte de un posible receptor, al que el autor condena a ser un ente maquinal, privado de la capacidad de pensar por sí mismo y sometido a un discurso exquisitamente trazado que no deja lugar alguno a la imaginación. Todo resulta demasiado claro y evidente, nadie tiene el poder de alterar o dudar de cuanto en el texto se dice. Quizá San Isidoro creyó conveniente no dejar cabos sueltos para impedir la "confusión" de aquellos que pudieran consultar su obra o de sus almas. Graciela Reyes (1984: 35) describe, en su tratado sobre la polifonía textual, una categoría, un tipo de autor donde bien podríamos encasillar a San Isidoro a partir del análisis del libro XII. Se refiere a un autor que nunca llega a intervenir decisivamente en el desarrollo del mensaje que intenta transmitir porque se limita a indicar evitando cualquier contacto directo con su receptor:

Sabemos que en el sistema mismo del lenguaje hay elementos cuya función es puramente mostrativa, indicial respecto de la enunciación y no de lo enunciado. [...] Si el discurso literario es discurso mostrado, esa mostración a la vez anula al autor como entidad comunicante y lo hace, sin embargo, indispensable y presente. El autor queda enajenado del discurso pero porque lo señala, lo exhibe, en lugar de asumirlo. Si desaparece el gesto, desaparece la ficción y con ella lo literario.

Lo cierto es que la naturaleza unívoca de este esfuerzo de comunicación que constituye el libro XII de las *Etymologiæ* convierte a esta parte en un intento incompleto y parcial, falto de vida y de interés comunicativo.

5.2. THEOBALDI PHYSIOLOGUS, British Library, Ms. Harley 3093.

En comparación con el libro XII de las *Etymologiæ*, el *Fisiólogo* de Teobaldo⁵⁹ muestra una mayor complejidad desde sus comienzos. Aparentemente, estamos ante un texto cuyo autor expresa una fuerte intención de moralizar o de alabar a Dios por medio de una estructura dual que combina dos secciones: las denominadas (24: 1) "*natura*" y "*figura*". El empleo de esta estructura binaria permite, lógicamente, incrementar el número de implicaciones derivadas de las afirmaciones expresadas por el autor y otorga un margen más amplio de actuación al receptor, el cual parece recuperar, al menos en un primer momento, el rol que le fuera negado por San Isidoro en su tratado sobre los animales.

5.2.1. LA DICOTOMÍA FICCIÓN/INTERPRETACIÓN

El autor presenta su poema en los primeros versos del mismo, en un intento de hacernos comprender el carácter unitario de su obra. Se trata de dieciocho versos ("*ter seno carmine*"; 24: 2) -referidos a la entrada correspondiente al león, donde esta descripción va encuadrada- basados en la Sagrada Escritura y en alegorías de tipo místico originales del que lo compone, con diversidad de metros. Estos primeros compases del poema también anuncian la dicotomía que va a presidirlo, una combinación de lo que el autor llama "*naturæ*" y "*figuræ*", entendiendo por ello caracterización del animal e interpretación religiosa del mismo, respectivamente.

El modelo estructural de la obra se articula, pues, en torno a estos dos conceptos citados, y se aprecia una total falta de rigor en cuanto a la

⁵⁹ La edición por la que se cita ha sido la de P. T. Eden de 1972. Para la notación utilizada, véase la nota aclaratoria al inicio de esta tesis.

aplicación del patrón básico, puesto que encontramos las siguientes variantes:

- a) tres "naturæ" y dos "figuræ"
- b) una "natura" y una "figura"
- c) una "natura" y una "figura" intercaladas
- d) dos "naturæ" y dos "figuræ", estas últimas intercaladas en las "naturæ" y
- e) una sola "natura" sin "figura".

El primer modelo estructural mencionado, es decir, una combinación de múltiples "naturæ" y "figuræ", lo hallamos en la entrada correspondiente al león. El rey de los animales queda caracterizado en función de su costumbre de borrar sus huellas con su cola para evitar una posible persecución, de su capacidad para devolver la vida a sus crías muertas en el momento del parto, transcurridos tres días desde este evento, y de su hábito de dormir con los ojos abiertos. En atención a estas tres "naturæ", el autor anuncia tres "figuræ" de las cuales solo aparecen dos, referidas a las dos últimas "naturæ".

La primera significación tiene forma de invocación: el autor se dirige directamente a Dios para relatarle los dogmas de la religión cristiana que él mismo considera afines a la "natura" descrita (tres días fue el periodo que pasó Cristo en su sepulcro hasta el momento de su resurrección, asimilada por los cristianos como el nacimiento a una nueva vida, la eterna). Así, se introduce en el poema el recurso de presentar paralelismos entre ambas situaciones y los personajes protagonistas de las mismas, articulados como sigue:

León recién nacido = Cristo

León padre = Dios

En relación al segundo bloque estructural –una “natura” y una “figura”–, debemos destacar que resulta ser el más frecuente del poema, pudiendo ser hallado en las entradas del águila, serpiente, zorro, araña, ballena, onocentauro, elefante, tórtola y pantera. En la primera de ellas, la “natura” trata del comportamiento del águila llegada a su vejez: vuela de cara hacia el sol, dejando que este quemase su plumaje y precipitándose posteriormente en una cascada, saliendo del agua totalmente renovada. Además de ello, afila y pule su pico contra las rocas, para facilitar la captura de presas que le sirven de alimento.

La “natura serpentis” describe con detalle la muda de piel del ofidio a base de arrastrarse por orificios angostos y estrechos excavados en las rocas y sus costumbres de soltar su veneno antes de beber de alguna fuente y de huir si ve un hombre desnudo y esconder la cabeza en caso de ser sorprendida por alguno de sus enemigos.

Por su parte, la “natura vulpis” nos acerca a un animal astuto y traicionero, que no duda en atacar a las pacíficas aves de granja o en fingirse muerto para atraer a pequeños pajarillos a los que mata y devora. La “natura aranei” no ofrece un retrato de la araña mucho mejor que el del zorro, poniendo de relieve su habilidad para fabricar y tejer telas donde atrapa a sus víctimas. Dentro de esta galería de animales considerados “dañinos” por el autor, también podemos encuadrar a la ballena, la cual, por medio de su suave aliento, logra atraer y comerse a algunos peces pequeños –no puede, por el contrario, con los peces pequeños, a pesar de haberse comido en cierta ocasión al profeta Jonás (56: 12). Aparte de esta particularidad, el cetáceo aprovecha las tormentas para salir parcialmente a la superficie, semejando una porción de tierra en mitad de un mar agitado. Los marineros atracan sus barcos en su lomo, creyendo que es

una isla y pasan la noche allí. Cuando la ballena percibe el movimiento de los navegantes sobre ella, se sumerge, arrastrando consigo al fondo del mar a barcos y marineros.

Sigue la misma tendencia negativa la caracterización del onocentauro como híbrido asno-hombre, es decir, como monstruo biforme. Por el contrario, en las *“naturæ”* de elefante, tórtola y pantera subyace una idea positiva, una postura favorable respecto a estos animales tan diferentes. En primer lugar, la *“natura elephantis”*, muy extensa, cuenta, entre otras cosas, rasgos relativos a su tamaño (enorme), hábitat (India), costumbres (se mueven siempre en manadas, solo se aparean una vez en su larga vida -300 años- y los embarazos duran alrededor de dos años) y particularidades: si cae, no puede levantarse por sí solo y necesita el concurso de una cría para volver a ponerse en pie (la ayuda de otros elefantes adultos resulta inefectiva); suele descansar apoyado en el tronco de un árbol determinado, circunstancia que los cazadores utilizan en su contra para tenderles trampas; su piel despiden un olor fuerte y penetrante que tiene la propiedad de hacer huír a las serpientes y otros animales que tengan veneno.

De la tórtola se destaca su cualidad más famosa: la fidelidad que profesa a su pareja incluso después de la muerte de esta. Mientras tanto, en la *“natura pantere”* el felino aparece como animal cuadrúpedo moteado -clara confusión con el leopardo o guepardo- que, una vez terminada su comida, permanece tumbado durante tres días y posee un aliento extremadamente agradable que repele a las serpientes.

En cuanto a las *“figuræ”* correspondientes a cada animal de este bloque, podríamos establecer una tipología que agrupe dichos animales atendiendo a la afinidad temática que varios de ellos presentan:

a) águila y serpiente comparten, mediante imágenes comunes como la del agua purificadora o la muda de piel o plumaje, la idea de

renovación del alma por medio del bautismo en Cristo, identificando a ambos animales con el individuo que se adentra en la fe cristiana y a la roca, cascada o fuente y sol con Dios y con su palabra divina, que exige desprenderse de los propios pecados –como la serpiente de su veneno– antes de escucharla y nutrirse con ella.

En otro orden de cosas, la "figura serpentis" contiene asimismo una invocación que instruye al cristiano en algunas de las líneas maestras de actuación de su religión: ayudar y compartir con el necesitado, arrepentimiento, contrición y petición de absolución (34: 25-28).

b) El mensaje explícito que el autor recoge en las significaciones del zorro, araña, ballena y onocentauro es puramente admonitorio, poniendo al cristiano sobre aviso de los engaños y trampas a los que le pueden someter los falsos e hipócritas –personas con dos caras como el onocentauro–, los cuales se sirven de sucias tretas –fingirse muertos como el zorro, simular ser una isla como la ballena, la tela de la araña– y malas mañas para imponerse a quienes han elegido como víctimas, a los que explotan, disfrutando con su mal. Los traidores son comparables al diablo, el cual destruye a todo el que puede, especialmente si su fe es débil (=peces en el caso de la ballena, pájaros en el caso del zorro y moscas en el caso de la araña), pues lo convencerá fácilmente con sus argucias. La moraleja es clara: aquél que es tentado y confía en el diablo será arrastrado al Infierno.

c) La connotación negativa que se desprende de la interpretación de los animales incluidos en el apartado "b" no contagia a las "figuræ elephantis, turturis et pantere", las cuales inciden sobre el hecho de la unión entre el alma y Cristo, unión que deber ser indisoluble y duradera para que se mantenga su pureza con vistas al día del Juicio Final ("figura turturis") o identifican al animal con Cristo (=pantera) y a su sueño con el

previo a la Resurrección, manteniendo la imagen de la serpiente como representante del diablo.

Por su parte, la “figura elephantis” parece ejemplificar la historia de la fe cristiana, estableciendo cuatro hitos elementales en la misma: la Caída del Paraíso a causa del fruto de un árbol (=trampa de los cazadores a los elefantes), los intentos de Moisés o los profetas de reivindicar la palabra de Cristo en épocas críticas (=ayuda de los elefantes adultos que no consigue hacer que el elefante caído se ponga en pie de nuevo), la ayuda decisiva del Hijo de Dios, que rescata a la Humanidad de la oscuridad (=ayuda exitosa de la cría) y, por fin, la importancia de la palabra divina (=olor de la piel del elefante).

Retomando los patrones estructurales con los que Teobaldo trabajó, diremos que solo hemos hallado una muestra del tercer apartado – una “natura” y una “figura” intercaladas– que corresponde a la entrada dedicada a la hormiga.

Esta caracteriza al animal por medio de su diligencia y capacidad de esfuerzo personal, las cuales quedan expuestas en su arraigado hábito de transportar su alimento en la boca y almacenarlo para el invierno, prefiriendo el maíz a la cebada y haciendo dos partes del grano para evitar quedarse sin existencias si se da la coincidencia de que este se estropee.

La significación subsiguiente va entremezclada en los versos de la “natura”, convirtiendo las dos estrofas de las que consta la entrada en una encendida diatriba contra los judíos y la equivocación que cometieron con el Mesías, al que juzgaron y condenaron a morir (40: 4). En la “figura formice” se relacionan directamente el maíz con el Nuevo Testamento, la cebada con el Antiguo Testamento, el verano –en tanto que tiempo de trabajar– con la vida, el invierno con el tiempo del Juicio Final y las dos partes de grano en el almacén de la hormiga con las dos formas de interpretar la ley escrita de los cristianos, es decir, la Biblia.

El cuarto modelo de entrada –doble “natura” y doble “figura” intercaladas– también puede ser hallado en un solo ejemplo: los versos dedicados al ciervo, que comienzan con la primera mención al “Fisiólogo” como autoridad mediante la introducción de una tmesis (49: 2):

Dicitur a Physio, cum docet inde, -logo.

Las significaciones van intercaladas en las “naturæ”. En el primer caso, “natura” y “figura” ocupan cada una una estrofa completa, mientras que en el segundo caso, ambas se funden en la misma estrofa.

En la “natura” A, el autor nos presenta al ciervo como el terror de las serpientes, a las que hace salir de sus agujeros y posteriormente devora. Para librarse de los efectos del veneno, bebe abundante agua de manantial. También se hace alusión al rasgo físico más sobresaliente del animal: sus cuernos, carga que lleva con gran dignidad. La “natura” B se refiere a la necesidad que tienen de agruparse y apoyarse unos en otros para vadear ríos, evitando posibles caídas.

En cuanto a las “figuræ”, podemos destacar, en la primera de ellas, la similitud que el autor apunta entre la serpiente y el diablo –imagen poco original, cuyo punto de partida se remite al Génesis– y el veneno que esta posee y los pecados, entre los que menciona a los cuatro que le parecen más importantes, lujuria, ira, odio y avaricia (49: 11-12).

Hoc est luxuria, que fert odium velut ira,
Aut etiam nimia eris avaritia.

El manantial, por su parte, representaría a Cristo, en tanto en cuanto se lo caracteriza como una corriente de agua relacionada con el rito del bautismo, al igual que en las “figuræ” del águila y la serpiente.

En cuanto a la “figura” B, se entiende la “natura” B como ilustrativa, metafóricamente hablando, del precepto bíblico básico de

ayuda al prójimo, que constituye uno de los Diez Mandamientos que Dios entregara a Moisés en el Sinaí.

La quinta variedad de estructura -una “natura” y ninguna “figura”- que encontramos en el poema de Teobaldo corresponde a la entrada de la sirena, la cual es descrita como híbrido mujer-pájaro que se entretiene en atraer con su canto a cuantos marineros la escuchan, haciendo naufragar sus barcos posteriormente. A pesar de la carencia de significación, su comportamiento se asemeja bastante al de las ballenas - esencialmente negativo- merced a la conjunción de dos elementos presentes en la caracterización de ambas: el canto de la sirena y el aliento suave de la ballena “hechizan” a quienes se hallan a su alcance; por otra parte, ambas causan la muerte de navegantes y el naufragio de sus barcos, sepultándolos en el fondo del mar. De hecho, las sirenas reciben el calificativo de “monstra maris” (60: 1) de la misma forma que la ballena unos versos antes (“monstrum grande”; 56: 2).

5.2.2. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS PARA CONSTRUIR SENTIDO

En lo relativo a procedimientos de semiosis en el texto, encontramos, en primer lugar, una estructura simétrica, como si de un espejo se tratase, en la composición de la mayor parte de las entradas, es decir, el bloque “figura” sigue al bloque “natura” en algunas ocasiones y, en otras, “figura” y “natura” aparecen en versos intercalados entre sí. Este tipo de presentación propicia una identificación casi instantánea de los recursos expresivos que el autor consideró pertinentes para transmitir su mensaje. Ambos bloques van, pues, indisolublemente unidos configurando un conjunto perfectamente cerrado.

Las figuras de expresión que el autor maneja para construir sentido no se circunscriben a un solo tipo. Pueden apreciarse tanto

comparaciones como metáforas, siendo más frecuentes estas últimas no porque indiquen un mayor grado de abstracción formal sino porque la sintaxis de la oración comparativa obliga a incluir en la frase algunos elementos necesarios (nexos comparativos y un segundo término objeto de comparación) que complican extraordinariamente la versificación de la obra (una de las ambiciones del autor, según confiesa en el verso 5). De cualquier manera, resulta interesante constatar que todas las metáforas presentes en el poema se basan fundamentalmente en una relación de sustitución de un término por otro y que la fórmula más utilizada es la del emparejamiento recursivo, bien de carácter léxico, fónico, sintáctico o semántico. Este fenómeno, descrito por Samuel R. Levin en 1974, consiste en un "mecanismo de asociación de palabras en el texto que se superpone al mecanismo gramatical, en el que, sin embargo, se apoya" (Núñez, 1992: 153). Es decir, que se establecen relaciones de equivalencia entre elementos que ocupan posiciones idénticas dentro de un esquema fónico, sintáctico o semántico o lo reproducen. Una de las consecuencias que se derivan del uso del emparejamiento tiene como resultado la creación de sentido de manera análoga a las metáforas, como señala Núñez (1992: 157):

Por último, me parece que cabe incluso postular un último efecto del emparejamiento relacionado con el anterior, que consistiría no ya en la actualización de sentidos virtuales, sino en la creación de sentido, pues al presentarse los términos en posiciones equivalentes, el lector se verá impulsado a buscar la semejanza y a crearla cuando no la haya. Se podría decir entonces, como Max Black de la metáfora, que el emparejamiento, cuando es más eficaz, crea la equivalencia semántica, en vez de basarse en una equivalencia preexistente y, en definitiva, no deja de constituir una metáfora no formulada explícitamente.

En vista de estos antecedentes, procedamos a analizar de manera individualizada cada una de las trece entradas integrantes de este fisiólogo.

1.- *Leo*. La primera entrada del poema se dedica al león, tradicionalmente asociado al poder, a la fortaleza, a la nobleza y la bravura. No por casualidad encabeza este animal el inventario de Teobaldo: uno de los más grandes y temidos depredadores de la Naturaleza pero, a la vez, el mejor considerado, el más majestuoso. La segunda estrofa de esta entrada, que actúa como "figura" de la primera, presenta una similitud incluso física con esta última: el número de versos en cada una coincide exactamente (nueve). Si el parecido alcanza incluso a la distribución estrófica, cabe, entonces, suponer que, mediante este recurso visual, Teobaldo ha querido hacernos ver la estrechísima relación que se establece entre algunos de los términos presentes en la primera estrofa y otros de la segunda. Efectivamente, podemos hallar los siguientes, ordenados los versos de manera que se aprecien los vínculos mencionados:

Nam leo stans fortis <i>super alta cacumina montis,</i>	(26: 1)
Sic tibi, qui celsi resides <i>in culmine celi,</i>	(26: 10)
Qualicumque via descendit <i>vallis</i> ad ima	(26: 2)
Cum libuit tandem <i>terrenam</i> visere <i>partem,</i>	(26: 11)
<i>Natus</i> non vigilat, dum <i>sol se tertio gyrat,</i>	(26: 6)
Sed dans rugitum <i>pater</i> eius suscitatur illum.	(26: 7)
<i>Et qui te genuit, triduum</i> post surgere fecit,	(26: 15)
Et quotiens dormit, <i>sua nunquam lumina claudit.</i>	(26: 9)
Tu nos custodis, <i>tu nullo tempore dormis.</i>	(26: 17)

En el primer caso, el autor establece un emparejamiento entre dos expresiones circunstanciales locativas que, además, contienen dos términos que indican la parte superior ("culmine") o más alta ("cacumina") de un lugar. A su vez, los verbos introductorios de los que

dependen dichas expresiones –“stans/resides”– implican estatismo, permanencia.

En el segundo par, “libuit” y “descendit” introducen otras dos expresiones locativas de un signo distinto a las anteriores (se indica un lugar al que el león/Dios acceden desde lo alto): “vallis” y “terrenam partem”. Como en el ejemplo anterior, el emparejamiento se fundamenta en la semejanza entre términos; tanto “vallis” como “terrenam partem” designan áreas de terreno o territorios.

En el tercer bloque, se observan dos emparejamientos semánticos: las expresiones “sol se tertio gyram/triduum” y “pater/et qui te genuit”. El ciclo solar de tres días que el cachorro de león respeta antes de ponerse en pie por primera vez se pone en relación con el triduo religioso por excelencia: la espera de tres días previa a la Resurrección de Cristo. A su lado, dos sintagmas nominales que introducen al león-padre (una mención muy simplificada, solamente el sustantivo correspondiente a ese contenido léxico) y a nuestro padre celestial (no hay referente directo o nombre propio, sino que se prefiere una oración relativa de tipo nominal, más compleja).

Por último, el autor finaliza ambas estrofas con el mismo contenido, la referencia a una vigilia “física” (=“sua nunquam lumina claudit”) y otra espiritual aunque con apariencia física del mismo tipo que la anterior (=“tu nullo tempore dormis”).

El autor ha dispuesto sus emparejamientos de la forma más simétrica y transparente posible, es decir, utilizando términos cuyas similitudes sean fácilmente percibidas por el receptor de su obra. Mediante estos términos se establece un contraste claro entre dos mundos: en primer lugar, el terrenal, donde los seres poseen ojos que pueden abrirse o cerrarse a voluntad y lo más alto son las montañas, desde las que se dominan valles y se puede ver el sol; en segundo lugar, el espiritual,

con su oposición cielo/tierra, la referencia típicamente litúrgica al Creador, los periodos religiosos y el sentido de eternidad (=“nullo tempore”). Desde luego, estableciendo tales paralelismos, basados en dos dominios tan conocidos por la población de la época, la activación de inferencias por parte del receptor queda totalmente garantizada aunque, a la vez, este no parece tener libertad para elegir el marco contextual más apropiado ni crear ninguna otra relación ajena a la indicada por el autor.

2.- *Aquila*. La segunda de las entradas, reservada al águila, la más majestuosa de las aves, tampoco revela un orden casual por parte del autor, puesto que se ha buscado un ave cuyas connotaciones tradicionales son enormemente cercanas a las mencionadas para el león: nobleza, gran porte y elegancia, autoridad y fiereza.

En lo que respecta a las figuras de expresión, encontramos por primera vez en el texto una oración de tipo comparativo (“**Qualis adest aquila**, sed renovatur ita”. 30: 16) que encabeza la segunda parte o “figura”. Se trata, a mi entender, de una fórmula introductoria necesaria para evitar una ruptura del esquema versificatorio, que remite de manera global a todo lo dicho anteriormente en la “natura” del animal y actúa como elemento de conexión entre ambas partes de la estructura, anunciando además el comienzo de un relato o enumeración. De hecho, la forma verbal que la sigue es prácticamente la misma que aparece al principio de la entrada del águila: “renovat” (28: 2) está en activa porque está vinculada al término “aquilam” (28: 1) por medio de un relativo, mientras que “renovatur” (30: 16) ha de ser forzosamente pasiva porque el autor no ha juzgado pertinente aclarar la identidad de quien debe renovarse o bien porque cualquier mención de tipo impersonal o indefinido tiende a entenderse como referencia generalizadora.

La introducción de este esquema comparativo produce un efecto significativo en el desarrollo posterior de la “figura”. Se ha dado a

entender que el parlamento siguiente a ese verso lo va a completar de alguna manera –de ahí su carácter generalizador–, por tanto, el autor se ve obligado a reescribir, al menos en parte, su "natura" (30: 17).

Nubes transcendit solisque incendia sentit

Lo cual es una clara reformulación del verso 5 de la "natura":

Tunc sibi sol ambas accendit fervidus alas

La única diferencia reseñable entre ambos versos estriba en la mayor concreción que se aprecia en el verso 5 de la "natura": se nos explica cuál es la parte del cuerpo del animal que se quema cuando este vuela en dirección al sol, mientras que en el verso 17 de la "figura", se nos dice que el ave nota el calor de las quemaduras al remontar sobre las nubes, pero no se aporta ningún dato más sobre el suceso.

Este método de reescribir en la "figura" lo ya dicho en la "natura", utilizando incluso los mismos términos en las dos partes de la entrada, parece ser el elegido por el autor en este caso como vehículo de transmisión de su mensaje. Podemos apreciar esta estrategia en los siguientes ejemplos:

<i>Fons</i> ubi sit, querit, qui nunquam surgere desit:	(28: 3)
(De se 'Sum vivus <i>fons</i> ' ait ille pius)	(30: 20)
Vix valet ex aliquo sumere pauca <i>cibo</i>	(28: 12)
Atterit obliquum: sic capit inde <i>cibum</i> .	(28: 14)
(Panis id est Christus, fit sine morte <i>cibus</i>).	(30: 24)
Sed feriens <i>petram</i> vel mordens, ut solet, escam	(28: 13)
(Quod Christus <i>petra</i> sit, firmat apostolus id)	(30: 22)

En los tres casos, el verso de la "figura" que contiene el término exacto que aparece en la "natura" va inscrito entre paréntesis siguiendo un

plan calculado: se trata de citas literales del Nuevo Testamento o de fórmulas rituales de la liturgia cristiana. Los términos "fons", "cibus" y "petra" tienen, asimismo, reservado un lugar propio dentro de la iconografía litúrgica y bíblica. Por un lado, la referencia a las fuentes de agua que rodean o cruzan el Jardín del Edén, un Mar Rojo que Moisés y el pueblo de Israel cruzan después de la intervención divina que les abre el camino de la tierra prometida, el agua del Bautista, el lago sobre el que anduvo Cristo, la sangre de Este manando de su costado al recibir la herida de lanza durante su martirio. Por otro lado, el maná que llueve del cielo durante la travesía del desierto, la multiplicación de los panes y los peces y, sobre todo, la Transubstanciación: el dogma entre los dogmas. Para finalizar, la piedra sobre la que se fundamenta la Iglesia, el altar ceremonial; en otras palabras, una corriente de agua que fluye benéfica y de la que solo hay que esperar bienes y buenos augurios; un alimento que nos da la fuerza necesaria para alcanzar cualquier objetivo; una roca firme en la que poder apoyarnos si nuestra resistencia se viene abajo.

En un caso concreto, los términos puestos en relación en la expresión metafórica pertenecen al mismo dominio semántico pero no se repite en la "figura" el mismo término de la "natura":

Est autem *rostrum*, quo carpitur esca, *retortum* (28: 11)

Os terit *obliquum* per verba precantia Christum (30: 21)

Esta variante de la estrategia anterior se debe, seguramente, a un esfuerzo por mantener el esquema versificatorio. No se da ningún problema para apreciar la relación entre los dos términos, integrantes ambos del campo semántico "partes del cuerpo"; es decir, que la analogía resulta bastante evidente para el receptor. No obstante, quizá pueda aventurarse otra hipótesis: es posible que la elección del segundo término ("os obliquum") no obedezca a razones estrictamente métricas. Hemos visto que en los tres ejemplos anteriores, los versos de la "figura"

aparecían en una disposición gráfica diferente del resto (que quizá pueda deberse al autor o a corrupciones posteriores del manuscrito) y que, sobre todo, recogen la esencia de citas sagradas específicas (Ps 15; Jn 6: 48-60 y 7: 38 ó Mt 16: 18, por ejemplo). En el caso que nos ocupa, el autor ha preferido no reiterarse en el uso de "rostrum" dado que no está manejando ninguna cita similar a las antes mencionadas.

Además de estos núcleos de significación, encontramos un término cuya repetición marca tanto la forma como el contenido de la entrada. Me refiero a cualquiera de las variantes del adjetivo "novus/-a/-um", que aparecen en los versos 2 y 10 de la "natura" y 16, 19 y 23 de la "figura". En mi opinión, han sido introducidas con la intención de transmitir al receptor un fuerte sentimiento de renovación y seguridad, de cambio favorecedor. La insistencia en este contenido pretende hacerlo más atractivo para el receptor y, por ende, más deseado.

Tampoco la interpretación de esta entrada parece ofrecer dificultad alguna para el receptor. Los contenidos nuevos en la composición (la idea de cambio, especialmente) se muestran al receptor de una manera insistente y se complementan con citas bíblicas o litúrgicas que imponen una forma de pensamiento determinada. No es posible, pues, registrar inferencias más creativas o alejadas del mensaje del autor (=capacidad de actividad pragmática del receptor, nula).

3.- *Serpens*. De antemano no esperamos sorpresas en la consideración del animal por parte del autor, quizá porque la serpiente es un icono demasiado marcado negativamente desde el inicio mismo de la Biblia, fuente de la mayor parte de nuestros condicionamientos culturales. Un animal frío, escurridizo, agresivo y más bien desagradable a la vista ha de ser necesariamente una fuente de problemas para los humanos, especialmente para los creyentes medievales, tan enormemente influenciados por los sermones admonitorios del "establishment"

eclesiástico. De hecho, la sombra de la serpiente planea sobre toda la composición de Teobaldo, ya que directa o indirectamente, el reptil aparece mencionado en más de una ocasión (por ejemplo, en las entradas dedicadas al ciervo o al leopardo-pantera se le otorga cierta importancia como desencadenante del comportamiento de estos dos últimos animales).

Seguramente por todo esto, el autor ha juzgado conveniente hacer una llamada directa al receptor en la parte final de la entrada, las dos últimas estrofas de la “figura”. Las formas verbales de segunda persona de singular “vives”, “fies”, “vis” y “habes” nos introducen en una secuencia dialógica en la que sirve como contrapunto la primera persona “dico”, contenida en la frase final de la entrada, a modo de colofón. Es decir, el autor intenta, por todos los medios a su alcance (=al igual que la serpiente, de la forma más agresiva posible: inquiriendo/exigiendo una respuesta clara por parte de su interlocutor mediante una interrogación retórica), imponer como única y buena su opinión por encima del silencio de un receptor que, aparentemente abrumado, calla.

No obstante, pese a la tensión (pseudo)dialógica contenida al final de la entrada, los versos anteriores denotan una cierta dulcificación de la actitud del autor hacia el receptor, puesto que la “figura”, una amenaza en principio, se transforma en recomendación lentamente. Las acusaciones se tornan consejos con facilidad: así pasamos de la mención repetida, insistente y sorda al corazón del receptor (36: 36, 37, 39, 41 y 44), apelación molesta a este órgano vital como supuesto nido de corrupción y pecado (“... quod habes nocivum//corde venenum.” 36: 35-36 ó “Plena sunt istis aliisque multis//Corda venenis.” 36: 43-44), a la advertencia más o menos inocente (“Unde serpentes imitare prudens//Verticis auctor.” 38: 51-52) que pretende guiarle por la senda correcta sin temores añadidos.

Las constantes alusiones a la cabeza del animal tanto en la “natura” como en la “figura” y la relación de oposición que se establece

entre este elemento y el corazón del receptor potencial en la "figura" vertebran casi por completo la entrada de la serpiente, convirtiéndose en los dos núcleos de significación más importantes del poema. A continuación, procedo a analizar los versos donde pueden apreciarse relaciones de sentido:

Negligit corpus, facit inde scutum;

Verticis vero tenet usque curam, (34: 18-19)

Penitens defle Dominoque sepe

Dic 'Miserere' (34: 27-28)

Comienzo con un bloque de emparejamientos en el que se relacionan la cabeza del animal que ha de ser protegida de los ataques de sus enemigos con la cabeza humana, sede de la inteligencia, la cual debe humillarse ante Dios en señal de penitencia y de reconocimiento de su grandeza. No cabe duda de que el autor sitúa la fe y el recto obrar por encima de cualquier otro rasgo humano, incluido aquél que garantiza al hombre la capacidad de decidir y de razonar. Todo proviene de Dios, especialmente ese don, por tanto, no nos queda más remedio que agachar nuestra cabeza y asumir nuestro papel secundario en la Creación. Pese a todos los rasgos negativos que tradicionalmente definen a la serpiente, en este caso, esta actitud merece un cierto respeto por parte del autor debido a la prudencia que deja entrever en el animal (el anteriormente citado "Unde serpentes imitare prudens//Verticis auctor." 38: 51-52): es decir, que el paradigma del Mal por excelencia ya no es tan impuro como se podría deducir de su intervención en el episodio de la Tentación, al menos, aún queda una esperanza para él. Pero no es este el único momento en el que el autor describe la serpiente con una cierta magnanimidad y admiración (32: 5, 7-8).

Querit angustum lapidis foramen [...]
Inde pertransit spoliaturque carnem
Pelle vetusta

El hecho de que la serpiente (no una cualquiera, sino "senex serpens", una que ya ha vivido lo suyo; 32: 1) busque conscientemente una angostura en la roca para frotarse contra ella y hacer que su piel se renueve la acerca a esos individuos que pecan y buscan a Cristo para superar sus pecados después de un sincero acto de contrición, como podemos ver en la siguiente cita (36: 29-32), con un inicio que no deja lugar a dudas sobre el parentesco de las referencias:

Signat hunc callem lapidis foramen,
Signat et Christum petra, nam per ipsum
Fit novus quisquam, capit atque vitam
Fine carentem.

Tampoco se nos puede escapar la analogía presente en los ejemplos citados a continuación:

Quoslibet *rivos* repetens *aquarum* (32: 9)
Fonte qui sacro semel innovatus (34: 21)

La imagen del agua fresca que corre en nuestro derredor nos trae a la cabeza inmediatamente la fuente de vida a la que nos referíamos en la entrada del águila, ampliamente documentada en la Biblia y, por ello, elemento integrante de la ortodoxia cristiana más tradicional. No se aprecia en este bloque novedad alguna en cuanto a originalidad expresiva, por lo tanto, me remito a lo apuntado en la entrada inmediatamente anterior.

Los dos últimos fragmentos citados están relacionados entre sí por medio de la oposición "antiguo/renovado", que parece ser el eje central de significación de la entrada. No por casualidad, seguramente, aparece

esta entrada inmediatamente después de la del águila, en la cual la misma dicotomía ocupa un lugar de importancia. En la entrada de la serpiente, son numerosas las referencias a lo antiguo, viejo u obsoleto ("veterascis", 34: 24; "silicernus", 34: 22; "senex", 34: 1), estadio vital que supone una cierta degradación o decadencia para los individuos y que, por tanto, conlleva una carga muy fuerte de negatividad. A su lado, resulta fácil hallar referencias a lo nuevo, lo rejuvenecido, lo fresco ("novus", 32: 1; "innovatus", 34: 21; "purus", 38: 45; "nudus", en el mismo verso y, por supuesto, la alusión a los ríos y la fuente ya mencionadas), lo cual impregna la entrada de un aire más positivo, directamente entroncado con la noción cristiana de esperanza y del hombre perfectible (=capaz de superar el punto de partida que supone el Pecado Original hasta hacerse digno de acceder al Reino de los Cielos por sus propias acciones). El contrapunto necesario para este aire positivo lo ponen los pecados capitales que podemos hallar en la sexta estrofa de la "figura" (36: 37-40):

Corde sunt ire magis angue nigre
Et velut matres odium creantes;
Corde sunt rixe bene non amice
Invidieque

Ira, odio y envidia son los pecados más frecuentes en los que incurren los humanos. Son, por tanto, el principal enemigo a batir si es que nos proponemos seguir ese camino de esperanza que Cristo (cabeza de la Iglesia: 38: 56; y punto final de esta entrada) pone a nuestra disposición. Rechazar esta posibilidad nos sume en la más absoluta miseria personal, puesto que renunciamos al "sol" en favor de la "noche", al contrario de lo que el autor nos recomienda ("Noctis ut cecas reprimit tenebras, // Orbita solis." 38: 47-48). De nuevo, la imagen del sol como principio positivo creador y destino celestial (=Dios habita en el lugar donde está el sol) y de la noche como tiniebla oscura relacionada con el Averno.

Por vez primera, el autor se "atreve" a dar a un animal un valor diferente del que aconseja la tradición bíblica. La expresión, en cambio, se muestra inalterable, pues se trata del mismo mecanismo de creación de sentido que presentan las dos entradas anteriores: repetición machacona de elementos, parafraseo, que nos conducen única y directamente a aquellos lugares que el autor quiere que visitemos. Al menos en este tramo, el autor ha impedido que diéramos un paso fuera del terreno acotado por él mismo.

4.- *Formica*. La disposición gráfica de la entrada dedicada a la hormiga contribuye aún más a la identificación plena entre los dos dominios a los que pertenecen los términos puestos en relación en las expresiones metafóricas allí presentes. La "figura" del animal va perfectamente intercalada entre los versos de la "natura", por lo que, consecuentemente, resulta muy sencillo establecer los vínculos pertinentes entre los términos contrapuestos. Tal estrategia aparece en los versos siguientes:

Ut valeat brume *fieri secura future*,
Est calor, interea *non requiescit* ea:
Nosque *laboremus*, fratres, dum tempus habemus,
Securi fieri tempore iudicii. (40: 5-8)

Hec *frumenta* legit; si comperit *ordea*, *spernit*:
Ipse *novam legem* colligo, *non veterem.* (40: 9-10)

En el primero de los casos, encontramos dos pares de relaciones: las indicadas por el primero y último versos del bloque, por un lado; mientras que el segundo y tercer verso aparecen ligados entre sí.

A simple vista, parece que el autor ha querido utilizar el mismo método que siguiera en el caso del águila, la repetición de términos o estructuras oracionales idénticas que faciliten al receptor su labor de

interpretación del enunciado, a la hora de establecer relación entre el futuro del individuo (40: 5) y el momento del Juicio Final (40: 8). De nuevo, como en la entrada del águila, los elementos del culto cristiano recogidos en el Nuevo Testamento y la práctica litúrgica son los elegidos para el emparejamiento semántico entre dos conceptos divergentes o, al menos, no estrictamente concurrentes. De esta manera, el receptor es “dirigido” hacia un itinerario vital que ha de regirse, única y exclusivamente, por las etapas diseñadas por la fe cristiana: el presente se convierte en un mero tránsito circunstancial encaminado hacia un futuro trascendente o no, dependiendo de la valoración otorgada por los jueces celestiales durante el Juicio Final.

Por otra parte, la recurrencia de contenidos semánticos como los expresados por medio de las formas verbales “non requiescit” y “laboremus” nos llevan a incidir sobre el mismo tema: la actividad del presente, para un cristiano, se centra en trabajar para asegurarse esa recompensa futura que aguarda tras el Juicio Final. Lo que resulta más interesante de la recurrencia es la diferencia de persona gramatical (tercera de singular frente a primera de plural) que permite en el verso 7 la comunión perfecta de autor y receptor dentro de un mismo plano. Asimismo, el efecto que el paralelismo puede ejercer sobre el receptor sale reforzado por la combinación de dos términos opuestos -descansar y trabajar- que aparece en estos versos. Llega mucho más profundamente al receptor el mensaje si no se utilizan, al menos en este caso, sinónimos, de modo que quien recibe procesa primero un contenido (descansar) tremendamente negativo (modificado por la partícula adverbial non”) y, con posterioridad, un contenido análogo semánticamente pero tremendamente positivo (trabajar) por no ir acompañado de modificador alguno que indique restricción o condicionamiento.

En el segundo de los bloques propuestos, el receptor puede proceder a la identificación de "frumenta" y "novam legem" o de "ordea spernit" y "non veterem" merced al lugar que ocupan dentro de sus respectivos versos. Al observarlos, hallamos un emparejamiento de tipo sintáctico (aditamento + implemento + verbo) en el comienzo de ambos versos, lo que acrecienta el número de posibilidades de que los términos que ocupan la posición de implemento estén vinculados entre sí de alguna manera. En el segundo caso, si bien no se da un paralelismo sintáctico semejante, se puede plantear una relación entre elementos cuya significación sea negativa ("spernit" y "non") y los sintagmas nominales en acusativo que los acompañan⁶⁰. Coinciden, además, en su localización dentro de la estructura versal.

Más adelante, el autor nos ofrece una muestra más de emparejamiento en los versos que cito a continuación (42: 15-16):

Que *terrena* sonat simul et *celestia* monstrat,
Nunc *mentem* pascit et modo *corpus* alit.

Esta vez, la disposición en forma de aspa de los elementos puestos en relación es la estrategia utilizada por Teobaldo. Mediante este recurso, el receptor "elabora por sí mismo" sus "propias" asociaciones, que no son otras que emparejar "terrena" y "corpus" por un lado y "celestia" y "mentem" por otro. Tales analogías pertenecen, al igual que en otros casos, a la tradición cristiana bíblica y remiten a un Dios celestial

⁶⁰ "Ordea", tal y como aparece en el verso citado, no es modificador sintáctico de "spernit", sino de "comperit". Según mi opinión, la introducción de un nuevo sintagma nominal en acusativo que hiciera las veces de implemento de "spernit" fue desechada por el autor ya que implicaba, aún en el caso de que fuera un pronombre de una sola sílaba ("ea"), romper el esquema métrico de la versificación elegida para esta entrada. Así las cosas, parece que el autor se ha tomado licencia para colocar el acusativo "ordea" en un lugar "neutral", donde pueda ser "compartido" por ambas formas verbales, a pesar de la coma que separa -como es de rigor- las dos partes de la oración condicional en la que se hallan.

incorpóreo, una mente demiúrgica, que decide encarnarse en hombre para bajar a la tierra y esperar a todos los hombres con su sacrificio redentor. Pero no es fruto del azar la utilización de este recurso por primera vez en este poema: no se le había otorgado al receptor la facultad de actuar de manera autónoma hasta este momento. Justo antes de estos versos citados, el autor introduce una imagen metafórica, por medio de la fórmula "hoc est" que le sirve para plantear la cuestión de la interpretación textual (=de obras religiosas, 42: 13-14):

Granum, quod legit, prudens formula bipertit:

Hoc est, *quod binas lex habet una vias.*

Entre las cosas que almacena la hormiga para poder subsistir durante el invierno está el grano, un grano que garantiza el sustento necesario y que es dividido en dos partes como medida de previsión. El autor no puede sustraerse a la oportunidad de mencionar las dos principales vías interpretativas que ofrecen los textos: el sentido literal y el oculto. Todo ello en relación directa con los primeros versos de la entrada ("Exemplum nobis prebet formica laboris"; 40,1; y "Inque suis factis res monstrat spiritualis"; 40: 3) donde ya se incide en el hecho de que existe una enseñanza oculta de tipo espiritual que el receptor debe extraer del pasaje que analizamos.

Por último, encontramos un símil⁶¹ en el verso final de la entrada ("Tempore iudicii, quod simile est hiemi"), el cual aporta una mayor variedad a los recursos de expresión usados en esta parte.

5.- *Vulpis*. El rasgo más notorio a tener en cuenta en la entrada correspondiente al zorro es la ambigüedad, tanto en su comportamiento

⁶¹ Identifico esta expresión retórica con un símil debido a la fórmula léxica ("simile est") utilizada para poner en conexión los dos términos contrapuestos.

habitual como en su interpretación posterior. De hecho, el propio autor lo pone de manifiesto en el verso 11 de este pasaje, cuando menciona que "inde tenet duplam, quam prodest nosse, figuram". Esta idea articula la totalidad de la entrada, de manera que somos advertidos de la maldad que encierran todos sus actos desde el primer verso ("plena dolis multis...") hasta el mismísimo final (46: 22), en el que se alude a una simulación o práctica conducente al engaño ("... perdere dissimulans").

En lo referente a la construcción de sentido, diremos que el autor ha establecido vínculos entre los siguientes bloques de versos:

Et quasi *mortua* sit, *flamina nulla trahit*.

Cornix aut ater corvus putat esse *cadaver*: (44: 6-7)

Mortuus est vere, *qui mortem fecit habere* (46: 13)

Insidet, ut *comedat*, morsibus excoriat. (44: 8)

Cujus *edit* carnem, qui rem facit omnis inanem

Quem quasi *deglutit*, cum secum ad Tartara ducit: (46: 15 y 17)

Mediante la utilización de términos pertenecientes al dominio semántico de la muerte, el autor trenza una red que dota de un sentido mayoritariamente negativo a la entrada: el animal puede llegar a simular su propia muerte, aún cuando se trate de una de sus muchas artimañas, como se nos avisaba desde el principio. Asombra su capacidad de contener la respiración hasta límites no conocidos, lo cual solamente podría ser entendido como lógico si este animal fuera considerado una especie de intermediario entre el mundo terreno y el más allá. Pero el zorro no es identificado con la esfera benéfica –el Cielo de los Justos– de ese más allá, sino todo lo contrario: su alter ego es "Zabulo" (46: 12), el señor de los Infiernos; es decir, el contrapunto negativo del mundo ultraterreno. Esta identificación aparece explícitamente en el verso 18 de la entrada ("Demon ab insidiis vulpecule est similis") en forma de símil.

Por otro lado, los versos que conforman el segundo bloque de paralelismos se refieren exclusivamente a la actividad humana de comer, imprescindible para la supervivencia de cualquier ser. Habíamos adelantado al comienzo del análisis de esta entrada la ambigüedad que encierra la figura del zorro para el autor, susceptible de dos interpretaciones distintas. En este caso, se intenta hacer ver al receptor que el animal no solamente se asemeja al demonio, ente no-humano, sino que también existe una clase de humanos con los que puede compartir algún que otro rasgo. De esta manera, el autor cumple con la afirmación lanzada en el verso 12: "Nunc Zabulo similis, par aliquando viris". Y, consecuentemente, también con la del verso 19 "Et cum fraude viri sunt vulpis nomine digni", que presenta una nueva variante de la fórmula introductoria de los símiles y que, supuestamente, parece apelar a la posibilidad –al alcance de cualquiera de nosotros– de colocarse en una posición detestable a causa de los propios errores o la propia vanidad o soberbia. Con esta referencia y un ejemplo práctico relativo a la actitud de Herodes ante el nacimiento de Cristo, el autor "redondea" su argumento sobre la duplicidad del zorro.

6.- *Cervus*. La entrada correspondiente al ciervo presenta, nada más comenzar, alternancia en la distribución de las "naturæ" y las "figuræ" del animal, de tal manera que los paralelismos y las relaciones entre términos puedan ser fácilmente trazados por el receptor. Teniendo en cuenta este rasgo, apreciamos los siguientes bloques de significación en la primera "natura" y su respectiva "figura":

Nam quamvis grandes cum naribus extrahit *anguis* [...]
Quos vorat et tetro mox fervescente *veneno* (48: 3 y 5)
Nos quoque cum prisci *serpentis* fraude revicti
Virus contrahimus, urimur et facibus (48: 9-10)

Estuat ad <i>liquidas</i> pergere <i>fontis aquas</i>	(48: 6)
Ad <i>fontem vivum</i> debemus currere Christum	(48: 13)
Quas cum forte bibit, his plenus <i>toxica vincit</i>	(48: 7)
Qui cum nos udat, sumpta <i>venena fugat.</i>	(48: 14)

El primero de estos bloques introduce al receptor en un entorno inquietante, donde el peligro acecha en forma de reptiles que el animal devora para, acto seguido, intentar expulsar el veneno mortal que aquellos contienen. La sola presencia y mención de un animal tan temido como la serpiente nos hace evocar inmediatamente el pasaje bíblico del Génesis donde se narra la Tentación y la Caída de Adán y Eva (3: 1-9) y, sobre todo, la respuesta de Eva a Dios (3: 13): "Serpens decepit me, et comedi." Es decir, que el autor busca provocar un efecto negativo mediante la asociación generalizada de la serpiente con el engaño y el Mal. Consecuentemente, el veneno de la serpiente se convierte en una sustancia infecta que nace de la combinación de los pecados capitales que el autor considera más graves: la lujuria, la ira y la avaricia ("Hoc est luxuria, que fert odium velut ira, // Aut etiam nimia eris avaritia." 48: 11-12).

En el segundo bloque, el autor recurre a una imagen ya utilizada anteriormente en el poema, concretamente en la entrada del águila: la identificación entre Cristo (fuente de vida para nuestro espíritu) y el agua (fuente de vida para nuestra envoltura material). Tal referencia no reviste ninguna implicación nueva a añadir a las mencionadas en el epígrafe dedicado al águila, así que me remito a lo ya dicho en tal ocasión sobre el tema.

El tercer bloque de significación incorpora contenidos relacionados con el campo semántico de la guerra y las batallas: en el interior del animal se libra un combate entre su ser y el veneno de la serpiente devorada, el cual ha de concluir con la victoria de uno (en este caso, el ciervo) y la derrota del otro (el Mal encarnado en la serpiente).

Pero la aniquilación total del Mal no es posible, puesto que se trata del contrapunto necesario e imprescindible del Bien: en lo que concierne al ciervo y a la serpiente en su interior, la derrota de esta última no llega a hacerse efectiva, el autor considera más apropiada su huida del campo de batalla, su deserción (*“sumpta venena fugat”*), que deja al ciervo como único combatiente y, por tanto, ganador.

La estrofa siguiente de cuatro versos, que podría parecer una tirada de transición entre dos bloques, introduce un nuevo pecado capital a modo de complemento insistente de los referidos algunos versos más arriba: la vanidad o soberbia, asociada a los cuernos del animal (*“Et sumus his demptis juvenes factisque superbis//Que quasi cornua sunt”*, 50: 15-16). A pesar de figurar incluida en la lista de pecados capitales al lado de lujuria, ira y avaricia, el autor hace todo lo posible por aludir a la soberbia en un plano diferente, desligado de la primera *“figura”*, lo cual implicaría que no cree que incurrir en ella sea tan grave como incurrir en alguno de los otros. Es decir, la soberbia, para el autor, no conduce a la condenación eterna, mientras que los otros tres pecados sí.

En lo que respecta a la segunda *“natura”* y *“figura”*, la narración bastante detallada del comportamiento gregario de los ciervos ocupa la mayor parte de la estrofa, mientras que la *“figura”* queda relegada a los últimos cuatro versos de la entrada. De cualquier forma, la expresión *“tales mores”* (50: 27) que encabeza la segunda *“figura”* se erige en resumen de la segunda *“natura”* completa, seguramente para evitar que este pasaje se extienda innecesariamente a base de repetir contenidos y/o expresiones relacionadas entre sí que no aportan ningún matiz innovador o relevante a la composición.

A pesar de ello, el autor dispone dos ejes de significación en estas secciones de la entrada del ciervo:

Longiunt et pergunt, *pascua* quando petunt, (50: 20)

Cujus, qui faciet, *pascua* repperiet. (50: 30)

Sic se vertentes cuncti mutuoque ferentes (50: 25)

Cum pietate monent atque *juvare* docent. (50: 28)

Por un lado, la insistencia en utilizar la misma palabra, aludiendo a los pastos de los que se alimentan los ciervos y, al mismo tiempo, a los pastos que el Señor ha dispuesto para su rebaño de almas, es decir, al Jardín del Edén del que fuimos desposeídos tras el Pecado Original, remite de nuevo a la primera "natura" y "figura", dotando a la entrada de unidad al margen de lo narrado sobre el animal protagonista.

Por otro lado, la acción que se desprende del infinitivo "juvare" está obviamente en relación con el efecto que produce el agua de vida (Cristo) sobre aquellos que a Él recurren en momentos de necesidad. Debe darse una interacción, una estrecha colaboración entre los creyentes y la palabra divina así como entre el ciervo que intenta amortiguar las consecuencias del veneno que ha tragado y el agua que le permite salir indemne del trance. Por tanto, el autor nos indica otra vez la conveniencia de una alianza sólida con lo espiritual a través de un texto vertebrado en torno a dos núcleos fundamentales interrelacionados entre sí: la situación primigenia, libres de toda falta y pecado, y una situación futura similar, que se obtiene a partir de la colaboración con los semejantes y de la ayuda de Dios.

7.- *Araneus*. La séptima entrada recogida por el autor está dedicada a la araña, único representante del orden de los insectos incluido en este fisiólogo. El receptor es introducido en un poema circular que comienza ("Vermis araneus exiguus", 52: 1) con la lógica identificación del animal al que va dedicado y termina con una referencia muy explícita -de hecho, el mismo término- al propio animal ("... dictus araneus it." 54: 18).

La entrada aparece, pues, dispuesta de forma envolvente, como si el autor tratara de "atrapar" al receptor, capturándolo en la telaraña (el término "retia" y sus variantes –"opus tenue" y "nil valet ut fragile"– ocupan la parte central de la entrada) que, a su vez, está siendo vigilada por la araña protagonista.

Para reforzar más este efecto, el autor recurre a la repetición de elementos a lo largo de la entrada. Son los siguientes:

<i>Vermis</i> araneus exiguus	(52: 1)
<i>Hos</i> sequitur homo <i>vermiculos</i>	(54: 11)
Huic <i>placet</i> illud opus tenue,	(52: 7)
Et <i>placet</i> inde sibi nimium	(54: 14)
Rumpitur et <i>cadit</i> in nihilum	(52: 10)
Cum moritur, quasi tela <i>cadit</i>	(54: 17)

El autor trata, a mi juicio, de influir en la conciencia del receptor de la misma forma que otras veces, insistiendo en algunos aspectos que considera capitales para la transmisión de su mensaje o, sencillamente, apelando a la retentiva del receptor (a base de repetir lo mismo varias veces, el receptor graba una serie de contenidos en su mente y los activa de inmediato). Por ejemplo, el término "placet" puede apuntar hacia una tendencia desmesurada entre los seres humanos a hacer el mayor mal posible a su prójimo, pese a que las enseñanzas religiosas muestran el camino contrario. De cualquier manera, lo más interesante del primer y tercer par de versos relacionados no es la repetición en sí, sino la fórmula utilizada por el autor para vincular el contenido de la "natura" al de la "figura": en el primer caso, la forma verbal "sequitur" y, en el segundo, la partícula comparativa "quasi".

"Sequor", verbo deponente de la tercera conjugación, indica la acción de marchar detrás de alguien o seguir a una persona en el sentido

más estrictamente físico de la palabra: moverse tras alguien, en su misma dirección. Pero no es este el único significado posible que recogen los diccionarios, a su lado también encontramos “elegir” o “buscar”, vocablos que implican una cierta voluntad de simulación por parte de un actante, libre de presiones externas, a la hora de ejecutar una acción. A tenor de lo dicho, parece que el autor intenta, de una manera bastante sutil y deliberada, hacernos ver la actitud o tendencia innata de los humanos a imitar modelos de conducta más cercanos al Mal que al Bien.

La partícula “quasi”, en su doble vertiente de conjunción o adverbio, introduce en la oración en la que va inscrita un significado típicamente comparativo (“como”) implica la presencia de los dos términos puestos directamente en relación, es decir, el sujeto indeterminado “ille” y la araña que aparecía al comienzo de la entrada como personaje principal de la misma. De esta manera, el autor proporcionaba un cierre perfecto al pasaje, retomando en su último verso el elemento que lo dotaba de contenido.

Por último, conviene destacar la coincidencia de marcas flexivas (3ª persona del singular del presente de indicativo pasivo) entre las dos formas verbales del tercer par de versos indicado anteriormente: “rumpitur” y el deponente “moritur”. Tampoco se nos antoja una casualidad tal coincidencia, máxime si notamos el esfuerzo del autor por darle un toque de impersonalidad al verbo transitivo “rumpo”, convirtiéndolo en una forma pasiva sin otro sujeto que el gramatical contenido en su desinencia y poniéndolo así a la altura de “morior”, el cual no tiene otra posibilidad que la de semejar, aparentemente, una voz pasiva. Podría interpretarse este paralelismo como una identificación de la muerte humana con el final del proceso que nos empuja, de manera innata, a pecar y a guiar nuestra conducta por las veredas del Mal, incidiendo de nuevo en el mismo tema que los otros bloques de versos

subrayados y, a la vez, aportando una solución, una esperanza o un remedio para hacer cesar nuestra maldad.

He dejado deliberadamente para el final de este análisis la relación que el autor establece entre otro personaje que aparece en esta entrada, la mosca, y los amigos de ese "homo" que se erige en protagonista de la "figura" de la araña. Puede comprobarse en los versos siguientes:

Retia sunt ea, *musca*, tibi (52: 4)
Decipiendo *suos socios* (54: 12)

En este par, el autor hace una llamada a una segunda persona que parece ser la propia mosca con objeto de advertirla del peligro circundante ("retia"), mientras que el hombre que imita conscientemente la maldad de la araña urde intrigas y engaños en los que enreda a sus propios amigos. A pesar del significativo cambio de persona gramatical de un verso a otro, la tensión, imprescindible en el proceso de tender una trampa, se hace palpable por medio de la combinación de términos que acompañan a los puestos en relación por el autor: en el primero de los versos, la apelación a ese segundo personaje es tan directa que incluso pudiera tildársela de agresiva, por ello el autor no admite tapujos y revela el tipo de trampa del que se trata; mientras tanto, en el segundo verso, no está presente esa agresividad, se mantiene una cierta distancia y neutralidad con respecto a los protagonistas del lance narrado y el vocablo utilizado invoca un uso mucho más refinado y sibilino de las malas artes. Tal vez ello pueda indicar la gran diferencia entre animales y humanos: la conducta irreflexiva e irracional de los primeros, frente a la muchas veces también irreflexiva pero consciente y voluntaria de los humanos.

8.- *Cetus*. La ballena es la protagonista de la siguiente entrada de este fisiólogo, entrada que se caracteriza por la atribución de rasgos típicamente humanos al animal desde su mismo comienzo: la maldad del

cetáceo no obedece, en este caso, a una conducta estrictamente irracional, sino a una voluntad de actuar de manera artera ("... callidus os aperit", 56: 6) y con una cierta premeditación. Tras esta presentación, el autor procede a establecer una serie de paralelismos pertinentes para apoyar su consideración de la ballena como encarnación rediviva del Mal. Destacamos los siguientes:

<i>Monstrum grande</i> satis cum superextat aquis.	(56: 2)
Est <i>promontorium</i> cernere <i>non modicum</i> .	(56: 16)
Unde <i>velut florum se flatus</i> reddit <i>odorum</i>	(56: 7)
Sed modicos fidei trahit in <i>dulcedine verbi</i>	(58: 27)
Non sic, non sic jam sorbuit ille <i>Jonam</i>	(56: 12)
Namque <i>fide firmos</i> non trahit ille <i>viros</i>	(58: 28)
Et <i>pelagus fundum</i> turbidat onme suum	(56: 14)
Ad <i>Stiga</i> cum rapitur, quam male decipitur	(58: 30)
<i>Huic religare citam pro tempestate carinam</i>	(58: 17)
<i>In quo confidit quisquis vel spem sibi ponit</i>	(58: 29)

En el primero de estos pares, hallamos una referencia doble a la apariencia física del animal, factor que parece condicionar fuertemente la consideración que la ballena le merece al autor: su gran tamaño –y la insistencia en el mismo mediante el uso de un sinónimo y aún de un tercer intensificador ("corpore magnus"; 58: 23)– infunde, principalmente, miedo (de ahí su denominación de monstruo), ya que no se asemeja a ninguna criatura del mundo marino que se conociese por aquel entonces. Lógicamente, este sentimiento de temor produce en el autor una cierta aversión o recelo hacia lo desconocido que se traduce en una descripción del animal que solamente contiene rasgos negativos y que culmina con la identificación del animal y el Diablo por medio de una comparación

introducida por la partícula “quasi”: “Viribus est Zabulus quasi cetus corpore magnus” (58: 23).

En el segundo par, encontramos la cara opuesta al par anterior: dos versos que incluyen referencias tan positivas y evocadoras para los receptores como la fragancia natural de las flores y unas palabras agradables, de cariño o consuelo seguramente. De manera aislada, parece no haber coordinación entre estos dos versos y el resto de la entrada, donde las connotaciones son totalmente negativas pero enseguida podemos reconocer tras ellos una de las características más definitorias del demonio: su capacidad ilimitada de diseñar trampas y engañar a todos cuantos se ponen a su alcance. Estos rasgos positivos son el anverso de la moneda, un artificio para la simulación, una “fachada” que esconde un reverso más tenebroso: el mal que acecha.

La alusión a Jonás, personaje bíblico para siempre asociado a esta especie animal, no sobra si tenemos en cuenta la enorme difusión de la que gozó su historia desde tiempos antiguos. Se utiliza como complemento, como pilar y sustento indiscutible de las afirmaciones del autor sobre la ballena y, por tanto, como elemento primordial de la argumentación: únicamente aquellos que se comporten del mismo modo que Jonás, con una fe firme y sólida en el poder de Dios aún después de haber sido “tragados” por una ballena o tentados por el demonio, que es lo mismo, podrán salvarse mediante la intervención divina. Insistiendo sobre este mismo tema, podríamos citar el último de los pares mencionados anteriormente, el cual trae a colación el mismo mensaje prescindiendo de personajes bíblicos pero refiriéndose a fórmulas frecuentes en las homilias religiosas: la imagen de la tempestad y del puerto donde amarrar la barca hasta que aquella amaine (con clara reminiscencia bíblica, sobre todo al pasaje en el que Cristo “recluta” a unos

pescadores, entre ellos Simón Pedro, como sus apóstoles) y la idea de la confianza en la misericordia del Padre y en Sus enseñanzas.

El cuarto bloque citado se sirve de la mitología tradicional popular para la identificación del fondo pelágico con la Laguna Estigia, la frontera que las almas de los muertos debían cruzar al abandonar su cuerpo. Desde tiempos muy antiguos, incluso antes de aparecer reflejado en la Biblia, tendemos a creer que el Bien habita en la bóveda celeste. Consecuentemente, su opuesto, el Mal, debe ocupar el lugar contrario, es decir, lo que queda debajo de nuestros pies y que no podemos ver. Según el hombre iba progresando en su conocimiento de la Naturaleza, el Infierno se situaba más hacia el centro de la Tierra, en el lugar al que ningún humano puede acceder sin arriesgar su propia vida, hasta llegar a ser concebido como un estadio espiritual, perdiendo la entidad física que se le atribuía. En el caso que nos ocupa, la inseguridad del hombre frente al mar, un medio que prácticamente no conocía ni podía doblegar, permite su asociación con ese Infierno del cual procede el monstruo que lo amenaza, nuestra ballena protagonista. De nuevo, la entrada se cierra sobre sí misma, como en los ejemplos anteriormente analizados.

9.- *Sirena*. La entrada correspondiente a la sirena es la única en el poema que rompe la estructura binaria original concebida por el autor: solamente se nos revela la "natura" del animal, no hay alusiones a una hipotética "figura". Desde luego, resulta, cuando menos, extraño que, a mitad de texto, se produzca un cambio de tal envergadura por azar, así que debe existir algún motivo para explicar la variación y, con seguridad, este puede hallarse en la entrada. Procedamos a desmenuzarla.

"Sirene sunt monstra maris..." (60: 1) nos trae a la memoria la entrada inmediatamente anterior, "est super omne pecus, quod vivit in equore, cetus// **monstrum grande...**" (56: 1-2). En efecto, la sirena y la ballena son caracterizadas de una forma idéntica al principio de sus

respectivas entradas, lo cual implica, sin lugar a dudas, que nos hallamos ante una aproximación de la valoración o el carácter de ambas: si una de ellas es “mala”, la otra también debe serlo puesto que son semejantes físicamente. Es más, comparten incluso el medio en el que se mueven, el mar, pero la similitud no se reduce a su apariencia y a su hábitat, llega mucho más allá (60: 3-5):

Ad quas incaute veniunt sepissime naute
Que faciunt somnum nimia dulcedine vocum
Et modo naufragium, modo dant mortale periculum

Los navegantes son atraídos por el dulce canto de la sirena hacia su perdición total del mismo modo que la ballena exhalaba un dulcísimo aliento que atraía a los peces hacia ella. Igualmente, la mención “naute” nos recuerda a aquellos marineros que, llevados por la desesperación en mitad de la tormenta, confundían el lomo de la ballena con un pedazo de tierra acogedora sobresaliendo de las aguas y eran arrastrados por el cetáceo en cuanto estos desembarcaban allí. También en ambos casos, el final de los débiles era la inevitable catástrofe, el “naufragium”, estrechamente ligado al “Stiga” que aparece en la entrada de la ballena.

La acumulación de todas estas coincidencias entre ambas entradas y su distribución consecutiva en la composición indica un plan deliberado de emparejar no solo algunos rasgos del comportamiento de los dos animales, sino de unificar a los protagonistas, incluso de fundirlos en una sola idea. De hecho, la entrada de la sirena podría tomarse como la segunda “natura” de la ballena, puesto que las implicaciones derivadas de su comportamiento no son en absoluto diferentes de una entrada a otra. Quizá el factor que animó al autor a “reunir” de esta manera tan particular a estos dos animales fuera el hecho de su procedencia común: la tan discutible sabiduría popular y la mitología más tradicional, alimentadas por las leyendas fantásticas de los pocos que realmente se atrevían a

enfrentarse a los mares más desconocidos y que, seguramente, pretendían engrandecer sus "hazañas" o sus travesías con invenciones fabulosas que aumentaran su credibilidad ante los ojos de sus conciudadanos. Eso sí, el autor se permite una distinción importante entre ambas: las ballenas, animales algo más frecuentes en determinadas áreas y, por ello, más conocidos, no son híbridos como las sirenas, mezcla de mujer y ave; es decir, vuelve a aparecer la simetría EVA/AVE tan habitual en la Edad Media, esta vez mediante un ser que une físicamente ambas esferas. Los dos últimos versos de la entrada, que aportan este contenido a la entrada, parecen también desvelar una cierta clave sexual (las sirenas se describen "ut pulcherrima virgo" (60: 7) de cintura para arriba y, curiosamente, los marineros son atraídos por el dulcísimo canto que sale de su femenina boca). En fin, que lo que las convierte en animales tremendamente peligrosos por lo malignas es precisamente su faceta humana, no la animal, y es a esta a la que hay que guardarle desconfianza. Lección típica de la época, propagada incluso por los Santos Padres y todos sus discípulos y que el autor, evidentemente un religioso, también transmite a su audiencia potencial.

10.- *Honocentaurus*. Por el contrario, la entrada dedicada al onocentauro u onagro se nos presenta como totalmente opuesta a la de la sirena: en este caso, la "natura" casi no existe, puesto que solamente se menciona un rasgo físico del animal –su carácter híbrido– como dato a tener en cuenta que tendrá su correspondencia en el verso introductorio de la "figura", según veremos a continuación:

Est honocentauris itidem *natura biformis*, (62: 1)

Quamplures *homines* sic sunt in more *biformes*, (62: 3)

Esta característica definitoria del animal se contagia al resto de la entrada: un animal producto del cruce de dos muy distintos, asno y

humano que se identifica con los individuos que dicen una cosa y piensan o hacen lo contrario y, para entrar en detalles, el autor utiliza oraciones que también tienen dos miembros diferenciados, dotando a la entrada de un efecto estético muy interesante y significativo. Desde luego, el autor se esfuerza y se recrea en componer un poema variado en estructuras, sencillo y accesible y, a la vez, muy elaborado estéticamente. Pasemos revista a dichos ejemplos (62: 1-7):

Unum dicentes, aliud tibi mox facientes,
Qui foris ut fantur, sic intus non operantur.
Utpote sunt multi, qui de virtute locuti
Clunibus indulgent: his o quam pulpita fulgent.

El efecto producido por las enumeraciones bimembres introducidas por las partículas "unum... aliud", numeral e indefinido respectivamente, la estructura comparativa sostenida por "ut... sic", la combinación de oración principal y aposición de su sujeto y la separación gráfica impuesta por el signo de puntuación en el último verso de la entrada, se ve reforzado por la existencia de rima interna de tipo leonino dentro de cada verso. El autor está dando al receptor un ritmo que facilita el aprendizaje o la memorización del fragmento, guiándole de la manera más subrepticia posible, por medio de la repetición silábica y sintáctica. Este recurso cuasi-mnemotécnico puede estar en consonancia con la alusión final a los "pulpita", que podría sugerir alguna relación con la iglesia pero que el editor ha interpretado -y explicado a pie de página- como un guiño al mundo teatral, cuyo espacio más frecuente lo constituían los edificios religiosos.

11.- *Elephans*. El carácter eminentemente gregario de los elefantes se ve reflejado en la "natura" de la entrada que el autor les dedica mediante un juego insistente de terceras personas (de plural, preferentemente) con el que se pretenden divulgar tanto datos muy

generales sobre la especie como anécdotas puntuales de comportamientos individualizados o comunitarios que se producen como resultado de alguna actividad propia de estos animales. La "figura", en la misma línea, mantiene una intención igualmente divulgativa sobre algunos aspectos de la doctrina de la Iglesia que, a juicio del autor, pueden asemejarse a las andanzas de los elefantes. De esta manera, se han emparejado los siguientes bloques de versos:

1)

Cum parit, in magna, <i>ne cadat</i> , extat aqua	(64: 8)
Incumbit <i>ligno</i> arboris <i>exiguo</i> ,	(64: 12)
Sic homo primus Adam per <i>lignum</i> , sic <i>cecidit</i> jam,	(66: 27)

2)

<i>Tunc unus currit, qui relevare cupit,</i>	
<i>Sed nequit et satagit</i>	(64: 18-19)
<i>Quem Moyses voluit tollere nec potuit</i>	(66: 28)

3)

<i>Multi vel magni</i> tunc veniunt alii	
Cum nequeunt omnes	(66: 20-21)
Post hunc <i>prophete</i> voluerunt nec potuere	(66: 29)

4)

... contendunt mittere <i>voces</i>	(66: 21)
Ipsorum <i>precibus</i> venit ad hunc Dominus.	(66: 30)

5)

Ad quas fit subitus <i>parvulus</i> ac minimus	(66: 22)
Qui cum sit <i>parvus</i> , quoniam Deus est homo factus	(66: 31)

6)

Cujus (et est mirum) promuscida *sublevat illum* (66: 23)

Sic *relevavit eum* in comedendo reum (66: 32)

7)

Deque *pilis* hujus si fit sub domate *fumus* (66: 25)

Cujus odor, plenus de verbis scilicet ejus (66: 33)

8)

Serpentes cedunt, queque venena gerunt (66: 26)

Omne quidem *vitium fugiet* de corde per ipsum (66: 35)

En el bloque 1 aparece con toda claridad la idea central de la entrada: la repetición del verbo "cado" remite a la caída en desgracia del género humano tras sucumbir Adán y Eva a la tentación en el Paraíso. A partir de aquí, la mención lógica a nuestros primeros padres y al árbol del que tomaron la manzana prohibida se hace necesaria para dotar al bloque de una cierta unidad de significación. Pero, en el caso del elefante (64: 8), el tiempo verbal utilizado -presente de subjuntivo- implica una diferencia sustancial con el ejemplo del Génesis: "cecidit", perfecto de indicativo, nos relata un suceso localizado en un área temporal concreta (el pasado), mientras que "ne cadit", al margen de su contenido negativo, no introduce ningún tipo de narración, sino una intención, un deseo, un anhelo de seguridad que el animal busca voluntariamente, al contrario que los humanos, quienes se dejan arrastrar por el peligro inconscientemente.

El bloque 2 combina la referencia neutra indefinida "unus" con el personaje de Moisés. Esta alusión al guía de las tribus de Israel e intermediario entre Dios y los hombres precede a la mención del bloque 3 a los profetas, anunciadores del Reino de Dios en la Tierra, y establece una jerarquía de personalidades bíblicas que allanaron el camino para la

venida de Cristo pero que no contaron con la total confianza del pueblo al que intentaban convencer.

El cuarto bloque introduce el elemento del cual se valieron aquellos profetas para difundir la futura llegada de Cristo a nuestro mundo: la palabra, la cual, se transforma en plegaria gracias a la fe para, de ese modo, servir de vehículo de unión mística entre la divinidad y los humanos.

En el quinto bloque, la idea dominante es la pequeñez, por un lado, de los seres que habitan este mundo, su insignificancia y poca entidad y, por otro lado, de Dios, que quiso encarnarse en uno de esos seres y compartir las miserias y servidumbres de una especie que, en principio, no le correspondía. A pesar de esto último, el autor aún establece diferencias entre Dios hecho hombre y el resto de los humanos – o, mejor dicho, la cría que se acerca a echar una mano al adulto que tiene problemas: este es descrito mediante la acumulación de sinónimos con carácter intensificador “*parvulus ac minimus*”, mientras que a Dios se le dedica un único calificativo, “*parvus*”. La repetición, como en otros casos ya analizados anteriormente, de un mismo contenido contribuye a hacer más insignificante y humilde, casi inexistente, si cabe, al ser al que se refiere. Del mismo modo, si el autor llevara su paralelismo entre ambas figuras (la cría y Dios) hasta el límite, ello equivaldría a negar, en parte, la grandeza del Creador y, por tanto, a incurrir en una grave falta contra un dogma de fe. Para evitarlo y lograr un efecto de humanización del poder divino, el autor ha optado por combinar el nombre de Dios –lo Supremo, lo único– con un adjetivo extremadamente común que consigue el equilibrio deseado mediante el contraste de significados.

El sexto bloque de emparejamientos introduce en la narración el misterio de la Ascensión de Cristo a los cielos, un enigma que se ve complementado con la también misteriosa solución al problema del

elefante adulto que había caído en la trampa del cazador. En este caso, una cría consigue, a partir del movimiento de su tronco, elevar desde el suelo (“sublevat”) al adulto, mientras que Cristo es, a su vez, “elevado” físicamente desde su tumba hasta el Reino de los Cielos por su propio padre y, además, liberado de su envoltura carnal y restablecido (“relevavit”) en su dignidad celestial. La referencia al animal se centra, pues, en lo físico, en lo tangible, mientras que la referencia a la divinidad incluye este factor pero lo engrandece con una vuelta de tuerca más: con una llamada a la espiritualidad, a la trascendencia.

En el séptimo bloque aparecen ligados dos olores: el de la piel del animal al ser quemada y el olor del aliento de Cristo. El primero tiene la propiedad de ahuyentar a todo tipo de reptiles y animales venenosos. El segundo, limpia los corazones de aquellos a los que convence. En esta entrada, el motivo del olor, ya presente en otros pasajes como el de la ballena, por ejemplo, se transforma en un rasgo benéfico, que solamente comporta bienes a quien se deja llevar por él. Todo lo contrario de los olores que desprende la boca de la ballena, los cuales son una simple estratagema del Maligno para atraer a sus víctimas. Desde luego, no deja de resultar curioso el hecho de utilizar el mismo motivo en dos ocasiones y otorgarle dos valores tan diferentes: tanto Cristo como su oponente utilizan las mismas armas pero con distinto objetivo y resultado, imaginamos que el Diablo “copia” todo cuanto puede de Cristo a pesar del poder que se le supone para comprar voluntades, si es necesario. El autor parece convencido de que el Mal imita la conducta del Bien y, por ello, resulta doblemente amenazador y peligroso, puesto que su potencial excede al poder que se le supone desde el principio.

Por último, la entrada se cierra con una mención explícita de ese Mal al que aludíamos en el párrafo anterior: el autor introduce al animal más estrechamente asociado al maligno, la serpiente, en el momento en

que esta escapa del olor del pelo de elefante quemado y, a la vez, lo pone en relación con el creyente, cuyo corazón queda limpio de impurezas y malos pensamientos después de haber sido iluminado por la palabra divina. La serpiente se desvanece, de la misma manera que se desvanecen las dudas, los temores y los pecados. De nuevo, vuelta a incidir en la constante batalla que libran el Bien y el Mal en el interior de cada individuo y en un hipotético resultado favorable al Bien en caso de seguir al pie de la letra todas las enseñanzas recibidas de Cristo. Este final remite, sin duda, a la entrada del ciervo, con el que el elefante demuestra tener ciertas conexiones, y aventura o reafirma la posibilidad de una victoria muy deseada del Bien sobre su eterno rival además de avivar la esperanza y la confianza en la bondad innata del ser humano.

12.- *Turtur*. La entrada correspondiente a la tórtola presenta, a primera vista, una gran semejanza con la entrada del león, hasta ahora la única que exhibe igual número de versos en la "natura" y en la "figura" del animal. El pasaje que nos ocupa también muestra esta característica, así como una distribución métrica dominada por un cierto tipo de rima (dos secciones de diez versos cada una, conteniendo dos estrofas de cuatro versos, donde riman las sílabas finales de los versos primero y cuarto por un lado y segundo y tercero por otro; cada sección coronada por un pareado), que viene a sustituir a la versificación tradicional latina en pies en un momento en que la cantidad silábica del latín clásico se había perdido en su totalidad. El autor utiliza, en este caso, un esquema estrófico de gran complicación en su intento de aportar variedad cuando menos formal al poema que está componiendo.

En cuanto a la construcción de sentido, además de los habituales bloques de significación comunes en ambas secciones, hemos notado, por vez primera en la composición, un desajuste entre las mismas,

correspondiente a los últimos tres versos de la entrada, los cuales cito a continuación (68: 9a-10b):

Quem superesse credit in ethre,
Inde futurum spectat eundem,
Ut microcosmum judicet omnem.

La referencia de estos versos no guarda relación alguna con ninguno de los versos de la "natura" del ave, donde se nos narran las costumbres amorias del animal tanto antes como después de perder a su pareja. Es decir, se trata, en líneas generales, de un canto indisimulado a la fidelidad y a la monogamia, tal y como atestiguan los bloques de emparejamientos siguientes...

Turtur inane nescit amare (68: 1a)

Sic *animarum* est queque fidelis (68: 6a)

Nam semel uni nupta *marito* (68: 1b)

Namque *maritus est sibi Christus* (68: 7a)

Nocte dieque juncta manebit (68: 2b)

Et bene vivens *semper adheret* (68: 8a)

Non tamen ultra nubet amico (68: 4a)

Non alienum querit amicum (68: 8b)

... los cuales no ofrecen dificultad alguna a la hora de ser interpretados, pues la capacidad de maniobra del receptor está demasiado dirigida por el autor: la variación de contenidos e incluso sintáctica es mínima en cada uno de los bloques, puesto que hasta se utilizan los mismos términos ("maritus", "amicus", el doblete "nocte dieque" evidentemente sinónimo de "semper") para la caracterización de la conducta del ave y para la admonición del autor dedicada a los humanos. Quizá lo más reseñable de estos bloques es la aparición del término "amicus" en un sentido similar al

empleado más adelante por los poetas del amor cortés -amante, enamorado- y que proviene de considerar algo amistoso y propicio para uno como placentero -en todos los sentidos de la palabra, incluido el componente erótico-sexual- y agradable en extremo.

Pero volviendo al supuesto "desajuste" de contenidos, parece que el autor intenta "redondear", hacer cuadrar sin fisuras la estructura estrófica que diseñó para esta entrada y que lo ha logrado aún a costa de introducir nuevos elementos que nada o muy poco tienen que ver con lo narrado en la "natura": la tórtola viva cree que su pareja muerta está en el cielo, observando todos sus movimientos, presta a juzgar a todo el microcosmos (sic): es decir, un claro trasunto de Cristo, lo cual podría estar vinculado a la mención del mismo personaje en el verso 7a, pero que no responde ni al tema ni al tono general de la entrada. El hecho de que, hasta este pasaje, todo lo relatado en una sección tiene una correlación evidente con lo que aparece en otra sección parece ser un factor en el que apoyar mi afirmación, pero no es el único.

El editor y traductor del poema incluye una nota a pie de página en la que apunta hacia un cálculo de versos deliberado por parte del autor para conseguir que el número final de versos del poema sea de 300, dejando aparte el prólogo introductorio y la "subscriptio" a modo de final. De nuevo, el autor impone su propio criterio -en este caso, una condición de tipo estético- que hace a esta entrada semejante a la del león, donde se cumple esa misma condición (mismo número de versos en ambas partes). Quizá con ello, se pretende que los receptores asuman la importancia de la conducta de este animal y, por tanto, de la fidelidad como motor central de la conducta de los cristianos, de la misma manera que asumieron anteriormente la importancia del león y de todo aquello que representaba, según Teobaldo.

13.- *Panther*. La última de las entradas del poema va dedicada a la pantera, o, más bien, al leopardo ("qui niger ex albo conspargitur orbiculato", 70: 2), es decir, a otro de los grandes felinos, detalle que, por supuesto, creo que no se debe al azar. Empezar y terminar el poema con animales de órdenes similares puede producir en el receptor un efecto de paralelismo entre ambos muy potente y contribuye a cerrar, de alguna manera, el ciclo abierto en el inicio de la composición. Aún más, el efecto se magnifica si, como en el caso que nos ocupa, el comportamiento del leopardo parece ser un eco de hábitos narrados en entradas previas y, por consiguiente, la interpretación o referencias asociadas al mismo cae en la inevitable repetición. En este sentido, destacaremos la existencia de los siguientes bloques de significación:

<i>Est autem Christus panter per mystica dictus</i>	(70: 13)
Est quadrupes panter, quo non est <i>pulchrior</i> alter,	(70: 1)
<i>Qui super est homines forma collatus ad omnes.</i>	(70: 14)
Diversis pastis venatibus et <i>satiatus</i>	(70: 3)
<i>Et satur ille fuit</i> , quia quot vult, tot sibi sumit	(72: 15)
Se recipit <i>dormit</i> que cavo prostratus in antro	(70: 4)
Et <i>somnum cepit</i> , cum nos <i>moriendo</i> redemit.	(72: 16)
<i>Post triduum surgit</i> , tum vero denique <i>rugit</i>	(70: 5)
<i>Rugitum misit</i> , postquam de morte revixit	(72: 17)

En el primero de los casos citados, la relación que el autor pretende establecer entre la figura de Cristo y el animal al que alude la entrada se hace explícita mediante la introducción en el propio verso de la fórmula impersonalizadora "dictus est", la cual recuerda poderosamente a las expresiones que San Isidoro utilizaba para presentarnos sus afirmaciones pseudo-etimológicas.

El segundo bloque incide en la descripción de Cristo habitual en la aparato doctrinal cristiano desde la difusión de la filosofía plotiniana. Ya San Agustín (Tatarkiewicz, 1970: 52) distinguía entre dos elementos constituyentes de la experiencia estética, las impresiones percibidas por los sentidos humanos y todo lo que podían representar dichas impresiones. Tales elementos se complementaban hasta el punto de considerar insuficiente el concepto físico de belleza, el cual debía trascender hacia un significado más espiritual, más intangible, es decir, hacia su identificación con la divinidad, como se desprende de la siguiente afirmación del santo (*Confessiones*, X, 34):

Pulchras formas et varias, nitidos et amœnos colores amant oculi. Non teneant hæc animam meam; teneat eam Deus, qui fecit hæc, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum... Quam innumerabilia, variis artibus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis et cuiuscemodi fabricationibus, picturis etiam diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum... pulchra traiecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt, quæ super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operadores et sectatores inde trahunt adprobandi modum, non autem inde trahunt utendi modum.

De esta forma, Cristo se convierte en el ideal de belleza, del/de la cual emana todo (la vida, la naturaleza, el arte, etc) y deja de ser un simple héroe a la manera de los griegos, cuyas hazañas pasan a engrosar un repertorio que no tiene mayor repercusión en otras vidas. Esta filosofía estética fue recogida por autores posteriores, incluyendo a Juan Escoto Eriúgena⁶² ("Ipse enim solus vere amabilis est, quia solus summa ac vere

⁶² Los textos de Juan Escoto Eriúgena y Hugo de San Víctor pueden encontrarse en el portal de internet www.documentacatholicaomnia.eu.

bonitas et pulchritudo est; omne siquidem quodcumque in creaturis vere bonum, vereque pulchrum amabileque intelligitur, ipse est." en *De divisione naturæ*, I, 74), Hugo de San Víctor ("Per pulchritudinem rerum conditarum quæramus pulchrum illud, pulchrorum omniam pulcherrimum; quod tam mirabile et ineffabile est, ut ad ipsum omnis pulchritudo transitoria, etsi vera est, comparabilis esse non possit". en *Didascalicon*, VII), los de la Escuela de Chartres (con ligeras modificaciones sobre la teoría base de San Agustín) y, especialmente, San Buenaventura (1221-1274), el cual insistió en el principio del trascendentalismo estético: la belleza verdadera se encuentra en Dios, el mundo es bello porque se trata de una creación Suya y refleja Su propia belleza (Tatarkiewicz, 1970: 232). Así pues, teniendo en cuenta estos datos, la belleza de Cristo que Teobaldo describe en su poema mediante el superlativo "pulchrior" responde a un intento de representar lo indecible, lo inaprehensible por medio de la palabra poética.

En el tercer bloque de emparejamientos, el término "satiatus" parece remitirnos de nuevo a la entrada dedicada al águila, donde podemos hallar referencias explícitas a "cibus" (=alimento), es decir, a los dones que recibimos de Dios. En la entrada de la pantera, el autor parece dar a entender su intención de poner una conclusión que cierre ese episodio: el hombre se sacia no solo físicamente sino también espiritualmente con los dones que el poder divino le otorga.

El motivo del sueño contenido en el siguiente par de versos emparejados nos lleva a otros episodios semejantes pero, a la vez, muy distintos del aquí narrado:

a) el sueño vigilante del león, donde el animal sustituye un descanso fisiológicamente necesario para todas las criaturas por un sueño "simulado", una situación de duermevela con la atención del animal puesta en proteger a los suyos.

b) la fingida muerte del zorro, descrita casi como un fenómeno sobrenatural, puesto que el animal llega a “suspender” voluntariamente su respiración para conseguir un efecto de verosimilitud mayor y así engañar a otros animales.

c) el sueño en que se sumen los marinos que atienden al canto de las sirenas, sueño que les lleva irremediablemente a un abismo destructor.

En el caso que nos ocupa, el autor incluye una aclaración del tipo de sueño al que se refiere, el gerundio “moriendo”, presente en el verso 16 de la entrada. Se trata de un sueño, pues, mucho más profundo que el del león, no fingido como el del zorro, ni tampoco indolente e incauto como el de los marinos. La criatura duerme una vez saciada su hambre, o lo que es lo mismo, descansa con la conciencia tranquila, satisfecha de haber cumplido con los preceptos de su religión. La muerte, dentro de la iconografía cristiana, no es sino el paso definitivo que nos ofrece la posibilidad de acceder a la unión con Dios, y ese paso no debe ser forzado –como en el caso del zorro– porque pierde todo su valor (solamente Dios está legitimado para terminar con nuestras vidas) a los ojos del Altísimo, ni tampoco debe ser dado de una manera frívola e inconsciente, sin tener en cuenta las consecuencias para la “otra vida” –el caso de los marinos-. La serenidad y resignación con la que la pantera se entrega a ese sueño reparador de tres días recuerda poderosamente al momento en que Cristo se entrega a las autoridades de Jerusalén después de orar en el Monte de los Olivos (Mt 26: 42; Lc 22: 42-43; Jn 17: 20-26), comenzando así su martirio y nuestra redención.

El león, por el contrario, renuncia a ese sueño reparador, permanece expectante, en espera de que algo suceda y perturbe la situación en la que se halla: esta es la gran diferencia entre ambos animales. La figura divina que podemos entrever tras ambos felinos ha evolucionado sin duda desde el principio al final de la composición: el

león es un Cristo que espera –y no teme– ataques de sus enemigos, mientras que la pantera es un Cristo más maduro y consciente del papel que Su Padre le ha reservado y no retrocede ante el sueño mortal que le aguarda, sabedor de que el Padre le espera y le llevará consigo a lo más alto.

Estrechamente relacionado con este bloque tenemos el último de los bloques reseñados, con las referencias distribuidas en forma de aspa (recurso ya utilizado anteriormente en la entrada de la hormiga), de tal manera que se hacen coincidir las expresiones "post triduum surgit" y "postquam de morte revixit", por un lado y "rugit/rugitum misit", por otro. Y si la utilización de este recurso estético no es nueva, tampoco lo es la introducción en la entrada de las referencias citadas: por una parte, el periodo cronológico de tres días, crucial en la ortodoxia cristiana (Cristo confiesa que puede destruir y rehacer el templo de Dios en ese plazo –Mt 26: 61– y, además, es el tiempo que tarda Cristo en resucitar después de producirse su muerte) y, por otra, el rugido del felino, el último aliento de Cristo crucificado (Mt 27: 50; Mc 15: 37; Lc 23: 46; Jn 19: 30).

Asimismo, el autor ha juzgado conveniente incluir tanto en la "natura" como en la "figura" de la entrada unos versos que la enlazan con la entrada dedicada a la serpiente, los cuales cito a continuación:

.... dracones,
Cum sonat, aut fugiunt aut segnes corpore fiunt
In caveisque latent nec in ipso tempore parent. (70: 10-12)
Aufugit atque latet nec ab ipso tempore paret
Serpens antiquus qui nobis est inimicus. (72: 20-21)

Los dos últimos versos citados, que aparecen en la "figura", son un intento mal disimulado de destacar una actitud negativa, cobarde, de las serpientes mediante la repetición de términos sin apenas diferencias con los que aparecen en los versos de la "natura". Este rasgo, que bien

pudiera haber sido adjudicado al buen cristiano (=temeroso de Dios), en cambio, es asociado directamente con un animal que soporta tradicionalmente el estigma del malditismo. Al utilizar la conducta de este otro animal como contrapunto, el autor pretende reforzar la buena imagen de la pantera que nos ha transmitido a lo largo de la entrada.

5.2.3. LA INSCRIPCIÓN TEXTUAL DE AUTOR Y RECEPTOR

En principio, el autor se atribuye la originalidad de la estructura textual ("Altera divini memorant animalia libri, // De quibus apposui, que rursus mystica novi." 24: 3-4): existían otros libros sobre animales, pero ninguno de ellos, si hemos de creer a Teobaldo, poseía una segunda sección alegórico-mística que ha sido añadida al texto que ahora analizamos. No deja de ser curioso que, en una época en la que todo autor se conformaba con ser una pieza más del engranaje que ya idearan los antiguos filósofos y escritores, Teobaldo reclame en los primeros versos de su poema el reconocimiento que se debe a quien ha creado o innovado en la composición poética. Por tanto, nos hallamos ante un autor consciente de la importancia de la forma en que han de transmitirse los contenidos, un autor que, como veremos a continuación, ha reflexionado y calculado minuciosamente todos y cada uno de los elementos que forman parte de su obra, de tal manera que nada resulta casual en ella, ni el orden en que aparecen los animales ni los diferentes esquemas versificatorios ni los procedimientos de construcción de sentido.

Una vez expuesta la declaración de intenciones por parte del autor al comienzo del poema (24: 1-6), parece evidente el motivo del uso de la primera persona del singular en todas sus formas posibles a lo largo de la estrofa: mediante el pronombre "ego" y las formas "scripsi, apposui, novi, possem", el autor pretende no solo presentarse a sí mismo ante su audiencia potencial, sino también establecer con esta vínculos más

estrechos de los que habían surgido (en caso de haber surgido alguno) entre autores y receptores de libros anteriores sobre animales. La continua insistencia en esta primera persona supone una “liberación” del autor: ya no está relegado a ser un personaje secundario en su obra por detrás de las “auctoritates”, ya no se limita a exhibir, indicar una serie de conocimientos que le han sido dados por otros, ahora crea, no calla ni cita –parafraseando a Graciela Reyes (1984: 40)– y quiere, por encima de todo, ser conocido por sus receptores potenciales. Esta nueva misión o, mejor dicho, visión de la actividad creativa sale reforzada en estos primeros versos de la composición y se verá completada con otros datos que ya hemos analizado en las páginas previas a este apartado.

El autor dotó al poema que tratamos de analizar de prólogo, texto y epílogo (“subscriptio”). En sus versos introductorios, no existe identificación alguna de la persona que los compuso, a excepción de la primera persona mencionada en las formas verbales “scripsi”, “apposui” y “novi” (24: 2 y 4). A lo largo de todo el poema, son frecuentes las apariciones de esta primera persona, casi siempre evitando el pronombre personal “ego”, pero implícita en la flexión verbal (“timebo”, 32: 11; “dico”, 38: 55).

De cualquier forma, conocemos, por las continuas generalizaciones que el autor hace en el texto mediante la introducción del pronombre personal de primera plural “nos”, su adhesión a grupos de ideología cristiana (26: 17-18 y 40: 7).

Tu nos custodis, tu nullo tempore dormis,
Pervigil ut pastor, ne demat de grege raptor.

Nosque laboremus, fratres, dum tempus habemus.

En estos versos, el autor apunta dos ideas claves de la doctrina cristiana: por una parte, todos los creyentes formamos un grupo, una

comunidad que necesita un guía espiritual para conducirnos por el buen camino; por otro lado, es conveniente esforzarse dentro de esa comunidad de hermanos (*“fratres”*, término muy común en la liturgia cristiana) para poder gozar de los beneficios que el Creador nos tiene reservados en la vida eterna.

Como colofón, en la *“subscriptio”* final del poema, el autor, hasta entonces anónimo y perfectamente integrado entre los seguidores de Cristo, nos revela su nombre (72: 24-25).

Carmine finito sit laus et gloria Christo,
Cui, si non alii, placeant hec metra Tebaldi.

En cualquier caso, este es el único dato que poseemos de esta persona, un hombre llamado Teobaldo que parece haber compuesto su poema en torno a finales del siglo XI o principios del XII. Nada se sabe de su identidad, nacionalidad o su profesión, salvo distintas teorías que lo sitúan en la abadía de Montecassino como mayor autoridad del mismo, en París como arzobispo de la ciudad, en Rouen como canónigo y, finalmente, en Italia Central y del Norte como maestro (Eden, 1972: 6, estas opiniones corresponden respectivamente a Thierfelder, Heider, Hermann y Manitius), siendo la más plausible esta última. De momento, el texto solamente aporta un nombre y una adscripción a un grupo religioso, de cuya doctrina el poema se hace difusor.

En claro contraste con la preeminencia del autor, el receptor del monólogo de Teobaldo lo constituye una segunda persona del singular en sus formas *“tu/te/tibi”*, complementada por un vocativo que se repite en varias ocasiones y que no es otro que *“Christe”*, es decir, la figura central del poema (24: 2), *“Quas ego, Christe, tibi ter seno carmine scripsi”*.

Se suceden, a lo largo del poema, los ruegos, apelaciones y apóstrofes dirigidas a esta segunda persona, que, en ciertos casos, es

reemplazada por otros referentes, entre los cuales podemos destacar la generalidad de los humanos –especialmente aquellos que creen en la fe católica– o incluso algunos animales que no aparecen descritos en los trece pasajes de que consta el poema. Es este el caso de la mosca, a la cual el autor dedica una estrofa de la "figura aranei", invitándola a esquivar la tela construida por la araña ya que es una víctima potencial de su apetito (52: 4-6).

Retia sunt ea, mosca, tibi,
Ut volitans capiaris ibi,
Dulcis et utilis esca sibi.

Se dan, asimismo, algunos –pocos– casos de formas verbales en modo imperativo, ligadas estrechamente a los apóstrofes dirigidos a la grey cristiana, especialmente en cuanto atañe a la "figura serpentis", en la que los creyentes reciben consejos del autor sobre qué hacer para cumplir con los preceptos de Dios (34: 25-28).

Sit cibus parcus, minuantur artus:
Unde non mandis, miseros juvabis;
Penitens defle Dominoque sepe
Dic 'Miserere'.

Alusiones a la contrición y la penitencia se repiten de forma machacona para hacer entender con claridad que son las únicas vías posibles para obtener la gracia divina. Parece evidente que el autor tiene mayor interés en la difusión de su mensaje religioso que en asegurarse la simpatía del grupo de "fratres" al que seguramente pertenecería su receptor potencial.

5.2.4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

En definitiva, podríamos decir que existe una clara disposición por parte del autor de componer el poema de una manera consciente y virtuosa. De hecho, la entrada de la pantera, último animal protagonista, aparece a modo de conclusión o resumen de lo ya argumentado en pasajes anteriores de su poema: cada uno de los bloques de significación que contiene re-crea episodios o rasgos puntuales de los animales protagonistas de las otras entradas, centrandose especialmente su atención en posibles semejanzas que puedan surgir al relacionar a la pantera con el león. Es indudable que no se debe a la casualidad el hecho de haber convertido a dos felinos muy similares en alfa y omega de la composición. El texto se vuelve una obra circular, con un punto de partida al que el receptor retorna en esta última entrada, y, a la vez, cerrada en sí misma, puesto que el autor se ha preocupado enormemente de no dejar ningún cabo suelto, ninguna puerta entreabierta, en el mensaje religioso que intentaba transmitir. A pesar de la mayor variedad métrica y de recursos de semiosis y de la originalidad del medio –un tratado pseudo-científico– que Teobaldo utilizó para hacer llegar una determinada visión del mundo a sus contemporáneos, el fisiólogo resultante no permite libertad alguna de interpretación de las "naturæ" a su audiencia potencial, con lo cual la comunicación se transforma en evidente manipulación y se degrada por efecto del "co-texto" religioso que hace imposible la presencia activa del receptor.

5.3. *FISIÓLOGO*, autor anónimo, British Library, Ms. Arundel 292.

Como ya hemos referido en páginas anteriores de este trabajo, este poema⁶³ parece ser una traducción al inglés del siglo XIII basada en el fisiólogo atribuido a Teobaldo de Montecassino en latín en el siglo XI.

Una primera referencia "**o boke**" localizada en el verso 28, perteneciente a la "natura" del águila nos remite, indudablemente, a ese tratado anterior que sirvió de fuente o base a nuestro autor-traductor para la composición del texto que nos ocupa. Pero, de igual forma, nos son revelados otros datos (9: 188-191):

De hert haueð kindes two
& forbisnes oc (also):
Dus it is on boke set
Dat man clepeð 'Fisiologet'

La pieza original recibió la denominación popular de "fisiólogo" y tenía forma de poema puesto que, al final del texto que nos ocupa, hallamos una pequeña alusión a la distribución en versos del mismo ("In boke is ðe turtures lif writen **o rime**"; 18: 513).

Posee, en común con el texto original del cual proviene, una estructura binaria clara, en la cual se pueden apreciar dos modelos textuales bien diferenciados que suelen aparecer bajo los nombres latinos "natura" y "significacio". De este modo, vemos dos tipos de discurso interdependientes que caracterizan ambas partes: por un lado tendremos la "natura" o texto de ficción, en el que el autor o autores nos introducen una caracterización del animal al que se dedica cada episodio y, por otro,

⁶³ La edición utilizada para las citas ha sido la de Hanneke Wirtjes (1991) para la Early English Text Society. Para la notación empleada, véase nota aclaratoria al inicio de esta tesis.

la “significacio” o texto de interpretación –en este caso, religiosa– del mismo.

Pero, antes de abordar el análisis según los tres parámetros seleccionados, quisiera detenerme en un punto: esta composición debe mucho al poema de Teobaldo ya analizado en páginas anteriores de este trabajo aunque introduce una diferencia fundamental con el fisiólogo latino: los animales tratados y el orden en el que van dispuestos. Según habíamos comentado en su momento, en el texto de Teobaldo se aprecia claramente un esfuerzo enorme por dotar al poema de una estructura circular, un orden cerrado, cuyo inicio y final lo ocupan los felinos –león y pantera– y con los animales considerados nocivos o negativos en posiciones centrales del poema, convenientemente rodeados de animales cuya conducta parece razonable y positiva al autor. Es decir, el Mal se halla en las entrañas mismas de todo ser creado, especialmente del hombre, pero, si el individuo sabe adornarse con buenas obras y prudencia, el Mal queda confinado en una especie de prisión cerrada de la que va a serle imposible salir.

El autor anónimo del fisiólogo del Ms Arundel 292 no solo no respeta el orden de Teobaldo, sino que incluso cambia algunos animales del listado original e introduce otros (es el caso del onocentauro, que desaparece para dejar paso a la paloma), no dudando siquiera a la hora de concluir su texto de forma distinta, rompiendo esa unidad indestructible que le diera Teobaldo (la última entrada del poema la ocupa la paloma, mientras que la pantera queda relegada a la entrada inmediatamente anterior). Esta ruptura del orden original da al traste con la unidad primigenia pero, paradójicamente, no afecta en modo alguno la significación global, dada la especial significación que ha recibido la paloma en el entorno cristiano como emisario divino o encarnación del Espíritu Santo.

A pesar de opiniones como las vertidas por Hanneke Wirtjes (1991: lxxx-lxxxi) en su edición del *Fisiólogo* de Arundel, que alude a un descuido accidental del copista/traductor durante su actuación y convierte su comparación de ambos textos en un listado de datos con respecto a los versos que no aparecen transcritos fielmente, las diversas fuentes que inspiraron todas y cada una de las innovaciones o los distintos recursos métricos utilizados en cada caso, creo bastante probable que el autor/copista/traductor del fisiólogo de Arundel se sirvió del texto base de Teobaldo para introducir ciertos cambios que consideró necesarios: es decir, re-creó el fisiólogo original aportando su propio toque personal, de una forma totalmente consciente y meditada.

La elección de las fuentes en este fisiólogo no surge tampoco de manera accidental, sino calculada y precisa, inteligente y moderna (para su época), puesto que el autor echó mano de tradiciones muy clásicas y arraigadas a la vez que hizo intentos de "aggiornamento" y utilizó elementos pertenecientes a la nueva estética continental. Aquí radica, en mi opinión, el encanto de esta composición, en establecer cuál fue la recepción del texto de Teobaldo del autor del Arundel 292 y las razones que le llevaron a re-escribirlo y modernizarlo, a re-impulsar el género una vez más.

Una vez hecha esta salvedad, iniciemos el estudio de este texto, atendiendo a las particularidades de cada una de sus secciones.

5.3.1. LA DICOTOMÍA FICCIÓN/INTERPRETACIÓN

Tras una primera lectura del poema, se hace obvia la intención del autor de presentar un mensaje concreto a sus receptores potenciales. Dicho mensaje general es el acercamiento a Dios por medio de una serie de reglas, consejos y recomendaciones que nacen de la interpretación simbólica de la conducta de los animales que en él se describen. En

ocasiones, el autor-traductor alude a un aspecto de este mensaje general; otras muchas veces, toca otro, moviéndose siempre dentro de la misma línea de actuación. Pongamos como primer ejemplo los siguientes versos (5: 88-93),

Fare he norð er fare he suð,
Leren he sal his nede:
Bidden bone to Gode
& tus his muð rizten,
Tilen him so ðe sowles fode
(Ðurz grace off ure Driztin.

En este fragmento se insiste, principalmente, en la necesidad de satisfacer correctamente el hambre espiritual, es decir, hacerse uno mismo fuerte en Dios por la gracia que este nos otorga mediante la Redención.

En cambio, más adelante, el autor-traductor deja a un lado la importancia de lo anteriormente citado y se vuelca en enumerarnos todos aquellos requisitos que conviene cumplir para no alejarse de la gloria divina (6-7: 118-121, 126-134 y 137-139).

Knov, Cristene man, wat tu Crist hiztest
Atte kirke-dure, ðar ðu cristned were:
Du hiztes to leuen on him & hise lazes luuien,
To helden wit herte ðe bodes of holi k[i]rke. [...]
Feste ðe of stedefastnesse & ful of ðewes
& helpe ðe poure men ðe gangen abuten.
Ne deme ðe noz[t] wur[ð]i ðat tu dure loken
Up to ðe heuene ward,
Oc walke wið ðe erðe, mildelike among men;
No mod ðu ne cune, mod ne mannes vncost,
Oc swic of sinezinge
& bote bid tu ðe ai, boðe bi nigt & bi dai,

Ðat tu milce mote hauen of ðine misdedes. [...]
Let ðin filðe fro ðe, so ðe wirm his fel doð;
Go ðu ðan to Godes hus ðe gospel to heren:
Ðat is soule drink, sinnes quenching.

Las instrucciones para vivir en gloria de Dios son, a tenor de lo expuesto por el autor: constancia, caridad, no blasfemar, humildad, nada de orgullo, alejarse de los focos de pecado, saber perdonar sin guardar rencor. Una vez expulsado todo lo considerado "malo", el cristiano debe ir a la casa de Dios a escuchar el Evangelio, la Palabra, agua que calma la sed del inquieto espíritu cristiano. Todo ello ha de tener una meta, que no es otra que la de ocupar un lugar de privilegio en la hora del Juicio Final, al que habremos de someternos todos los individuos de todos los tiempos (8: 176-177 y 186-187):

Do we forði, so doð ðis der, ðanne be we derue
On ðat dai ðat dom sal ben, ðat it ne us harde rewe. [...]
Vre Louerd Crist it leue us ðat his laze us fede,
Nu & o Domesdei & tanne (we ha)uen nede.

En resumen, la mejor receta que nuestro autor-traductor nos propone para la salvación de nuestra alma en caso de haber incurrido en algún pecado penalizado por la fe cristiana es la que sigue (10: 222-223):

To Cristes quike welle,
Ðat we ne gon to helle;

Y nos presenta este contenido a través de la estructura básica que toma del *Physiologus* de Teobaldo, al cual parece estar traduciendo. A pesar de este hecho, la estructura básica mencionada –"natura" y "significacio"– que presenta el *Fisiólogo* del manuscrito Arundel 292 no se ajusta a un parámetro determinado, sino que huye de toda rigidez y nos muestra sensibles variaciones en la entrada correspondiente a cada

animal. De esta forma, hallamos cinco modelos diferentes en los que cabe encuadrar a los protagonistas del poema:

- “Natura” con descripción seguida de “significacio”.
- “Natura” sin descripción seguida de “significacio”.
- Disposición alterna de “naturæ” y “significaciones”.
- Una misma “natura” con dos “significaciones”.
- “Natura” y “significacio” intercaladas.

Repasemos cada una de estas variantes para caracterizar los discursos de ficción e interpretación que el autor utilizó en este poema.

Como norma general, en el discurso de la ficción ("naturæ"), el autor del fisiólogo de Arundel presenta la narración de situaciones derivadas de costumbres de los animales seleccionados, combinándolas en casi la mitad de las entradas (6 de un número total de 13) con datos bastante precisos sobre su hábitat usual y su apariencia física. Se ha buscado conscientemente un aire de verosimilitud que impregna todas las entradas, en un intento de acercar su discurso más eficazmente a las clases más populares, menos letradas. La acumulación de "lugares comunes" sobre los trece animales protagonistas en esta parte del texto genera, en igual medida que en el fisiólogo de Teobaldo, en los receptores potenciales una sensación fuerte de realidad tangible, cercana, comprobable y, a la vez, muy abierta a interpretaciones diversas.

Variante 1: “Natura” con descripción seguida de “significacio”

Dentro de este primer apartado se incluyen las entradas referidas al águila, la araña, la ballena, la sirena, el elefante y la pantera. La primera de ellas, sobre el águila, presenta como rasgo distintivo una “natura” extensa, que ocupa desde el verso 27 al 61. En ella, el autor menciona un episodio de carácter mítico relacionado con dicha ave: el águila

rejuvenece, una vez llegada a la edad adulta, mediante un curioso procedimiento. Se sumerge en las aguas de un río y emerge volando directamente hacia el sol.

La "natura" de la araña presenta, asimismo, una descripción del animal que tiene mucho que ver con la opinión popular sobre ella (12: 314): "Leiðe & lo[dl]ile, ðus we it leuen". Por otra parte, el autor incide en las costumbres del animal, narrándonos con gran veracidad en sus versos de qué forma la araña construye sus telas y cómo caza a sus víctimas por medio de ellas (12-13: 316-328).

La "natura" de la ballena nos describe al animal poniendo de relieve algunos rasgos suyos como el tamaño, sus hábitos de vida y su forma de alimentarse. Sin embargo, en las palabras del autor subsiste una idea falsa con respecto al cetáceo: no es un pez a pesar de vivir en el medio acuático, como se afirma en el verso 335, sino un mamífero marino, y tampoco se alimenta de otros peces, como se nos cuenta en el verso 345, sino de plancton formado por microorganismos. El autor parece valerse de su experiencia propia cuando describe animales más accesibles (un buen ejemplo sería la descripción de la araña), mientras que se apoya en versiones de terceros, frecuentemente falseadas, para hablar de otros animales a los que no ha tenido acceso.

De cualquier forma, al autor le interesa resaltar una característica del comportamiento de la ballena: atrae a los marineros en días de tormenta, puesto que emerge sobre las olas solamente una parte de su cuerpo, semejando así una isla. Cuando los marineros se instalan sobre la ballena, creyéndola un pedazo de tierra, esta les arrastra hacia el fondo del mar.

En cuanto a la sirena, el autor introduce una descripción física bastante detallada del animal, con cierta impresión de verosimilitud, a pesar de su carácter mitológico (15: 392-395):

De mereman is a meiden ilike:
On brest & on bodi oc (al ðus ze is bunden):
Fro ðe noule niðerward ne is ze (no man like)
Oc fis to ful iwis mið finnes waxen.

Es, según el autor, consustancial a las sirenas atraer a los navegantes con su dulce canto y embrujarlos, en espera de hundir sus barcos y matarlos a todos.

La misma atmósfera de realidad-verosimilitud que se respira en la "natura sirene" aparece en la "natura elephantis", que combina datos sobre su distribución geográfica ("Elpes arn in Inde riche", 16: 423), su descripción física ("On bodi borlic, berzes ili[ch]e", 16: 424) y su apareamiento (solo engendran descendencia una vez en sus vidas y en lugares donde crece un árbol mitológico y relacionado con el esoterismo, la mandrágora; 16: 430-438). Pero la pauta de comportamiento a tener en cuenta a la hora de la "significacio" consiste en su proverbial torpeza de movimientos, que les impide, una vez caídos, levantarse del suelo a causa de su propio peso. Para salir del paso, necesitan la ayuda de una cría, cuya habilidad con la trompa les permite volver a ponerse en pie.

La pantera incluye, igualmente, una descripción física del animal en su "natura" que resulta bastante minuciosa y aproximada a la realidad (19: 533-538):

Panther is an wilde der,
Is non fairere on werlde her:
He is blac so bro of qual
Mið wite spottes sapen al
Wit & trendled als a wel,
& 'itt' bicumeð him swiðe wel.

Dicha descripción se completa con una característica legendaria o mitológica acerca del felino: la pantera come hasta hartarse y,

posteriormente, cae en un profundo sopor que dura tres días, al cabo de los cuales recupera su actividad y exhala un perfume que atrae a otros animales y asusta a los representantes malignos como el dragón, al que se alude en 20: 559 ("De dragunes one ne stiren no[3]t"). Es esta la única referencia que se puede hallar en este poema al animal mitológico por excelencia que pobló las más variadas leyendas y fue protagonista indiscutible de algunos testimonios importantes de la literatura del periodo altomedieval.

Variante 2: "Natura" sin descripción seguida de "significacio"

A la luz del segundo apartado podríamos pasar revista a un grupo de animales como el león, la serpiente, la hormiga y la tórtola. En dos de los casos, león y serpiente, el autor compone varias "significaciones" para cada animal, mientras que mantiene el esquema binario que le caracterizaba en el apartado anterior para los dos animales restantes.

En cuanto al león, de las tres "naturæ" que presenta, la primera de ellas resulta ser la más extensa. No se aprecia en ninguna de ellas descripción del animal; el autor se limita únicamente a contar ciertas particularidades de su comportamiento:

- a) primera "natura" (3: 1-7), el león borra sus propias huellas con su cola para evitar ser cazado por el hombre.
- b) segunda "natura" (3: 8-11), tras el nacimiento de las crías, el padre las "resucita" y las saca adelante con sus cuidados.
- c) tercera "natura" (3: 12-13), cuando duerme, el león nunca cierra enteramente los ojos.

De la entrada correspondiente al león, pasamos a la referida a la serpiente, donde hallamos que una sola "significacio", de bastante extensión (6-7: 118-152), es precedida de dos "naturæ". El procedimiento

mediante el cual el autor aborda el primer estadio de su composición sobre el ofidio es significativamente idéntico al utilizado con el león: no hay descripción alguna del animal y cada una de las "naturæ" alude a una peculiaridad inherente a la conducta del reptil. En el primer caso, se nos describe con detalle la característica muda de piel de las serpientes y de qué forma expulsan su veneno. La segunda "natura" habla de hábitos de caza de este tipo de animales: atacan a individuos vestidos y esconden la cabeza ante cualquier eventual contraataque por parte de su víctima.

La "natura" única y extensa de la hormiga (8: 153-171) nos devuelve de nuevo a una narración que se centra en el comportamiento que la tradición atribuye a las hormigas, comportamiento que bien pudiera haber sido comprobado por el autor con sus propios ojos. Se refiere exclusivamente y con minuciosidad a la actividad que estas despliegan en verano, llenando sus almacenes subterráneos de comida en previsión del mal tiempo invernal.

La siguiente entrada que se puede encuadrar dentro de este segundo apartado es la correspondiente a la tórtola, ave que, según el autor, presenta una cualidad digna de reseñar en su "natura". Las tórtolas profesan fidelidad eterna hacia su pareja. Son animales monógamos y se mantienen así incluso tras la muerte de su compañero/a.

La advertencia expresa en la "natura turturis" (18: 516) que el autor lanza a la generalidad de las mujeres se convierte en la única referencia explícita de claro carácter misógino que pudiéramos encontrar en este *Fisiólogo*.

Muned, wimmen, hire lif, Ic it wile zu reden!

El deseo de que las mujeres se comporten como las tórtolas cuando toman esposo se halla en evidente sintonía con las teorías anti-femeninas vertidas en la obra de Andreas Capellanus *De Amore*. Según

este, la mujer se entrega a cualquier hombre con tal de satisfacer su pasión amorosa, es decir, su apetencia sexual. Por ello es voluble e inconstante y no cumple jamás sus promesas de amor, además de volverse avara y codiciosa (Creixell, 1985: 408).

Mulier siquidem hominem cordis affectione non amat, quia nulla es quæ marito vel fidem servet amico, et cuius fides non inveniatur alio superveniente vacillans. Nescit enim mulier aurum vel argentum aut alia sibi oblata munera reiicere neque sui corporis solatia petita denegare. Sed quum sciat femina nihil in tantum coamantis animum aggravare quantum si de ipsa sui corporis solatia largiatur, videas quanta mulier hominem cordis affectione peramet, quæ propter auri vel argenti aviditatem extranei vel peregrini se committit arbitrio et coamantis animum non erubescit tanta confusione turbare ac propriæ fidei ornamenta dirumpere. Sed nulla præterea femina tanto posset coamanti dilectionis vinculo colligari, si munerum ipsa semper suffragia non agnoscat, quæ circa solita non incipiat tepidare solatia et suo coamanti non fiat cito peregrina. Neminem ergo videtur decere prudentem feminae se affectui obligare, quia nemini mutuum servat amorem [...].

Los defectos femeninos y, en particular, la infidelidad, considerada inherente a la naturaleza de las mujeres, son retratados de forma constante en la buena parte de la producción literaria medieval, sobre todo, en los cuentos⁶⁴ de estilo popularizante, como los "fabliaux" y "exempla" de los siglos XII-XIII. Parece haber sido también un tópico frecuentemente explotado por los predicadores ambulantes para atraer la

⁶⁴ También en obras posteriores de mayor importancia como los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, donde, por boca de Alison de Bath, asistimos a las "proezas" de una mujer prototípica de la época, al menos en opinión de los autores medievales (Robinson, 1974: 76, 46-48; 80, 400-402): "For sothe, I wol nat kepe me chaast in al.// Whan myn housbonde is fro the world ygon,// Som Cristen man shal wedde me anon.// [...]//For al swich wit is yeven us in oure byrthe.// Deceite, wepyng, spynnyng God hath yive// To wommen kyndely, whil that they may lyve."

atención de los individuos de clase social baja hacia sus sermones y discursos.

Variante 3: Distribución alterna de "natura" y "significacio"

Con respecto al tercer modelo de presentación de animales, mencionaremos la entrada referida al ciervo, donde el autor deja de lado la sucesión "natura"- "significacio" para caracterizarnos al animal en cuestión por medio de dos "naturæ" y dos "significaciones" dispuestas de manera alterna, de forma que a la primera "natura" le sigue su correspondiente "significacio", etc.

No hallamos descripción alguna del animal en ninguna de las dos "naturæ", sino un par de particularidades de la conducta del cérvido:

- a) Repele y ataca a las serpientes. Si en lucha con alguna de ellas resulta herido por mordedura, calma su dolor bebiendo mucha agua fresca.
- b) Cuando han de cruzar un río, suelen hacerlo en grupos o parejas, apoyándose unos en otros, evitando siempre que la barbilla les quede bajo el agua.

Variante 4: Una misma "natura" con dos "significaciones"

El fragmento referido al zorro constituye la única muestra del cuarto patrón estructural que nuestro autor maneja en su composición: a una sola "natura", el autor responde con dos "significaciones". Por una parte, la "natura" del zorro presenta una novedad en lo que concierne a este poema: hay un pequeño intento de introducir una etimología de corte popular, sin ninguna base científica, al modo de San Isidoro (11: 262): "Fox is hire to name for hire qweðsipe".

Los nombres de los animales se relacionan siempre con su entorno –pueden recibir su nombre del lugar o terreno en el que viven– o con sus rasgos característicos –en este caso, el término "fox" derivaría o estaría muy próximo al significado de "qweðsipe", maldad–. Acto seguido se inicia una explicación de por qué se considera dañino a este animal. Dicha explicación repite, se hace eco, de la opinión generalizada sobre el mismo, obtenida fundamentalmente de la vida cotidiana en las aldeas y medio rural, donde eran frecuentes las muertes de ganado por ataques de zorros y lobos (11: 263-267).

Husebondes hire haten for hire harm-dedes:
(Ðe coc) & te capun ze feccheð ofte in ðe tun,
& te gandre & te gos, bi ðe necke & bi ðe nos.
(Haleð is to) hire hole: forði man hire hatieð,
Hatien & hulen boðe men & fules.

Posteriormente, el autor recurre a una estratagema clásica (11: 268-281) dentro del tratamiento de estos animales: el zorro se finge muerto para atraer a otros animales, a los que sorprende y ataca una vez que se acercan a él, creyéndole sin vida.

Variante 5: "Natura" y "significacio" intercaladas

Por último, el quinto modelo estructural empleado por el autor combina e intercala las "natura" y "significacio" –un verso de cada una– correspondientes a la paloma de la siguiente manera:

"Natura"	"Significacio"
No alberga malicia	Debemos ser sencillos y humildes.
Nunca roba	No debemos robar.
No come otros animales, solo semillas.	Nuestra única necesidad es cumplir la Ley de Dios.
Hace de madre para otros pájaros	Debemos amar a nuestros semejantes y ayudar a los desvalidos.
Su voz es puro lamento.	Debemos lamentarnos por nuestros pecados.
El agua la libra de los ataques de los halcones.	La Biblia nos libra de las tentaciones del demonio.
Hace su nido sobre una piedra.	Cristo y su iglesia son la piedra sobre la que hemos de edificar nuestra fe.

En el fisiólogo de Teobaldo, el animal que ocupaba el lugar de la paloma era el onocentauro, pero su autor no lo había dotado de un peso específico relevante dentro de su composición. El único rasgo destacado de tal "bestia" era su condición de híbrido (y, por tanto, monstruoso y marginal a los ojos de los hombres normales): ilustraba, por analogía, la doblez innata que se manifiesta abiertamente en algunos individuos. El autor anónimo del fisiólogo de Arundel pudo percibir esa falta de relevancia y, a mi entender, procedió a eliminar una entrada poco interesante (el contenido que transmitía ya estaba presente en la "significacio aranee" y en el episodio "sirene", especialmente su verso 415, que alude a la naturaleza híbrida de ese ser y, lógicamente, a sus dos supuestas caras).

No obstante, la libertad de interpretación que generan de forma natural las situaciones entre reales y verosímiles de la ficción termina con el último verso de cada "natura", puesto que el discurso de la interpretación contribuirá a restringir drásticamente las posibilidades de decodificación mediante la introducción de un mensaje concreto sólidamente fundamentado en la base del cristianismo.

De hecho, en las "significaciones" del poema se hace un recorrido por cada uno de los puntos más relevantes que los cristianos debiéramos tener siempre en mente a la hora de conducirnos en nuestra vida. Desde el mismo momento de nuestro nacimiento a la fe (=bautismo, "significacio aquile"), aceptamos unas reglas de comportamiento que no siempre cumplimos a rajatabla ("significacio aquile", 5: 66-75) pero que debemos tener en mente ya que nuestra fe será puesta a prueba en numerosas ocasiones. Sin ir más lejos, a nuestro alrededor abundan los individuos falsos, que engañan a sus semejantes ("significacio aranee, cetegrandie et sirene") porque han seguido los impulsos negativos que motivaron nuestra expulsión del Paraíso. Para superar el estigma del Pecado Original, que arrastramos desde entonces, el autor sugiere que vayamos a la Historia Sagrada y tomemos como modelo a aquellos cristianos buenos ("significacio elephantis") que intentaron agradar a Dios y al propio Jesucristo ("significacio pantere, leonis").

Las enseñanzas de Cristo sobre el camino recto a seguir para evitar el pecado ("significacio formice") y su propio sacrificio en la Cruz traen consigo una serie de obligaciones que cada cristiano debe comprometerse a no olvidar ("significacio turturis"). Una de estas obligaciones la constituye la total integración en la Iglesia ("significacio cervi"), intermediaria terrenal entre Dios y los hombres, para mantenernos a salvo de tentaciones diabólicas ("significacio wulpis") y para recordarnos la vigencia de nuestros deberes como miembros de la comunidad ("significacio columbe"). Este punto completa la concepción del mundo del autor y respeta absolutamente la disposición circular de contenidos presente en el modelo previo de Teobaldo, con la mención añadida y nada inocente a la institución eclesial, como garante y supervisora de la buena conducta de los creyentes.

5.3.2. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS PARA CONSTRUIR SENTIDO

Sin ningún género de dudas, nos hallamos ante un texto directamente emparentado con la filosofía que los estudiosos de la Escuela francesa de Chartres popularizaron durante los siglos XII y XIII. Uno de los mejores exponentes de dicha corriente filosófica lo constituye Alain de Lille, teólogo francés que vivió en el siglo XII y que resume, en unos versos de su obra *Anticlaudianus*, las tendencias de la interpretación simbólica del periodo: todas las criaturas del mundo son un espejo en el que se reflejan fielmente nuestra vida, nuestra muerte, nuestro estatus y nuestra suerte⁶⁵. Tanto el maestro Teobaldo como el autor anónimo del fisiólogo de Arundel adoptaron esta máxima, eligiendo como personajes co-protagonistas de sus poemas a trece animales a los que contrapondrán su mensaje religioso.

Por otra parte, es evidente también la influencia del *modus operandi* de la exégesis bíblica de la Edad Media en lo tocante a la composición de las entradas de este *Fisiólogo*, ya que pueden distinguirse en cada una los tres planos interpretativos propuestos por pensadores como Orígenes de Alejandría y San Agustín de Hipona distribuidos de la siguiente forma:

⁶⁵ Véase referencia y cita original en el capítulo 2, apartado 2.17 de la presente tesis.

<p>Plano literal (relacionado con el cuerpo)</p>	<p>Plano alegórico (relacionado con el alma)</p>	<p>Plano tropológico (relacionado con el espíritu)</p>
<p>Descripción física, referencias a su hábitat natural, a alguna costumbre destacable y narración de una anécdota derivada de su comportamiento habitual</p>	<p>La personalidad, positiva o negativa, que se vislumbra a partir del comportamiento del animal</p>	<p>La trascendencia o paralelismo con los protagonistas o los hechos contenidos en la Historia Sagrada</p>
<p>las tres "naturae leonis" (3: 1-13), "natura aquile" (4: 27-61); las dos "naturae serpentis" (5-6: 94-117), "natura formice" (7-8: 153-171), las dos "naturae cervi" (9: 188-209 y 10: 230-248), "natura wulpis" (11: 261-280), "natura aranee" (12-13: 313-328), "natura cetegrandie" (13-14: 335-376), "natura sirene" (15: 391-406), "natura elephantis" (16-17: 423-492), "natura turturis" (18: 513-522), "natura pantere" (19-20: 533-562) y "natura columbe" (21: 585, 587, 589, 591, 593, 595, 597, 599 y 601)</p>	<p>tercera "significacio leonis" (4: 24-26), "significacio aquile" (5: 82-93), "significacio serpentis" (6: 122-125, 7: 135-137 y 151-152), "significacio formice" (8: 172-175 y 178-180), "significacio cervi" (9: 210-219, 10: 226-227 y 249-255), "significacio wulpis" (11: 281-283, 12: 293-296 y 301-308), "significacio aranee" (13: 329-334), "significacio cetegrandie" (15: 384-390), "significacio sirene" (15: 407-414), "significacio turturis" (19: 528-529), "significacio columbe" (21: 590, 592, 596, 598)</p>	<p>primera y segunda "significacio leonis" (3: 14-23), "significacio aquile" (5: 62-81), "significacio serpentis" (6: 118-121, 7: 126-134 y 137-150), "significacio formice" (8: 176-177 y 181-187), "significacio cervi" (10: 220-225, 228-229 y 11: 256-260), "significacio wulpis" (11: 285-292, 12: 297-300 y 309-312), "significacio cetegrandie" (14: 377-383), "significacio sirene" (15: 415-418), "significacio turturis" (19: 523-527 y 530-532), "significacio columbe" (21: 594, 600, 602)</p>

La más absoluta simplicidad y esquematismo son los factores que mejor pueden definir el patrón estilístico que encontramos en la “natura” del fisiólogo Arundel 292. Con la mayor sobriedad estilística, el autor procede a elaborar sucintas descripciones de los animales que se tratan –es el caso de la “natura aranee”, “cetegrandie”, “sirene”, “elephantis”, y “pantere”– o bien se esfuerza por darnos a conocer algunas particularidades relativas a los hábitos de comportamiento de dichos animales, tal y como podemos apreciar en la entrada correspondiente al águila, león, serpiente, hormiga, tórtola, ciervo, zorro y paloma, además de algunos versos sobre la araña, ballena, sirena, elefante y pantera. No aparecen en ningún caso figuras retóricas que introduzcan algún artificio en la forma de este texto de ficción: se impone un aire de verosimilitud que condiciona el texto incluso en el momento en que el autor habla de animales que pertenecen al ámbito de lo mitológico (sirena, por ejemplo). Se narra lo que interesa resaltar en otros estadios de la obra de una forma extremadamente escueta, como si se tratara de un texto meramente informativo o divulgativo que no poseyera identidad propia al margen de su confrontación con el texto interpretativo.

La narración avanza progresivamente mediante la adición de elementos caracterizadores de unos personajes, los animales, que devienen en auténticos estereotipos o arquetipos a la manera de Jung, es decir (Durand, 1968: 72):

El arquetipo per se [...] es un sistema de virtualidades, un centro de fuerza invisible, un núcleo dinámico e incluso los elementos de estructura numinosa de la psiquis. El inconsciente proporciona la forma arquetípica, de por sí vacía, que para llegar a ser sensible para la conciencia es inmediatamente colmada por lo consciente con la ayuda de elementos de representación, conexos o análogos.

El autor los selecciona como ejemplo representativo de un tipo concreto de comportamiento, con la pretensión de presentar conceptos, problematizarlos y representar “condensaciones preconceptuales de experiencia” (Stierle, 1987: 112), como parte integrante de ese mundo ilusorio que intenta acercar al receptor.

El carácter episódico de las “naturæ” podría ser considerado, junto con el esfuerzo de verosimilitud, el uso de arquetipos y la sencillez del discurso (directamente emparentada con el “sermo humilis”), otro de los puntos que perfilan el modelo narrativo de esta primera sección de los fisiólogos-bestiaros. Cada “natura” es un episodio en sí misma y, si se hace necesario para los propósitos del autor introducir más de un rasgo caracterizador del animal que está tratando en ese momento, lo lleva a cabo a base de añadir varias “naturæ” perfectamente diferenciadas a la primera que compusiera, todo ello sin evitar una cierta brusquedad, ya que no contempla la introducción de transiciones que suavicen el paso de una “natura” a la siguiente, con el consiguiente efecto de elipsis o anáfora que conllevan esos saltos narrativos inmotivados. Tales factores apuntan hacia alguna carencia referida a la coherencia y cohesión textual del modelo narrativo de ficción que habrá de ser completada con ayuda del texto interpretativo.

Si la realidad ilusoria, por definición (Stierle, 1987: 106), provoca sentimientos de esperanza y miedo aderezados con una cierta tensión derivada de la extrañeza, el fisiólogo-bestiaro aumenta la incertidumbre de su función y significado por la simplicidad de sus narraciones. Los personajes protagonizan un cúmulo de hechos y acciones descontextualizadas, inmotivadas o, simplemente, carentes de un antes o un después que les dote de sentido. Cada episodio, por fragmentario y elemental, cobra la apariencia de síntoma o señal, de indescifrable valor en ausencia del código en que se articula. La ficción activa más preguntas que

respuestas (Stierle, 1987: 128): "el texto de ficción da respuestas que son metáforas de preguntas". La falta de un cierre de significación conocido por la comunidad receptora genera el grado de opacidad suficiente para abrir la construcción de sentido a una semiótica ilimitada en la que el sistema semiótico sugerido por el autor queda sujeto a la actuación del receptor. La verosimilitud de la narración no coarta la infinita serie de implicaturas, consecuencias o paralelismos que el receptor añade a la ficción, permitiendo que la interpretación de esta no se termine nunca, solo se interrumpa.

El texto interpretativo del fisiólogo se plantea, como habíamos apuntado antes, con valor complementario con respecto de la ficción, aportando a la suspensión ilusoria de la realidad provocada por esta el orden argumentativo del discurso pragmático⁶⁶. Entiéndase esta complementariedad en el sentido de que los enunciados de esta segunda sección se suceden en perfecta simetría respecto de la primera, lo cual no implica, en absoluto, una disminución de su valor central en el conglomerado significativo que es el fisiólogo de Arundel.

Lejos de buscar la autonomía de los razonamientos, el desarrollo del texto es subsidiario, en todo momento, del orden de los acontecimientos de la ficción, no solo por la dependencia a que obliga el carácter hermenéutico, también porque la interpretación no intenta soluciones globales sino el análisis detenido de cada gesto significativo de la ficción, desencadenando una relación de correspondencias entre las

⁶⁶ Stierle (1987: 99-100) caracteriza este tipo de discurso con las siguientes palabras: "Los textos pragmáticos están dirigidos, más allá de sí mismos, al campo de acción. Según esto, la recepción de tales textos indica el paso a una disposición, cada vez más compleja, para la acción. El texto pragmático tiene, por decirlo así, que gastarse. En cada momento de la recepción, el esquema de recepción utilizado hasta entonces es condición para la recepción de lo siguiente, con miras a un horizonte de acción que se especifica y estrecha cada vez más. El texto adquiere una determinación situacional, y, después de realizar esta tarea, queda como estructura de posibilitación utilizada y dispuesta para el uso."

experiencias y aquellos conceptos a los que aluden. La interpretación, por tanto, se constituye en mero intermediario entre discursos divergentes, distintos modelos de recepción y referencias procedentes de imaginarios diversos.

La atribución de igualdades y paralelismos entre los acontecimientos que forman cada episodio con momentos de la Historia Sagrada, con axiomas religiosos o categorías morales, es el modo en que la interpretación procede a desactivar la ficción, en lo que podríamos entender como una inversión de las capacidades polisémicas que moviliza la realidad ilusoria de las narraciones. Esta argumentación metalingüística tiene por objetivo lograr el cierre de sentido del texto previo, mediante la transferencia de cada signo a códigos conocidos en los que reciba un significado concreto y definido.

La dependencia del fisiólogo de Arundel respecto del fisiólogo de Teobaldo lleva, consecuentemente, aparejada una dependencia estilística evidente. Las metáforas-imágenes del autor anónimo del fisiólogo de Arundel no dejan de ser tributarias de las que anteriormente usara el maestro Teobaldo, con los imprescindibles ajustes necesarios para que los esquemas versificatorios elegidos por el autor no se resientan en su composición. De hecho, asistimos a una sucesión perfectamente meditada de paralelismos y de comparaciones (en menor medida) y a un proceso de traslación de rasgos de unos términos a otros con objeto de restringir al máximo la actividad del receptor.

Dicha traslación se produce al aplicar un estricto procedimiento de sustitución de términos o de identificación explícita de rasgos, es decir, el autor no intenta en ningún momento escatimar información a los ojos de su receptor, circunstancia que podría propiciar una decodificación de las imágenes un tanto desviada o “peligrosa”. Por ello, sin el menor recato y utilizando las mismas armas estilísticas de Teobaldo (emparejamientos

recursivos de carácter léxico, fónico, sintáctico o semántico⁶⁷), procede a establecer relaciones directas entre los animales de la "natura" y las particularidades de su comportamiento y los elementos religiosos que considera necesario difundir desde su púlpito textual. Casi todos los casos recogidos responden a un esquema sintáctico idéntico, muy simple, de oración con nexo copulativo (=unificador o nivelador de los elementos puestos en relación). Aparecerán detallados en el comentario referente a cada entrada.

1.- *León*. En el fragmento correspondiente al león apreciamos el primer ejemplo de lo anunciado en el párrafo anterior: el animal y el Señor se unen mediante un verbo copulativo en la oración "Vre Louerd is te leun" (3: 14), de la misma forma que, unas líneas más adelante, el autor insiste en el mismo paralelismo de personajes con una estructura bastante similar: "Ðo ure Drizten ded was & doluen" (3: 20). Pero lo más interesante de ambos casos no es esta evidente repetición del esquema sintáctico utilizado como fórmula "retórica", sino su combinación con el patrón aliterativo de ambos versos. Al menos en este pasaje, la aliteración de elementos fónicos se hace omnipresente y relevante no solo estilísticamente, sino pragmáticamente hablando: se trata de una llamada de atención sobre los contenidos que en el poema se van a verter. A la manera de los narradores anglosajones, que transmiten oralmente su relato y, para conseguirlo con eficacia, introducen en su tirada de versos apelaciones directas a su audiencia, el autor de este poema ha considerado que la parte inicial de su composición debe recibir una significación, una deferencia especial por parte de su público receptor y, por ello, introduce un recurso retórico que permite la fácil memorización de contenidos.

⁶⁷ Para una caracterización de los emparejamientos recursivos, véase el apartado 5.2.2 de la presente tesis.

De la misma manera, establece una red de paralelismos entre el plazo de tres días ("Til ðe sunne hauedð sinen ðries him abuten"; 3: 10) que el cachorro necesita para abrirse a la vida, las tres partes de que consta la "natura", las tres significaciones subsiguientes y los tres elementos protagonistas de cada una de esas tres significaciones, tejiendo una trama consistente ya desde el comienzo de su composición. Así, en la primera significación, Cristo/el León, el Diablo/cazador ("Mizte neure **diuel** witen, ðoz he be derne **hunte**"; 3: 17) y la Virgen/amparo ("Marie bi name, ðe him bar to manne **frame**"; 3: 19) se nos revelan como principales protagonistas de la obra; mientras que la relación Cristo/Padre ("His **fader** him filstnede swo ðat he ros fro dede ðo"; 3: 22) comunidad cristiana ("Vs to **lif holde**"; 3: 23) y grey del Pastor ("He is **hirde**, we ben **sep**, silden he us wille"; 4: 25) se nos muestra como otra de las líneas maestras de contenido. Por otro lado, ambas tríadas de elementos se ven potenciadas por el uso de la aliteración, lo cual permite resaltar la importancia de todos ellos con vistas al desarrollo posterior del poema. De momento, el autor nos traslada el mensaje de que Cristo se sacrifica y resucita para conseguir la redención del mundo. Posteriormente y a raíz de ello, desde su posición de privilegio a la diestra del Padre nunca dejará de vigilarnos en lo sucesivo para que no nos desviemos del camino recto. De hecho, para recalcar la idea de que la segunda y tercera "significaciones" forman una unidad estructural como causa y consecuencia de una acción, el autor las presenta agrupadas bajo el mismo epígrafe ("ij^a et iij^a") a pesar de que pueden ser fácilmente divisibles.

2.- *Águila*. En la entrada correspondiente al águila, el autor nos obsequia con un paralelismo exacto al que inauguraba la primera "significacio" del león: "Al is man, **so** is tis ern" (5: 62). Hombre y animal en un mismo plano, compartiendo protagonismo con otros elementos como la renovación del cristiano tras el bautismo ("& tus he **neweð** h(im, ðis man"; 5: 66), la Iglesia como lugar donde cobijarse ("Ðanne he nimeð

to **kirke**"; 5: 67) y algún que otro precepto religioso importante, a saber, la fe ciega en la palabra divina ("H(is hope is al to Gode ward//& of his luue"); 5: 78-79) o la necesidad de purificarse mediante la oración ("His muð is zet untrewē.//His muð is zet wel unkuð//**Wið pater noster and crede**"; 5: 85-87).

Para reforzar la idea de la relación íntima entre hombre y animal, el autor utiliza con profusión la dicotomía "bec/muð", especialmente en los versos 51, 52, 85 y 86, como vemos a continuación:

Ne were his <i>bec</i> untrewē.	His <i>muð</i> is zet untrewē.
His <i>bec</i> is zet biforn wrong,	His <i>muð</i> is zet wel unkuð

El clarísimo emparejamiento semántico de estos conceptos se refuerza mediante la machacona repetición de estructuras sintácticas idénticas, al modo de las mecánicas letanías religiosas o quizás para conseguir un efecto indeleble en la mente del receptor. El autor insiste en advertir a su receptor potencial del peligro que supone la maledicencia, la mentira y la falta de prudencia cuando uno habla, rasgos considerados absolutamente negativos ("wrong, untrewē, unkuð") y más frecuentes de lo deseable en algunas situaciones.

El siguiente emparejamiento que hallamos en esta entrada pone en relación dos términos con clara connotación de esfuerzo físico, las formas verbales "billeð" y "tilen" en los versos 58 y 92:

<i>Billeð</i> til his bec biforn	<i>Tilen</i> him so ðe sowles fode
----------------------------------	------------------------------------

Ambos inciden en el incuestionable hecho de la dificultad que supone conseguir el objetivo propuesto; para el águila, golpearse el pico hasta moldearlo correctamente implica un proceso durísimo, no exento de sufrimiento y dolor físico, similar al que lleva a los buenos cristianos a lograr la gracia divina día tras día, evitando las tentaciones que les

acechan y superando problemas, enfermedades, pérdidas y carencias con gran esfuerzo.

Todavía puede establecerse otra relación de transferencia íntima entre estos dos versos citados: la que ponen de relieve los términos "bec" y "fode". El águila intenta enderezar su pico deforme para poder alimentarse sin problemas; el alimento de los cristianos no se limita a los víveres que se consumen para subsistir ("mete", 5: 61): el espíritu humano (y esto es la gran diferencia con los animales) también necesita de cuidados "sowles fode" (5:92) para conducirse adecuadamente en sociedad y poder alcanzar la trascendencia de la vida eterna. Vida eterna que viene representada por una de las pocas comparaciones que aparecen en el poema (4: 44-45 y 5: 80-81):

De sunne swi[ð]eð al his flizt	Dat is te sunne sikerlike
& oc it makeð his ezen brizt	Dus his sizte he beteð

El poderoso sol que refulge en el cielo y se convierte en pilar fundamental de la renovación del cristiano, ocupando un lugar idéntico al que ocupa Dios en el imaginario colectivo: en el cielo, en las alturas a las que los cristianos vuelven sus ojos cada vez que le dirigen alguna súplica. La imagen es tan potente y tan conocida que nuestro autor no duda en introducirla en la "significacio aquile" a pesar de que rompe el esquema rítmico de esta, pues todos los versos de la misma riman "abababab" excepto este único verso suelto (5: 80). Posiblemente, el adverbio "sikerlike", nacido de la unión de un contenido de posibilidad y de una partícula "-like" que retiene una connotación comparativa, se ha utilizado como elemento perturbador que pueda atraer la atención de aquellos que van siguiendo el discurso del poeta.

3.- *Serpiente*. Sorprendentemente para un religioso medieval, la serpiente no parece tener una connotación negativa dentro del discurso

del fisiólogo de Arundel. El episodio del Génesis donde el Diablo-serpiente tienta a Eva a y provoca la expulsión del Paraíso no tiene cabida en una composición que mira a la realidad circundante (el Paraíso no está en ningún lugar del planeta, sino en la próxima vida) y evita referencias a episodios desgraciados del pasado de la Humanidad. Esta entrada comparte su núcleo de significación principal con la anterior del águila: la idea de la renovación a través de la fe.

Para ello, en la "significacio" que correspondería a la primera "natura" del animal, el autor nos da las claves para una cuidada revisión de los deberes de un cristiano, siguiendo siempre y en todo momento el ejemplo dado por la serpiente y expuesto a través de un paralelismo similar a los analizados hasta el momento. La serpiente "purifica" su exterior arrastrándose por una angostura en una pared rocosa; de la misma forma, el cristiano necesita de Cristo para proceder a su purificación espiritual (7: 135-137):

Dis lif *bitokneð* ðe sti ðat te neddre ganged bi
& [Cr]is[t] is ðe [ð]irl of ðe ston ðat tu salt ðurȝ gon.
Let ðin filðe fro ðe, so ðe wirm his fel doð;

El verbo "bitokneð" supone la única novedad dentro de la estructura sintáctica copulativa básica utilizada por este autor, al introducir en el enunciado un toque de subjetividad. Los enunciados del tipo "la situación/el personaje X es la situación/el personaje Y" tienen una apariencia de mayor objetividad que la recogida en el verso 135, "la situación X simboliza la situación Y". Si comparamos ese verso con los dos que le siguen⁶⁸, apreciamos que, en él, el autor se implica directamente, eligiendo uno de los posibles significados porque es consciente de que su

⁶⁸ El verso 136 incluye una estructura oracional copulativa y el verso 137 introduce el paralelismo por medio de la partícula consecutiva "so".

interpretación del ofidio no es la más extendida y de que la estructura circular que hereda del maestro Teobaldo se resentiría si a los receptores potenciales les pasara desapercibido el rasgo que quiere destacar. En un mundo cotidiano tan cercano a la Naturaleza y a sus criaturas como el de la Edad Media, es mucho más frecuente huir, no imitar, el comportamiento de unos animales que atacan con rapidez y pueden incluso matar tanto al ganado como a los propios humanos. Al autor no le sirve con una simple equivalencia mediante forma copulativa para expresar su mensaje, sino que lo fundamenta sobre su propia opinión autorizada por provenir del estamento religioso, desactivando la visión peyorativa del animal real y favoreciendo que las reglas cristianas de conducta tengan mayor predicamento entre los receptores.

Esta entrada también comparte con la del águila la referencia al alimento divino, esta vez estableciendo relaciones entre el agua que la serpiente bebe, el veneno que deja en ella, el agua del bautismo y los pecados que llegan a desaparecer (6-7: 103-106, 119 y 138-139):

Walked to ðe *water* ward, wile ðanne [drinken,
Oc he spewed or al ðe *venim*
Drinkeð siðen inoz & tus he him neweð

Atte kirke-dure, ðar ðu *crístned* were:
Go ðu ðan to Godes hus ðe godspel to [heren:
Ðat is soule drink, sinnes quenching

Como hemos podido comprobar, águila y serpiente ilustran exactamente los mismos conceptos con ligeras variaciones: pasamos del alimento sólido "mete" del águila al líquido "water" de la serpiente, completando la identificación que se produce en el momento decisivo de la Transubstanciación entre hostia, vino consagrado y carne y sangre de Jesucristo.

4.- *Hormiga*. Los versos dedicados a la hormiga siguen incidiendo en las mismas imágenes que hemos analizado tanto en la entrada del águila como la de la serpiente. Con un carácter marcadamente exhortativo dado el uso del imperativo en su idea central, el autor insiste nuevamente en dar recomendaciones sobre cómo evitar el pecado y no apartarse de la senda iniciada por Cristo, teniendo en mente la laboriosidad de la hormiga. Así pues, de la misma manera que la hormiga trabaja físicamente sin descanso durante la temporada estival para no perecer durante el invierno, nosotros como cristianos que somos hemos de trabajar espiritualmente siguiendo los dictados de Dios para que nuestra alma logre la vida eterna en el momento decisivo (8: 178-179):

Seke we *ure liues fod*, ðat we ben siker ð[o]re,
So ðis wirm in winter is ðan ze *ne tileð nummore*.

Otra vez más, la idea motriz gira en torno a los ejes "fod" y "tilen", como en la entrada del águila. El esfuerzo físico diario que despliega el animal durante la primavera y el verano se ve recompensado con un valioso depósito de comida para los tiempos menos favorables del año, igual que los cristianos al final de su vida terrena (8: 176-177), su objetivo primordial:

Do we forði, so doð ðis der, ðanne be we derue
On ðat dai ðat dom sal ben, ðat it ne us harde rewe.

Pero el autor se molesta en dejar claro que la recompensa no llegará si atendemos solamente a criterios cuantitativos (=de todo, cuanto más, mejor), sino que se valorará especialmente la calidad o excelencia de los gestos y las acciones realizadas durante la vida conforme a los Mandamientos de Dios ("laze"), como podemos apreciar en los versos siguientes (8: 180-181 y 186-87):

De mire suneð ðe barlic ðanne ze fint te wete -
De olde laze we ozen to sunen, ðe newe we hauen moten [...]
Vre Louerd Crist it leue us ðat his laze us fede,
Nu & o Domesdei & tanne (we ha)uen nede.

El par "barlic"/"wete" contiene una crítica bastante directa a los seguidores del Antiguo Testamento (religión judía) en comparación con los fieles de la única Iglesia verdadera. Siguiendo con el campo semántico que generara "fode" en la entrada del águila, el autor no niega que "wete" (= "olde laze") sea también palabra divina y alimento espiritual, pero la juzga insuficiente ya que no ha llegado a completarse con la aportación de Jesucristo recogida en el Nuevo Testamento ("newe laze"), por modesta ("barlic") que esta pueda parecer a los ojos de cualquier individuo.

5.- *Ciervo*. En la entrada correspondiente al ciervo hallamos una paradoja que devalúa el intento del autor por difundir un mensaje de forma coherente. En la primera "natura" correspondiente al animal encontramos una referencia clara a una serpiente que es caracterizada como bestia inmunda de la que solamente proviene peligro y maldad ("ðat attrie ðing", 9: 198), olvidando completamente todo el empeño puesto 70 versos antes en describirla e interpretarla como un animal con grandes y visibles cualidades para aprovechar. La serpiente vuelve a personificar al Mal absoluto, al Pecado con mayúsculas, a la falta de comunicación entre los hombres y Dios cuando no se siguen los preceptos divinos.

El autor ahonda en la paradoja al reutilizar uno de los emparejamientos que aparecen en la entrada de la serpiente aplicándolo

ahora al ciervo, contrapunto positivo y antagonista del ofidio⁶⁹ en este caso (10: 222-225),

To *Cristes* quike welle,
Ðat we ne gon to helle;
Drinken his wissing:
It quenchet ilc sinizing;

Para mitigar nuestras penas, nuestro dolor y los pecados en los que incurrimos, se hace necesario beber en las fuentes sagradas, sumergirse en el mundo de la fe, siguiendo siempre los dictados de la Iglesia.

La segunda "significacio" introduce otro núcleo de significación importante como pilar destacado de la doctrina que el autor pretende hacernos llegar: la fuerza que se consigue mediante la unión de los creyentes. Así, se nos relata que los ciervos se sostienen unos en otros para vadear ríos sin peligro de ahogarse, de la misma manera que los hombres han de ayudarse unos a otros puesto que son hermanos ante los ojos de Dios y ese vínculo es sagrado (11: 252-258).

Also he were his *bro[ð]er*;
Wurðen stedefast his *wine*,
Lizten him of his *birdene*;
Helpen him at his *nede*;
God ziueð ðerfore mede:
We sulen hauen heuenriche
ʒef we betwixen us ben *briche*.

El uso de los pares "bro[ð]er/wine", "birdene/nede" y "we/briche" constituye un intento de tender un lazo de unión entre el

⁶⁹ Confróntese con el verso 139 del presente *Physiologus*: "Ðat is soule drink, sinnes quenching"

mundo terreno y el mundo espiritual, incidiendo en la semejanza que se aprecia entre la solidaridad de los ciervos de la manada, descrita en la segunda "natura", y uno de los mandamientos de la Ley de Dios: amarás al prójimo sobre todas las cosas. Mediante estos emparejamientos, el amigo se identifica con el hermano en Cristo; la carga física que este debe sostener, con la necesidad que lo atenaza; la comunidad cristiana, con la caridad y ayuda desinteresada. Los términos emparejados, a excepción de los dos últimos, ocupan una posición final de verso donde reciben realce fónico-acentual y rítmico-estilístico para reforzar aún más la importancia que estos conceptos juegan en el mensaje del poema. Refuerzo que no se pierde tampoco en el último emparejamiento debido a la repetición del primero de los términos "we" en ambos versos y, especialmente dentro del enunciado final atributivo.

6.- *Zorro*. Al llegar a la entrada del zorro nos damos cuenta de que aún el autor no ha sido capaz de ofrecernos un panorama completo de su "realidad" a pesar de los intentos de explicarse con la mayor verosimilitud posible. Al dibujo de una vida que busca inspiración, ayuda y amparo en Dios le falta un contrapunto, un antagonista que le ponga obstáculos en su recorrido hacia la unión con el Altísimo. El zorro parece un animal propicio para ilustrar este punto.

Nada más iniciarse su primera "significacio", el autor procura hacernos asumir la falsedad del animal ("Twifold forbisne in ðis der"; 11: 282), sus dos caras, para que podamos entender mejor su mensaje, en el que nos advierte contra el demonio y los hombres malignos, es decir, quienes caen en pecado por sucumbir a las tentaciones ("eten", "drinken wið unskil", "skemting", "tell idel spel", etc.). En la segunda, el autor procede a la identificación directa entre zorro y diablo mediante el procedimiento habitual de expresar paralelismos con enunciados simples copulativos (12: 301):

De deuel is tus ðe [fox] ilik,

Pero no es esta la única identificación directa entre personajes: también el pecador y el zorro aparecen relacionados (12: 305-307):

For wo 'so' seieð oðer god
& ðenkeð iuel on his mod
Fox he is & fend iwis-

El autor parece seguir el esquema que representa matemáticamente la propiedad transitiva de los conjuntos: si A es igual a B y B igual a C, A es igual a C. o en otros términos, si el zorro es el mismísimo diablo y el pecador es un zorro, el pecador es igual al diablo ante los ojos de Dios. Para fundamentar con mayor solidez su razonamiento, el autor no duda en utilizar una figura popularmente negativa, el rey Herodes (12: 309), prototipo de los hipócritas, que acoge a los Magos de Oriente con intención de sonsacarles el paradero del Hijo de Dios.

Claro que si el autor nos está marcando las pautas para lograr la gracia divina, no sería justo que nos escatimara una vía posible para evitar caer en las garras de estos individuos cargados de maldad (11: 283-284):

Warsipe & wisdom
Wið deuel & wið iuel man.

Volviendo a términos recurrentes en el poema, las hormigas recogían diligentemente alimento para aprovisionarse en espera de malos tiempos; los zorros, en cambio, se dejan llevar por la necesidad del momento ("Listneð nu a wunder ðat tis der doð for **hunger**"; 11: 268), así como el hombre malvado actúa llevado por un instinto innoble que nunca puede ser saciado totalmente ("Eten & **drinken** wið uns(k)il" 12: 290) y que puede ser combatido con las armas de la inteligencia y la sabiduría.

7.- *Araña*. La araña pasa a engrosar la lista de malos ejemplos que los cristianos debemos tener siempre en mente puesto que se la identifica con un individuo que engaña a sus semejantes y que, por ello, incurre en un grave pecado. El paralelismo se introduce, al igual que ya sucediera en la "significacio aquile", verso a verso a través de emparejamientos de carácter fónico y morfológico (13: 326-328 y 332-334):

Bitterlike ze hem bit & here *bane* wurðeð,
Drepeð & drinkeð here *blod*, doð ze hire non oðer god,
Bute *fret* hire falle & dareð siðen stille.

He h(i)m bit ðan he h(i)m *bale* selleð
& he drinkeð (his) *blod* wanne he h(i)m dreueð
& ðo *fr'e'teð* h[i]m al ðan he him iuel werkeð.

El recurso a una repetición casi machacona, que recuerda poderosamente a los sermones de la época, dota al texto de mayor énfasis y contribuye poderosamente a atraer la atención de los receptores en torno a la relación causa-consecuencia que se establece entre "bane" y "bale". Si en la entrada del zorro, los hombres malvados poseían defectos tales como ser mentirosos, insaciables y astutos, el trasunto de la araña avanza un paso más hacia la perdición total. Se trata de un asesino cínico, falso y miserable cuyo sufrimiento interior, cuando aparece, es de tal calibre que solamente tiene una solución: encomendarse totalmente a Dios para terminar con el tormento derivado de su acción. ¿Qué mejor forma de acceder temporalmente a Dios que mediante la Sagrada Comunión ("blod/fret"), donde la Sangre y el Cuerpo de Cristo son capaces de borrar cualquier pecado terrenal si se aceptan con el arrepentimiento y la contrición suficiente? Como podemos comprobar, el campo semántico dominante sigue siendo el que "fode" marcaba al inicio mismo del poema.

8.- *Ballena*. En la entrada correspondiente a la ballena, movemos ligeramente el foco del poema, la referencia general "fode", hacia otros

dos puntos: la boca ("muð", 13: 347) y la oposición "smale-little/grete-mikle"

En cuanto al primer elemento, ya fue tratado con detalle en la entrada del águila, pero aquí el autor lo retoma con vigor, haciendo pivotar toda la "significacio" del animal sobre él. Primeramente, alude a la estrategia que el animal despliega para alimentarse (abrir la boca y exhalar un aliento dulcísimo que atrae a los peces) y la identifica directamente con la posesión demoníaca y los conocimientos heréticos de las brujas (13: 343-345 y 14: 377-381):

Vt of his ðrote it smit an <i>onde</i> ,	<i>Dis deuel</i> is mikel wið wil & mazt,
<i>De swetteste ðing ðat is o londe</i>	So <i>wicches</i> hauen in <i>here craft</i> . [...]
Ðerfore oðre fisses <i>to him drazen</i> .	<i>Tolleð men to him</i> wið his <i>onde</i>

La introducción del deíctico inicial del texto interpretativo no deja lugar a dudas: el autor tiene especial interés en vincular absolutamente a este animal marino con el Diablo mismo, el demostrativo de proximidad "ðis" alude al sujeto léxico del enunciado inmediatamente anterior (el último del texto de ficción "he"). Es uno de los pocos casos en que en el texto no se hacen presentes mecanismos de sustitución de términos (formas verbales copulativas identificatorias) para evocar un determinado significado, sino que se opta por la metáfora directa con un índice referencial, eso sí, fácilmente decodificable por contigüidad. Al tratarse, entonces, de una criatura sin connotación positiva posible, todos los rasgos con que se la caracteriza son lógicamente conectados con la dimensión más negativa y oscura de la "realidad", las "wicches" o seguidores (=sacerdotes, intermediarios) del Diablo en la tierra. De hecho, la actuación de la ballena sigue una gradación determinada, similar a un aprendizaje del Mal, que la aproxima a estos individuos malignos:

- a) el animal induce a la perdición por medio de una estratagema;
- b) se traga a los débiles y respeta a los fuertes;
- c) arrastra al infierno a todo aquel que le preste atención o confíe en él.

La ballena causa daño conscientemente utilizando no ya su boca, sino la parte trasera de esta, la que no podemos ver ("ðrote"); de la misma manera, lo que emite parece lo que no es ya que proviene de la zona oscura impenetrable de la boca. Su objetivo es tan turbio como sus medios: aprovecha la dulzura de su aliento para arrastrar a algunos peces del mismo modo que el Diablo se esfuerza a diario ("tolleð") por conseguir adeptos pecadores (el autor usa la misma expresión para designar el aliento de la ballena y las palabras lisonjeras, "onde") y así extender las normas del Mal ("deueles lore"; 15: 387).

La oposición grande/pequeño cobra protagonismo llegados a este punto de la entrada: el Mal solamente arrastra a los pequeños, a los débiles de espíritu (14: 351-352 y 383-384):

De smale he wile ðus biswiken; Do arn ðe little, in leue laze;
De grete mai[3] he not bigripen. De mikle ne mai3 he to him drazen-

La recurrencia fónica, morfológica y sintáctica es prácticamente total en esta identificación. "Little-smale" son aquellos que no siguen la fe correcta o no cumplen con los debidos preceptos, ya que el autor da una pista para evitar caer en las redes de estos individuos perversos: "Ðe mikle, I mene ðe stedefast//In rizte leue mid fles & gast." 15: 385-86). Es decir, que el autor vuelve a apuntar hacia los que no han abrazado la religión correcta, donde la Santísima Trinidad reina por encima de los hombres y sirve como ejemplo a toda la Humanidad, en un claro intento por engarzar esta entrada con la inmediatamente anterior de la araña.

9.- *Sirena*. Ya que el autor ha llegado al núcleo del poema donde pretende encerrar todas las imágenes del Mal, este no podría entenderse sin una entrada dedicada a la criatura mitológica más emblemática y frecuentemente relacionada con el peligro y el pecado: la sirena. De hecho, la apariencia biforme y comportamiento ambivalente de estos seres ayuda al autor a presentar una "significacio" donde se las identifica con los individuos falsos que engañan, mienten o lisonjean a sus víctimas con bellas palabras (15: 407-412 y 415):

Fele men hauen ðe tokning
Of ðis forbisnede ðing:
Wiðuten weren [sepes] fel;
Wiðinnen arn he wulues al.
He speken godcundhede
& wikke is here dede. [...]
Twifold arn on mode:

El autor recurre de nuevo a una expresión "twifold arn on mode" que ya apuntara en la entrada del zorro (11: 282) como piedra de toque para el contenido exhortativo de esa entrada. Estilísticamente, la dedicada a la sirena no contiene imágenes tan bien delimitadas como las de la ballena; seguramente porque sobre este ser ya circulaban habitualmente en la época comentarios despectivos o negativos y el autor no consideró útil para la difusión de su mensaje proceder a perpetuar por escrito los tópicos conocidos de todos. La aliteración presente en el verso 398 del texto de ficción pone de relieve la relación con la entrada anterior y anticipa los conceptos que se desarrollarán en el texto interpretativo, de claro carácter admonitorio:

Mirie ze singeð, ðis mere, & haueð manie stefnes

La capacidad de fingimiento de la sirena, como la de la ballena y los acólitos del Mal, no tiene fin y, además, puede manifestarse de muy

variadas formas, sobre todo, "Ðin aʒte wið swiking,/ /Ði soule wið lesing" (16: 421-422), mediante trampas y mentiras.

10.- *Elefante*. Con la entrada del elefante, el autor retoma la senda que llevará a sus receptores potenciales de vuelta hacia el Bien y la gracia divina. Las muchas dificultades y tentaciones a las que se ve sometido un creyente en su día a día tienen su paralelo en las trampas que los cazadores urden para atrapar elefantes. En este caso, el gran tamaño del animal (contrariamente a lo que cabría esperar después de la oposición analizada en la entrada de la ballena) es uno de los rasgos que contribuye a su captura, ya que no pasa desapercibida su lentitud y torpeza de movimientos (17: 452-458).

Ðat is strong & stedefast is
 & leneð him trostl[i]ke ðerbi
 Ðanne he is of walke weri.
 Ðe hunte haueð biholden ðis,
 Ðe him wille swiken,
 Wor his beste wune is
 To don hise willen

En oposición a un texto de ficción muy prolijo en detalles sobre el animal y sus costumbres, el texto interpretativo aparece muy conciso, con una clarísima identificación de personajes a partir de las situaciones narradas en la pieza anterior:

Texto interpretativo (18: 493)	Texto de ficción (17: 465-468)
Ðus fel Adam ðurʒ a tre	Ðanne cumeð ðis elp unride & leneð him up on his side, Slepeð bi ðe tre in ðe sadue & fallen bo[ð]en so togaddre.

La inocencia y la ingenuidad pagan tan alto precio como tuvo que pagar Adán con la expulsión del Paraíso después de ser incitado a cometer el Pecado Original. Pero la condena divina no significó en ningún caso el abandono del hombre a su suerte por parte de Dios, simplemente una pérdida (grande, eso sí) de privilegios. La Humanidad, desde entonces, está obligada a transitar por un mundo en ocasiones hostil, especialmente para los creyentes, pero, en los momentos más duros, siempre surgen figuras que aglutinan los esfuerzos por mantenerse en el camino recto ("Manie & mikle cume ðer sa[ken]"/"Moyses", "prophetes alle"; 17-18: 479, 495 y 497). El círculo de significado se cierra cuando un "zungling"/"Crist, heuen-king" (18: 486 y 506) asume el sacrificio supremo para garantizar que nuestro tránsito hacia la vida plena se restablezca sin sobresaltos reseñables.

11.- *Tórtola*. El sacrificio supremo al que se hacía alusión en la "significacio elephantis" requiere una respuesta por parte de la comunidad de creyentes: debemos corresponder adecuadamente haciendo algo cualitativamente valioso. De esta manera, la entrada de la tórtola se inicia con una recomendación a las mujeres para que sigan el ejemplo de esta ave ("muneð, wimmen, hire lif"; 18: 516) y se conduzcan con prudencia y respeto hacia los hombres que hayan elegido como parejas para compartir la vida terrena. Finalmente, aparece la imagen del sufrimiento a causa del amor encarnada en la tórtola que pierde a su compañero después de compartir una vida entera con él. El vacío y la soledad anidan en su corazón ("In herte haueð him nigt & dai"; 19: 522) de forma que no disfruta de un momento de solaz y tranquilidad en lo que le resta de vida.

En la "significacio", el autor recurre a la identificación directa de personajes para explicar su propia interpretación del comportamiento de la tórtola (19: 525).

He is ure soule spuse, luue we him wið mizte

El pronombre "he" se refiere a Cristo, habida cuenta de la mención expresa que de él hace en el verso inmediatamente anterior. Existe, entonces, una reciprocidad entre el esposo de la tórtola y "nuestro esposo espiritual", o sea, Dios. Dado el lazo de obediencia que el matrimonio supone -sobre todo, de la mujer hacia su marido, en consonancia con lo planteado en la "natura turturis"-, el mensaje trata de hacernos entender que nuestro bautismo en la fe cristiana ("Vre sowle atte kirke-dure ches hire Crist to meche"; 19: 524) nos obliga a Dios como un matrimonio convencional y, por tanto, debemos seguir las enseñanzas divinas y aceptar lo que Él envía del mismo modo que las tórtolas aceptarían y seguirían con fidelidad a su pareja hasta su propia muerte. Llegados a este momento, el Juicio Divino tendrá en consideración quienes se han mantenido fieles a Cristo y quienes se han desviado por otros derroteros y el resultado no será igual para todos (19: 531-532):

For (to demen) alle men, oc nout o zeueli[ch]e:

Hise loðe men sulen to helle faren, hise leue to his riche.

La vida eterna se abre ante los fieles que no traicionan el compromiso que adquirieron en el acto del bautismo. El infierno espera a los falsos.

12.- *Pantera*. Para concluir por esta revisión circular del mensaje original de acercamiento a la fe, el autor crea un auténtico arquetipo a partir de la pantera, animal cuya conducta y temperamento son identificados con Jesucristo por medio de la estructura atributiva habitual (20: 563 y 577-578):

Crist is tokneð ðurʒ ðis der,[...]

Am)onges men a *swete [s]mel*

He let her of his *holi spel*,

Se atribuyen a la pantera todos cuantos rasgos definitorios son frecuentemente asociados a Cristo, "fairnesse" y "swetnesse". Entroncando con la cultura cortés coetánea de este poema, el rasgo "fairness" se usa como elemento indiscutible de belleza en la "natura pantere", entendido como proporción de rasgos que ninguna criatura puede igualar ("Is non fairere on werlde her"/"For he is faier ouer alle men//So euen-sterre ouer erðe fen"; 19-20: 534 y 565-566). Por su parte, "swetnesse", uno de los rasgos más utilizados en la imaginería cortés para designar la belleza, tiene un sentido claramente positivo (19-20: 550, 551 y 553: "Wið swetnesse, Ic zu seie, // & al ðat eure smelleð swete, // For ðe swetnesse off his onde"), el aliento dulcísimo que la pantera exhala, aunque no deja de parecer extraño que esta vez el autor sea benevolente con la estratagema a pesar de haber sido usada con el mismo propósito que la ballena (=saciar su apetito; rasgo absolutamente negativo en la "significacio cetegrandie").

A la identificación de personajes le sigue el habitual paralelismo de situaciones que obra de la siguiente manera:

Pantera	Cristo
Tres días de letargo (19: 544). <i>Dre dazes</i> he slepen wille	Tres días a la espera de la Resurrección (20: 571-572) <i>Dre daies</i> slep he al onon Ðanne he ded was in blod & bon.
Aliento perfumado (20: 553) For ðe <i>swetnesse</i> off his onde	Palabra divina recogida en el Evangelio (20: 578) He let her of his <i>holi spel</i>
Algunos animales permanecen escondidos ante el poder de la pantera (20: 559-562) <i>De dragunes</i> one ne stiren no[3]t Wiles ðe panter remeð o3t Oc daren stille in here pit Als so he weren of dede offri3t	El enemigo de los cristianos (Lucifer) no osa prevalecer sobre la Palabra de Dios. (20: 581-584) & ðat <i>wirm, ure wiðerwine,</i> Wor so of Godes word is dine, Ne dar he stiren, ne no man deren Ðerwile he la3e & luue beren.

Todos los rasgos utilizados por el autor anónimo de este fisiólogo apuntan hacia el cierre del poema, al modo del maestro Teobaldo, que utilizó este animal como compendio y resumen final de todas las virtudes y bondades a las que los hombres pueden aspirar.

13.- *Paloma*. La fórmula que los sacerdotes utilizaban en latín para las bendiciones rezaba "In nomine Patris (=el león que insufla vida a los cachorros que nacen muertos); et Filii (=la pantera inigualable y sin mácula), et Spiritus Sanctus"... El diseño no parece perfecto si el poema no contiene mención alguna al Espíritu Santo, la tercera persona de la Santa Terna. ¿Qué mejor animal para encarnarlo que la paloma, siguiendo la imagen tradicional tomada de los Evangelios (Mt 3: 16)?:

Baptizatus autem Iesus, confestim ascendit de aqua, et ecce aperti sunt ei caeli: et vidit spiritum Dei descendentem sicut columbam, et venientem super se. Et ecce vox de caelis dicens: Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui.

No se trata de un animal elegido al azar para cubrir un hueco y redondear el número del poema original. Es una apuesta clara y consciente por insistir y hacer recordar a los receptores potenciales cuáles son los verdaderos "alfa y omega" de este poema. No es la figura de Cristo, que desempeña un rol central en él, sino las normas de vida del buen cristiano, aquellas que le permitirán alcanzar la trascendencia deseada, las que alimentarán su espíritu y le harán crecer como individuo, los valores sólidos sobre los que descansa la comunidad. En definitiva, los que el autor intercala entre los versos de la "natura columbe" siguiendo esta progresión a modo de resumen de lo tratado a lo largo del poema:

- la necesidad de ser pacífico y sencillo ("simple and softe be we alle"; 21: 590)
- el mandamiento de no robar ("Ilc robbinge do we of hac"; 21: 592)

- recurrir a Dios en cualquier momento ("Of Cristes lore we haue ned"; 21: 594)
- ayudar al prójimo ("So o3 ur (ilk) to do wið oðer"; 21: 596)
- arrepentirnos de nuestros pecados y evitar al Maligno ("Bimene we us: we hauen don wrong"; 21: 598)

La "significacio columbe" posee carácter admonitorio, siguiendo la línea argumental que recorre todo el poema y cerrándola adecuadamente.

5.3.3. LA INSCRIPCIÓN TEXTUAL DE AUTOR Y RECEPTOR

Con respecto al modo de inscripción de autor y receptor en el discurso de la ficción ("natura"), diremos que apenas en algún momento del mismo se aprecian huellas de la existencia de cualquiera de los dos interlocutores que participan del juego comunicador. Tanto autor como receptor quedan en un segundo plano en la voluntad del autor por construir un mundo paralelo, una pseudo-realidad poblada por un puñado de animales prototípicos. La persona del autor aparece en una única referencia, mediante la inclusión del pronombre personal sujeto "I, Ic" al comienzo de la "natura aquile" (4: 27-28):

Kiðen I wille ðe ernes kinde,
Also Ic it o boke rede.

También se deja notar su presencia por medio de la utilización del plural "we/us" en la "natura formice", en la segunda "natura cervi" y con una fórmula enfática del tipo "Ic zu seie" en la "natura pantere". Los ejemplos se citan a continuación siguiendo el orden en que han sido expuestos (7: 154; 10: 231 y 550):

Do we ðe bodi in ðe bale & berzen ðe soule,
Ðat us oʒ alle to ben minde:
Wið swetnesse, Ic zu seie,

En cambio, no hallamos en ningún caso en las "naturae" alusión, referencia o presencia alguna del receptor en ninguna de las formas posibles, lo cual puede ser ilustrativo de la intención del autor de establecer su dominio sobre el discurso final, llevando al receptor por el camino que ha trazado cuidadosamente, esforzándose por servirle de guía ante esta realidad ilusoria aún cuando no pueda preveer todas y cada una de las reacciones, actitudes y desviaciones del receptor.

El mundo ilusorio que se crea a partir de la ficción en las "naturae" actúa sobre la conciencia del receptor en dos frentes: en primer lugar, remite a un campo de referencia sustentado en el imaginario tradicional de la fantasía popular, en la realidad maravillosa que coexistía con el mundo real y cotidiano; en segundo lugar, autor y receptor parecen compartir un mismo horizonte de experiencia de la Naturaleza⁷⁰, que se convierte en un filtro socializado condicionante de las percepciones y experiencias de ambos (Núñez, 1993: 166). El autor actúa presuponiendo que su receptor maneja los dos aspectos y es capaz de combinarlos para conseguir entrar en esa realidad ilusoria que ofrece al receptor.

⁷⁰ Esta posibilidad ya fue apuntada por Umberto Eco (1987: 71) de la siguiente manera: "Es cierto que un texto narrativo es una serie de actos lingüísticos que "fingen" ser aserciones sin exigir, no obstante, que se crea en ellas ni proponer una prueba de las mismas; pero se comporta así respecto de la existencia de los personajes imaginarios con que opera: en cambio, no excluye que, alrededor de las aserciones ficticias que va devanando, se alineen otras, no ficticias, que, por el contrario, encuentran sus condiciones de felicidad en la fuerza con que el autor las sostiene y en las pruebas con que (tras la apariencia de la parábola narrativa) intenta apuntalar lo que afirma sobre la sociedad, la psicología humana y las leyes de la historia".

El panorama cambia ligeramente a medida que nos adentramos en el discurso pragmático de la interpretación ("significacio"), como hacemos notar en las identificaciones recogidas en la tabla siguiente:

Significacio leonis 3: 20 y 23; 4: 25	Ðo ure Drizten ded was & doluen, also his wille was Vs to lif holden He is hirde, we ben sep, silden he us wille
Significacio aquile 5: 74 y 93	Leueð on ure Loue[r]d Crist Ður3 grace off ure Driztin
Significacio serpentis 7: 149	Wat if he leue haue of ure Heuen-Louerd
Significacio formice 8: 172-175 y 186-187	Ðe mire muned us mete to tilen, // Long liuenoðe ðis little wile ðe we on ðis werld wunen, // For ðanne we of wenden, ðanne is ure winter. // We sulen hunger hauen & harde sures, buten we ben war here Vre Louerd Crist it leue us ðat his laze us fede, // Nu & o Domesdei & tanne (we ha)uen nede (incluye anticipación de futuro)
Significacio cervi 9: 210 y 218-223; 11: 259	Alle we atter drazen off ure eldere Ofte we brennen in mod // & wurden so we weren wod; // Ðanne we ðus brennen, // Bihoueð us to rennen Ðus is ure Louerdes laze luuelike to fillen
Significacio wulpis 11-12: 282-292	To frame we muzen finden her: // Warsipe & wisdom // Wið deuel & wið iuel man. // Ðe deuel dereð dernelike: // He lat he ne wile us nozt biswike, // He lat he ne wile us [d]on non loð // & bringeð us in a sinne & ter he us sloð. // He bit us don ure bukes wille, // Eten & drinken wið uns(k)il, // & in ure skemting // He doð raðe a foxing
Significacio elephantis 18: 494	Vre (fir)ste fader, ðat fele we
Significacio turturis 19: 524 y 530	Vre sowle atte kirke-dure ches hire Crist to meche & ðeden he sal cumen eft & ben us alle briche
Significacio panteris 20: 581	& ðat wirm, ure wiðerwine
Significacio columbe 21: 594, 598, 600 y 602	Of Cristes lore we haue ned Bimene we us: we hauen don wrong & we in boke wið deules nome In Cristes milce ure hope is best

A pesar de la neutralidad de las referencias personales de las "naturae", podemos encontrar en las "significaciones" algún trazo más clarificador acerca del propio autor-traductor: constantemente utiliza la primera persona plural en cualquiera de sus formas ("we/us/ure"). Mediante este recurso, autor y receptor se funden en un "receptor colectivo" que aporta noticias sobre algunas experiencias comunes previas como la observación del comportamiento de algunos animales o la afirmación de la fe cristiana, a cuya doctrina se alude constantemente como patrimonio compartido por emisor y posibles receptores.

A partir de los versos citados de la tercera significación del león ("He is hirde, we ben sep, silden he us wille") podemos determinar que el texto se dirige, mayoritariamente, a un colectivo plural cristiano en el que el autor mismo, que comparte la misma fe en Cristo, se incluye. No obstante, en algunas ocasiones la actitud del autor hacia este colectivo varía ligeramente (6: 118-119):

Knov, Cristene man, wat tu Crist hiztest
Atte kirke-dure, ðar ðu cristned were.

En este momento, el autor-traductor cambia de rol y adopta un tono "ex cathedra", imponiendo cierta distancia entre sí mismo y sus semejantes, apelando al individuo cristiano en general desde una posición preeminente, como un maestro a sus alumnos. El autor dirige continuamente recomendaciones al receptor, especialmente en la primera mitad de su composición (significaciones del león, águila, serpiente, hormiga y ciervo) empleando no solo imperativos, sino también oraciones condicionales o simplemente frases explicativas de algún concepto determinado, algunas de ellas relativas.

El contenido léxico de "recomendación" aparece en los siguientes casos: verso 26 ("If we heren to his word ðat we ne gon nowor wille") de

la tercera "significacio leonis", 137 ("Let ðin filðe fro ðe, so ðe wirm his fel doð"), 138 ("Go ðu ðan to Godes hus ðe godspel to heren"), 140 a 143 ("Oc ar sei ðu in scrifte to ðe prest sinnes tine, // Fez ðe ðus of ði brest-fil[ð]e & feste ðe forðward") y 151-152 ("Do we ðe bodi in ðe bale & berzen ðe soule, // Ðat is ure heued zeue(lic: helde we it wurðlic.") de la "significacio serpentis", 176 a 178 ("Do we forði, so doð ðis ðer, ðanne be we derue // On ðat dai ðat dom sal ben, ðat it ne us harde rewe. // Seke we ure liues fod, ðat we ben siker ð[o]re") de la "significacio formice", 228 y 229 ("Ûin[g]en us tus to Gode ward // & zemen us siðen forðwar[d]") de la primera "significacio cervi" y 257-258 ("We sulen hauen heuenriche // Ûef we betwixen us ben briche") de la segunda del mismo animal.

Podemos también localizar en el texto algún índice referencial del contenido léxico "obligación", canalizada exclusivamente por medio de los auxiliares "ozen" o "muzen" en los versos 181 ("Ðe olde laze we ozen to sunen, ðe neue we hauen moten") de la "significacio formice", 249 ("Ðe hertes costes we ozen to munen") de la segunda "significacio cervi", 579 ("Worðurz we muzen folzen him") de la "significacio pantere" y 588 ("Alle it ozen to ben us minde") y 596 ("So o3 ur (ilk) to don wið oðer") de la "significacio columbe".

No obstante, en la "significacio" de la hormiga (8: 172-189) se aprecia un retorno a la generalización mediante el uso de pronombres personales y posesivos de primera persona de plural (8: 174, 178 y 186):

For ðanne we of wenden, ðanne is ure winter.

Seke we ure liues fod, ðat we ben siker ð[o]re.

Vre Louerd Crist it leue us ðat his laze us fede.

Otro buen ejemplo de ese uso generalizante, creador de una comunidad única entre autor y receptor, mediante la primera persona plural está en la "significacio turturis" (19: 525-526):

He is ure soule spuse, luue we him wið mizte
& wende we neure fro him ward, be dai ne be nizte.

En las "significaciones" del ciervo (9-11: 210-229 y 249-260) y la primera "significacio" del zorro (11-12: 281-300), se utiliza continuamente la primera persona del plural, sobre todo en su caso oblicuo "us", puesto que lo que se trata de poner de relieve es todo aquello que el Señor ha hecho por nosotros (en el caso del ciervo) o lo que nos puede reportar caer en pecado, o sea, emular al Diablo (en los versos dedicados al zorro). Los cristianos no somos protagonistas en absoluto de cualquiera de estas "significaciones". No interpretamos ni trasladamos a nuestra vida cotidiana el comportamiento del animal, sino que somos advertidos de cuál puede ser nuestro castigo o pena (11: 285-288).

De deuel dereð dernelike:
He lat he ne wile us nozt biswike,
He lat he ne wile us [d]on non loð
& bringeð us in a sinne & ter he us sloð.

He dejado deliberadamente para el final de este apartado tres referentes que implican la presencia directa del autor como ente individual fuera del receptor colectivo que puede indicar la utilización del plural "we" en cualquiera de sus casos. En los versos 385 ("De mikle, I mene ðe stedefast") de la "significacio cetegrandie" y 499 ("On stalle, I seie, ðer he er stod") de la "significacio elephantis" he observado el uso de la primera persona singular "I/Ic" en fórmulas retóricas de significado casi inexistente, la cual he interpretado como inciso necesario para preservar el esquema versificatorio –particularmente, la rima y la sucesión de elementos aliterativos– con que el autor dotó a su texto. Por otro lado, también apreciamos la existencia de un único plural "we" de tipo mayestático en el verso 564 ("Wos kinde we hauen told zu her") de la

“significacio pantere”, al que hemos concedido la misma interpretación que los anteriores “I/Ic”.

El uso de los pronombres personales en cualquiera de sus casos – nominativo, oblicuo, genitivo– no se limita únicamente a la aparición de la primera persona plural. Lógicamente, al tratarse de apelaciones directas al receptor, el autor cambia en ocasiones de perspectiva e introduce la segunda e incluso la tercera personas representando a ese público al que se dirige.

El texto interpretativo, al contrario del texto de ficción (“natura”), busca expresamente la participación del receptor en el ejercicio hermenéutico de una forma directa y constante. La “pasividad” relativa del receptor en el ámbito de la ficción –su única posibilidad de intervención consistía en introducirse en aquel mundo ilusorio diseñado por el autor– se transforma en actividad sugerida, en cooperación manifiesta, que se materializa en las continuas apelaciones al receptor por parte del autor. Este pretende un choque entre ambos integrantes del juego comunicativo reflejado en los actos de habla que podemos distinguir en el texto.

La segunda persona del singular (en cualquiera de sus formas “tu/þu/ ðu/te/du/þe/ðe/þin(e)/ðin(e)”) se halla de manera explícita en la mayor parte de la “significacio serpentis”, que conforma un bloque cuya idea motora es refrescar la memoria del receptor en cuanto a los deberes que ha contraído con la autoridad divina desde el momento de su nacimiento a la fe (=bautismo).

Las formas verbales en modo imperativo, de carácter casi exclusivamente admonitorio, contribuyen también, en gran medida a crear un efecto enfático en la conciencia del receptor. Las expresiones de carácter imperativo, bastante frecuentes, aparecen en los versos 118

("Knov"), 124 a 131 ("Elded art fro eche blis, so ðis wirm o werld is.//Newe ðe for[ð]i, so ðe neddre doð: it is te ned.//Feste ðe of stedefastnesse & ful of ðewes//& helpe ðe poure men ðe gangen abuten.//Ne deme ðe noz[t] wur[ð]i ðat tu dure loken//Up to ðe heuene ward,//Oc walke wið ðe erðe, mildelike among men;//No mod ðu ne cune, mod ne mannes vncost") y 144 ("Nedeð ðe ðe deuel nozt, for he ne mai ðe deren nozt") de la única "significacio serpentis", versos 525 a 529 ("He is ure soule spouse, luue we him wið mizte//& wende we neure fro him ward, be dai ne be nizte.//Ðoð he be fro ure sizte faren, be we him all trewe://Non oðer louerd ne leue we, ne non luue newe.//Leue we ðat he liued ai upon heueneche") de la "significacio turturis" y verso 590 ("Simple & softe be we alle") de la "significacio columbe".

Igualmente, encontramos una sola apelación vocativa al receptor de corte formulaico en segunda persona plural ("ze") en el verso 63 ("Wulde ze nu listen") de la "significacio aquile", lo cual puede inducirnos a pensar en un receptor ideal colectivo en la mente del autor del cual este se autoexcluye.

Como consecuencia de esa posición externa, ajena a la comunidad o por encima de ella que el autor adopta en numerosas ocasiones, se aprecian bastantes casos de uso de la tercera persona en el poema.

La tercera persona, sobre todo en singular, se utiliza de forma genérica, neutra, como elemento deíctico que el autor maneja para ejemplificar ante su audiencia receptora. La impersonalidad e indeterminación que conlleva este tipo de referente actúan como factor de alejamiento tanto de la esfera del autor como de la del receptor, ayudando a ambos a reconocer actitudes -por lo general, poco recomendables o maliciosas- reflejadas por el comportamiento de terceras personas "extrañas", en cierto modo, al juego comunicativo directo. Las muestras de estos índices referenciales las hallamos en los versos 62 ("Al is man, so

is tis ern") de la "significacio aquile", 212 (el colectivo "mankind": "Đerðurz hauedð mankin") de la primera "significacio cervi", 252 a 255 ("Also he were his bro[ð]er; // Wurðen stedefast his wine, // Lizten him of his birdene; // Helpen him at his nede") de la segunda significación del mismo animal, versos 300 ("Ledeð man to helle merk") y 303-304 ("& m[e]n, also ðe foxes name, // Arn wurði to hauen same.") de la primera y segunda "significacio wulpis", respectivamente, la "significacio aranee" completa ("Đis wirm bitokneð ðe man ðat oðer b(i)'s'(wikeð), // On stede er on stalle, stille er lude, // In mot er in market, er oni oðer wise. // He h(i)m bit ðan he h(i)m bale selleð // & he drinkeð (his) blod wanne he h(i)m dreueð // & ðo fr'e'teð h[i]m al ðan he him iuel werkeð."), versos 379 ("He doð men hungren & hauen ðrist") y 387 a 390 (mediante la introducción del relativo "wo": "Wo so listneð deueles lore, // On lengðe it sal him rewen sore: // Wo so festeð hope on him, // He sal him folzen to 'helle dim'") de la "significacio cetegrandie", versos 510 y 511 ("& tus Adam 'he' underzede, // Reisede him up & 'al' mankin") de la "significacio elephantis" y 530-531 ("& ðeðen he sal cumen eft & ben us alle briche // For (to demen) alle men, oc nout o zeueli[ch]e") de la "significacio turturis".

5.3.4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Aunque en el texto no se nos aportan datos precisos sobre su nombre o procedencia, al contrario que en el poema del maestro Teobaldo, parece bastante evidente que el responsable de la traducción del *Fisiólogo* al inglés medio profesaba la religión cristiana y dominaba las Escrituras con bastante soltura y fluidez y, además, utiliza términos, imágenes y recursos formulaicos típicos de la retórica religiosa, de la elaboración de sermones. Una última pista delata la pertenencia del autor al colectivo de los cristianos: el constante uso del adjetivo posesivo "ure", que lo sitúa

entre los integrantes de la comunidad que debe acatar la doctrina difundida por el poema. Todo ello nos hace pensar que fue un religioso quien vertió el poema-base latino al inglés del periodo comprendido entre los años 1250 y 1300 de nuestra era.

El autor recrea un mundo ilusorio, que no tiene que ver necesariamente con la realidad –en palabras de Stierle (1987: 102), “prescindiendo de todas las referencias particulares a la realidad, [...] tiene carácter de aserción inverificable”–. El emisor de la ficción es consciente, de algún modo, de que esta precisa seducir la atención de los receptores mediante un juego que reúna la extrañeza y el reconocimiento en la unidad del aparato escénico. Solo desde la irrealidad puede lograrse la ilusión de un esquema de experiencias que, en un momento dado, pueden llegar a asumirse como reales, en tanto en cuanto la presentación emotiva de los estereotipos permite la plena identificación del receptor.

El espacio personal de interpretación que permitía el hilo argumental de la ficción desaparece en la exposición aclaratoria que le sigue, por su voluntad explícita de asumir un carácter canónico y colectivo.

Si la opacidad de la ficción era la garante del conjunto indefinido de significados abierto por la libre interpretación individual, el texto que limita esas variantes busca la transparencia del mensaje a través de la negación de la diversidad de explicaciones o sentidos. Logra, entonces, el cierre de la actividad semiótica mediante un procedimiento represivo de la recepción personal, en beneficio de la uniformidad de comportamientos y opiniones.

La mayor implicación e inscripción del receptor en el texto interpretativo obedece a un intento de acotar la amplitud del horizonte de experiencia de la Naturaleza sugerido por el texto de ficción, haciendo reflexionar al receptor sobre determinados conceptos provenientes de un

imaginario creado exclusivamente por la Historia Sagrada y el estamento religioso. De esta manera, el receptor emprende una tarea de traslación que conmuta su propio conocimiento de la Naturaleza que le rodea por un conocimiento moral y religioso adquirido mediante la influencia de la Iglesia.

Las características que hemos comentado demuestran que los dos modelos textuales que componen el fisiólogo de Arundel (ficción e interpretación), a pesar de su aparente oposición o tal vez por ello, forman una eficaz unidad de comunicación que tiene en ese juego de dualidades la mayor baza para el logro de sus objetivos: la identidad social, la comunicación ideológica y la orientación moral en torno a la vivencia maniqueísta y absoluta del Bien y del Mal.

La escritura metafórica de la ficción produce un excedente de comunicación no pretendido, abierto a la deriva de lo maravilloso. La contigüidad de la interpretación canónica aprovecha el poder de la imagen y la ilusión de la realidad para institucionalizar su mensaje pragmático en la vida cotidiana popular, ajena a otras formas del saber más intelectualizadas.

El fisiólogo es un modelo representativo del modo de conocimiento más frecuente en la Edad Media, aquél que extiende sin cesar un sistema de analogías, donde los distintos planos imaginarios –la ficción pagana, la tradición popular, la religiosa– y la realidad son vasos comunicantes estrechamente relacionados, formando una visión paradigmática del mundo. El conocimiento medieval se articula en tipologías similares al fisiólogo, si bien, en este la metáfora y la imagen en tensión analógica con la doctrina, alcanzan un nivel divulgativo y de convicción especialmente poderoso. El saber se considera, por tanto, un sistema acabado.

5.4. *BESTIARIO DE AMOR RIMADO*, atribuido a Andrieu, Bibliothèque Nationale de France, Ms. 1951.

Por último, tenemos ante nosotros para analizar un poema largo, de 3718 versos, la única obra recogida en el manuscrito número 1951 que se encuentra custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia. Fue cuidadosamente transliterado y comentado (no en su aspecto literario, sino exclusivamente filológico) por el sueco Arvid Thordstein⁷¹ en 1941 y, con posterioridad, relegado al olvido, dadas sus semejanzas con el *Bestiaire* de Richart de Fournival, más popular en la época. A pesar de ser, en líneas generales, una imitación del estilo del texto de Fournival, el número de animales que cubre nuestro poema anónimo es mayor y, además, está escrito en pareados octosílabos, mientras que el *Bestiaire* de Fournival está compuesto en prosa⁷².

La doctrina del amor cortés subyace al poema que analizo en las próximas páginas, así como la utilización del mundo animal como vehículo portador de ideas, lo cual acerca este *Bestiaire d'Amour Rimé* a una de las más enraizadas tradiciones populares del periodo medieval ya comentadas en páginas anteriores de este trabajo: cójase un ser u objeto al que todo el mundo pueda tener acceso en un momento dado y désele un valor de ejemplo ilustrador de conductas o verdades morales que se quieran enseñar. Un método no exento de críticas por parte del estamento social que supervisaba cuanto se producía en la Edad Media, a pesar de la enorme influencia que tuvo en la difusión de la cultura y la creación de una nueva mentalidad. La Biblia de los pobres, la que poblaba los retablos,

⁷¹ La edición consultada para las citas ha sido la de Arvid Thordstein (1941) para la colección *Études Romanes* de la Universidad de Lund. Para la notación empleada, véase nota aclaratoria al inicio de esta tesis.

⁷² Una comparación muy detallada de ambos textos puede encontrarse en la introducción al estudio crítico de Thordstein (1941: xviii-xxxi) a este poema.

columnatas, claustros y códices, transmitía un único valor a quien la admiraba: el regusto por lo bello, lo imaginativo, la recreación propia de la ortodoxia, el fruto surreal de la ensoñación.

Nos enfrentamos a un poema híbrido, "anónimo", casi bastardo. Nacido del cruce -o quizá fuera mejor decir del choque- de dos mundos, su autor no consideró la posibilidad de firmar sin tapujos su propia obra. La mano que traza los versos se esconde tras un acróstico enigmático y misterioso, de la misma manera que tampoco se quiere desvelar el nombre de la musa, de la mujer que inspira a esa mano misteriosa.

A pesar de figurar como obra anónima, es decir, sin firma o identificación positiva de su autor, este poema se cierra con un juego anagramático en el que da alguna pista para revelarnos tanto su propio nombre como el de la dama a quien va dedicado (118-119: 3680-3714).

Par dous regart porra avoir
Tout accompli, si com moi samble,
Le non et le seurnon ensamble
Et en latin et en rommant,
Se il set soustilier comment.
Or entende si l'aprendra:
.II. des lestres dedens prendra,
Sans reprendre l'a doit hor mestre,
Puis partira la tierce lestre,
S'en remestra hors la moistié.
Et de l'autre que ferai jé?
Que j'en ferai? Je sai bien coy:
Ele fera une par soy,
Quant ele vendra en son point.
Encor n'est pas li nons apoint,
Car il remainnent lestres dis,
Et mes nons puet estre accomplis
Par .VII. lestres en tous endrois:
Des .X. lestres .VI. en prendrois,

Dont une sera .II. fois mise
Pour faire .VII.; qui droit'assise
De ces lestres faire savra
Mon droit non en latin avra,
Mais l'unë enverser convient.
De la demie me souvient:
Qui o les .VI. la vodra mestre

En rommant avroit par ces .VII.
Mon non acompli et parfet.
Des .III. lestres de remennant
Et des .III. dou non en rommant
Sera en rommant acomplis
Mes seurnons; qui de toutes dis
.II. seules oster en savra
En latin acompli l'avra.

El primer editor de la obra, el filólogo sueco Arvid Thordstein, tras laboriosa y ardua tarea de adivinación y decodificación del acróstico, afirma que el autor fue un individuo llamado Andrieu, del que no consta noticia alguna. De cualquier forma y aunque parece acomodarse a cierta pista⁷³ que se había apuntado en los versos 125-148, Thordstein basa su hipótesis en un error del autor-copista que no ha sido suficientemente

⁷³ Al inicio del poema, el autor explica las razones que le llevan a componer su obra y sugiere un vínculo importante entre él y la dama a la que dedica su *Bestiaire*, ya que su apellido está relacionado con el nombre de ella (7: 125-148): "Si vous dirai en quel maniere://Qui prendroit la lestre premiere//Dou non ou d'une dicion//Et la sinificacion//Dou non donneroit a la lestre//Et pour le non le vodroit mestre, //La lestre qui vous nommeroit, //Cuer dous, surnommer me porroit. //Pour ce aim je plus nom seurnon //Nommer que je ne fas mon non. //Non pourquant mes nons n'i pert rien, //Ains amende, ce sai je bien, //Dou vostre, qui le set entendre. //Dou vostre puet l'en le mien prendre, //Car la lestre qui est derrier //Porroit faire le mien entier. //Bien a enclos de toute part //Mon non, et a tout droit esgart //Au chief derrier l'enclost mes nons, //Et au chief devant mes seurnons. //Nus ne porroit nommer pour rien //Vostre non sans prendre dou mien, //Ne le mien ne diroit l'en mie //Sans dou vostre, ma douce amie". En cualquier caso, se trata de una conjetura más ya que no ha podido probarse una interpretación sólida de los "aenigmata" que esconden los nombres de ambos.

demostrado, lo cual contribuye a devaluar un tanto su esfuerzo por aclarar el enigma planteado por el autor.

En cualquier caso, se trata de un poema que encubre unas relaciones personales problemáticas, que se mueven entre una pasión en soledad, íntima y tortuosa y un amor de pareja recreado en la mente de un hombre, virtual, perfecto. La realidad y el sueño, la vida cotidiana y la promesa del Paraíso. La alienación y la esperanza.

La tradición del amor cortés, tal y como ha llegado hasta nosotros, la debemos a una coyuntura especial que se dió en un área precisa del Sur de Francia (la Provenza) y en un momento determinado de la agitada historia de la Edad Media (el siglo XII). Un tiempo de “paz”, en el que un pequeño reino periférico siente muy de cerca el poder de dos monarcas que, además, comparten lazos de sangre: hablamos de Luis VII Capeto (1137-1180) en Francia y Enrique II Plantagenet (1154-1189) en Inglaterra y Aquitania. La tirantez entre ambos, generada por infinitas disputas territoriales en la mitad occidental de Francia, permite que la meridional y mediterránea Provenza siga un camino propio, al margen de los conflictos referidos. La autonomía singular de la que goza este área se ve pronto recompensada en el campo cultural: poetas, trovadores, pensadores... la élite, al fin y al cabo, dan rienda suelta a su imaginación puesto que los nobles y los burgueses están en casa, lejos de guerras, concentrados en lograr un bienestar hasta entonces desconocido. El ocio y la educación contribuyen decisivamente a conseguir ese ansiado bienestar social; la corte se convierte en foco de mecenazgo para aquellos que deseen cumplir con una función hasta entonces anecdótica y menospreciada (la del bufón-payaso que explota la sal gorda de sus chistes mientras, en sus adentros, se mofa de la ignorancia de su audiencia) y desde entonces mejor valorada, en líneas generales.

Los temas de los poemas se transforman en la misma medida en que la audiencia cambia sus hábitos. Los valores morales también cambian. No están ya de moda las hazañas de los guerreros ni la pericia que demuestran al diseñar sus estrategias, ni su temerario arrojo en el campo de batalla. Se lleva el refinamiento de las costumbres: el público no quiere ni oír hablar de heridas mortales, sangre derramada, cadáveres o violencia sin control; por el contrario, la vida cotidiana se reviste de gracia, de sutilezas, de delicadeza y exquisitez absoluta, de luz sin apenas sombras, de latidos.

En este momento, el sentimiento amoroso surge con fuerza como núcleo central de las invenciones poéticas. Un amor con prioridades muy definidas y tremendamente primitivas (la posesión a través del sexo), un amor que necesita de un ropaje especial, de una cobertura muy elaborada, que vele y desvele su fundamento al mismo tiempo. El amor cortés será ese ropaje atractivo que habrá de prender en las mentes del público de las composiciones poéticas.

El nuevo amor ha de fascinar a quien escuche contar historias relacionadas con él, ha de evocar en el interlocutor del poeta sensaciones nuevas y agradables que le hagan recordar el valor de sus sentimientos, ha de transportar a quien lo recibe a un mundo casi perfecto en donde poder realizar algunos de sus anhelos más íntimos. No obstante, lo que importa es que el receptor asuma que ese nuevo amor puede darse en su día a día, en su entorno habitual, no en un mundo tramposo, plenamente inventado y dolorosamente lejano o imposible. El ambiente del amor cortés copia el modelo que ya existe, el sistema feudal por el que se regían las cortes de la época, conservando una estratificación y unos rasgos muy precisos. El amor feudalizado, con unas convenciones análogas a las del devenir cotidiano del individuo medieval. Un sentimiento como moneda de cambio y trueque, como columna vertebral de las relaciones

interpersonales en un momento en que la naturalidad se ha perdido casi totalmente en la dura pugna mantenida con la autoridad de la Iglesia omnipotente.

Y una Iglesia que, lógicamente, también debe estar presente en el nuevo modelo. Su contribución al mismo no es, en absoluto, modesta o desdeñable: el amor invade el terreno de lo sagrado, copando uno de los puestos principales, aquél reservado por la jerarquía eclesiástica para los intermediarios en los intentos del individuo de comunicarse con la divinidad. Como consecuencia de ello, el amor ha de adoptar un ritual y buscar rasgos en común con la espiritualidad religiosa. De esta forma, se convierte en un palpito, una presencia agitada y trágica, con el poder de hacer entrar en un trance casi místico a quien lo siente, evitando el estigma al que la Iglesia de Roma lo condenara tiempo atrás.

Obrando con la máxima discreción posible, los autores que se dejaron arrastrar por esta corriente supieron contener algunos de los delirios amorosos imprescindibles que podían hundir la estructura que tan cuidadosamente habían urdido para caracterizar a este nuevo sentimiento. El temor reverencial hacia los anatemas y sanciones eclesiales, o, lo que es lo mismo, el miedo a que sus obras fueran prohibidas y eliminadas de los canales de difusión de la época, les hicieron encubrir con una habilidad rayana en lo magistral el verdadero significado de ese amor tan digno de elogio: la consumación del idilio en un lecho que no pareciera pecaminoso, aunque lo fuera según las autoridades. El amor cortés, al fin y al cabo, se nutre de constantes transgresiones. ¿Por qué dejar fuera un aspecto tan crucial como el intercambio sexual? ¿Por qué renunciar a caracterizar el sentimiento en su totalidad? ¿Por qué aislar el desenlace que todo el mundo conoce? Georges Duby (1990: 143) ha intentado explicar los motivos que llevaron a los autores a arriesgarse por los caminos del sexo: “por los extravíos del erotismo ante todo [...] se esfuerza la aristocracia en

engañar su miedo a la muerte”. Se trata de una constante del juego que se propone al público, un disfraz que suavice el impacto de lo desconocido y lo inevitable. El sexo aparecería, sí, pero de una manera muy sutil y elaborada, que evitara las condenas, que ocultara su carácter maldito, dentro de un mundo donde la libertad de ser uno mismo primara sobre todas las cosas. Dentro de un mundo fantástico y extraordinario, terriblemente real, peligrosamente cercano al abismo.

Un abismo al que se asomaban, desde los versos de los poemas, los personajes ideados por los “autores”. Cortesano caballero y dama casada se reparten los papeles principales de la función, aunque nunca al cincuenta por ciento, ya que las damas no pronuncian una sola palabra.

Con tan singular par, es de esperar que surja un tercero en discordia: el marido de la dama. Pues no exactamente. Los maridos no cuentan, no están, no figuran, no existen, no perturban, no aparecen, no presumen de honra, no se acercan para contemplar qué fue del vínculo que los unió a sus esposas. Hay tanto que hacer en la corte, especialmente si dentro del matrimonio reina el desamor o la indiferencia... Lo que sucede dentro del matrimonio es “legal” y debe mantenerse en secreto. Lo que suceda fuera del matrimonio es producto de conductas reprobables y debe ser repudiado por la sociedad. Precisamente esto es lo que el amor cortés celebra: la alegría de encontrar un poco de aire fresco, la naturalidad del placer de abandonarse a los dictados del propio cuerpo, de huir de unas reglas sociales poco convenientes para hombres y mujeres, de rechazar las imposiciones de un poder patriarcal cada vez más cuestionado. En definitiva, el goce de obtener un espacio de independencia, de autonomía de movimientos. La felicidad al alcance de la mano, sin intromisiones. Sin tragedias ni sinsabores.

Dentro de la imaginería cortés, se reservan los más grandes honores para aquellos que consigan poseer sexualmente una nueva presa

(una mujer) que pertenezca a otro individuo. Es una nueva forma de entender el deporte de la caza, al que tanto solían dedicarse en las cortes de antaño. De nuevo, la escritura reflejando parcelas de la vida cotidiana. Un juego más, donde dos personajes intentan escapar del destino al que han sido condenados y se embarcan en una persecución desesperada en pos de sí mismos, en pos de la verdadera identidad de cada género, en pos de la esencia básica del individuo.

5.4.1. LA DICOTOMÍA FICCIÓN/INTERPRETACIÓN

En cuanto se refiere a la forma en la que el autor nos presenta los contenidos, podemos apuntar que explica claramente, desde el primer momento, de qué manera va a ser estructurado el texto, en torno a dos ejes principales, palabra e imagen-icóno (8: 158-164):

Qui la lestre lit et devise
De parole a sens et nature.
D'autre part, il i a peinture:
Car qui la lestre ne paindroit
Jamais la lestre ne seroit,
Et s'i sunt peintes les figures
Des bestes selonc les natures.

Como plan general de la obra, el autor intercala todo el tiempo las "naturæ" y "significaciones" de los animales con objeto de establecer relaciones entre estos y de dar mayor fluidez a su poema, puesto que no ofrece distribución en capítulos aislados, sin aparente conexión entre los animales que los pueblan, como sucedía en el *Fisiólogo* de Teobaldo y del manuscrito Arundel 292. La homogeneidad estructural del texto con vistas a darle mayor fluidez a la narración se convierte, pues, en su rasgo más sobresaliente. Por lo demás y dentro de este contexto general, el autor presenta formas de actuar diferentes según los animales que trata, por lo

cual se hace necesaria la revisión de cada una de las entradas referidas a animales en el texto.

Para empezar, el autor introduce una figura emblemática dentro del reino animal como la del lobo. Existe una "natura" calificada como tal (11: 252) en la cual se nos narra cómo el lobo pierde fuerza y valor en caso de ser sorprendido por el hombre antes de que él pueda verlo. Posteriormente, aparece un paso de transición hacia la "significacio" que consta de un paralelismo de escenas puesto de relieve de forma explícita ("Tel nature puet l'entrouver/En amour et d'omne et de fame", 11: 260-261). Estos versos introducen el relato de una situación similar a la descrita en el caso del lobo dentro del ámbito amoroso humano (11: 262-272): la mujer a la que intenta sorprender un hombre enamorado, se resistirá y, por ello, será mucho más deseable o amada; en caso contrario, si es ella quien insiste en rondar al hombre, el autor aconseja rehuirla por todos los medios posibles.

La tercera parte de la entrada del lobo bien puede ser considerada como una "significacio" a pesar de que este término no aparece en el texto. Se entiende, no obstante, que forma parte del "sens" al que el autor aludía en el verso 159, citado anteriormente (12: 273-274 y 278-281).

Li leus qui m'a premiers veü
C'est ma dame,...
[...]
Pour ce me vit elle premiere,
Pour ce ai je ma vois perdue,
C'est hardement de querre aiue
Vers ma dame que tant redout.

Posteriormente, se extiende en contarnos su propia experiencia personal acerca del dolor que supone la herida de la flecha de Cupido, refiriéndose a tópicos del amor cortés como la desesperación en la que se

halla si ella no atiende sus razones (12: 296), la falta de tranquilidad o continúa desazón de quien se encuentra solo o no puede disfrutar de su amada excepto en su pensamiento (12: 287-290), o la llegada del amanecer, que da paso a la introducción de un nuevo animal: el gallo (13: 302). Esta última idea parece estar en consonancia con otro de los tópicos más frecuentes de la estética cortés: la contraposición del día y la noche de los enamorados.

Del lobo, el autor pasa a otro animal, el onagro o asno salvaje, del cual presenta "natura", en la cual incluye el nombre popular del équido y una de sus particularidades: cuando no tiene que comer, rebuzna estrepitosamente a causa del hambre. De hecho, el autor parece hacer del onagro el máximo exponente de la desesperación, no obstante, no aparece en el texto ninguna "significacio"; el onagro sirve únicamente para demostrar a lo que se puede llegar por la vía de la desesperación, proceso ajeno a la razón que afecta tanto a individuos como a las bestias.

Llegado a este punto, el autor retoma la figura del lobo para continuar su comparación, introduciendo tres "naturæ" más a la anteriormente descrita:

- a) se volverá hacia aquel que tenga un mejor aspecto físico (14: 358-360)
- b) si se encuentra cerca de su madriguera, preferirá que lo que necesita o quiere se halle lejos de ella. Le da más aprecio.
- c) si entra en un bosque y, al pisarla, rompe una rama y hace ruido, se autocastiga mordiéndose la pata que ha cometido el error.

La "natura" A se refiere a la primera de las cualidades femeninas que anunciaba el autor, la volubilidad. La "natura" B sirve para traer a colación el afán demostrado de la mujer por adorar aquello que considera

más lejano, menos accesible. Con respecto a la “natura” C, cabe decir que cuando la mujer se asegura el amor de alguien, le hace sufrir fingiéndose inalcanzable. Las tres cualidades han sido tradicionalmente asociadas a la figura femenina y el autor las refleja en su poema tal y como las había recibido de los poetas griegos y latinos y de los tratadistas medievales.

En cuanto se refiere a la víbora, el autor distingue claramente entre “natura” y “significacio”, narrando primeramente el miedo que siente este animal cuando ve a un individuo desnudo y, posteriormente, su crueldad al matarlo y devorarlo si la circunstancia cambia y lo que halla ante sus ojos es un individuo vestido. A través de este ejemplo, el autor se esfuerza en establecer entre animal y humanos una relación directa.

El siguiente animal descrito por el autor en su poema es el simio, el cual cae en la trampa del cazador a causa de su afán de imitar toda aquella acción que ve. El simio se somete inocentemente a la trampa, como el hombre vestido se entrega a la sierpe y como el amante se introduce en la prisión de amor que su amada le prepara cuando se enamora de ella.

El cuervo, por su parte, plantea dos “naturæ” y otras tantas “significaciones” ligadas por un vínculo muy estrecho, la importancia del sentido de la vista:

Natura “a”: el cuervo desprecia a sus crías porque, al nacer, están recubiertas de plumón blanco. Cuando este es reemplazado por la pluma de su color, el cuervo se vuelca en sus pequeños.

Natura “b”: lo primero que esta ave se come de los cadáveres son sus ojos y su “cervele”.

Significaciones “a” y “b”: el autor introduce en este apartado situaciones idénticas a las descritas en las “naturæ”; el cuervo y las mujeres reaccionan ante las cosas que ven y consideran bellas, el amor entra siempre por los ojos.

Y siguiendo el hilo del tópico del ojo, el autor intercala una nueva "natura": la del león, que alude o conecta con lo explicado anteriormente en el caso del cuervo. Si alguien ve a un león devorar a su presa, este se ve en la obligación de comérselo también. O lo que es lo mismo, la vista es el sentido causante del mayor número de sufrimientos, pecados o desgracias, entre ellos, todo lo derivado del mal de amores (21-22: 577-579):

Dont est par ces iex mors li hons,
Quant par iex l'ocist li lions;
Et amours l'omme par l'ueil prent.

La sucesión de animales en el texto se ve nuevamente interrumpida por la segunda "significacio" del cuervo, en la que se mencionaba al "cervele" (= cerebro) como residencia del intelecto, capacidad divina (22: 592-593) que se anula en virtud de Amor, puesto que ante una cara bonita, los razonamientos se vuelven inútiles (22: 597-604):

Amours par l'ueil a l'omme tost
Sens et savoir autressi tost
Com il ses iex la jus enlace,
En regardant la bele face,
La bonté et la courtoisie
De celle pour k'amours le lie,
Ne il ne puet aÿde avoir
De son sens ne de son savoir.

El hilo conductor del poema deja de ser los animales para ser los tópicos del amor. Una vez revisado suficientemente el sentido de la vista, el autor pasa a tratar el del oído, con una larga (24: 645-666) invocación a la mujer en la que repasa las cualidades que, hasta el momento, han resultado ser las más recomendables. Estas son: gentileza (para evitar ser tan crueles como las sierpes), sinceridad y cortesía, prescindiendo de un

posible carácter peligroso, malicioso u orgulloso que apartaría a los hombres de su lado.

Dentro del bloque de animales cuya conducta depende, enteramente o en parte, de su oído, el autor destaca, en primer lugar, a la comadreja, la cual presenta dos "naturæ":

- la comadreja engendra sus crías por la oreja y las pare por la boca. Esta historia está basada íntegramente en una creencia popular recogida y tachada de falsa por San Isidoro en sus *Etymologiæ*.
- este mustélido tiene terror a que le roben a sus crías. Por ello, una vez nacidas, se las lleva a criar a un lugar diferente y está siempre alerta.

Situaciones muy semejantes podemos comprobarlas en las "significaciones" correspondientes a cada "natura":

- la mujer escucha las promesas de amor de los hombres y les da esperanzas a través de sus palabras.
- Comadreja = enamorado que vive en plena zozobra creyendo que su amada, por la volubilidad propia de las mujeres, puede dejar de atender su amor.

Un ave mitológica, el caradrio, es el siguiente animal descrito en este capítulo a pesar de que su comportamiento y posterior interpretación no tienen ningún punto en común con el sentido del oído. En su única "natura", el caradrio recibe una consideración especial por parte del autor: se ofrece, como primer paso, una descripción completa del ave, incidiendo posteriormente en su tradicional consideración de oráculo y basando su conducta en una creencia muy extendida a lo largo de la Edad Media. Para saber si un enfermo curará o morirá, solo hay que llevar a su alcoba un caradrio. Si este mira hacia la derecha, el enfermo sanará; si rehúsa

mirarle, el doliente morirá. La identificación de personajes en la "significacio" es un factor inevitable al tratar este animal: el enfermo se iguala al enamorado; el caradrio, a la mujer amada. Si ella acepta el amor del hombre, este se curará; en cambio, si no le corresponde, este se sumirá en una profunda desesperación que le llevará a la muerte.

Otro lugar común de la mitología, la sirena, tiene también cabida en los versos de nuestro anónimo autor. En este caso, apreciamos tres "naturæ" que corresponden a tres formas diferentes del animal: las dos primeras, una combinación de mujer y pez; la tercera, híbrido de mujer y ave. Cada una de ellas toca un instrumento diferente: arpa o trompeta. Pero las tres poseen un rasgo común, consiguen adormecer con su agradable canto a los que les prestan atención y, poco después, les provocan la muerte.

Su "significacio" reúne las tres posibilidades de sirena en una, considerándola la mujer en una pareja y haciendo pasar a su contrapunto masculino por el hombre dormido que es muerto por la sirena. Existe, no obstante, mención a un posible antídoto contra estos seres: lo más prudente sería imitar a un cierto tipo de serpiente que pega un oído al suelo y el otro lo tapa con su cola para evitar ser atraída por la música que fluye de la flauta del encantador (= canto de la sirena).

A partir de aquí, el autor retoma la idea de explotar, uno por uno, los cinco sentidos en los versos 827-844. Ello representa una estrategia de transición que consigue recuperar, tras los versos de carácter amoroso, el tópico mencionado anteriormente, que servirá de marco o pretexto para la introducción de nuevos animales en el poema:

- topo, que carece de vista pero tiene bien agudizado el oído.
- lince, con una vista que atraviesa las paredes.

- simio, relacionado con el gusto.
- araña, representante del tacto.
- buitre, con su olfato especial, huele la carroña antes que nadie.

También aparece intercalado el propósito de introducir el tópico de los cuatro elementos sobre los que se sustenta el mundo, aire, agua, fuego y tierra, con sus correspondientes símbolos animales:

- topo, se alimenta de tierra y vive en el propio subsuelo.
- salamandra, absorbe la energía que desprende el fuego.

La entrada relativa al tigre parece ser el último intento de vincular animales y sentidos, puesto que, cuando es perseguido, se deja atrapar dada su fascinación por su propia figura reflejada en un espejo que el cazador haya tirado a su paso. La "significacio" establece una relación evidente entre la trama del cazador y el asedio al tigre y el juego de los amantes que desemboca en la seducción, situaciones paralelas que se plantean un mismo objetivo: terminar con la resistencia de un individuo - humano o animal- y proceder a su "captura".

La caracterización del antílope, por su parte, pertenece a otro bloque en el que se informa exhaustivamente a los lectores de los peligros de Amor. En su "natura", el antílope es tratado como una bestia fiera y rapidísima, que puede ser cazada a causa de sus retorcidos cuernos, los cuales suelen enredarse en la espesura de los bosques en los que vive. Como complemento, el autor nos da noticia de la localización geográfica del animal: la India (35: 993), es decir, una porción de territorio indeterminada que incluye Oriente Medio, con una alusión explícita al Éufrates (35: 1001). Con respecto a la "significacio", el antílope lucha por escapar del peligro en el que se ve envuelto, de la misma forma que el enamorado intenta inútilmente huir de Amor.

Seguidamente, el autor nos introduce al águila, la cual presenta una única "natura" y una "significacio" con dos fases, en la que se nos

relata una situación idéntica a la contada en la "natura" (37: 1079-1096) – auto-purificación por medios naturales– y se identifican personajes y objetos (38: 1097-1119).

Del águila pasamos al ciervo, del cual se consigna en su "natura" que cuando quiere mudar su piel, se recuesta sobre un hormiguero para que las hormigas se coman la piel vieja y pueda regenerarse una nueva. Esta idea enlaza con una tirada de versos de transición donde el autor-enamorado describe su sufrimiento interno al tener su corazón encendido de amor. Ello le da pie para conectar el ciervo y otro animal muy popular y mitológico, el fénix.

La particularidad más llamativa del ave fénix es que se auto-inmola voluntariamente cuando se cree llegado a una edad avanzada. De sus cenizas, resurgirá un nuevo y joven fénix. El sacrificio del ave mítica tiene muchos puntos en común con la pasividad o, mejor dicho, la no-defensa ante la llegada de Amor que experimenta el amante, siendo comparables el fuego de la pira del fénix y el fuego interno de la pasión amorosa de los enamorados.

De nuevo, el autor introduce otro espacio de transición en el que vuelve a recordarnos el tópico de los cinco sentidos. Dos de ellos suficientemente revisados (oído y vista), el autor se decanta por explotar en sus versos el sentido del olfato, como característica humana de la cual se ha de valer cada individuo a la hora de decidir si sucumbe o no a los dictados de Amor. La interpretación del siguiente bloque de animales – unicornio y pantera– deriva de aquí:

a) el unicornio –cuya entrada incluye una etimología popular del término (43: 1259-60)– ofrece, como rasgo más sobresaliente, su fiereza, ya que no se le puede atrapar a no ser que sea sorprendido por una doncella virgen, de la cual le atrae su olor. Ante ella se amansa y se duerme, pudiendo entonces ser cazado con éxito.

b) de la pantera, incluida una descripción muy particular (bestia de varios colores; 45: 1307-1308) e inexacta, se dice que exhala un aliento tan dulce que provoca el temor de algunos animales como la serpiente y el seguimiento incondicional de otros. En este caso, la pantera representaría a la dama amada y el animal que la sigue a todas partes, al autor.

Tras este intento de resucitar en el lector el interés por los cinco sentidos, el poeta encamina sus versos a darnos noticia de la vida de las lechuzas y nos aporta una particular interpretación de ella en clave de Amor. La lechuza se esconde del resto de los pájaros hasta que llega la noche. También reseñable es su descripción física a grandes rasgos y, sobre todo, en lo concerniente al tamaño de sus patas y lo afilado de sus garras. De cualquier forma, el autor, en su condición de enamorado, se identifica con la lechuza y el resto de los pájaros, que miran con recelo e incluso atacan a la lechuza, se asemeja al amor que persigue sin tregua ni cuartel al autor noche y día y que aprovecha cualquier momento de relax para asediarle.

La trampa de amor en la que el poeta-lechuza ha caído le sirve para intercalar de nuevo la figura del gran depredador, el lobo, con una nueva "natura", en la que el autor refleja el peligro que este corre de quedar lisiado o malherido si queda atrapado en un cepo.

El poeta comienza, tras este paréntesis, a explorar el tema del sueño, el cual trae consigo la total relajación de los sentidos del hombre. Es, pues, el momento más propicio para los asedios de Amor. Esta situación entronca con el sueño descrito en la "natura" del unicornio (44: 1277-1280) que provoca su caza y posterior muerte:

L'unicorne, qui la doussour
De la virge sent et l'odour,
A genous devant li s'endort,
Et ne se garde de sa mort.

Otro tanto ocurre con los que son embrujados por las sirenas, que los sumen en un sueño profundo antes de proceder a matarlos (27: 757-760):

Quant pres est d'elles si s'endort
Et ne se garde de sa mort,
Et celle qui l'a en son chant
Endormi l'ocist en dormant.

Para evitar estos peligros, es extremadamente conveniente imitar las acciones de las grullas, las cuales establecen un sistema básico de vigilancia en el que una de ellas vela por todo el grupo sustentándose incluso sobre guijarros con una sola pata. La grulla encargada de vigilar es un trasunto de la prudencia que pretende salvaguardar la virtud del alma, en clara consonancia con el significado del pavo real (su cola, en la que abundan ojos, muestra cuál es el camino que debemos tomar) o del león que borra con su rabo sus huellas para que ningún cazador pueda seguirle la pista. En caso contrario, si la grulla vigía se adormece, el pavo real pierde su espléndida cola o el león se muestra remiso a limpiar sus propias huellas, el resultado podría ser el mismo: el individuo poco previsor incurrirá en graves errores que traerán consigo grandes problemas.

Tras una breve mención al perro Argos, animal mitológico que poseía cien ojos y nunca los cerraba todos al mismo tiempo, derrotado por Mercurio y la música de su flauta, el autor aprovecha para cerrar este capítulo dedicado al tema del sueño indicando una moraleja que todo enamorado debe hacer suya: uno de los mayores enemigos para el hombre es desfallecer -relajarse- en su lucha contra Amor, puesto que este permanece al tanto de cualquier descuido de aquél para tomar posesión de su alma (54: 1588-1590).

En este momento, nuestro autor da paso a otro tema recurrente en su época, con estrechos vínculos con la religión cristiana: la resurrección, inevitablemente tomada en su vertiente amorosa. Para ello, elige a tres animales que ejemplificarán su idea, la comadreja, el león y el pelícano.

El primero de ellos, la comadreja, tiene la propiedad de hacer resucitar a sus crías cualquiera que haya sido la causa de su muerte. Por otro lado, los leones recién nacidos salen muertos del vientre de su madre, resultando el padre el encargado de insuflarles vida en sus cuerpos al cabo de tres días. Finalmente, el pelícano, ave que incurre en frecuentes arrebatos de ira, mata a sus propias crías si le infligen alguna herida cuando juegan con él. Al caer en cuenta de lo que ha sucedido, escarba en su costado hasta auto-herirse y con su sangre reanima a sus pequeños muertos. La "significacio", común para los tres animales anteriores, contiene una invocación a la mujer amada con objeto de evitar cualquier daño, molestia o enojo al amante (56: 1675-1684):

Dame plainne de grant franchise,
De cuer amee, sans faintise
Et sans nes une mavaistié,
Quant de vous primes m'acointé,
Que li acointement novviaus
Me firent vostre pouciniaus,
Bien acointable vous trovay,
Si que cuer et cors vous donnay,
Et pour vostre bele acointance
Mis en vous toute m'esperance.

Este pasaje supone la transición hacia un nuevo animal: el elefante, en cuya "natura" aparece una breve descripción del paquidermo, atendiendo especialmente a su tamaño (57: 1689-1692). Si necesita descansar, se apoya en un árbol determinado (57: 1696) del cual no se aportan más detalles pero del que podemos suponer que es la

mandrágora, asociada al elefante en otros fisiólogos y bestiarios medievales, como ya hemos mencionado en páginas anteriores de este trabajo. De cualquier forma, suele caer en una trampa infalible de sus perseguidores: estos sierran el tronco del árbol en que se apoya de tal manera que no pueda resistir su peso y ello provoque que el animal caiga y no pueda levantarse. La "significacio" viene referida a la semejanza existente entre dama y amante con el árbol en el que el elefante desposita su confianza y el propio animal, respectivamente.

Pero entre los amantes pueden surgir dudas y sospechas que terminen con la confianza mutua. El autor-enamorado advierte a la dama de que su odio hacia él puede redundar en su propia muerte al sentirse rechazado. En la declaración subsiguiente (59: 1751-1768), el autor confiesa a su amada que no podría soportar una negativa o una mala actitud hacia él y se reafirma en su amor (59: 1757-1760):

Que je sui vostre, non pas mien,
Et tant a merveille vous crieng,
Que je n'oseroie pas faire
Chose qui vous deüst desplaire.

A partir de la nueva "natura leonis", que ocupa los versos 1769 a 1788, el autor introduce en su parlamento un nuevo tópico que analizará bajo el prisma del amor: el vicio capital de la envidia y la ira que acostumbra a estar asociada con ella. De acuerdo con estos parámetros, la "natura" del león plantea cómo este devora con orgullo a otros animales como el oso, leones o leopardos, grandes depredadores como él mismo. Pero, a la vez, no ataca a animales más pequeños a no ser que esté lleno de ira y rabia. De igual forma, cuando tiene mucha hambre llega a morderse su propia cola o mata algún animalillo para satisfacer su necesidad.

A esta entrada le sigue una extensa diatriba contra la envidia (60-61: 1789-1833). En ella, el autor condena explícitamente la ira como

causante de la muerte de algunos animales a manos del león y la envidia como origen de malentendidos y maledicencias por parte de terceras personas que no soportan la felicidad de una pareja de enamorados y tratan de socavarla valiéndose de cualquier artimaña (61: 1820-1822).

Et tous en remet et refont;
Mout a grant duel quant il avient
Que bien et honnour leur avient.

Urdir trampas y amenazar la tranquilidad de los amantes es la única actividad que mantiene vivo al envidioso y que le permite alcanzar su propia felicidad, regodeándose en la desgracia ajena (61: 1823-1827):

Tous jours met s'entente et s'estuide
En dire chose que il cuide
Qui puisse diffamer autrui
Et lui faire honte et anui;
Grant joie a quant il le puet faire.

La conducta de tal personaje encuentra eco, dentro del mundo animal, en la "natura" del perro guardián, del que nuestro autor nos cuenta que, si se le confía un tesoro, no deja a nadie, ni siquiera a su propio dueño, que se acerque a él y lo pueda disfrutar (61: 1835-1840). A pesar de lo negativo de su actuación, el autor disculpa al perro en virtud de la obediencia que esta criatura irracional debe a su amo, quien le proporciona esa orden de custodia que él cumple a rajatabla. En cambio, para los envidiosos, como seres racionales que son, no existen reservas, excusas o atenuantes, puesto que son perfectamente conscientes del daño y el dolor que pueden infligir a los demás (62: 1847-1852):

Pour ce puet on prouver et dire
Que il sont chien et encor pire,
Car le chien doit garder par droit
Le preu son maistre, ou que il soit,
Mais il n'i ont nule raison
Ne mais envie et traÿson.

A modo de “significacio”, cabe suponer que el autor, en su calidad de enamorado, ha sido perjudicado por las habladurías de los criticones, entablándose con ello una verdadera batalla (“guerre”, 62: 1856) dialéctica en la que el autor insta a sus rivales a reafirmar delante suyo sus acusaciones y calumnias. Estos le rehúyen ya que su actitud no admite defensa alguna. El autor les amenaza, a su vez, con hacerles tragar sus infamias, del mismo modo que los perros vomitan y vuelven a ingerir su propio vómito (62: 1864-1870).

Vemos, pues, cómo la “natura” del perro se manifiesta de forma discontinua, es decir, intercalando previamente la interpretación de unos hechos que tienen relación con los amantes y, posteriormente, asociando dicha interpretación o “significacio” (no “stricto sensu”) a una particularidad de la conducta del animal en cuestión, prescindiendo de cualquier otro tipo de consideraciones sobre este y tomando solamente del perro aquellos detalles que contribuyen a devaluarlo.

A la entrada del perro, le sigue una invocación a la dama amada, supuestamente enojada con nuestro autor por obra y gracia de los maledicentes. A ella le suplica que siga el ejemplo del pelícano (una segunda “natura” idéntica a la primera donde se da mayor importancia a la herida del costado del ave) y le permita redimirse por medio de su amor (63: 1883-1887):

S'i vous plaisait, cuer debonnaire,
Prendre au pellicain examplaire,
Que vostre costé ouvrissiés,
Tant que arousé m'eüssiés
De vostre bone volenté.

Asimismo, el castor puede ser tomado como modelo en tanto en cuanto procede a automutilarse sus genitales, con poderes curativos, cuando se siente amenazado por los cazadores. Así preserva su vida.

En la "significacio" correspondiente, la conducta de la dama cortejada ofrece indicios claros de similitud con la descrita en la "natura" anterior: la dama que es asediada por un pretendiente enamorado termina por entregarle a este su más apreciado don, su corazón.

Se introduce, en la súplica subsiguiente, la idea de que la dama ocupa una posición de "Deus ex machina", es decir, posee el poder supremo de decidir sobre la vida o la muerte del enamorado que tiene en sus manos (65: 1955-1958):

Tout est en vostre volenté
De ma mort ou de ma santé;
S'i vous plaist, du tout m'ociés,
Ou vous de moy mercit ayés.

La razón se erige en guardiana celosa del corazón de la dama y el impedimento que separa a ambos amantes es una cerradura frágil pero muy segura, que solo podrá abrirse con mucha delicadeza, utilizando una hierba "milagrosa", del mismo modo que la emplea el pájaro carpintero. Este es un animal extremadamente ingenioso que hace a diario su nido en agujeros pequeños dentro del tronco de los árboles. Si el nido se ve amenazado, lo tapona y, cuando el peligro pasa, lo destapa introduciendo una sola hierba a la que no se le resiste ninguna cerradura.

El autor parece hacernos comprender su angustia al no saber cuál será el mejor medio para vencer la resistencia de la dama (66: 1997). La razón puede ser el instrumento: es entonces cuando se entabla la dialéctica "razón/corazón" que ocupa una amplia tirada de versos (66-67: 1999-2033). Inmediatamente, no habiendo llegado a ninguna conclusión sobre el asunto, el autor introduce dos temas de importancia capital: la venganza y el adulterio, planteado por medio de un triángulo amoroso. La honestidad de la dama nunca queda en entredicho, ya que la única posibilidad que el autor maneja es que esta esté enamorada de otro galán y que su amor no sea, por esta razón, correspondido (68: 2041-2044):

Je ne say, voir, en quel maniere,
Se la bele, qui tant m'est chiere,
N'amoit aussi par aventure
Aucun qui de li n'eüst cure.

Este presunto comportamiento del tercer elemento del triángulo es denostado por el autor, considerándolo una afrenta contra la mujer que ama, puesto que es notorio que nadie puede resistirse a sus encantos. Este desdén es similar al de la golondrina, la cual no se preocupa de comer ni de beber cuando vuela, olvidando incluso a sus propios congéneres de la bandada, con un empeño obsesivo en que nadie pueda alcanzarla. De la misma manera obran los individuos que no atienden la llamada del amor hasta que es demasiado tarde.

En este momento, aparece otro de los tópicos del amor cortés: el amor es más que un sentimiento, una fuerza incontenible e imprevisible a la que nadie puede escapar (69: 2065-2068):

Qu'il n'est dame ne demoiselle
Tant soit sage, vaillant ne bele,
Qui pas le peüst detenir
Ne faire a sieue amour venir.

Pero la inclusión de dicho tema en los versos de nuestro anónimo poeta no constituye sino un pequeño respiro que hace que volvamos nuestra conciencia al tema de la venganza, en íntima relación con la figura del erizo, el cual es caracterizado por el autor como una criatura totalmente inaccesible, ya que utiliza sus púas para evitar ser cogida por cualquier persona. Este mecanismo de autodefensa le permite moverse con libertad. A la vez, el poeta considera, en su interpretación personal, este procedimiento como recurso que las mujeres emplean para rechazar a algunos de sus pretendientes en beneficio de otros, lo cual provoca un tormento peor que la muerte al enamorado que no consigue el favor de su señora (69: 2083-2089):

Mais, en non Dieu, ceste venjeance
Ne me feroit pas alejance,
Ains me feroit pire que mors,
Quar vodroie miex estre mors
Sans venjance et sans recouvrier
Que ja se vousist acointier
De nul autre homme que de moy.

El autor usa un verbo clave en estos versos: "acointier", cuyo significado no queda claro en relación a las actividades de la dama con ese tercero en discordia. Tal término impregna el pasaje de una ambigüedad que bien pudiéramos tachar de deliberada, ya que "acointier" (= conocer) tiene dos lecturas posibles:

- a) la dama ha entablado amistad con algún otro caballero y, a consecuencia de ello, se ha enamorado de este.
- b) la dama y este tercer vértice del triángulo mantienen relaciones sexuales y, por tanto, ya no son solamente los celos lo que martiriza al autor-enamorado, sino también la conducta abiertamente impúdica de su amada.

De hecho, la reacción del autor resume, de una forma más sutil, el contenido de la fórmula "ojo por ojo, diente por diente". Si ella provoca el sufrimiento de él mediante la vía antes mencionada, el poeta considera justo que ella sufra igualmente con una venganza maquinada por él mismo. Se trata de forzarla a arrepentirse de todo el mal que le ha llevado a su vida (70: 2099-2107):

S'elle se pouvoit repentir
Des maux qu'elle m'a fait sentir
Et de la mort de desconfort
(Que elle m'a livré a mort)
Et du tourment et de l'ennuy,
Bien seroye vengié de luy;
Car certes c'est belle vengeance
Que de mener a repentance
Celuy qui neluy a forfait.

Se apela, entonces, al arrepentimiento y a las lágrimas como vehículo de redención de la dama y equipara esta "sensibilidad" ante su dolor con la que muestra el cocodrilo. Este come cualquier ser que halle en su camino, preferiblemente muerto. Después de devorarlo, le llora toda su vida. En la "significacio" (70-71: 2120-2139), el autor compara la falsa o pretendida piedad del cocodrilo hacia sus víctimas una vez muertas con la que debiera exhibir la dama hacia aquel que muere de amor por ella. No deja de ser curioso que el autor pida ser confortado con supuestos engaños, que son precisamente aquello que denosta del comportamiento de la hidra, el siguiente animal que inmortaliza en sus versos.

La "natura" de la hidra aparece desdoblada en dos apartados:

- a) si se le corta una cabeza, en su lugar nacerán dos.
- b) odia al cocodrilo y se finge muerta para que se la coma. Este se la traga entera y, mientras la hidra se encuentra en su estómago, lo

despedaza por dentro, le hace un agujero en el vientre y sale al exterior, matándolo.

En ellas se hallan presentes dos elementos a tener en cuenta:

1.- El autor se remite a la Biblia como autoridad en la que basa la descripción del animal (71: 2157).

2.- También se reconoce que la hidra tiene capacidad para pensar, poniendo así en evidencia la opinión de Santo Tomás de Aquino que consideraba a los animales exentos de cualquier tipo de inteligencia o de razonar (72: 2167-2170):

Lors pense, et si pense veoir
Qu'elle est legiere a decevoir,
Et ne luy chault mais que menger,
Et qu'on se peult de luy venger.

La hidra, pues, animal femenino ("elle"), piensa y construye inteligentemente la trampa que ha de tender al cocodrilo y le engaña con resultado de muerte del reptil. A esta personificación de la hidra le siguen una "significacio", que contiene una interpretación compleja de su conducta. Se inicia con un planteamiento positivo: tener muchos amigos asegura un gran amparo en la vida, pero este amparo puede volverse ataque si existe pugna entre los amigos para conseguir ser el favorito. Aún así, el individuo está obligado a ofrecerles su apoyo incondicional a todos so pena de perderlos. A esta advertencia, le sigue otra más contundente, dirigida a las damas, para que no se dejen llevar por las lisonjas de algunas personas, que solo pretenden engañar a los demás (74: 2235-2243).

El siguiente animal del inventario del poeta, el cangrejo, se trata de una forma bastante peculiar: se introduce primero una especie de "esbozo" de la "significacio" (74: 2244-2248) en los versos previos a la "natura", en la que se nos recuerda su habilidad de andar hacia atrás, alejándose de sus objetivos. La "significacio" apuntada en la entrada de la

hidra es retomada por el autor a modo de advertencia. Estos falsos "amigos" encuentran parangón en la figura del escorpión, la cual presenta "natura" y "significacio" indisolublemente unidas de la siguiente manera (75: 2266-2272):

NATURA:	Escorpions est de tel aire Que o la langue lesche et oint, Et o sa keue derrier point.
SIGNIFICACIO:	Autel font cil qui devant oingment De parolë et derrier poingnent; Si me semble que l'en puet dire Qu'il sont escorpion et pire.

Las características fisiológicas del escorpión inspiran la similitud que el autor ve entre este ser y los embaucadores que habían sido introducidos, como núcleo temático, en el verso 2237: su rastro (=palabras) es empalagoso e incita a la perversión o la lujuria y su cola se reserva el veneno (= critican a sus víctimas a sus espaldas, nunca directamente).

El interés de la dama por los aduladores tiene mucho que ver con la volubilidad que se le atribuye: ignora a aquellos que la miman para atender y condescender con cualquier recién llegado con intenciones no muy claras. Dicha conducta se relaciona con la astucia de los cucos. Estas aves no empollan personalmente sus huevos, sino que destruye los de cualquier pájaro de su tamaño y coloca en su lugar en el nido sus propios huevos que serán empollados por otra ave. Una vez que los cucos se hacen grandes, devoran a quien les alimentó. Se trata de una nueva recomendación a la dama para que evite la compañía y las lisonjas de los embaucadores que esconden tras sus bellas palabras el deseo de gozar de los favores –sobreentendemos sexuales– de la honrada doncella.

Resulta fácil pensar que la dama pueda ser despistada por las palabras de quien la tienta, puesto que este empleará fórmulas similares a las de los verdaderos amantes (76: 2319-2322):

Douce dame,
Je vous doing cuer et cors et ame,
Dame, souffrés que vostre soie,
C'a vostre service m'ostroie.

Vuelve el poeta a hacer mención de la víbora para insistir sobre el mismo asunto, manifestando su deseo de que la dama sea capaz de distinguir entre aquellos que la quieren bien y los que solamente traman engañarla. Para ello, se nos relata la conducta de la víbora en cuanto a su vida sexual: para engendrar, el macho introduce su cabeza en la boca de la hembra. Una vez fecundada esta, la propia cría le corta la cabeza y devora al macho. La susodicha cría nace destrozando uno de los costados de su madre, o sea, provocando su muerte. La "significacio" del ofidio incluye no solo un ruego a la dama para que extreme la vigilancia, sino también un lamento desesperado por parte del autor ante la posibilidad de que su amada pueda resultar ultrajada (78: 2380-2382):

Ja puis Diex ne me laist jour vivre
Qu'ele eslira autre de moy,
Cele que j'ain en loial foy.

A la caracterización de la víbora, le sigue la "natura" de la simia, donde, en lugar de incluir, como es usual, la "significacio" correspondiente, el autor se inclina por recapitular, es decir, hacer una lista enumerando los animales que representan a aquellos que pueden engañar a la dama para que esta tenga en cuenta su mala conducta a la hora de actuar por sí misma. La mujer debe tener siempre claro quién es su leal "amigo" (en el sentido más literal y en el que le da al término la estética cortés) y servidor. Este es aquél que siempre la apoyará, nunca la

abandonará y, sobre todo, satisfará sus deseos. Los embaucadores "explotan" a la mujer, forzándola a cumplir todas sus peticiones, so pena de dejarla una vez deshonrada (80: 2440-2444):

Ains le tenés vous, douce amie,
Qui l'amés, et pas ne vous aime,
Ja soit ce k'amie vous claimme.
Car amee de lui serés
Tant com sa volenté ferés.

A continuación se intercala un párrafo de transición donde se nos refieren con extremo detalle los síntomas de la enfermedad vulgarmente conocida como "mal de amores"⁷⁴. Se trata de dolor e ira provocados por los celos en caso que la mujer amada mire a un tercero; perder el color habitual cambiándolo por una mortecina palidez; actitud pensativa; abundancia de suspiros; temperatura corporal totalmente alterada, etc. (82: 2497-2508):

S'ai je souffert doulour et ire
Plus pour vous que ne vous puis dire,
Des que vo dous regars ravi
Mon cuer, lors que premiers vous vi,
Et sens et cors pour vostre amour.

74 El "mal de amores" adquiere un papel protagonista en uno de los textos escolares más populares y difundidos durante la Alta Edad Media, la comedia latina *Pamphilus. De Amore*. En dicho texto, un hombre (Pánfilo) busca por todos los medios cortejar a una dama para tener contacto carnal con ella. Pánfilo inicia la comedia explicando a la audiencia, con tono lastimero, la aflicción que siente debido a un amor no correspondido (Rubio y Glez. Rolán, 1977: 92: 41-45): "Hec mea transiecit certis precordia telis, // Tela nec inde queo ui remouere mea. // Vulneris inde mei crescit dolor omnibus horis // Decrescit que color uisque decorque meus". Según estos versos, el protagonista sufre un dolor intenso y permanente, una falta total de energía y de salud que puede apreciarse en su semblante pálido y sin vida. No resulta difícil establecer una relación entre el *Pamphilus* y la imaginería cortés, si tenemos en cuenta que el texto latino parece haber sido concebido como un ejercicio escolar bastante básico y popular que seguramente conocían los autores del amor cortés desde la escuela.

Chascune nuit et chascun jour
Pour vous m'estuet palir et taindre,
Penser et suspirer et jaindre;
Trambler sans froit, suër sans chaut
Me fait vostre amour qui m'assaut.
Li maus qui pour vous me demainne
Est plus griés que fievre quartainne.

Tanto dolor no exime al autor de seguir venerando a su única diosa, a la que querrá hasta su muerte incluso en la tesitura de no ser correspondido por ella. El autor aprovecha este párrafo introductorio para hablarnos de un tema en sí polémico durante toda la Edad Media: la monogamia, que en el presente bestiario tiene su principal representante en la tórtola. Estas aves solo buscan pareja una vez en su vida, cambiando incluso de hábitat y de costumbres en caso de muerte de alguno de los miembros de la misma.

La cuestión de la monogamia, tan defendida en los escritos de los Padres de la Iglesia y de los teólogos afines durante todo el periodo medieval y a pesar de haber sido incluída entre los contenidos de este poema, parece chocar con las ideas transmitidas por la tradición del amor cortés, el cual defiende o postula un amor eminentemente adúltero. En la época, tanto en la corte como entre el pueblo llano, era muy frecuente el cortejo de las damas con objeto de conseguir contactos carnales fundamentalmente. Una vez consumados estos, se ponía en práctica de nuevo el cortejo a otra dama, y así sucesivamente... Prueba de ello nos la ofrecen las aventuras narradas en los "fabliaux" franceses contemporáneos del *Bestiaire d'amour rimé* (*Dame Siriz, Le prestre et Alison, Cele qui se fist foutre, Constant du Hamel*) o en la lírica primitiva peninsular, la cual da abundantes muestras del comportamiento un tanto promiscuo de los hombres y mujeres de la época, habituales degustadores de placeres

sexuales fuera de la institución matrimonial, haciendo buena la máxima del Arcipreste de Hita (Menéndez Peláez, 1985: 90 y 111; cuads. 71 y 257):

El mundo por dos cosas trabaja: la primera
por aver mantenençia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera.[...]
Sienpre está loxuria adoquier que tú estás,
adulterio e forniçio toda vía desseas,
luego quieres pecar con qualquier que tú veas,
por conplir la loxuria enguinando las oteas.

Entre los poetas del dominio galaico-portugués, podríamos destacar la insistencia en reflejar conductas amorosas de carácter marginal -entendiendo por ello fuera de las reglas establecidas, es decir, del matrimonio canónico, clandestino o barraganía- entre parejas. Con frecuencia, asistimos a poemas puestos en boca de elementos femeninos que contienen lamentos o sencillamente relatos de encuentros esporádicos entre amantes. Los siguientes ejemplos provienen de autores como Johan Soarez Coelho, Pero Meõgo y Johan Zorro (Beltrán, 1987: 48, 81 y 68, respectivamente), poetas portugueses que compusieron su obra en la segunda mitad del siglo XIII.

A:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte, e paguéi-m'eu d'elos
e de mi, louçaã.
Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguéi-m'eu d'elas
e de mi, louçaã.
A la fonte e paguéi-m'eu d'eles,
aló achéi, madr', o senhor d'eles
e de mi, louçaã.
Ante que me eu d'ali partisse,
fui pagada do que me el disse
e de mi, louçaã.

B:

Fostes, filha, eno baylar
e rompestes i o brial:
poys o namorado i ven,
esta fonte seguide-a ben,
poys o namorado i ven.

C:

Pela ribeyra do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo:
amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse!
Pela ribeyra do rio levado
trebelhey, madre, con meu amado:
amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse!

Volviendo al *Bestiaire*, se produce una recapitulación en los versos 2540 a 2560. El autor retoma la "natura" de la simia que ya había aparecido en los versos 2400 a 2426 y plantea la "significacio" que antes no ofreciera para este animal.

Del episodio siguiente, dedicado a la perdiz, podemos resaltar lo siguiente en cuanto a su "natura": estos animales permiten a otras congéneres criar a sus polluelos, los cuales, una vez mayores, abandonan el nido en que fueron alimentados en busca de su verdadera madre, de la que no se separan durante el resto de su vida. En la "significacio", se pone un énfasis especial en uno de los tópicos del amor cortés. Sucumbir a los dictados de Amor provoca en el amante un estado de cuasi-levitación en el

que los cambios de humor y de opinión pueden ser exageradamente bruscos, a capricho del propio Amor (85: 2603-2607).

Seguidamente, se produce un nuevo intento de engrandecimiento de la figura del autor frente a su dama y el mecanismo elegido es insistir en su equiparación con la cría rechazada en un principio por la simia ("li singes haïs. 86: 2636), asumiendo un rol de víctima que podría favorecerle a los ojos de la mujer que ama. A la vez, repite la idea de que la suerte del amante está en manos de la dama: "par vous ou mors ou vis sera" (87: 2656). Ello deja la puerta abierta para una nueva declaración amorosa del autor-enamorado (88: 2681-2684):

Mais sous siel n'a dame tant bele,
Quel qu'ele soit, dame ou pucele,
Que ne guerpisse pour vous sieuvre
Tous les jours que j'avrai a vivre.

Tal petición se realiza tras una larga tirada de versos donde el autor reafirma sus intenciones y repite, casi con idénticas palabras, aquello que introdujera en los versos 1789-1833, una auténtica invectiva contra la envidia y los maledicentes y falsos aduladores, cuestión que ha venido tratando hasta este momento y durante casi novecientos versos de su poema.

No obstante, y para apoyar su propia caracterización como víctima de los devaneos de la mujer amada, el autor se identifica con los huevos del avestruz (89: 2709-2711), ya que esta tiene la particularidad de dejarlos abandonados a su suerte medio enterrados en la arena no bien los pone. A este párrafo le sigue el lamento de quien se sabe solo y desdeñado por aquella a la que adora (89: 2712-2714):

Je n'ay aïde ne conseil
De nule qui couver me daingne,
Ne qui pour ami me retiengne.

Su único consuelo se reduce, como el de los huevos del avestruz, a gozar de cuanto el Creador ha dispuesto en el mundo para facilitar nuestra vida ("un po de joie//de joliveté seulement"; 89: 2716-2717, en el caso del autor-enamorado; "le soleil, qui est au monde,//naturel chaleur leur abonde"; 88: 2703-2704, en el caso de los huevos del avestruz). El pasaje se cierra con una sentida súplica a la dama para que le acepte por "amigo" (90: 2744-2747): "Franche, debonnaire a dous non,//Vueillés par vostre courtoisie//Que soie amis et vous amie,//Et je vous serai fins amis".

El mismo tópico, el del sufrido enamorado, se refleja en la interpretación de la abubilla. Este pájaro, cuando se siente viejo y no puede mudar la pluma por sí solo, deja que sus crías lo ayuden, lo alimenten y le den calor mientras no recupera del todo su cobertura plumácea. El comportamiento de esta ave, el enamorado que necesita calor humano y amor para poder renacer a la vida, trae consigo la formulación de un deseo largamente acariciado por el autor: ser correspondido y debidamente atendido por la mujer amada (91: 2777-2780):

Douce dame, ausi bon loier
Avriés vous de moy couver,
C'est a dire se vous daigniés
Que pour ami me retingniés.

El poeta introduce, entonces, un párrafo de transición en el que establece de nuevo algunos de los tópicos que se relacionan con el amor:

a) El amor es un sentimiento que no distingue entre clases sociales: a sus ojos, todo el mundo es igual (91: 2795-2796). Este rasgo

resulta común a dos de los momentos más decisivos en la vida de cualquier individuo: el amor y la muerte ⁷⁵.

b) El amor y la nobleza son enconados enemigos en opinión de una de las autoridades clásicas más expertas en la materia: Ovidio, en quien el autor se apoya para afirmar que las clases altas se caracterizan por su soberbia, orgullo y vanidad, en contraste con la dulzura y bondad que se atribuyen tradicionalmente a Amor (92: 2798-2803).

c) Los intentos y esfuerzos del caballero por lograr el interés de su dama se equiparan a un torneo de la época ("jouste"; 92: 2809), en el cual dos caballeros se enfrentaban frecuentemente por alguna dama o cuestiones de honor. En este caso, el autor lucha contra la indiferencia de la mujer que ama, derivada, en parte, de su condición noble y, para ello, le pide que deje de lado tales prejuicios de clase para que la justa tenga lugar entre iguales (92: 2806-2809):

Si vous convien, si com moi samble,
Humilier par estouvoir,
Ains que vostre amour puisse avoir,
Tant que la jouste soit pareille.

Estos elementos de la organización interna del amor se ven complementados con una explícita referencia al "dieu d'amours//que de

⁷⁵ En cuanto a esta última, referencias más que explícitas a la igualdad de todos al final de su vida pueden ser encontradas en textos tan representativos como la pieza teatral "Everyman" (Cawley, 1988: 210: 115-118 y 125-129: "I am Death, that no man dreadeth,//For every man I rest, and no man spareth;//For it is God's commandment//That all to me should be obedient//[...]//I set not by gold, silver, nor riches;//Ne by pope, emperor, king, duke, ne princes;//For, and I would receive gifts great,//All the world I might get;//But my custom is clean contrary"), las *Danzas de la muerte* (Oliva Prim, 1983: 137: 57-60: "A la dança mortal venid los nascidos//que en el mundo soes de cualquier estado;//el que no quisiere a fuerça e amidos//facerle he venir muy toste parado") o la totalidad del contenido de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

son *dart vous eüst pointe*” (93: 2860-2861), claramente emparentado con Cupido, dios del Amor en el panteón de la Roma imperial.

A continuación, se retoma la figura del ciervo, con una “significacio” que enmarca su “natura” por arriba y por abajo (94: 2872-2878 y 2887-2894) y supone una nueva recomendación para la dama, estrechamente vinculada con los expresado en los versos 2806-2807.

Este proceso de mejora que parece suceder en el caso de la hembra del ciervo, ocurre también en otras especies animales como el águila, la cual moldea su pico a voluntad para evitar problemas en relación con la comida o su propio desarrollo.

Pero el proceso se vería alterado si las fuerzas que actúan en este proceso de mejora no rindieran adecuadamente (y esto es lo que viene a reflejar la “significacio” del águila): si el águila no hace bien su trabajo, el resultado será doloroso para ella; si la dama presta atención a los hipócritas y aduladores, puede hacer desaparecer su orgullo, pero acabará por verse engañada y deshonrada. En la misma línea, el ejemplo del cocodrilo hembra resulta negativo para los humanos (*“Mais de tout ce voions nous faire//au quocodril le contraire”*; 96: 2933-2934). Muchas mujeres dejan desperdiciarse algún lance amoroso por su proverbial tendencia lenguaraz y su poca preocupación por rodearse de amigos fieles y bienintencionados hacia ella. De cualquier manera, el autor considera la capacidad de buscar buenas y leales compañías una de las cualidades más deseables en una mujer y se refiere repetidamente a ella con el calificativo “*joie*” (= *joya/alegría*; 96: 2931, 2939, 2943 y 2947).

El motivo de los “amigos” falsos y traicioneros sirve al autor como excusa para introducir en su poema uno de los animales fantásticos más consagrados por las mitologías griega y latina: el centauro o sagitario. En su “natura” se hace mención a la descripción tradicional de los centauros: animales híbridos, mitad hombre –de cintura para arriba–, mitad caballo –

en su parte inferior-. La "significacio" incide especialmente en el factor de su ambigüedad. El "doblete" del que dicho animal hace gala en el estadio físico se traslada a su interior: es decir, la simbiosis racional-irracional da paso a la existencia de dos personalidades bien diferenciadas. Una de ellas, agradable al exterior; la otra, oscura, escondida y maligna.

De idéntica forma el autor describe al siguiente animal de su inventario: la ballena. Animal de intenciones equívocas, se sumerge en el mar dejando solo a la vista parte de su lomo, el cual puede ser confundido con una pequeña isla en la cual atracan algunos barcos que se encuentran en dificultades en alta mar. Cuando esto sucede, la ballena arrastra a barco y marineros al fondo del mar al sumergirse totalmente.

En este momento, aparece intercalada una larga tirada de versos plagada de máximas sacadas de proverbios populares (100: 3069 y 3075-3076) o de autoridades clásicas (101: 3102-3105). El foco de atención queda resumido en dos puntos principales:

- a) ¿Cómo saber de quién ha de guardarse la dama? ¿Bajo qué criterios debe juzgar? Solución: el sentido común se lo revelará.
- b) ¿Cómo poder confiar o establecer amistad con un extraño si los de casa son los primeros que, aún conociendo a uno, te acusan y sospechan de tí? Para resolver esta cuestión, el autor introduce la comparación entre camisa y cota (= recubre y tapa lo que la camisa deja al descubierto), que arroja la siguiente interpretación: uno debe apoyarse siempre en los amigos y, de igual forma, atenderles, serles enteramente fiel y aconsejarles debidamente.

Este juego de preguntas y respuestas del autor deja paso a otro nuevo animal en su poema: la hembra del elefante, de la cual se destaca su sagacidad llegada la hora del parto. En ese momento, la elefanta se acerca a las orillas del Éufrates (103: 3171), lugar plagado de dragones, se introduce en el agua y deja cerca de ella al macho para protegerse mejor

de posibles ataques. Esta previsión hace pensar al poeta en un ejemplo que deberían seguir todas las mujeres que se tengan por honestas: mostrar su prudencia evitando a los falsos y reteniendo cerca de sí a aquellos que han probado su lealtad hacia ella. Además de ello, el nacimiento de la cría en el agua está vinculado estrechamente con el conocimiento del porvenir. El agua actúa como un espejo (103: 3196-3197) por su poder refractario y revela a quien en ella se mira la existencia de un peligro que acecha.

Por su parte, el basilisco, fiera bestia que mata con su mirada, haciendo llegar su veneno hasta el propio corazón de su víctima, sirve al autor para insistir en su preocupación por los supuestos pretendientes que rodean a su dama. De cualquier forma, la interpretación que el autor da al basilisco no posee connotaciones negativas, como cabría esperar de su comportamiento irascible, sino todo lo contrario, subrayando las benéficas propiedades que pudiera tener para la mujer amada saber leer en el corazón de los hombres con una mirada tan penetrante como la del animal descrito. Así, sería extraordinariamente fácil distinguir quién o quienes son merecedores de su confianza por contraposición a los “traístres felons” (105: 3249) que planean traicionar a la dama tras conseguir sus favores.

Esta última mención a los falsos amigos enlaza con la figura del “regnard” (105: 3250). Este animal acostumbra a cazar pájaros fingiéndose muerto, echándose en el suelo boca arriba con la lengua fuera. Los pájaros, conedores de las apetencias del zorro, recelan pero terminan por sentirse seguros, posándose sobre el fingido cadáver o en sus alrededores. Este es el momento elegido por el zorro para despertar de improviso y cazarlos para devorarlos. Se intenta producir en el lector el efecto de identificar a los embaucadores con el zorro cazador y la dama con los pájaros.

El siguiente animal, el buitre, es caracterizado por el autor como ave salvaje (106: 3298) de mayor tamaño que una garza. Se alimenta exclusivamente de carroña y suele seguir a los ejércitos a las batallas para comerse a los muertos en acción al final de la misma. El autor aprovecha para introducir una diatriba y unos versos que contienen una sutil referencia al acto sexual (107: 3308-3310):

Et s'ilz peuent du sien avoir,
Ilz le rapinent a deux mains,
Et les mettent du plus au mains.

De nuevo, aparece en el poema la que será última mención al rey de los animales, el león, poniendo de relieve en su "natura" su capacidad de dormir con los ojos abiertos, de igual forma que el autor-enamorado es capaz de dormir cuando le asaltan los tormentos de Amor, descritos con anterioridad en los versos 3419-3428 de este poema. Pero todos estos tormentos no consiguen disuadir al amante de su propósito, conquistar el corazón de su dama, provocando, sin duda, el efecto contrario: cuanto más le hace penar Amor, más se reafirma el amante en sus convicciones (110: 3433-3435): "Car quant amours plus ne demainne// Et que je trais pour li plus painne// Plus est en moi ferme et estable".

El enamorado, definido como sirviente de la dama a la que quiere (111: 3439-3440), comienza, tras un pequeño paréntesis de cuarenta versos donde intercala la "natura" de una gema y nos revela detalles sobre el motivo de la llama incombustible de Amor (112-114: 3503-3561) del cual destacamos los versos siguientes (114: 3537-3538): "Feu sans lumiere//Plain de tenebreuse fumiere".

Se produce, entonces, una recapitulación del dolor del enamorado en los versos que siguen al diálogo:

- por una parte, se siente un gran pesar si el enamorado no puede ver a su dama con cierta frecuencia (114: 3566-3570 y 115: 3584-3588);
- en segundo lugar, la amada emana dulzura y provoca gran alegría y consuelo al enamorado (115: 3573-3580);
- el asalto de Amor se compara a una guerra sin cuartel (115: 3592-3595);
- se incluye una lista de síntomas de la enfermedad de Amor (115: 3597-3599).

Tras una referencia a la historia de los amores trágicos de Paris y Helena de Troya (116: 3612-3616), el bestiario se cierra con una súplica directa a la dama para que considere todo lo expuesto por el autor hasta el momento y le garantice su amor (117: 3658-3660):

Vous pri, fin cuers dous, debonnaire,
Pour franchise et pour amistié,
Que vous aiez de moy pytié.

El verdadero final del bestiario, no obstante, lo constituye el segundo juego anagramático en el que el autor nos proporciona a los lectores pistas para revelarnos tanto su propio nombre como el de su mujer amada.

5.4.2. PROCEDIMIENTOS Y RECURSOS PARA CONSTRUIR SENTIDO

Sin perder de vista el hecho de que estamos analizando un texto que formaría parte del último peldaño de la evolución del subgénero fisiólogo-bestiario, no deja de sorprender que los patrones de creación de imágenes poéticas se basan casi exclusivamente en la insistencia de ciertos tópicos y en la tensión resultante de la acumulación de contrarios. Son, en

esencia, formas poéticas muy poco elaboradas, casi primitivas, que no concuerdan con el estadio evolutivo mencionado. Desde luego, el autor no consigue superar el modelo de Teobaldo y Arundel, cuya complicación formal trae aparejado un cierto interés por crear imágenes de una manera más consciente y elaborada (contrástese con la estructura general circular de ambos poemas, la entrada de la araña en Teobaldo o la de la tórtola en Arundel, por poner algunos ejemplos).

No obstante, el poema parece aspirar a crear un sistema alegórico completo mediante la concatenación de imágenes un tanto fosilizadas. El autor ha perdido totalmente el interés por mantener los tres planos de interpretación que aparecían en los fisiólogos de Teobaldo y Arundel y ha "fusionado" elementos culturales y religiosos en un nuevo co-texto para decodificar adecuadamente su alegoría del "fin amors".

Para sustentarlo, el autor ha utilizado varios recursos de indirección de sentido como identificaciones por emparejamiento, paralelismos, *amplificatio*, *captatio benevolentiae*, comparaciones, etimologías al modo de San Isidoro, apelaciones a la verosimilitud del relato y, sobre todo, un vocabulario con un poder denotativo extraordinario en muchos de los versos, que pone a prueba las implicaturas y principios de la comunicación aludidos en páginas anteriores de esta tesis doctoral. Sobre este último recurso descansa buena parte del potencial significativo de este *Bestiaire*, como expondremos a continuación.

La manera en que el autor introduce el cuerpo principal de su obra remite a una de las convenciones retóricas más frecuentes: anunciar el momento exacto en que su bestiario comienza equivale a separar inequívocamente esta nueva parte de los 200 versos anteriores, en los que el autor ha dado prioridad y máxima relevancia a exponer las razones que le han llevado a emprender su tarea literaria y el diseño formal que ha

decidido aplicar en su poema. El autor confiesa abordar la composición del poema con esperanza de encontrar un alivio que la vida real le niega insistentemente (*“Or weil commencer ma matire, // Qui mout m’abelist a descire, // Pour mes maus un po deporter”*; 9: 203-205).

La elección de los animales que han de encabezar la lista de su bestiario no es, en consecuencia, casual. La presencia del ruiseñor como punto de partida introduce un elemento tradicionalmente positivo, ligado como está a las convenciones literarias de la poesía lírica del periodo y a factores socio-económicos. El ruiseñor anuncia la llegada de la primavera y el buen tiempo para disfrute de los que se aman y también las nuevas cosechas que aseguran el sustento de la sociedad, según la sabiduría popular. De súbito, percibimos al inicio mismo de la entrada un gran contraste entre este elemento tan positivo y optimista y la actitud negativa del autor, atenazado por miedos interiores y por un desasosiego que desemboca en pesimismo: *“trop me fait desconforter”* (9: 206). El dramatismo de esta primera entrada lo acentúa el hecho de que no se aporta significación alguna a la trágica natura del ruiseñor, que muere cantando bajo una lluvia inmisericorde por el puro placer de escuchar su propio canto sin cesar.

La tensión impregna no solo la entrada del ruiseñor, sino también la del segundo de los animales en orden de aparición: el cisne. Dos aves, pues, que cantan hasta morir, aunque por diferentes razones, y que el acervo popular identifica con la belleza. El autor insiste en presentar la belleza como un núcleo de significación con fondo más bien trágico, articulando ambas entradas en torno a la certeza terrible de un resultado final (la muerte de ambas aves) al que preceden en todo momento adjetivos de carácter positivo muy relacionados con el concepto de belleza (*“delitable”, “plaisante”, “agreable”, “biau”, “grant”*; 10: 219, 220, 223 y 233 respectivamente). El deleite vano, el placer por uno mismo en el caso

del ruiseñor (“tant s’i delite et entent”; 10: 211); el perfeccionismo en el caso del cisne (“sa mort define en bien chanter”; 10: 234) no dejan de ser facetas que esconden tras de sí el peor de los espantos (“La mort dou roxignol m’effree”, “certes, mont m’espoënte fort”; 10: 213 y 238).

Es a través de la vista, el primero de los sentidos en ser citado por el autor, como empezamos a conocer el mundo que nos rodea. El campo semántico formado por los verbos “veoir” (11: 253) y “aperceüs” (11: 258) nos introduce en el juego ilusorio de apariencias que podemos percibir a poco que miremos alrededor nuestro, pero debemos tener cuidado, según el autor, porque lo visible no es lo estrictamente real, como podemos apreciar en la tercera entrada del poema, dedicada al león.

El león pierde fuerza y valor a medida que se siente observado por un supuesto enemigo. Por el contrario, si es el león quien observa y ve al enemigo antes de que este lo detecte, la relación entre ellos se invierte. La mirada, la visión en este caso, conlleva poder sobre una situación cualquiera. Pero existe mucho más detrás de una simple mirada, de la misma manera que la primera significación del animal nos introduce en un dominio más rico y enigmático: ¿qué se esconde tras el sentido de la vista?

La palabra clave de esta entrada es la forma verbal “descuevre” (11: 263, 269). “Descubrir” o su contrapunto reflexivo “descubrirse” por voluntad propia, ambos términos constituyen el centro de gravedad de la situación narrada. Revelar qué hay más allá del alcance de la vista: el amor que una dama siente por un caballero (11: 264) y que la coloca en una posición incómoda, de indefensión (“force perdue”; 11: 265), ante este; la pasión que un hombre alberga hacia una dama (11: 268-269) y que lo convertirá en un ser inferior, sin orgullo ni identidad propia (“premiers i pert// vois et maniere de proier”; 12: 270-271) en manos de una mujer. Ver y saber están de esta forma directamente emparentados, perfectos

cómplices que unen sus fuerzas en contra del eslabón más débil de la pareja.

El autor pasa ahora de lo general a lo particular para convertirse él mismo en protagonista de la significación del león, narrando en detalle su sufrimiento a causa de una situación parecida. Todos los ingredientes propios del amor cortés convencional aparecen en los siguientes versos: la posición de privilegio en que se halla la dama amada (*“Li leus qui m’a premiers veü// C’est ma dame, qui a seü// Mon vouloir, ainsois que dou sien// Eüsse enquis ne sens ne rien”*; 12: 273-276), la pérdida fatal de la identidad del amante (*“pour ce ai je ma vois perdue”*; 12: 279), la raíz mágica original de lo bello (12: 285-286), el esfuerzo titánico por conseguir algún avance sin apelar a la fuerza bruta (12: 291-294), la queja amarga, el dolor por no recibir la compensación deseada (*“pour ce me craing je mont et dout// que je ceste emprise n’achief”*; 12: 282-283), la desesperación del amante desdeñado (*“Desperance qui me destraint”*; 12: 296)...

Preso de su propia impotencia, de su incapacidad de reaccionar adecuadamente, el autor, en su rol de amante, se centra en otro pájaro para ilustrar las vicisitudes por las que está pasando. Le toca el turno al cuco, otra imagen tradicional de la llegada de tiempos propicios para los lances amorosos, por medio del cual se nos introduce de lleno en la paradoja que supone para el amante vivir inmerso en una mezcla de esperanza y desesperación al mismo tiempo. El cuco se esfuerza por cantar durante todo el día, a pesar de que sus intentos no son tan exitosos como quisiera; solamente conseguirá acercarse a la perfección a medida que el día se termine. El canto, de nuevo, como instrumento que nos permite acceder a la belleza suprema, en consonancia con las teorías musicales de la Edad Media.

El autor-amante juega en esta entrada con la tensión que produce el contraste entre términos o situaciones diferentes entre sí. La

desesperanza con que comienza sus días se relaciona estrechamente con la expectativa de lograr a su dama (“que desesperance d’aiue// et de merci, qui me destraint,// m’esforce et semont et contraint// a emprenre outre mon poër”; 13: 308-311). Cuanto más desesperado se encuentre el amante, más se sentirá empujado hacia conseguir que su felicidad con su amada sea plena. Por otro lado, se acentuará su intención de acercarse a la dama y hacerse notar, a pesar del supuesto rechazo que esta haya podido mostrar hacia el autor-amante (“que li desesperés d’ayde// ait plus fort vois que cil qui cuyde// avoir merci pour sa requeste”; 13: 327-329).

Para convencer a la dama de la veracidad de sus afirmaciones, el autor no duda en recurrir a una imagen que, según su criterio, refleja claramente la contradicción “desesperación-esperanza” en la que actualmente parece encontrarse. El atardecer une en un mismo punto día y noche a partes iguales, en una disputa que se resuelve finalmente en favor de la noche. Tal disputa semeja una situación amorosa en la que dentro del amante luchan esperanza y desesperación a partes iguales, sin que una prevalezca sobre la otra. Pero llegará un momento en que, por distintas razones, la dama haga una elección que no beneficie al amante que espera y, entonces, la suerte de este en su lucha interior habrá cambiado irremediablemente, llevándole a un momento límite. Por primera vez en su discurso, el autor introduce la distinción entre “desesperance” y “nes un espoir” (“Mais l’eure ou il n’a point de jour//Si nous senefie l’amour//En coi il n’a nes un espoir//D’ayde ou de merci avoir”; 13: 317-320) para explicar este drástico cambio que le hace hundirse moralmente. No quedan ya vías para solucionar el daño sufrido en el amante.

La conducta del asno salvaje es esgrimida como prueba (“Je le preve par une beste”; 13: 330) de que la desesperación fuerza a las criaturas a exagerar comportamientos hasta el más puro agotamiento. La aproximación que el autor hace a este animal está gobernada por un

término específicamente negativo: “*orriblement*” (14: 331), el cual mediatiza cualquier posible consideración del animal por parte de los receptores del poema. Con una introducción tan tremendamente negativa, el autor intenta sumergirnos en un entorno pesado, difícil y netamente hostil.

La entrada del onagro se articula en torno a la repetición constante del sustantivo “*fain*” (14: 335, 336, 337, 340 y 344), el cual imprime una fuerte sensación de agobio a los versos. El animal está a punto de morir de inanición: es incapaz de encontrar alimento que le sacie y, por más que busca, no halla consuelo ni salida posible a su situación. La insistencia en el elemento “*fain*” se completa con la adición de otro sustantivo clave en la entrada: “*angoisse*” (14: 339, 340, 344), que el autor utiliza con evidente intención de reforzar la idea de que el animal, después de una terrible agonía, va a exhalar su último suspiro. Parece apoyar esta interpretación, asimismo, la recurrencia de los sonidos fricativos “/f/” y “/s/”, presentes en ambos términos.

Enfrentado a una desesperación semejante, el autor-amante se siente encerrado en una mazmorra de la que debe esforzarse por salir, puesto que no cuenta con ninguna ayuda exterior (“*merci*”; 14: 347). Pero la esperanza aún subsiste, puesto que considera que su titánica tarea de liberarse de la prisión de Amor en la que su dama le ha puesto (“*celle qui m’a en prison*”; 14: 348) no deja de ser una “*merveille*” (14: 346) que le da fuerzas para superar los obstáculos.

No existe para el autor animal más polivalente que el león para explicar qué es lo que le atenaza. Para ello, no duda en utilizar la comparación (“*par c’on puet fame par nature// comparer a leu, se me samble*”; 14: 356-357) entre este y las mujeres, dadas las supuestas similitudes que ambas especies presentan. De cualquier modo, es obvio que el propio autor es consciente de que los posibles receptores pueden no

comprender totalmente cuáles son los puntos en los que ambas figuras convergen, a su juicio. Emprende, entonces, una segunda tarea: dirigir la atención de su audiencia a determinados rasgos que le parecen relacionar a las dos especies. Para conseguirlo, emplea un método muy simple que consiste en establecer simetrías entre león y mujer de la siguiente forma (14: 358-360 y 15: 376-380):

Le leu se tourne tout ensamble,	De son cuer se ensamble non:
Pour ce qu'il a le col si roit	Ne que li leus se puet tourner,
Que pour riens ne se fleschiroit.	La fame ne puet atourner
	Son cuer en .II. amis avoir,
	C'elle aime bien sans decevoir.

La repetición en ambas partes de la entrada de términos como "tourner" y "ensamble" refleja la intención del autor de trazar paralelismos entre ellas para que los posibles receptores sigan de manera inequívoca el razonamiento que quiere mostrarles. Tiene especial interés las connotaciones que el verbo "tourner" puede recibir como resultado de su insistente utilización en el segundo fragmento citado anteriormente. Por un lado, volverse físicamente hablando, destacando la acción de cambiar el foco de atención de un individuo hacia un área opuesta. Por otro lado, depositar toda la atención de la dama en aquellos a los que el autor-amante considera enemigos y rivales. Las zonas más débiles de los dos seres ("le col" y "son cuer") coinciden en ser las más desprotegidas, bien por su situación física, bien por su conocida sensibilidad y, además, son las más expuestas a los peligros que acechan. Los dos fragmentos se cierran con sendas alusiones a estos peligros latentes y a la actitud que ambos adoptan como norma de vida: no dejar que nada altere, ni física ("ne se fleschiroit") ni moralmente ("sans decevoir"), su naturalidad.

Para introducir el segundo factor común entre león y mujer, el autor explota otro tipo de estructura: el uso de la conjunción comparativa

“aussi com” (15: 387) y la repetición de una parte de la “natura leonis”: “li leus a plus chere// sa proie loing de sa louviere” (15: 387-388). El núcleo principal de estas dos tiradas de versos lo constituye la idea de que las buenas obras son más apreciadas conforme van saliendo del círculo más íntimo. En una situación amorosa como la que el autor-amante describe en estos versos, la separación entre los amantes aumenta la pasión entre ellos.

El tercer rasgo en común entre león y mujer parece no estar muy claro a tenor de la explicación que el autor da en el poema: por un lado, tenemos una conducta animal que indica el sigilo en que el león debe moverse para proteger su propia vida cuando deja su hábitat natural y la manera en que no vacila en autoinfligirse un castigo corporal si se pone en peligro por un descuido. Al otro lado de la página encontramos a una mujer que, para salvaguardar su prestigio y discreción, no duda en utilizar su conocida capacidad habladora para controlar una situación amorosa a priori incómoda. Es posible apreciar algún indicio de analogía en el planteamiento de la situación que motiva ambas conductas: el ruido que el león produce (“mais s’il avient soudainement// que auscuns rains sous son pié brise// qui fasse bruit”; 15: 368-370) y el secreto que revela la dama (“se la fame est tant prisautiere// de paroles et tant aille avant// que li hons s’aille apercevant// qu’elle soit de s’amour enprise”; 15: 390-393) les ponen a los dos en el mismo atolladero, a merced de terceras personas. Por el contrario, las medidas (“justice”; 15: 370 y 394) que cada uno de ellos toman para atajar la situación son completamente opuestas: el animal se hiere a sí mismo, mientras que la dama juega con los sentimientos de quien está a su alrededor (“vers celui qui de riens ne l’aimme,// et fait samblant qu’ele le craimme”; 16: 405-406) y envuelve su traspiés en bellas palabras (“et cuevre trop courtoisement”; 16: 396) que obran el efecto de someter a su voluntad al hombre que parecía manejar las riendas de la situación (“et l’omme qui voit enlacié// de s’amour tient elle sous pié”; 16: 401-402). Ningún castigo, pues, para quien ha cometido

el pecado de traicionar el secreto de Amor, a pesar de la severidad de su falta.

Esta identificación tan clara entre mujer y centro de poder se da también en la entrada correspondiente a la sierpe, en la cual se puede apreciar la posición de privilegio que las damas adoptan en los lances amorosos y su forma habitual de actuar con los hombres que les interesan o los que rechazan. El autor hace aún más patente este rasgo cuando encadena la entrada anterior del león a los versos sobre la sierpe mediante la simple expansión de algunos elementos mencionados en la tirada inmediatamente anterior. Así, el conflicto entre león-dama y amante surge de manera inesperada (*"soudainnement"*; 15: 368), al igual que entre sierpe-dama y hombre (*"par aventure"*; 16: 408) y no existen diferencias sustanciales en cuanto al desarrollo de ambas historias, excepto la aparición en la escena de la sierpe de un elemento nuevo: el primer amor de la dama. Tanto león-dama como sierpe-dama utilizan cuanto está en su mano para garantizarse poder absoluto sobre el amante que las pretende. El término *"courtoisement"* (16: 396), utilizado por el autor para describir de una manera general el comportamiento y las palabras de la dama-león, se especifica con mayor detalle en la entrada de la sierpe: *"de douce maniere, // simple et franche, ne n'est point fiere"* (16:415-416). La cortesía no está en absoluto reñida con la sencillez ni la sinceridad, a pesar de que, paradójicamente, la sierpe-dama esté fingiendo (*"et samble que elle le craimme"*; 16: 418) para despistar como también lo hiciera el león-dama (*"et fait samblant qu'ele le craimme"*; 16: 406) con su respectivo amante.

Resulta interesante detenerse en la *"significacio"* de la sierpe para prestarle atención a la dicotomía que el autor establece entre *"hons nus"* (16: 423) y *"hons vestus"* (17: 426). La dama parece tener dos pretendientes, uno con muy poca experiencia en lo que a amores se refiere (*"de la premerainne acointance // d'amours"*; 16: 424-425) y otro más

experto que ha cometido el error de revelar su amor ("et l'amour confermee// est au vestu comparagee"; 16: 425-426). Al primero de ellos, la sierpe-dama lo respetará hasta el punto de no castigar su tremenda ansia de amor ("quant il est grans et parcreüs"; 17: 429). El segundo merece un duro tormento a causa de su impericia, impropia de hombres que ya tienen una trayectoria en el terreno amoroso. La protección que su experiencia previa ("vesteüre"; 17: 428) le brindaba se ha desvanecido como consecuencia de haber exhibido públicamente los síntomas de la enfermedad de Amor ("cil qui d'amours est souspris// est esbahis et entrepris"; 17: 439-440). El desenlace se manifiesta en forma de acción terrible e insoslayable: la sierpe lo hace desaparecer físicamente ("et l'ocist et puis le deveure"; 16: 414), mientras que la dama lo empequeñece y ridiculiza con una de sus mejores armas, la palabra ("et de paroles le deveure"; 16: 422).

La diferencia entre amante "novato" y amante experto articula también la entrada correspondiente al mono. El sentimiento ("cinges est melancolieus"; 17: 449) se ve claramente superado por las perversas maquinaciones de un individuo más hábil ("li venerres qui le chace// soutivement engin pourchace"; 17: 453-454), que explota sus cualidades de mejor manera que su oponente. Al animal (=sentimiento, ="hons vestus"), no le sirven de nada su astucia y su pericia ("moes et semilleus"; 17: 450) a la hora de diseñar trampas.

Curiosamente, el animal es el perverso, el malo de la escena ("Car trop est la beste perverse"; 18: 457), pero quien prepara la trampa en este caso es el cazador. Trampa cuyo resultado es el aprehendimiento del animal a manos del humano. Los núcleos de significación tienen que ver con el muy humano hecho de calzarse ("chauce"; 18: 459) y descalzarse (18: 460) unos zapatos.

El pecado del mono es sentir "desir//et volenté de contrefaire//ce que il a veü faire" (18: 470-472). A pesar de su contrastada capacidad de imitar todo aquello que ve a su alrededor, intriga el hecho de que no haya podido evitar su captura ("Queurt [...] a grant eslais//Et li singes ne puet fuür//Ainsi est engingniés et pris"; 18: 476-477 y 480) al imitar la acción de descalzarse, cosa que ha visto hacer en el mismo momento al cazador.

Lo curioso es que el autor incluye la entrada del mono para seguir apoyando la explicación del comportamiento de la sierpe. Esta forma de encadenar entradas no es propiamente tradicional del género ni mucho menos porque, si bien en Isidoro los animales aparecen listados en grupos según el orden animal al que pertenecen, en este caso, el orden se sacrifica en beneficio del significado: "Ceste dareainne raison//Conferme la comparaison//De l'homme nu" (18: 481-483)

Entre los versos 484 y 493 se produce una recapitulación de los motivos anteriores presentes en sierpe y mono. La insistencia o repetición machacona nada encubierta parece ser el recurso poético-estilístico preferido por el autor para trasladar su mensaje al receptor.

La significación subsiguiente reúne de nuevo a los dos animales, sierpe y mono, e introduce el tópico de la cárcel de amor (19: 495-496), en algún caso bajo el calificativo "douce" (19: 496).

En este momento, cobra especial relevancia la oposición "douce prison" (19: 496), "cuer dous" (19: 497), "bele tres douce amie" (19: 515) versus "n'estiés desdaingneux vers moy//ne fiere n'orguilleuse" (19: 499-500), "que vostre fierté ne m'ocié" (19: 516), produciendo una gran tensión de contrarios que desemboca en una gran paradoja: la bondad de la dama es innata e indiscutible, pero su conciencia demuestra, en realidad, lo contrario, no es nada compasiva, desprecia al autor, peca de orgullo y soberbia, es decir, cae de lleno en los pecados capitales.

El autor relata entonces su sufrimiento al constatar esa realidad en los versos 509 a 517, utilizando un campo semántico fundamental que transmite pesimismo y negatividad ("doloir", "grant desespoir", "cruauté", "trop fiere", "l'ocist/cruautel", "vostre fierté/m'ocié", "mort"; 19: 509, 510, 511, 512, 513, 516 y 517 respectivamente), lo cual contrasta poderosamente con "tant estes courtoise et sage//franche et vaillant et debonnaire" (20: 520-521), las cinco cualidades que permiten vencer la tentación de caer en el orgullo: ser educada (cortés), sabia, sincera, valiente y buena.

En lo que respecta al cuervo, vuelve a reproducirse la tensión de contrarios en emparejamientos como los siguientes:

Ses poucins blans sans plume (20: 526)	La noirtés le blanc repont (20: 533)
Ne mengeront (20: 529)	Les aimm'il et nourrist bien (20: 535)
Nourri ne seront (20: 530)	
Ne vivent fors de rousee (20: 531)	

En la significación de este ave, el plumaje es sustituido por los arreos/equipo/prendas ("garnemens"; 20: 539). La identificación es absolutamente instantánea y no necesita de fórmulas introductorias similares a las ya mencionadas en casos anteriores. El mismo método retórico se aplica al segundo núcleo de significación de esta entrada: "**être nourris**/ainsi me debes vous **nourrir**//**en vostre amour**" (20: 537-538), con el mismo resultado: no es necesaria aclaración alguna puesto que la referencia no deja lugar a dudas. El amor se entiende como un aliento básico, esencial (o presente en la esencia) del ser humano como tal. La función primaria de alimentarse se trastoca en buena medida: el amante se nutre de ese amor que lo sostiene; lo espiritual reemplaza literalmente a lo material.

El autor introduce una nueva referencia a la serpiente (20: 544) para contraponerla al cuervo: la primera prefiere que no se le revelen las formas

humanas (y, por ende, sentimientos amorosos); mientras que el cuervo valora la claridad, la franqueza que evita malentendidos y equívocos.

A esta comparación entre animales le sigue la segunda natura del cuervo, presentada como una ventaja "gringnour" (20: 547), es decir, muy positiva. El animal se ve extraordinariamente atraído por los ojos y el cerebro de los cadáveres, hasta tal punto que son lo primero que devora en estos. En la significación correspondiente, el amor penetra en los amantes por mediación de la vista "soutieument" (21: 556). La imagen ha podido generar una cierta controversia o reacción negativa en los receptores, ya que la sutileza del sentimiento contrasta necesariamente con la crudeza de la conducta del cuervo.

Llegados a este punto, el autor vuelve al león para ejemplificar ("En ce di je ke amours a// Au lion samblambe nature"; 21: 560-561). Esta "necesidad" del autor de engarzar todas y cada una de las entradas entre sí no aporta o parece aportar más que una cierta confusión a la argumentación: el hilo conductor y su desarrollo posterior se pierden en favor de la aglomeración inútil e injustificada de animales-ejemplo. Al introducir, en este caso, otra natura del león, el motivo del cerebro extraído del cadáver y devorado pierde intensidad y fuerza expresiva: el dramatismo que puede suponer una escena como ésa (=la fuerza irresistible del Amor invadiendo, penetrando en lo más íntimo y esencial del ser humano, su mente) se esfuma para quedarse en un mero rasgo superficial (Amor entra a través de la mirada) que no pasa de ser una simple máxima popular, cuasi fosilizada, sin mayor trascendencia.

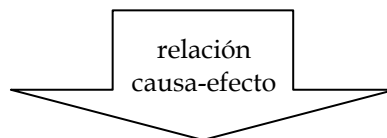
Sigue rondando al autor el tópico de la alimentación, como condición esencial y primaria para que la vida se mantenga, de ahí que la natura elegida para el león en este punto retrate el momento en que el animal come ("Li lyons menjust sa proie"; 21: 563). La vigilancia/acoso de la figura humana que observa al animal en dicha escena íntima incomoda

al león (animal tradicionalmente asociado a rasgos de nobleza de carácter e, incluso, a Cristo) hasta llevarlo a contravenir todas las reglas: no va a atacar a cualquier hombre, sino a "Ce qu'il est fail a l'ymage//Et en la fourme du sauveour//Dou monde" (21: 566-568).

El resultado final es, por supuesto, letal para el hombre (representación terrena de la esencia divina a partir de la influencia de las teorías platónicas sobre el reflejo de la divinidad en todos los seres) ya que se enfrenta a un ser bien dotado de sentimientos (o sea, muy similar a los humanos) como el miedo (21: 571), la vergüenza (21: 570), la fiereza (21: 571), el valor (21: 572) y la presunción (21: 572). Se insiste en que el desencadenante del ataque es la mera visión de un "entrometido" por parte del león ("Ne ja nul mal ne li fesist//Se li homme ne le veïst"; 21: 575-576).

De nuevo se hace otra vez "necesario" recapitular para atar cabos: los versos 577-579 y 582-583 se componen en esa línea, adoptando la forma de una relación de transitividad entre varios elementos $A=B/B=C/A=C$ fundamentada en un vínculo circular causa-efecto:

hombre muere al ser visto (21: 577)/ león mata al ver al hombre (21: 578)



amor penetra por los ojos (22: 579)/cuervo extrae el cerebro a través de los ojos del cadáver

A partir de aquí se recupera el cerebro como elemento generador de sentidos indirectos y se expande su importancia por medio de una explicación articulada en tres comparaciones muy similares: "mouvement" (22: 587) proviene de "cuer" (22: 588); "nourreture" (22: 590) proviene de "foie" (22: 591); "entendement" (22: 593) proviene de "cervel" (22: 594) y de "herbergement" (22: 588-591 y 594).

El autor recurre, en este punto, a otro dicho popular para apoyar las ideas presentes en las comparaciones “D'un fol qui est escervelés” (22: 596). Esta apostilla no añade nada, sino que opera en sentido contrario, disminuyendo el efecto que las comparaciones hubieran podido ejercer en los receptores.

Se retoma el tópico de la penetración de Amor hasta más allá de los ojos, hasta alcanzar la mente (“Amours par l'ueil a l'omme tost//Sens et savoir autressi tost”; 22: 597-598). Se introduce, por primera vez, la idea de la pérdida total de la razón (como capacidad de pensamiento lógico) a causa del bloqueo experimentado por el cerebro (22: 603-604) en pleno trance amoroso. La pérdida es directamente proporcional a la cantidad y calidad de la inteligencia que el “herido de amor” atesoraba antes de su encuentro con la bella: “quant plus a sens, plus en pert//...//quant li amant sont plus sage,//tant sont il plus espris de rage”. (22: 605 y 607-608). La pérdida se traduce en desesperanza, desesperación y rabia por la impotencia que produce en el autor la imposibilidad manifiesta de oponer resistencia en esa situación, tal y como avalan nombres de prestigio (auctoritates) tales como Salomón (22: 609), Virgilio (22: 610), Hipócrates y Aristóteles (23: 611). A pesar de la mención a estos personajes, no tiene lugar ningún efecto intensificador en la argumentación.

El siguiente tópico que se introduce es la fuerza irresistible de Amor, que arrastra a nombres ilustres (Hércules, Sansón y Aquiles, 23: 615 y 616), paradigma de los valores que se mencionan en el verso 614: “Vertus ne engin ne savoir”. Es decir, la virtud, la astucia y la inteligencia.

Volvemos, de nuevo, al tema de la vista, pero esta vez para establecer una jerarquía entre los distintos sentidos, especialmente, entre vista y oído, los más directamente afectados por Amor. Por supuesto, la vista es elegida como el más importante (“K'aucuns ne puit amer sa mie//Sans ains veoir”; 23: 622-623), seguido del oído. Este tiene la

potestad de revivir, a través de la voz, la imagen de la persona amada en su ausencia (23: 628-632). Damos entonces un salto hacia atrás en la argumentación e insistimos en la idea de impregnarnos de amor mediante la vista. Se establece una identificación entre "le garnement//de s'amour et la vesteüre" (23: 638-639) y aquello que la vista percibe, "la bele face,//la bonté et la courtoisie" (22: 600-601) y se sugiere prestar más atención a comportamientos como el del cuervo (24: 642-644) -que, recordemos, sacaba los ojos y devoraba el cerebro de los cadáveres- por encima de la actitud de la sierpe (más agresiva, puesto que ataca y mata directamente). No parece, desde luego, el mejor de los consejos.

La insistencia en los argumentos exhibidos anteriormente se consume en el tramo final de la entrada dedicada al cuervo: los calificativos que se aplican a las damas, "franches, courtoises, debonnaires" (24: 646, 656 y 657) son exactamente los mismos que se le dedicaban ciento cuarenta versos antes (20: 520-521) y la argumentación a la que intentan insuflar algo de vida se agota sin remedio. La única novedad que se introduce aquí es el recurso a la tensión de contrarios, puesto que a los apelativos anteriores se les oponen "contraires" (24: 658), "dangereuses" (24: 659), "felonnesses et orgueilleuses" (24: 660), supuestamente con intención de reforzar la recomendación del autor a las mujeres de estar más dispuestas a responder a la llamada de Amor.

La brevedad de la entrada sobre la comadreja y su falta de referencias a anteriores animales (la entrada no aparece encadenada a las anteriores y parece cortar bruscamente el tópico de la vista) nos hace pensar en una voluntad por parte del autor de cambiar de tema e introducir argumentos "nuevos" en su discurso.

"Par l'oreille consoit.... par la bouche rent" (24: 669 y 671). Asistimos a la secuenciación del proceso de gestación del animal, que se vale de órganos ajenos a su aparato reproductor para los momentos de la

concepción y el alumbramiento de las crías. Dichos órganos tienen una capacidad sensorial relevante: oír y gustar/hablar, relacionadas a su vez con cada uno de los sexos en la naturaleza (oír=propio de hombres=acto de la concepción: el macho insemina a la hembra, la posee; hablar=propio de mujeres, según la sabiduría popular=acto del nacimiento: la hembra ha de parir por sí sola con dolor⁷⁶, el momento único y exclusivo en el que las mujeres exteriorizaban su "poder" y "autoridad").

La significación inmediata que el autor sugiere implica que el hombre esparce una semilla (=palabra) de amor en los oídos de la dama: el instante de la concepción/revelación (Qu'elle a aussi com conseü//De ce qu'ele aura receü; 25: 675-676). Posteriormente, la dama se "alivia" con presteza a través de su boca (El se delivre mout briément//Par la bouche; 25: 679-680). El momento del nacimiento equivale al momento en que la mujer deja entrever sus sentimientos al hombre que la requiere o bien expresa su propia opinión, cualquiera que esta sea, sobre la cuestión.

Pero el giro que el autor introduce en este momento echa por tierra cualquier paralelismo señalado con anterioridad. Ella no es capaz de tomar en serio esa situación dramática en el que le está permitido evidenciar su "poder" sobre el hombre y cambia de tema sin importarle el daño o la confusión que sus palabras puedan ocasionar ("Et se met en autre parole"; 25: 681). La banalidad que planea sobre todas y cada una de las intervenciones de esta dama parece ser entendida por el autor como una cualidad inherente a la condición femenina.

Curiosamente, la actuación de la comadreja una vez sus crías han nacido (en su segunda natura) no es tomada por el autor como instrumento de contraste entre la figura de la dama protagonista y el

⁷⁶ Gen 3: 16: "Mulieri quoque dixit: Multiplicabo aerumnas tuas, et conceptus tuos: in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui".

animal, sino como una confirmación de la opinión negativa anterior. En esta segunda natura, el animal procede a proteger a sus crías recién nacidas, movida por el temor a que sean blanco de algún ataque (Poour a que l'en li emble//Ses faons; 25: 686-687). Esta conducta natural, que se supone sublima la faceta de las hembras/los sujetos de sexo femenino a los ojos de los hombres y de Dios, al convertirlos en criaturas transmisoras y garantes o protectoras de la vida, es rechazada explícitamente por el autor en los siguientes versos ("*Ceste dareainne nature//Me desconforte a desmesure*"; 25: 691-692) merced a una equiparación con la conducta reprochable de una dama que aparta su vista de su pretendiente y hace oídos sordos al sufrimiento que le causa la enfermedad de Amor (25: 693-698). El "entramado" de la significación urdido por el autor pierde aquí solidez a causa de la imperceptible (para la mentalidad medieval, tan estrechamente vinculada y absolutamente imbuída de ideas religiosas) relación establecida entre ambas conductas.

El siguiente animal interpretado por el autor es el caradrio. El pájaro blanco, señorial, capaz de obrar milagros ("*A merveilles nobles et biaux*"; 26: 706), especialmente en el diagnóstico de enfermedades (o, al menos, en la resolución de estas). Los dos movimientos que acostumbra a ejecutar en tales situaciones son el equivalente a la señal de los emperadores romanos a favor o en contra del luchador en la arena del circo. Si la mirada es directa, nada se debe temer: la muerte no llegará a través de esa enfermedad. "*Mais s'il tourne le visage*" (26: 716), la deducción es exactamente la contraria, "*nul espoir*" (26: 718). Precisamente la tensión entre "*espoir*" y "*esperance*" (26: 732) es la que articula la totalidad de la significación. Por lo demás, las imágenes operan de una manera casi transparente: la "*maladie*" de la natura (26: 708) se identifica con la "*maladie*" del autor (26: 719), que no es otra que el rechazo de la dama a los requerimientos amorosos por parte de su pretendiente. Otros términos del mismo campo semántico ("*mal*", "*doloir*", "*garirai*"; 26: 722 y

724) rodean y arropan a “maladie”, reforzando así el poder de esa imagen y permitiendo una expansión precisa con una conexión obvia y lógica con la natura del animal.

La voluntad de la dama de posar o no su vista sobre el autor será la que determine el destino final de este: si la dama consiente en demostrarle clemencia (“Et vous aiés merci de moi”; 26: 723), la salvación es segura; en caso contrario, la muerte se producirá por desesperación o, más bien, por desesperanza (“De la mort de desesperance”; 26: 729). Queda por dilucidar cuál de las dos es la predominante en este punto.

“Espoir” no solamente se refiere a la confianza de lograr algo o de realizar un deseo; también implica una promesa firme que proporciona solidez, respaldo a esa confianza, incluso una certeza mayor de poder cumplir con ese sueño. Esto es lo que realmente pierde el pretendiente cuyo amor es desdeñado: la base, el pilar principal sobre el que se asientan sus más íntimos y codiciados anhelos. Entonces sobreviene un instante de “revelación” en el que el amante percibe que “n'a il mie//Aucune esperance d'aÿe//En l'amour ou il n'a espoir” (26: 731-733).

Ya no queda “esperance”, es decir, perspectiva, posibilidad. Ya no se puede “esperar” nada: la dama no ofrece ni un ápice de piedad. La tensa calma de esa espera infructuosa se rompe en mil pedazos y, con ella, desaparecen la medida y la contención hasta entonces observadas. Se produce una advertencia: “s'en seriés, dame, blasmée//Car cause seriés de ma mort” (27: 736-737). La dama quedará para siempre marcada, identificada como la responsable de la muerte de un enfermo inocente al que se negó a administrar el remedio que podría haberle curado (una simple mirada directa al “doliente”). Esta maldad permite encadenar esta entrada con la siguiente, dedicada a la sirena.

La versatilidad de formas de la sirena, su aspecto híbrido y complejo, mitad pez o ave, mitad mujer (27: 744-746) parece ser su

característica más sobresaliente. Esta "dualidad" en el aspecto físico no se traduce en conductas variadas, dependiendo de su apariencia. Por el contrario, el único rasgo de conducta mencionado por el autor tiene que ver con el poder de atracción-seducción que ejercen sobre las demás criaturas mediante sus cantos "si agreables, // si plaisant et si delitables" (27: 751-752). Cantos dulcísimos que arrastran a quienes los oyen a un profundo sueño, cuyo resultado no puede ser otro que la muerte a manos del animal ("Et celle qui l'a en son chant // Endormi l'ocist en dormant"; 27: 759-760). La muerte sobreviene tras un periodo de transición en el que quien va a morir no siente ni padece por dolor alguno y se ha liberado de la realidad para traspasarla. Se trata, sin lugar a dudas, de una muerte "dulce", que contrasta vivamente con la violencia que sugieren los términos que aparecen en los versos siguientes (27: 761-765):

Dont elle fait grant mesprison,
Quant el l'ocist en traïson,
Et grans coupes y a li hon,
Quant il vait querre la choïson
De sa mort.

Injusticia ("mesprison"), traición ("traïson") y golpes ("coupes") no parecen ser el complemento ideal de un tránsito suave hacia la eternidad, similar al que la iconografía cristiana describe para todos aquellos que cumplen los preceptos de la ley divina. La secreta intención de la sirena cuando envuelve con su canto a los hombres se centra en engañar arteramente a quien la escucha: esto transforma la muerte en un final trágico y sin sentido que desafía todas las convenciones de la Iglesia sobre la misma. El propio Juicio Final, donde cada individuo recibirá de manos de Cristo una destino de acuerdo con su trayectoria vital, se convierte en este poema en un instante atroz en el que el individuo recibe golpes en respuesta a sus preguntas. En cualquier caso, la conducta del

animal es merecedora de reproche, al igual que la de la mujer lo sería si actuara de igual manera con tiernas pláticas huecas dirigidas al amante.

La única forma de escapar a las malas artes de las sirenas es ser igual de despreciable que ellas: “uns serpens de si male arde, // car on le sent si deputaire”; 28: 776-777). Solamente alguien capaz de la mayor maldad (la serpiente tentadora del Pecado Original) puede sustraerse a los hechizadores cantos de las sirenas mediante tácticas, eso sí, bastante simples: “l'une oreille emple de boe, // et en l'autre bout sa coe” (28: 789-790). Se evita incurrir en falta con una estratagema tan sencilla como la de tapar los oídos el tiempo que el canto dure: es decir, se evita el sufrimiento terrible apartándose uno de aquéllo que puede ser su causa (“Se je me fusse aussi garnis, // Ne me fusse pas endormis”; 28: 793-794). Curiosamente, el autor establece una identificación entre el pretendiente de la dama y un animal tan popularmente vituperado como la serpiente, el cual parece poseer la clave del buen juicio y la sabiduría en este caso. El autor parece haber recogido el eco de la imagen positiva de la serpiente que transmiten otros fisiólogos (Arundel 292) a pesar de la connotación negativa que dicho animal ha mantenido hasta la época actual.

De cualquier forma, el uso de la tercera condicional en la cita anterior denota la imposibilidad de que el autor pueda obrar sabiamente en una situación similar. Ya se ha dejado atrapar en las redes de amor sin remisión y está inmerso en esa transición dulce (“Puis que je endormis me sui”; 29: 801) que precede al final terrible (“tel anui”; 29: 802). Le han arrastrado sus oídos y sus ojos (29: 806-810), especialmente la voz de la dama debido a su incontestable poder de seducción (“Car vois si a si grant poissance // Que elle escuse maintes choses // Qui sans vois fussent enuieuses”; 29: 814-816) que consigue incluso disimular hasta lo más peligroso o amenazador.

El mirlo ilustra el tema de la voz más dulce, más bella y potente de la Naturaleza ("chant delitable et bel"; 29: 822) que es capaz de obrar verdaderos milagros y de hacernos olvidar la bestialidad inherente al mundo animal ("Nature par vois s'esforce//D'estorer le gringneur damage//De beste vivant"; 29: 824-826).

No se ofrece significación alguna de este rasgo del animal dentro del marco del amor cortés, así como tampoco parece cerrarse del todo la entrada de la sirena. Bruscamente, el autor pasa a introducir un inciso en el que pasará revista a los cinco sentidos presentes tanto en animales como en humanos. Esta nueva ruptura en el discurso vuelve a perjudicar, como en ocasiones anteriores, el hilo de la argumentación, que se pierde por vericuetos desconocidos o irrelevantes que no desembocan en ninguna parte.

La estructura del poema cambia radicalmente al llegar al verso 827: la conducta del animal, hasta ese momento fundamental ya que introduce los términos y núcleos de significación que van a ser posteriormente expandidos en la parte que alude al mundo cortés, pierde importancia en favor de un tópico general: en este caso, los cinco sentidos básicos. Más concretamente, la manera en que la naturaleza acierta a suplir alguno de ellos en caso que falte o no funcione como es de rigor (30: 831-834):

Et quant a une criature
Faut li uns de ces .V. nature
Li restore au miex qu'elle puet
Par un autre, que bien l'estuet

El hecho de imponer una especie de jerarquía dentro de la lista de los cinco sentidos, atendiendo a su relevancia en el desenvolvimiento cotidiano, da pie a introducir en el relato alguna figura animal, de tal manera que el topo es el primer candidato. Necesitamos (según el autor)

un ejemplo suficientemente "sustancioso" e ilustrativo de la siguiente tesis: "Mais seur tous les sens est veoir//Li milleurs et li plus poissans" (30: 842-844).

A pesar de ser expuesto como modelo de la idea anterior, el autor inicia esta entrada con una caracterización cuyo peso reside en la fórmula utilizada por la sabia naturaleza para dotar al topo de un oído finísimo que le permite estar alerta en todo momento, para paliar su falta total de vista (30: 849-852). Mediante esta afirmación, la argumentación se rompe, ya que las expectativas del receptor de encontrar un ejemplo en el que apoyar la premisa original no se cumplen. El argumento y el ejemplo son una suerte de "trampa" para los receptores del poema: la vista es el sentido primordial, pero criaturas como el topo demuestran día a día que se puede desarrollar una vida "normal" (más o menos) sin ella. Parece que, a pesar de lo anunciado al introducir el tema de los cinco sentidos, al autor le interesa mucho más incidir en el papel "restaurador" de una naturaleza siempre atenta a garantizar por cualquier medio a su alcance la supervivencia de las criaturas que de ella se nutren. El ya mencionado topo, el lince, el mono, la araña y el buitre son exhibidos a continuación como máximos exponentes de ese rol fundamental de la naturaleza, a tenor de lo dicho en los versos 862-870:

Bien est la chose apparissans
En la taupe, qui si cler oit,
Ne nule autre si cler ne voit
Comme lin; c'est chose seüe
Que les murs passe o sa veüe.
Singes est soutilment goustant,
Vait toutes bestes seurmontant;
L'iraingne est souef a toucher,
Et li votors en bien flairier.

Dicha lista apoya aún más fuertemente el argumento que establece el poder de la naturaleza sobre sus criaturas. De importancia en este fragmento es la fórmula retórica elegida por el autor al referirse al lince: una evidentísima comparación, en un intento, quizá inconsciente de introducir alguna variante en la expresión de las analogías que él mismo ha percibido.

Pero de nuevo el autor nos "enfrenta" al ejemplo tramposo señalado antes: un topo que no necesita de la ¿poderosa? vista para vivir. En esta segunda ocasión, el autor parece retomar el tema del dominio de la vista sobre los demás sentidos, a juzgar por el término "signourie" (31: 873), dedicado al topo y estrechamente vinculado a los términos "milleurs", "plus poissans" y "connoissans" (30: 844) que describían a la vista. Pero tampoco en este caso las expectativas se mantienen: el núcleo de significación que se expande en esta segunda tirada del topo es su alimento primordial, uno de los cuatro elementos básicos de la naturaleza ("Car ele prent nourrissement//Et vit d'un tout seul element"; 31: 875-876).

De idéntica manera al fragmento anterior, el autor nos obsequia con una nueva lista en la que se nos ofrecen ejemplos de animales cuyo sustento consiste únicamente de uno de esos elementos básicos (31: 885-888):

La taupe vit de terre pure,
Hare prent d'aigue sa nature,
Ploviens d'air pur, et salemandre
De pur feu doit sa vie prendre

Se insiste, pues, en la categoría de un animal tan humilde como el topo, el cual se convierte en admirable no solamente por su capacidad de sobreponerse a unas condiciones físicas adversas (le falta la vista), sino también por la pureza que implica alimentarse exclusivamente de un

elemento tan esencial y tan inmediato y sencillo como la madre tierra. En cualquier caso, ninguna de las premisas anunciadas y para las cuales se servía como ejemplo se ve adecuadamente desarrollada en estos sesenta versos analizados.

El único “mérito” que el autor aduce del siguiente animal, la salamandra para incluirlo en su poema es su capacidad de nutrirse de uno de los elementos básicos: el fuego. Algo que al mismo autor le parece impropio de las serpientes, especie en la que encuadra a la salamandra, a pesar de sus innegables similitudes con los lagartos (“La salemandre est uns serpens//Qui ne vit fors en feu ardant//...//Par poi ne resamble laisarde”; 31: 889-90 y 892).

Nuestro poeta insiste con la enésima referencia tramposa al topo. Esta vez le toca el turno al poder de la voz y a la consiguiente capacidad acústica con la que la naturaleza dota a aquellos que se ven privados de la vista. A pesar de la evidente relación que el autor podría explotar entre el animal y su limitadísima capacidad de ver, el poeta decide dar mayor protagonismo a la figura de una naturaleza madre y sabia, protectora y complaciente que no duda en paliar cualquier mal que afecte a sus hijos (“Que nature par vois restore//Le default des iex en oiant//A faire oÿr le non voiant”; 32: 898-900).

Tras una “llamada de auxilio” a una auctoritas indefinida (“l'escripiture//dedens les lievres de nature”; 32: 907-908), el autor aporta nuevos datos que confirmen sus teorías u opiniones acerca del poder de la voz sobre la vista. Lo hace por mediación de un nuevo animal, la abeja, cuya falta de oído halla documentada en la auctoritas citada. Para orientarse y evitar peligros como las redes de las arañas, la abeja emite un sonido que “a tant de signourie//Qu'ele restore le default//De leur oÿe qui default” (32: 910-912).

Lo cual, traducido al entorno cortés, puede interpretarse como una muestra de la habilidad de los humanos de conmover a sus semejantes utilizando su voz ("Encore a vois tant de pooir//Qu'ele puet corage mouvoir"; 32: 923-924). Uno de los ejemplos que mejor ilustra esta cualidad es, sin duda alguna, el canto de los sabios ("li sages"; 33: 925). Estos consiguen efectos muy diferentes a través de su voz: los cánticos de las bodas traen alegría y regocijo a los participantes por su enorme belleza ("Et si biaux que nus ne l'oïst, //Que li cuers ne li resjoïst"; 33: 933-934); las canciones de los funerales llevan a los deudos del difunto al más emotivo llanto puesto que provocan una severa conmoción en sus corazones ("Li autres chans que l'en disoit//As mors les cuers attendrissoit"; 33: 935-936). La tercera variedad de cantos está íntimamente vinculada a la celebración de la existencia de Dios entre los hombres y ha sido dispuesta por Este de tal manera que las emociones evocadas se ciñan escrupulosamente a las normas de proporción, medida y buen gusto (Eco, 1997: 44-47) que imperaban en la época ("Li chans c'on chantoit a l'eglise//Pour Dieu fu fait en tel devise//Qu'il ne faisoit les gens trop liez, //Ne de pitié trop courouciez"; 33: 940-942).

El segundo ejemplo mencionado introduce los paralelismos necesarios entre la situación "real" del autor y la tesis sugerida sobre el poder de la voz. Por supuesto, la voz de la dama amada se convierte en un foco de atracción irresistible a pesar de los diversos cambios de ánimo por los que esta pueda pasar ("M'apela ele doucemant//Dou non que je plus desirroie"; 33: 954-955). Las palabras de la dama son el mejor complemento de su incomparable belleza; juntos estos dos rasgos arrastran al autor hasta hacerle quedar prendado de tan perfecta criatura.

Prendado o prendido, a la manera del tigre que es atrapado por quien sabe de su innata e inmensa vanidad. El autor recurre, en esta ocasión, a un objeto cuya potencia connotadora ha sido largamente

empleada en literatura: el espejo que refleja la imagen ante él expuesta. El término español hunde sus raíces en el latín "spero" (mientras que "speculum" viene de "speculare" =mirar inquisitivamente), mirar, pero los hispanohablantes actuales ya casi no percibimos la relación etimológica entre la mirada y el espejo. El francés (y también el inglés), afortunadamente han retenido esa relación: "miroir" y "mirror" proceden directamente de "mirare". En la entrada que nos ocupa, el animal es vencido por su mirada, la cual se posa accidentalmente ("S'ele le trueve"; 34: 967) sobre un cristal que le devuelve una imagen de una intensa y terrible belleza: la suya propia. He aquí el mejor paradigma de una de las grandes paradojas: su fiereza no proviene exclusivamente de su comportamiento, sino también de su propio aspecto y es la contemplación de este lo que hace que el tigre pierda su agresividad, perplejo ante su fiera apariencia ("Si oublie//S'ire et sa grant forsenerie"; 34: 967-968). La perplejidad, el asombro engendran deleite, alejamiento de la realidad y hasta señales de una cierta bondad/magnanimidad propia de los grandes ("Car ele s'i delite tant//...//Qu'ele en oublie sa douleur//Et laisse aler le veneour"; 34: 969 y 971-72). El que dispone la trampa para cazar al animal es obsequiado por el autor con el adverbio "sagement" (34: 972): se considera una hazaña del ingenio o de la inteligencia engañar al rival para que caiga en nuestras redes. Una explicación de la escena, ya en clave cortés, se ofrece al lector para devolverle a la realidad de los amantes. Sin analogías, extrañas o estridentes, siguiendo la más sencilla de las fórmulas, el autor nos revela qué personaje "real" se esconde tras el cazador (=Amor; 34: 978) y el "cazado" ("je", el propio autor; 34: 979), aunque introduce un tercer elemento indispensable en la relación amorosa: la imagen reflejada en el espejo no responde a la del propio autor (=el tigre), sino a la dama. Seguramente, el autor (in-)conscientemente pretende hacernos ver la interdependencia de ambos personajes hasta tal punto que la imagen que el amante proyecta en el espejo huye de la

simetría acostumbrada y nos revela lo que se esconde en el corazón de quien se asoma a ese espejo, alguien que es mucho más fuerte que su hipotético cazador (34: 983-986):

Lonc tans m'avoit en vain chacié
Amour, qui mout s'est traveillié
De moy faire obeÿr a soy,
Mais il n'avoit pooir sur moy.

Hablando de cazadores y cazados, otro ejemplo de cómo caer en desgracia lo tenemos en el caso del antílope que el autor narra a continuación: un animal de fiera y elegante estampa que, debido a la longitud de sus cuernos (rasgo externo más sobresaliente y estrechamente vinculado a la "virilidad" del cérvido), se mete más de una vez en problemas con grave riesgo de perder la vida a manos de un cazador siempre al acecho, pendiente del más mínimo error que le permita matar al antílope. La muerte de este debe ser un auténtico martirio ("Puis l'ocist et mest a martire"; 35: 1013), un estado que se alcance después de un sufrimiento, en esta ocasión indeterminado pero siempre extremo. Los cuernos del antílope, en forma de cruz, enredados en las ramas donde trata de conseguir un poco de solaz, recuerdan a la Santa Cruz donde Jesucristo y otros de sus seguidores encontraron su martirio y final. No es esta la única referencia bíblica que se puede apreciar en esta entrada: también se alude al Éufrates⁷⁷ como el lugar ideal donde se ubica el entorno de solaz y de recreo que el antílope iba buscando ("Mais pres d'Euffrate a une plainne//De menues vergestes plainne;//La se vait esbatre auculla"; 35: 1001-1003). Así pues, el Paraíso del Génesis, el Edén

⁷⁷ Gen 2: 14: "Et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irrigandum paradysum, qui inde dividitur in quatuor capita. [...] Fluvius autem quartus, ipse est Euphrates".

en el que se crearon todas las formas de vida, es el mismo lugar en el que el antílope sale al encuentro de su propia muerte.

Situación paradójica y similar a la que el autor está atravesando ("Autretel puis je de moi dire"; 35: 1014). Por mucha prisa que se dé, no podrá escapar del cazador (=Amor, como en la entrada del tigre). El autor sabe que Amor le someterá a un sistema de cuasi-esclavitud ("son servage"; 35: 1016) idéntico al que prevalecía por aquellos tiempos en la sociedad que le rodeaba: un sistema de corte feudal, donde el vasallaje y servidumbre a un señor era condición esencial para conservar la propia vida -aunque, en ocasiones, ni siquiera garantizaba la buena marcha de los asuntos cotidianos-. El autor/amante reniega de un sistema como este, en el cual no puede encontrar el menor atisbo de lógica, equilibrio ("raison et mesure"; 35: 1018) o bondad ("Ne il n'avoit sus moy vertu"; 36: 1023).

A partir de aquí, la entrada da paso a una sucesión de paralelismos donde el autor recoge las conductas descritas anteriormente y procede a identificarlas con los personajes que intervienen en el juego amoroso. Se articulan estos paralelismos por medio de la sustitución de algunos términos por aquellos que se quieren recalcar, según se muestra en los siguientes emparejamientos:

Tant que ses cornes i embat (35: 1006)	Mais quant je me sui embatu (36: 1024)
... une plainne//De menues vergestes plainne (35: 1001-1002)	En la plaigne ou les verges sont//C'est la bele (36: 1025-1026)
La se vait esbatre auculla (35: 1003)	Et je commensai a jouer (36: 1028)
Aus verges se geue et esbat (35: 1005)	
Et les cornes, ...//S'aherdent aus verges menues (35: 1007-1008)	Des cornes aus verges menues (36: 1029)
Si que desprendre ne se puet (35: 1009)	Quant fui pris ne me po desfendre (36: 1041)
Si la vient li venerres prendre (35: 1012)	Si me vint li diex d'amours prendre (36: 1042)

Asimismo, el autor intercala algunos versos que pueden ser interpretados como “*amplificatio*” necesaria, en el sentido que el autor los introduce como expansión que precisa el significado de expresiones como “*cornes*” (“*C'est par le cuer et par les iex*”; 36: 1039), referidas a sí mismo, o “*verges menues*” (“*Ses bones meurs et sa maniere, // Ses iex, son vis, sa bele chere // Et la beauté dou cors de li*”; 36: 1031-1033), referidos a la dama, o “*jouer*” (“*Dont li veoir tant m'embeli // Tant me plot, tant me delitai // Que tout mon cuer en li entai*”; 36: 1034-1036), referido a la situación amorosa misma. Con ello, el autor trata seguramente de evitar que su amor sea interpretado como puramente carnal, con fines sexuales, por los posibles receptores de su poema. Se intenta, evidentemente, captar las simpatías del lector hacia el sufrimiento del autor, a pesar de las innegables connotaciones sexuales del fragmento sobre el antílope y del modelo de amor cortesano del que el autor ha tomado sus tópicos y que ha adoptado como marco general de su poema.

En cualquier caso, la referencia final de la entrada que estamos analizando nos lleva de vuelta al recurso del espejo utilizado en la caracterización del tigre: la visión de lo que el autor veía en el espejo, es decir, el bellissimo rostro de la dama (“*La grant biauté de son visage*”; 36: 1049), le debilita hasta tal punto que se adueña de su voluntad para oponerse al dios del Amor que acecha (“*me fit muër tout le corage*”; 36: 1050). El cambio en la actitud del tigre y de su trasunto humano trae aparejada la perdición de ambos.

La entrada referente al águila se inicia con una reflexión a modo de comparación donde el autor adopta una perspectiva diferente hacia el hecho de cambiar en sí mismo. El águila no se ve perseguida por ninguna maldición tras mudar su viejo plumaje: por el contrario, el cambio se traduce en una mejora generalizada para el animal, de la vejez (“*vielesce*”; 37: 1059) a su segunda juventud (“*rajovenir*”; 37: 1062). Para el autor, tal

cambio supone apartar de su mente los anteriores desprecios al amor y a los que sufrían por él (*“laissier mon orgueil//et laissier ma vielle pensee”*; 37: 1055) y caer sin más remisión bajo el influjo de la belleza de la dama (*“Maintenant que j'oi avisee//sa biauté, sa clere faiture”*; 37: 1056-1057).

El “culpable” de la transformación, en el caso del águila, aparece profusamente representado por los términos pertenecientes al campo semántico de la luz: *“soleil”* (37: 1053, 1066 y 1069), *“chaut”* (37: 1066), *“brule”* (37: 1068), *“clarté”* (37: 1069) y *“esbloissent”* (37: 1070). Campo semántico, a su vez, estrechamente vinculado con la belleza y el ideal de perfección (es decir, la Divinidad) del mundo medieval.

Y así como el águila se sumerge en el agua como fulminada por el sol para renacer de nuevo a la vida, el autor se postra humildemente ante su dama (*“en l'aigue trebuchier, //c'est a savoir humilier”*; 38: 1095-1096) dándole a entender que su orgullo ha desaparecido de su corazón.

Son obvios los intentos del autor en esta entrada por explicar, de la manera más clara posible, la relación que se da entre los elementos utilizados para construir la imagen poética. Así, el fragmento se completa con diez versos más donde el autor da cuenta de los motivos por los que el agua regeneradora/reparadora y la actitud humilde que el protagonista adopta pueden entenderse como caras de una misma moneda, *“que l'unne et l'autrè est commune//aussi au povre comm'au riche”* (38: 1110-1111). Se trata de dos elementos básicos y fundamentales a la hora de comprender al ser humano en sí mismo: son aspectos que aportan igualdad más allá de consideraciones materialistas o similares. La humildad nueva frente a la antigua arrogancia proporciona una nueva visión del mundo, una *“coustume nouvele”* (39: 1119) que servirá de enlace entre la entrada del águila y la que le sigue, dedicada al ciervo.

Mudar la piel, cambiar el ropaje externo, ganar una segunda oportunidad, regenerarse. Por medio de una fórmula comparativa (*“Aussi*

com li cers renouvele//[...]//Renouvelai je ma maniere”; 39: 1120 y 1122), el autor continúa expandiendo sus teorías sobre el cambio con otro ejemplo más, con otro animal diferente. Toda la entrada referida al ciervo basa su poder denotativo en la tensión de contrarios. Las imágenes cobran más fuerza tras la introducción de los pares de opuestos en el poema: de una situación a priori negativa (“grant viellesce”, “desvestir”, “derriere”, “vielle pel”; 39: 1123, 1125, 1128 y 1131 respectivamente) a otra radicalmente opuesta o positiva (“jovenesce”, “revestir”, “devant”, “nouvele”; 39: 1124, 1126, 1128 y 1132 respectivamente).

En cambio, al aplicar esta misma línea de argumentación a la segunda parte de la entrada, se aprecia un sonoro fracaso por parte del autor. Se da la paradoja siguiente: para el ciervo, resulta una liberación, un acontecimiento positivo que las hormigas colaboren con él y devoren su vieja piel; mientras que, en el caso del autor, la transformación de su carácter deviene en su propia muerte. Al animal se le brinda una segunda oportunidad de vivir, mientras que el humano pierde todas sus opciones.

La manida comparación entre los efectos de Amor y unos dardos punzantes (“Li aguillon d'amours...//...//Que plus sont poignant que nus dars”; 39: 1144 y 1146) sirve al autor como fórmula de transición hacia un nuevo bloque argumentativo donde se reproduce nuevamente la tensión de contrarios que se apreciaba al principio de la entrada. El núcleo de significación está otra vez representado por términos pertenecientes al campo semántico del cambio, la mutación (“despoullai”, “laissié ay”, “chanjay”; 40: 1149, 1151 y 1152 respectivamente) y revierten directamente en el narrador, en la primera persona que lleva la voz cantante en el poema. El desprecio se torna temor; la reprobación, petición insistente (“Amours desprisoie, or le craing,//Amans blasmoie, or les reclaing”; 40: 1155-1156); el amor nace de la reprimenda y la censura feroz (“Et orendroites vueil amer,//Car reprouvier y ay et blasme”; 40: 1162-1163).

Siempre el mismo esquema, de la adversidad tendemos hacia lo positivo, lo más grande, reforzando así la argumentación de la primera mitad de la entrada y cerrándola sobre sí misma.

El siguiente animal en ser tratado es el ave fénix. El imaginario tradicional asocia a este pájaro mitológico con uno de los elementos más característicos de la pasión amorosa: el fuego. Fuego que irradia una luz especial, alejada de aquella que los cánones medievales consideraban pura, inimitable y sagrada. Fuego que posee (*“alumai je”*; 40: 1170) y consume la materia viva más preciada: el corazón (*“Qui tout le cuer m'art et embrase”*; 40: 1171; *“Et met son cors en vive brese”*; 41: 1185). Sin distinciones, aquí se igualan ave y hombre. También en esta entrada el autor insiste en hacernos apreciar la importancia del tiempo sobre nuestras vidas; llegado el momento clave (*“en droit aage”*; 41: 1195; *“quant la fin dou feniex apresse”*; 40: 1175), el fuego se adueña de todos justo cuando la debilidad acecha, cuando no es posible oponer resistencia en su contra.

Al apagarse esa tenue llama que sostiene a autor y ave fénix, resurge una vida nueva de entre las cenizas (*“De la cendre qui est remese”*; 41: 1186), plena de energía, de calor (*“chalour”*; 41: 1204). Un nido acogedor, amparador y cómplice (*“Car com li oisiaus se herberge//Ou ni, a mes cuers pris herberge//Ou sien sans jamais jour faillir”*; 42: 1211-1213) será el destino perfecto, el *“locus amoenus”* donde ave y autor podrán regenerarse y hacer frente a lo que venga. Dicho nido, dispuesto a la usanza tradicional, con valiosas especias y piedras preciosas (*“pierres de vertus”*, piedras con poder curativo o mágico en el caso del ave; 41: 1180. *“Pierres de valour”*, piedras ornamentales, joyas apreciadas en el caso del autor; 41: 1203) se identifica con la dama (*“La bele ou tant a de delices//Ce est li dous nis plains d'espices//Nis est la bele”*; 41: 1207-1209).

Mediante la amalgama de elementos procedentes de las dos partes de la entrada; el autor forja una imagen más sólida del verdadero contenido del amor: el "feu d'amour" (42: 1216) que le abrasa es infinitamente más poderoso y peligroso que el fuego físico, puesto que el tormento al que conduce afecta a la conciencia, a la razón, torturándola con un constante sentimiento de desazón y angustia ("angoisse"; 42: 1217 y 1218) que no se puede controlar de ninguna forma conocida. Una sensación de ahogo que nunca terminará, un tormento sin fin posible, la materia y el espíritu que arden eternamente consumiéndose sin remedio. No resulta extraña, pues, la reacción del autor ante este hecho: del cielo de los inocentes al infierno de los impíos. La desesperación por ver que su mente ha sido invadida por el castigo supremo medieval (la hoguera inquisitorial) reservado a los más recalcitrantes pecadores y herejes, de una manera tan devastadora e incontestable le deja desvalido, totalmente a merced de unos sentidos (los dos sentidos primarios de la vista y el oído, de nuevo) que ya no puede dominar: "Si ne puis mestre en contredit//Chose que amours me commande,//Ains m'estuet faire sa commandé,//Car il m'a pris aus plus puissans//De tous les .V. natureus sens" (42: 1224-1228).

Cuando ya todo se da por perdido, lo más coherente parece volverse hacia los otros sentidos, por ver si son de alguna ayuda en el duro trance. El olfato ("flairier"; 42: 1232) hunde aún más al autor en esa angustia amorosa, en esa dependencia enfermiza de la dama. En este caso, es su aliento, lo que emana de su boca, que exhala dulcísimos perfumes que cautivan y penetran en el herido corazón del amante, en un calco de la imagen de la pantera atrayendo a sus futuras presas en Arundel 292. El autor aprovecha esta ocasión para retomar el tema del cambio que implica el paso del tiempo: un cambio abiertamente positivo en este momento: "Le cuer m'enplis de souatume;//Onc ne fu plus plains d'amertume"; 42: 1239-1240). La ternura devora la amargura que anidaba desde antiguo en

el corazón del amante pero de una forma un tanto violenta: arrasando, prendiendo fuego en el interior de este. La imagen que el autor ha escogido como más representativa de su sufrimiento amoroso necesita de dos protagonistas diferentes al ave fénix, aunque ya mencionados con anterioridad, el ciervo y la serpiente. En esta ocasión, el ciervo detecta por el olfato a una serpiente, a la que devora. Al sentir en su interior el calor que provoca el veneno del reptil, busca un remedio (expresado en términos médicos, "medecine"; 43: 1244) inmediato, el agua clara ("de la clere fontainne"; 43: 1245), elemento en el que cualquier buen cristiano de la época reconocería a Dios⁷⁸. Subyace aún en este episodio el tormento de un fuego ingobernable y agresivo (Amor/Infierno de los pecadores) frente a la delicadeza de unos gestos femeninos (la dama que corresponde al amante/el Paraíso de los justos). Y, aunque parece que el sentido del olfato está colaborando activamente en favor del amante, acercándolo a ese paraíso tierno y dulce (lo cual contradiría al propio autor cuando, en un alarde de pesimismo, comenta "Et qui de ses .II. ne s'aÿde//Des autres sens a po d'aÿde"; 42: 1229-1230), lo cierto es que el remedio buscado por el autor⁷⁹ ("la bele m'ot o s'alainne"; 43: 1246) le obliga a internarse en un dominio tan incontrolable como el "feu d'amour" e igualmente infestado de graves peligros: el sueño, la tercera dimensión de la realidad medieval, la temida transición hacia la muerte ("Au dous flair endormis me sui,//Or me desfende Diex d'anui,//Car je sui en peril de mort"; 43: 1249-1251).

⁷⁸ Ps 35: 6 y 10: "Domine, in caelo misericordia tua,//et veritas tua usque ad nubes.//Quoniam apud te est fons vitae,//et in lumine tuo videbimus lumen".

⁷⁹ La rima exacta entre los términos "fontainne" y "alainne" contribuyen a hacer más sólida la imagen de Dios/Jesucristo al poner en relación la fuente de sabiduría y bondad con el dulcísimo aliento divino, a la manera de los fisiólogos de Teobaldo y Arundel (entrada de la pantera).

Un buen ejemplo de los "horrores" que trae consigo el sueño lo constituye el unicornio, siguiente animal en ser caracterizado.

El tradicional parentesco que se supone que une a la nobleza y los unicornios se pone de manifiesto en la descripción del animal que este autor nos ofrece, incidiendo exclusivamente en los rasgos más agresivos de su carácter, aquellos que más lo acercan a la imagen prototípica del guerrero. Citamos textualmente: "Unicorne est de tel nature,//De tel vertu, de tel fierté//Qu'ele ne crient homme mortel//Ne beste nule, tant soit fiere.//Forte est et isnele et legiere" (43: 1254-1258).

El cuerno es comparado a una armadura ("La corne est tant fort et tant dure//Qu'i n'est haubers ne armeüre//Qui la peüst contretenir". 43: 1261-1263). Fuerte, rápido y ligero, las condiciones perfectas para un ser indómito; su naturaleza intrínseca, su virtud y su fiereza-bravura, las categorías generales donde esos tres rasgos han de encuadrarse. Pero, ¿en qué casilla encajan cada uno? Si la fortaleza y la bravura parecen estar vinculadas, ¿son la rapidez o la ligereza la virtud o la natura del animal? Especialmente interesante resultaría distinguir de entre ellas cuál es la virtud, por las consiguientes implicaciones que percibimos en el resto de la entrada (el unicornio solo puede ser cazado con el concurso/la ayuda de una doncella virgen, es decir, poseída por la virtud).

El deseo del autor de establecer paralelismos con humanos queda patente desde el mismo comienzo de la entrada, ya que decide plantearla a través de cláusulas comparativas introducidas por las conjunciones "com" (43: 1252), "tel que" (43: 1255-1256) y "tant que" (43: 1261-1263), que aspiran a la identificación de los rasgos del animal con los propios de otros elementos similares mencionados, a saber, "homme mortel" (43: 1256), "beste" (43: 1257) o el mismo narrador (je; 43: 1251). Por otro lado, estamos tratando con un animal relevante dentro de su mundo, puesto que recibe un nombre dictado por la lógica más aplastante e inspirado por su

aparición física (“Ou front a une seule corne, // Pour ce l'apele on unicorne”; 43: 1259-1260), del que el autor da cuenta siguiendo las fórmulas etimológicas propuestas por San Isidoro en su obra. No se trata de un animal cualquiera, sino de una especie perfectamente comparable y al mismo nivel que el hombre en todos los aspectos que aquí se destacan.

Curiosamente, la imagen que se propone de animal y humano en esta entrada está exclusivamente dedicada a la agresividad y la violencia en distintas formas, produciéndose tensión de contrarios en el momento en que se contraponen las actitudes femeninas (la presencia de la muchacha pura) a las típicamente masculinas. De hecho, dos acciones propias de una violación traumática son ejemplo claro de la afirmación anterior. “Qu'i la peüst par force prendre, // Qu'i n'est riens qui l'osast atendre, // Se n'est pucele vierge et pure” (43: 1265-1267). Ambas situaciones, tomar por la fuerza u obligar a alguien a tenderse, implican un grado de violencia muy alto que se ejerce sobre otra persona a la que se quiere someter contra su voluntad. El dramatismo de las dos imágenes se resuelve en presencia de un ente puro y delicado, de nula o lejanísima semejanza con la agresividad latente en los versos citados. Parece imposible domar tanta ferocidad sin enfrentarle una fiereza igual o superior, pero el desenlace llega de la mano de la calma, la inocencia y la juventud sosegada de una mujer. La tensión se afloja súbitamente, con la misma rapidez con la que el autor dibujó el clímax.

A continuación, el autor ofrece explicaciones más detalladas del suceso narrado: la agresividad del animal es controlable a través de su olfato, que es capaz de percibir el olor de la virginidad, la virtud femenina por excelencia. Ante esta cualidad, el bien nacido se humilla (43: 1270) para rendirle pleitesía (“aourer”; 44: 1272), al igual que el unicornio del poema, de acuerdo con la identificación de elementos sugerida por el autor al comienzo de esta entrada.

Para devolver dramatismo al poema, el autor introduce un tercero en discordia: un cazador ("li venerre"; 44: 1273) sin escrúpulos, que manifiesta una agresividad irracional e incontrolable al acechar a escondidas al animal-amante, utilizar una doncella en su propio beneficio ("vait querre//Une pucele isnel le pas, //Si li assiet en son trespas"; 44: 1274-1276) y matar, de la manera más cruel y artera imaginable, a un ser absolutamente desvalido en íntimo recogimiento ("Adonc l'ocist cil en dormant//Qui ne l'ose attendre en veillant"; 44: 1281-1282). Un ser sediento de sangre y de venganza ("Et de mon orgueil s'est vengié"; 44: 1286; "Mais or s'est vengié dou mesfait"; 44: 1291) castiga con infinitos tormentos a aquellos que se entregan a un sueño relajante y reparador, convirtiéndolo en antesala de una muerte lenta y terrible, en insufrible agonía. Este cazador también tiene un nombre propio: Amours (44: 1283), el sabio (un toque entre irónico y patético) entre los sabios, el que conoce más tretas que nadie y arrebató los corazones puros ("qui est sages venerres, //Sus tous veneours engingneres, //M'a aussi pris et engingnié"; 44: 1283-1285). El orgullo y la arrogancia del autor antes de caer en la trampa de Amor hacen que el golpe que aquel recibe se multiplique dramáticamente ante una dama "trop avenant, //A cui douçour je m'endormi" (44: 1294-1295), es decir, ajena a su círculo habitual y que le embauca con su delicadeza. Tratándose de una dama objeto del amor de un cortesano, ¿estaremos hablando de una mujer virgen? Cabe la duda si atendemos a los códigos habituales del amor cortés o si prestamos atención a los dos versos siguientes: "Et y ai jusques ci dormi. //Et encor me tient au flairier" (44: 1296-1297), ambas imágenes con una carga sexual más que evidente. Aquí se hace pertinente retomar la duda sobre la virtud del unicornio que planteábamos en los primeros versos de su descripción. ¿Cuál es la verdadera virtud del animal y de su trasunto humano? ¿Qué significado tenía "vertu" (43: 1255) para el autor del poema? Incógnitas a las que solo podemos dar una respuesta hipotética: la virtud del animal es

su rapidez y la del autor-amante, es su rápida capacidad de respuesta sexual ante la dama, su rápida decisión de convertirse en su esclavo por amor ("laisser//ma volenté pour li servir//pour la sieu'amour decervir"; 44: 1298-1300).

Tal poder de convicción se da también en el siguiente animal mencionado: la pantera, la cual atrae a otros animales mediante la dulzura del aliento que exhala su boca, a la vez que hace huir a las serpientes. En realidad, es uno más, quizá el más relevante, de los rasgos que caracterizan a este felino, moteado ("de diverses coulours"; 45: 1308), elegante ("cointe"; 45: 1308) y bellísimo ("trop bele de grant merveille"; 45: 1309). Pero no se trata de otra imagen convencional sobre el poder que ejercen unos animales sobre otros, sino un calco de la "natura pantheris" presente en otros fisiólogos y que ha sido interpretado como muestra del poder de la palabra divina sobre los humanos. En este caso, el autor es atraído irremediablemente por la dulzura de la dama, en una comparación articulada sobre la conjunción "autressi" (45: 1324) y que sirve al narrador para introducir en el poema el segundo de los tres sentidos menores: el gusto. Actuando como un perfecto complemento del olfato, los besos de la dama sirven de cebo para "engancha" al pretendiente: así lo revelan las formas verbales que el autor utiliza para darnos a conocer la verdadera naturaleza de la relación que une a estos dos personajes ("Je pas bien niier//K'amours ne m'ait **pris** au flairier,//Et **pris** au gouster en baisant//A sa bele bouche plaisant"; 45: 1325-1328; "Mais outre son gré l'ai baisié,//Car amours m'avoit **enlacié**"; 45: 1331-1332).

El beso no como fuente de placer, sino como trampa, como mecanismo de tortura que aprisiona al amante ("Aussi fui pris a lui baisier"; 46: 1354), que destroza su corazón ("Amours un dous baisier par art//Me mist ou cuer: le trenchant dart"; 46: 1349-1350), que atenaza su mente y su capacidad de reacción ("M'angoisse et esmaie"; 46: 1351). El

completo reverso de la dulzura cautivadora percibida por el olfato; el lado oscuro de la ternura y la candidez. El gusto parece transportar al amante a un plano mucho menos superficial que el olfato, ya que ahonda en abismos de misterio, como el que se abre ante el poeta tras *“sa bouche vermeille//Qui a la rose s'apareille”* (46: 1337-1338). La referencia al pez que muerde el cebo del pescador y es cazado por este, que el autor intercala en esta entrada con objeto de completar la imagen del beso -se sigue de esta-, insiste una vez más y de manera muy explícita en el rol que juega el sentido del gusto dentro del ámbito amoroso: *“decevoir”* (46: 1342), engañar a cualquier precio. El autor recibe un digno remate a su pasión a través de un beso falso, después de haber sido traicionado por sus propios ojos: *“Aussi fui pris a lui baisier, //Espris tantost com j'acolé//Son col blanc, poli, bien molé, //Que regardai et remirai”* (46: 1354-1357). La descripción de la mujer ideal que el autor ofrece como colofón a esta entrada no es más que pura apariencia para un ser despiadado y calculador.

Tan calculador, en efecto, como el cazador que diseña trampas y jaulas para los pájaros. El autor se vale de términos comparativos (en esta ocasión, *“com”*; 46: 1360) para extender/amplificar la identificación, sugerida en versos anteriores, del Amor con la figura del cazador carente de escrúpulos o moralidad. Esta tarea la completan otros términos pertenecientes al campo semántico de la caza y el asedio: el pájaro acaba atrapado en una jaula (*“pris au brai”*; 46: 1357), después de haber franqueado una pequeña puerta (*“guichet”*; 46: 1363) que conducía directamente a la trampa (*“trebuchet”*; 47: 1364) tendida (*“dresce”*; 47: 1365) por Amor. En el ámbito humano, el amante también ha sido encerrado (*“pris”*; 46: 1360) en una fortaleza (*“forteresce”*; 47: 1366) inaccesible. La causa: el oído los ha traicionado al trasladarles un canto/una voz extremadamente dulce (*“doux chant”*; 46: 1359). La reacción de ambos: la que se describe en la entrada de la rata: la sorpresa

más absoluta, el aturdimiento ante la forma en la que han sido capturados (“Li ras...//N'est pas plus seurpris que je sui”; 47: 1368 y 1372); y un objetivo común: “yssir sans anui” (47: 1371), salir indemnes de la prueba.

La lechuza es un buen ejemplo de cómo sobrevivir a los constantes ataques lo más airosamente posible. Para ilustrar este punto, el autor incide en una caracterización tremendamente negativa del pájaro, directamente vinculada a las ideas tradicionales sobre él. En este caso, lo más destacable es el odio profundo que enfrenta a la lechuza con el resto de los animales (“Tuit oisel heent la suëste”; 47: 1377). Se aprecia, desde el principio de la entrada, una intención por parte del amante-autor de introducirnos en la mitad oscura del sentimiento que alberga en su interior: la lechuza es un animal terriblemente odiado a causa de su comportamiento y hábitos de vida; solamente está activa por las noches (“Si qu'ele n'ose au plain venir//De nule eure fors que de nuit”; 47: 1380-1381), lo cual subvierte por completo el orden lógico y natural de las cosas (“Quant li autre oisel dorment tuit”; 47: 1382). Teniendo tantos enemigos, lo lógico es que uno quiera defenderse a plena luz del día, con plena capacidad de ver lo que esos enemigos planean contra uno mismo. La lechuza, por el contrario, prefiere la oscuridad para defenderse atacando a su vez (“Lors ne crient riens que l'en asaille//Qu'el ne li rende le muaille”; 47: 1389-1390) con armas inesperadas: unos pies provistos de afiladas y retorcidas garras (“Enverse gist pour soi desfendre//Aus piés qu'ele a grans et crochus//Et aus ongles trenchans agus”; 47: 1386-1388). El resultado, lejos de ser negativo para un animal marcado por el estigma del rechazo, la soledad y la noche, ofrece un balance netamente positivo para este, ya que el atacante recibe una generosa ración de la misma “medicina” que propinara a la lechuza.

En el plano amoroso, el amante anhela tener tanta fortaleza de carácter como el ave solitaria, pero su enemigo no distingue de horarios y

asedia en cualquier momento ("D'amours qui nuyt et jour m'assaut"; 48: 1394). Ni siquiera cabe el recurso de defenderse con uñas y dientes, como la lechuza, porque el sagaz enemigo prevé de antemano los pasos que el amante va a dar ("Mais amours, qui trop set d'agait, // Se pourvit tout avant le fait // Que des piés ne me desfendisse"; 48: 1401-1403), bloquea toda posibilidad de repeler la agresión ("Me vint primes au pié saisir, // Si soustieument k'ains m'ot liés // En ses liens trestous mes piez // Que je m'en fusse aperceüs"; 48: 1406-1409). El autor deja entrever, a lo largo de la entrada, el último de los cinco sentidos en ser mencionado: el tacto. De ahí la relevancia de términos asociados al mismo: las garras, las patas inferiores, los pies del amante y la acción de agarrarlos para impedir una respuesta defensiva.

La misma importancia quiere trasladarse al receptor en la siguiente entrada, la cuarta dedicada al león. En esta ocasión, todos los mecanismos posibles, incluidos los estilísticos se ponen al servicio del dramatismo, para trasladarnos con toda crudeza el aspecto menos atractivo del día a día del animal: es decir, su captura mediante malas artes. El león queda atrapado en un cepo del que solamente podrá librarse si se automutila. La violencia de la situación llega al receptor a través de la aliteración de consonantes líquidas vibrantes (Si le ront res a rez du piege; 48: 1417) cuyo ritmo recuerda al que produce una sierra al ser utilizada. La única salida viable, tanto para el animal como para el amante, supone la ruptura total y agresiva con una vida plena y la subsiguiente integración en un mundo carente de ciertas virtudes ("Car pris tenoit en sa baillie // Amours, [...] // Cuer et cors avœc volenté"; 49: 1426-1428).

El lazo de unión que vincula la entrada del león con la dedicada a la araña y la mosca es, sin duda, la utilización de una trampa como factor imprescindible para conseguir algún objetivo. El cazador y Amor buscan cobrarse una pieza más para añadirla a una hipotética lista o colección; la

araña responde, de la manera más eficaz posible, a una necesidad esencial: alimentarse. Y, a pesar de las evidentes diferencias entre ambas actitudes, el autor intenta establecer analogías entre el comportamiento de Amor, sutil y perverso ("Diex, com est plain d'engingnement//Amour, qui si soutivement//Me prist"; 49: 1429-1431), y el de la araña, ocupada exclusivamente de saciar su hambre pero igualmente sutil y artera ("Onques de plus subtil ouvraingne//Ne furent les las de l'iraingne"; 49: 1433-1434). De igual forma, mosca y amante sufridor son puestos en relación al ser ambos las potenciales víctimas de los ataques, privados de sus sentidos primordiales ("La mouche ne puet percevoir//Les las jusqu'ele est prise en eus;// Aussi ne fait li amoureux"; 49: 1438-1440).

Sin embargo, el amante acepta de buen grado ese gran dolor, renunciando incluso a la posibilidad de escapar, como lo demuestra la repetición de la estructura volitiva "bien vueil/weil" ("Tous jours mais m'i plaist bien a estre, // Bien vueil amours avoir a mestre, // Et bien weil en sa prison vivre. // Jamais n'en quier estre delivre"; 49: 1453-1456). Pero, seguidamente, el autor introduce la clave que nos permite comprender la paradoja anterior: al igual que la mosca, el amante carece de capacidad perceptiva puesto que se halla en mitad de un sueño que le ha sumido en un estado casi catatónico muy cercano a la muerte ("Mais en criesme sui de morir, // K'amours m'i a fait endormir. // [...] // Car li hons dort, quant il ne sent // Nus de ses sens en sa baillie"; 50: 1457-1458 y 1460-1461). Sin ideas, sin claridad, el autor-amante se deja llevar por la inercia del fuerte dolor al que está siendo sometido y se rinde ante su poderoso rival, al igual que antes que él ya lo hicieran el unicornio (50: 1465) y el hombre que acude al canto de la sirena (50: 1467), abandonándose a su suerte en pleno torrente de emociones amorosas. El autor lo anuncia mediante la frase "Mais se je vosisse estre fors // Dou peril de la mort d'amours" ... (50: 1469-1470), es decir, una condición expresada mediante una forma verbal en modo subjuntivo e introducida por una conjunción adversativa de

contraste que se suma a la partícula condicional; o, lo que es lo mismo, una elección voluntaria pero no realizada o llevada a término.

Todo lo contrario de lo que nos enseña la grulla, animal de comportamientos gregarios, que procura no descuidar jamás su propia seguridad, ni siquiera en el momento del sueño. Pero las diferencias con los humanos son evidentes en tanto en cuanto el sueño de las grullas no les hace perder la verticalidad, como a los humanos (*"Car grues dorment en estant"*; 50: 1484). Se mantienen en pie, desafiando al vacío, a la inanidad del sueño e, incluso, una de ellas es elegida para vigilar el bienestar del grupo, plantando cara a las tinieblas mediante una sencilla y efectiva estratagema: coloca guijarros bajo sus patas para evitar una estabilidad que entraña peligros (*"Met et assamble sous ses piez//Pierres, pour ce que sour ses piez//Ne se puisse ester fermement"*; 50: 1481-1483). De nuevo, la argumentación de este fragmento descansa sobre la expresión *"me fusse pourveüs"* (50: 1487), la idea de prevenir males mayores con suficiente antelación y alejar de la escena la amenazadora espada de Damocles del engaño (*"Ne peüsse estre deceüs"*; 50: 1488). Tal concepto articula una serie de entradas que corresponden a otros animales e ilustran claramente las bondades de tal rasgo de carácter. Comenzando con la explicación de las imágenes presentes en la natura de la grulla, el autor nos obsequia con la transferencia exacta de unos términos (*"grue"*, les autres, *"piez"*, *"pierrestes"*; 51: 1491, 1494 y 1498 respectivamente) por otros, haciendo más que obvia la identificación (*"pourveance"*, *"des vertus dont l'ame est garnie"*, *"volenté"*, *"pourveance"*; 51: 1492, 1493, 1495 y 1500 respectivamente). La precaución que se adueña del grupo y, por extensión, de la voluntad del individuo, impidiendo que sucumba ante los obstáculos, alertándolo contra la indecisión y la inoperancia (*"Est si de sa volenté dame//Et si la tient, ne la laist mie//Endormir en nule folie.//S'eüsse eü tel pourveance,//Je ne fusse pas en doutance"*; 51: 1502-1506).

Entre los posibles indicadores de peligro que merecen ser citados por el autor a modo de colofón complementario de la relevancia de la prudencia para los individuos, el primer animal elegido es el pavo real, cuya imponente cola el autor interpreta como señal inequívocamente admonitoria y, a la vez, presagio de que algo negativo se nos acerca o está a punto de sucedernos (“La queue a grant senefiance//De la vertu de pourveance,/[...]/A prendre garde senefie/[...]/N'autre chose n'est a entendre”; 51: 1509-1510, 1513 y 1515).

De una cola colaboradora a otra previsoras, porque, puestos a aguzar el ingenio para evitar su caza, ningún animal más experto que el león, que se las arregla para borrar sus propias huellas y confundir al cazador que le persigue. Y, como corresponde al más inteligente de los animales, el autor lo sitúa en el mismo plano que a los humanos (“En ce prent exemple au lyon//Li hons qui a discretion”; 52: 1525-1526) juiciosos y razonables que, en lugar de pensar a largo plazo y ordenar su vida con vistas a la vida eterna en el más allá, prefieren asegurar con precaución extrema su devenir más cotidiano. Para trasladarnos esta idea, el autor utiliza formas verbales (“pourvoit”, “advenoit”, “apercevoit”; 52: 1527, 1528 y 1530 respectivamente) que expresan una relación entre el presente del autor y su futuro más cercano. No deja de ser paradójico este hecho, pues una de las prioridades de los individuos medievales era afianzar sobre sólidos valores su conducta habitual, de modo que, a su muerte, se aseguraban un lugar en el Paraíso o, al menos, la trascendencia a través del recuerdo de los vivos. Evidentemente, nuestro autor-amante no busca glorias que le sobrevivan, sino un día a día lo más agradable y placentero posible.

Pero este autor no parece demasiado convencido con la interpretación que nos ha dado anteriormente sobre la cola del pavo real y, prescindiendo de posibles transiciones, cierra abruptamente la quinta

entrada del león para clarificar con más detalle la analogía sugerida para la cola del pavo real. La capacidad previsora del ave se sustenta en una espléndida cola llena de ojos ("plainne d'iex"; 52: 1536). En este caso, la cola del pavo real es la otra cara de la moneda: mientras que los supuestos "ojos" ven lo que se aproxima, la cola del león, por el contrario, se esfuerza por cubrir lo sucedido. Una desvela y la otra esconde, las dos forman el eslabón que mantiene esta cadena de analogías unida al material anterior y remite a una transición un tanto forzada en la que el autor trata de recuperar el tópico del sueño como puerta principal de acceso al mal y del insomnio obligado como remedio salvador, tanto para los hombres como para todos los animales mencionados ("Mais se tant eüsse iex en moy//Com li paons a en sa queue,//Et me gardasse com la grue,//Qui pour les grues gaitier veille,//Si n'est ce mie grant merveille,//Se force de vois m'a souspris,//Et se je a dormir me pris"; 52: 1542-1548).

A la entrada de la grulla le sigue una narración⁸⁰ que se intercala a modo de elemento ilustrativo o apoyatura de la idea de la prevención de males mayores (52: 1548). Es una especie de fábula cuyos dos personajes principales son de origen legendario y clásico, el perro Argos, poseedor de una cabeza con cien ojos que le facilita tremendamente su labor de guardián del Averno, y Mercurio, el mensajero de los dioses. En este caso, la función de Argos se limita a vigilar que la única posesión -una vaca- de una dama no sea robada pero el resultado no es tan exitoso como cabría esperar de un trabajo tan sencillo ya que, siguiendo órdenes del dios supremo Júpiter, Mercurio reduce la resistencia de Argos utilizando una estratagema, mata a este y se lleva la vaca de la mujer.

⁸⁰ La fuente de la fábula de Argos y Mercurio es la antigua tradición mitológica griega que narra la muerte de Argos, el guardián de la entrada al otro mundo, a manos de Hermes Argifontes.

Uno de los puntos relevantes de este relato reside en el hecho de que estos dos personajes son los únicos a los que el autor ha dotado de nombre propio en su poema, excepción hecha de los sabios tomados como auctoritates que son mencionados. Seguramente la fábula actúa a modo de exemplum doctrinal.

Otro punto a destacar de esta fábula radica en el hecho que Mercurio adopta un disfraz para acercarse a Argos y vencerlo (53: 1567). Es, de nuevo, la imagen del cazador que somete mediante engaño (la música que sale de un inocente flautín y adormece al animal) a un contrincante mucho más agresivo y peligroso a priori, pero que es vencido por la astucia, la maldad y la crueldad del humano (no se conforma con dormirlo y arrebatarse la vaca, sino que lo decapita con violencia: "Le chef li trencha ou s'espee"; 53: 1579). La muerte sobreviene tras caer en un sueño que anula toda capacidad de resistencia del amenazado (54: 1588-1590).

El amante apela entonces al humano "cazador", a su dama, que contrasta vivamente con la figura del "venerre" anterior: ya no se trata de un ser cruel y despiadado, sino "franche, courtoise et sage//pour cui il m'a pris et liié" (54: 1592-1593) y que es capaz de demostrar "sa tres grant pitié" (54: 1594), su magnanimidad y cuidado en un momento dado.

En la entrada de la golondrina, la protección ("garison"; 54: 1599) se convierte en sentido primordial de la propia vida, aún a costa de agredir y marcar a aquellos que uno más quiere y transformarlos en inútiles o desvalidos para siempre. Efectivamente, el remedio ("mecine"; 54: 1609) elegido por el pájaro para evitar que ningún otro pájaro haga daño a su camada es tan violento y terrible que va en contra de todas las leyes de la naturaleza ("leur crevast//les iex et ou nist les laissast"; 54: 1605-1606, les saca los ojos dentro del nido para impedir que se alejen de él). Si una madre es capaz de una acción tan traumática para sus hijos en

aras de garantizar su protección y, de esta forma, los expone a peligros futuros inciertos, no estamos frente a la figura de una mater amatissima en absoluto, sino frente a un ser que no posee capacidad alguna de razonar inteligentemente ni de prever lo que la vida puede depararle a ella y los suyos, un ser egoísta y taimado que no duda en sacrificar a otros por asegurar su propio bienestar en el día a día. Esta descripción puede entenderse como complementaria de la ofrecida al final de la entrada anterior, es, sencillamente, la cara oculta de la dama sincera, sabia y piadosa. Es, sin duda, lo que nos hace ver a la dama como un cazador infinitamente más peligroso que el “venerre” de otros fragmentos, ya que caza para probar su dominio sobre el resto de las especies, no tanto para beneficiarse de la captura.

Pero no todos los seres utilizan los mismos remedios, o no lo usan con los mismos objetivos. La comadreja, a pesar de su tradicional mala reputación como animal huidizo, esquivo y desconfiado, se deja llevar por los mismos impulsos que el amante e intenta lo imposible por sobreponerse al dolor supremo y vencer a la muerte. Ambos fijan su máxima atención en recuperar a aquellos de su entorno (o a sí mismos) que se habían convertido en víctimas de los “cazadores” implacables mencionados con anterioridad. El problema primordial es acceder al remedio adecuado para resucitar a los muertos, algo que no está, desgraciadamente, en las manos de la comadreja o del amante (“Mais l'en ne puet mie savoir//Par quel force et en quel maniere//Ele les fait revivre ariere, 55: 1618-1620; Mais je ne sai comment la truisse//Ne que medecine estre puisse”; 55: 1625-1626). El autor no incluye referencia alguna a un elemento estrechamente vinculado a la resurrección: la vida eterna, la salvación del alma, el único y extraordinario remedio para todos los males que sí está al alcance de cualquier individuo, con solo seguir los preceptos de la Iglesia.

El eslabón que enlaza las entradas de la comadreja y el león no es otro que el plazo de tres días que transcurre entre la muerte y la resurrección de las víctimas. El periodo nos mete de lleno en la cuestión religiosa que el autor parecía querer esquivar antes con evidentes intenciones de establecer lazos entre la divinidad y el objeto de su amor.

Otra madre atípica se nos muestra en la entrada correspondiente al león, una madre que no responde a la esencia misma de la femineidad porque no trae a sus cachorros a la vida (*“Ses lyonsiaus, qui naissent mort”*; 55: 1632). El encargado de insuflar vida a los recién nacidos es el padre, la figura masculina, quien tradicionalmente ha mostrado un total desapego hacia sus hijos, dejándolos en manos de sus madres desde el mismo momento del nacimiento a no ser que sobreviniera la muerte a esta en el instante del parto. Y, a pesar de las dificultades obvias del alumbramiento, el método para ahuyentar a la muerte es el más simple y menos costoso del mundo: la risa, el gozo (*“Les resuscite après .III. jours, // Qu'il les avironne .III. tours // Et seur eus en riant s'escrue”*; 55: 1639-1641). La autoridad más “indiscutible” es la fuente de la que proviene esta caracterización tan favorable a los intereses masculinos: se trata de la sabiduría popular hecha certeza (*“Certainne chose est et seüre”*; 55: 1635). Asistimos, por el contrario, a un reajuste “necesario” para los tiempos que corrían. El amante pide a su dama que le sea más favorable, le infunda vida y le libre definitivamente de la muerte (*“Tres douce dame debonnaire, // [...] // Et en gré me receüssiés, // Ce me porroit estre secours // A garir de la mort d'amours”*; 55: 1644 y 1646-1648), es decir, que las aguas vuelvan a su cauce y la mujer recobre su status de compañera sumisa y entregada y madre tradicional, motor del núcleo familiar gracias a su dedicación a los demás miembros de la misma. O quizá el autor pretende imponernos la imagen de una dama que está dotada de unas cualidades esencialmente divinas: el poder de rescatar de

la muerte al moribundo de la forma más sencilla, solamente por el mero placer de satisfacer su voluntad (*“Se vous aussi voliés faire”*; 55: 1643).

Esta capacidad milagrosa también puede verse en la entrada del pelícano, ya que este animal también devuelve la vida a sus crías cuando mueren. La diferencia esencial con respecto a los animales anteriores radica en la violencia que el pelícano ejerce sobre sus hijos, solamente comparable a la de la golondrina. Así, encontramos un juego interesante que convierte las situaciones más relajadas y entretenidas en momentos puramente negativos, trastocando absolutamente (y con un grado enorme de agresividad) la seguridad que emana de la situación inicial. De este modo, el juego (*“Se jeue trop volentiers//A ses poucins qu’il a trop chers”*; 56: 1653-54) da un giro de 180 grados para transformarse en herida (*“Es iex le fierent en jouant”*; 56: 1659), el cariño (*“Qui leur monstre si bele chere”*; 56: 1656) en orgullo (*“Qui est de ci orguilleus cuer”*; 56: 1661) e ira (*“Plain de grant mautalent et ire”*; 56: 1665), la vida recién estrenada (*“poucins”*; 56: 1654 y 1655) en muerte (*“les ocit”*; 56: 1666), martirio (*“et met a martyre”*; 56: 1666) y duelo (*“Quant mors les a, si en a duel”*; 56: 1667).

A partir de este momento, la tendencia supuestamente irremediable hacia el abismo se invierte hasta llegar a la total restauración de la tranquilidad que reinaba al principio: la ira pasa a ser arrepentimiento (*“Et se repent de son orgueil”*; 56: 1668), la sangre derramada a resurrección de los muertos (*“Et dou sanc qui du costé raie//Arouse ceus que il a mort//Si les resuscite de mort”*; 56: 1672-1674).

Estos cambios constantes llegan a su punto más álgido en la parte final de la entrada, cuando el autor hace una llamada a una dama, descrita con los atributos prototípicos (*“grant franchise”, “cuer amee”, “bele acointance”*; 56: 1675, 1676 y 1683) que tanto se prodigan en el poema para

reiterarle, una vez más, su rendida admiración y su amor. Lo relevante de este caso es el hecho de que se recupera una caracterización de la mujer que se había evitado desde el verso 1592. El lapso sugiere que el "ataque" que ha intentado orquestar contra la figura femenina, negándole su capacidad de dar vida, exponiéndola como un ser caprichoso, distante y frío, sin escrúpulos, entra en una nueva dinámica supuestamente más eficaz, se atenúa para conseguir una cierta benevolencia, algo que no ha podido obtener dada la aspereza de la dama.

El ciclo se cierra con una llamada a la esperanza ("Mis en vous toute m'esperance;//Mais esperance m'a traÿ"; 56: 1684-1685), aunque esta desemboque en una angustia paralizadora. El dolor del rechazo se mitiga con la ilusión de ser correspondido por la dama para finalizar en la desesperación de nuevo. Una estructura circular que concuerda totalmente con el mensaje que se desprende de la entrada.

El elefante es elegido por el autor para reconducir la noción de esperanza y proporcionar ciertos matices a la alusión anterior a este tema. Desde el mismo momento de su inicio, la utilización de determinados adjetivos que califican tanto al animal como al árbol donde reposa ("Beste si grant//Et a le cors si pesant//Et si royde"; 57: 1689-1691; "Un arbre grant et gros, //Ou il s'apuie roidement//Pour dormir plus seÿrement"; 57: 1696-1698) aportan una idea de solidez, de rotundidad, de garantía de un descanso extremadamente reparador, estableciendo vínculos entre la esperanza del amante depositada en la firmeza de su dama ("Que j'ai mis en vous maintenant//M'esperance"; 57: 1714-1715) y el paquidermo que sueña confiado en su soporte vegetal. En cualquier caso, se trata de un giro totalmente inesperado de la cuestión puesto que el discurso anterior sobre el sueño nos remitía a un elemento maligno, el acceso más directo a la muerte, antesala de tormentos eternamente terribles. Llegados a este punto, el autor liga el sueño a elementos más positivos (la propia

esperanza, promesa de bienestar), a pesar de la negatividad que lo rodea y que se traduce en la existencia de un tercer personaje que observa desde una atalaya de privilegio todo cuanto acontece a su alrededor: se trata de retomar la figura del cazador cuya sola sombra amenaza la calma del momento. La caracterización de sus movimientos por parte del autor hacen pensar en alguien que gusta de la acción y que evita seguir el camino recto para conseguir sus logros (*"ausi malement"*; 57: 1708); para ello, el poeta se vale de verbos que denotan una forma de actuar artera y perversa, así espía (*"espie"*; 57: 1699; *"tant i espiassent"*; 58: 1718), rompe (*"detrenche"*; 57: 1700), impide activamente que el elefante se sostenga (*"si que l'olifant ne soustiengne"*; 57: 1701), tira (*"trebucher"*; 57: 1702), derriba (*"l'arbre fait trebucher et chet"*; 57: 1705) y acecha para asestar el golpe definitivo (*"en souspeson le siierent"*; 58: 1719).

De igual manera que al comienzo de la entrada, los seres animados y los inanimados son caracterizados por medio de los mismos adjetivos. La dama y el árbol son las dos caras de la misma moneda: la seguridad, la confianza en nuestro entorno habitual. Es por ello que el autor utiliza un rasgo definitorio que pertenece a la más rancia tradición poética, la fortaleza que, en las antiguas sagas y canciones épicas, constituía el don máspreciado de los héroes protagonistas y más valorado por sus seguidores. En la entrada que nos ocupa, el árbol y la dama poseen el vigor y el empuje suficientes para "cargar" con las inquietudes del amante y proporcionarle un salvavidas con el que mantenerse a flote en tiempos de adversidad (*"Vous estiés li arbre fort//Ou estoient tuit mi confort//Et m'esperance et mes solas"*; 58: 1723-1725).

Pero, a pesar de todo ello, un peligro se cierne sobre los amantes en forma de malos consejeros y falsos amigos (*"les mesdisans pleins d'envie"*; 58: 1748) que intentan sembrar dudas entre la pareja a través de amenazas veladas y de mentiras (*"Par manasses et par affis"*; 58: 1729) y

que están ciertamente cercanos a conseguir sus oscuros propósitos, como nos demuestra la insistencia en el uso del sintagma adjetivo con doble modificador adverbial (intensificador y adverbio de modo negativo) en los versos 1727 y 1728, *“trop malement sié”* y *“trop mal mené”*. A partir de aquí, el propio carácter ambiguo de estos merodeadores se impone en el discurso, resultando imposible distinguir dos conceptos clave como el amor y la amistad entre sí. Llegar a ser *“amigo”* de la dama (*“Et vosisse estre vostre amis”*; 58: 1732) se convierte en el motor principal de los que la rodean pero nunca queda claro hasta qué punto los amigos pueden tener acceso libre a la intimidad de la dama aunque el autor permita vislumbrar, de refilón, la motivación real de estos presuntos amigos: se sienten atraídos por la apariencia física de la dama (*“Car tant avés clere fasson, // Et tant estes paisant et gente”*; 58: 1734-1735), no por la solidez de su interior (leitmotiv que alienta el amor del amante-autor). Mediante esta dicotomía, se introduce en el texto la complejidad que presenta la interpretación de ciertos términos decisivos en la cultura del amor cortés, complejidad que marcará buena parte del discurso posterior recogido en este poema.

La irrupción de estos personajes desestabilizadores en la relación amorosa entre el autor y su dama-musa provoca, asimismo, un cambio gradual en la aproximación hacia la mujer. El hasta entonces positivo semblante de la dama se torna enojado (*“anui”*; 58: 1738), dubitativo (*“Et par rampones asailli”*; 58: 1739), contrario (*“marrie”*; 58: 1747) y hostil (*“Que vous avés vers moy hayne”*; 59: 1750) derivando hacia la más absoluta dureza, ferocidad y crueldad (*“Que monstrissiés vostre fierté // Vers moy ne vostre cruauté”*; 59: 1755-1756). Esta actitud se transmite al amante, el cual asume, también de una manera progresiva, la pérdida de la confianza en la relación (*“Et j'ai perdu vostre acointance”*; 58: 1741) y la propia anulación (la ruptura drástica, la muerte) de su ser y sus sentimientos (*“Que de la mort d'amours mort sui”*; 58: 1745; *“Dont*

m'avés vous la mort donnee”; 59: 1751). El lado oscuro del Amor surge, devastador, con el infame trato que la dama dispensa a su fiel amante a pesar de la educación exquisita y la discreción de la que este hace gala (aparecen las expresiones formulaicas “franche dame honoree”, “douce dame” y “je n'oseroie pas”; 59: 1752, 1764 y 1759 respectivamente, como catalizadoras de la eterna sumisión que, al menos de palabra, liga a los amantes cortesanos con sus damas), dejando el paso libre al orgullo (“Monstrer deüssiés vostre orgueil”; 59: 1762) y a la tristeza (“Se courroucié ne feussiés”; 59: 1766).

Considerado como era un pecado capital, el autor no toma al pie de la letra la negatividad que encerraba el concepto de orgullo, puesto que, mediante otro ejemplo animal, pretende trasladarnos una visión más moderada y que, seguramente, era compartida por una élite noble dentro de la sociedad medieval. De esta manera, el león se convierte en imagen inequívoca de los aspectos positivos de esta cualidad que el autor asume como innata en aquellos animales más y mejor dotados o los más “inteligentes” incluso, según puede apreciarse en la oposición que enfrenta al león con osos, lobos, leopardos y jabalíes, bestias inferiores que actúan únicamente para satisfacer sus peores instintos (“Ly lions est de tel maniere//K'a beste felonnesse et fiere,//Com a ours, a leu et a liepart,//Ou a senglier de male part//Monstre son orgueil de venue”; 59: 1769-1773). El desenlace de tal enfrentamiento arroja un balance netamente positivo para el león, por supuesto, que emplea el coraje que su orgullo le brinda en aniquilar toda conexión con la maldad. Esta es su máxima prioridad, si hacemos caso del autor, ya que su nobleza (“Il est tant de franche part”; 59: 1775) le impide atacar a cualquier otro animal; es decir, el orgullo no hiere sin un motivo válido (“K'as bestes simples sans mal art//Ne feroit pour riens nul outrage”; 59: 1776-1777), ya sea un arrebató de ira o rabia inducida o la necesidad básica de alimentarse, la cual convierte al mejor de los seres en un depredador sin piedad, a pesar

de un remordimiento momentáneo que le lleva a intentar automutilarse, a desprenderse de uno de sus medios más eficaces de escapar al peligro (“A sa queue se bat et fiert”; 60: 1785), como ya el autor nos ha mostrado en entradas anteriores.

No obstante, la redefinición de “orgullo” en términos más positivos que los habituales en el periodo no parece demasiado sólida. Asimismo, los adjetivos u otros complementos que pueblan este fragmento son siempre negativos y remiten a conceptos como la ira (“irié”; 60: 1789), la ofensa directa (“envay”; 60: 1790), la sinrazón (“sans raison”; 60: 1794), el odio (“haÿr”; 60: 1797), la traición (“traÿ”; 60: 1809) y la muerte (“mort”; 60: 1809). Todo ello puede interpretarse como consecuencia directa del orgullo de la dama, que camina por unos derroteros poco recomendables y terminará por desencadenar un final terrible. El orgullo humano, en este caso, no puede compararse ni por asomo al orgullo del león, que lucha por la supervivencia del bien frente al mal y por asegurar su propia existencia como garante que es del bien que defiende. En este punto falla la argumentación del autor, el orgullo humano es negativo, dañino y muy perjudicial para aquellos que sufren de su tiranía; no deja en ningún momento de ser, como mandaban los cánones, uno de los más serios pecados capitales.

La apelación desesperada que el autor-amante hace al retorno de la amada hacia posiciones más sensatas, llenas de sentido de la justicia (60: 1799) y de grandeza (“signourie”; 60: 1801), se esfuerza por hacer entender a la dama la necesidad de confrontar lo que se deriva de actuar con orgullo y lo que se extrae de conducirse de una forma totalmente contraria: con la debida discreción, una prudencia extrema (“pourveance”; 60: 1803) combinada con un juicio justo y equilibrado sobre la situación que se vive.

Por otro lado, la entrada en la escena de terceras personas que invaden la “intimidad” de los amantes (es decir, se inmiscuyen en sus asuntos amorosos, cualesquiera que estos sean) provoca una diatriba terrible por parte del autor. A pesar del maltrato constante de la dama, el amante prefiere obviar su perversidad o mostrárnosla, quizá, de una manera más sutil y delicada. Ella no es del todo culpable, como lo demuestra el hecho de la existencia, en su entorno, de malvados que conspiran para desbaratar la felicidad de la pareja. Malvados que se asemejan enormemente al Diablo, cuya imagen más tradicional le representa armado de un tridente con el cual empuja a los condenados hacia el fuego del Infierno, y que aquí se caracterizan por su afilada y viperina lengua (“De quoi fustes vous batue?//De la trenchant langue esmolue//Aus cuivers mesdisans felons,//Qui sont pires que Guenelons”; 60: 1806-1808). Esta gente, poseída por otro de los pecados capitales más importantes: la envidia (“envieus”; 60: 1813), se lanza en persecución de aquellos a los que quieren perjudicar (la alusión contenida en el plural “aus autres” -61: 1819- induce a pensar que se trata de una conjura contra todos los individuos que se conducen con rectitud), ocultando sus armas de ataque, trabajándose una imagen de inocencia que no se corresponde con la realidad y les permite ser admitidos en el círculo más íntimo de sus oponentes, explotando una actitud ambigua. Para lograr sus propósitos, que no son sino extender calumnias y destrozarse la placidez de una vida corriente y normal (“En dire chose que il cuide//Qui puisse diffamer autrui//Et lui faire honte et anui”; 61: 1823-1825; “A nes .I.homme bien cheoir”; 61: 1830), el autor afirma que los envidiosos se aplican con gran celo (“s'entente et s'estuide”; 61: 1823), subvirtiendo a base de ironía los esfuerzos ímprobos y meticulosos de los honestos por conseguir objetivos nobles en maquinaciones y estratagemas urdidas por mentes enfermas que nunca traen el bien a sus semejantes. La alegría que asalta a estos envidiosos cuando consiguen dañar a otro individuo es,

también irónicamente, calificada como grande ("grant joie"; 61: 1827), del mismo modo que lo sería si los desvelos de los justos se vieran coronados por el éxito. Se trata, pues, de la cara menos amable de la sociedad cortés.

También la ironía se deja notar en la entrada siguiente, dedicada al perro guardián, que vigila celosamente un importante tesoro ("tous plains d'argent et d'or"; 61: 1836). Pues bien, tal cantidad de oro y plata se equipara a los malvados que acechan a la pareja (la fórmula utilizada por el autor para describir a estos es idéntica a la anteriormente citada: "plain d'envie"; 61: 1842). Pero no es esta la única propuesta de identificación que el autor intenta en este fragmento; se establece una relación de semejanza entre sus oponentes y el perro guardián que se basa exclusivamente en la fiera con la que ambos atacan, llegado el caso. Y, a pesar de la crítica explícita a la irracionalidad que gobierna la conducta del animal (una aureola de negatividad rodea todo cuanto hace, como puede apreciarse en 61: 1837, "Dont nul bien ne li puet venir"), el autor la justifica como lógica en un ser que actúa bajo el control total de otro más inteligente que él ("Car le chien doit garder par droit"; 62: 1849). Una vez más, quien parece cumplir a rajatabla con lo encomendado es el animal, mientras que el humano franquea los límites del comportamiento lógico ("Mais il n'i ont nule raison//Ne mais envie et trayson"; 62: 1851-1852) para sumergirse en una espiral de irracionalidad que desembocará en el peor de los escenarios posibles, la confrontación directa, la guerra sin cuartel contra el propio autor ("Cil chien desloial plain d'envie//M'ont tolut par leur genglerie//Ce qu'a eus ne porrent conquerre.//Vers moy ont maintenu tel guerre.//Sans ce que desfiét m'eüssent"; 62: 1853-1857). La verdadera esencia del animal y, por tanto, de los murmuradores, hay que buscarla en el cambio constante, en la continua transformación de un ser en algo totalmente diferente de lo que era antes ("Li chien desloial, deputaire.//Liés et joieus en devendroie"; 62: 1872-1873). Los humanos se convierten en meras bestias y, consecuentemente, la mirada del autor se

vuelve hacia el plano puramente físico, donde la acción de hablar ("mesdire/dire"; 62: 1861-1862) remita a una boca que deglute ("Et retrangloutir le mesdit//Qui de la bouche leur issi"; 62: 1864-1865), vomita ("vomisseüre"; 62: 1868), rumia ("remenjue"; 62: 1869) o mastica ("machiee"; 62: 1870), mientras que el contenido de las palabras pronunciadas por los envidiosos se diluye hasta perderse por completo. En cualquier caso, lo que esa boca infra-humana produce conlleva odio y destrucción ("Par fausseté m'ont sus mis blasme,//Dont sans raison me haés, dame,//Dont sui je mort"; 63: 1879-1881) sin ningún sentido.

La entrada del pelícano introduce, por vez primera, la mención explícita del "amour fine" (63: 1889), cuya característica principal ha de ser la ambigüedad de sus principios morales, habida cuenta que el autor utiliza términos polisémicos para describir sus efectos según vemos en los versos 1885-1887: "Que vostre costé ouvrissiés,//Tant que arousalé m'eüssiés//De vostre bone volenté".

Tanto "costé" como "aroualé" o "volenté" pueden ser interpretados conforme a códigos muy diversos entre sí. Por ejemplo, tomemos el primero de ellos, "costé", para recordar que es tan posible asociar esta parte del cuerpo con el corazón como con la imagen de un Redentor agonizante que suplica un alivio para su terrible sufrimiento y recibe a cambio una herida de lanza en su costado⁸¹. En el caso de "aroualé", es evidente la connotación al órgano sexual masculino en erección tanto como podría ser identificado con la Ascensión de Cristo a los cielos al tercer día de su muerte, ratificándose así su Resurrección. "Volenté", asimismo, puede aludir tanto al libre albedrío del individuo y,

⁸¹ Jn 19: 33-34: "Ad Iesum autem cum venissent, ut viderunt eum iam mortuum, non fregerunt eius crura, sed unus militum lancea latus eius aperuit, et continuo exivit sanguis et aqua".

por tanto, a cualquier elección en la que intervenga este, como a la voluntad divina que dispone que nuestras vidas se desarrollen según el patrón marcado desde el Paraíso. En los tres casos, se trata de una combinación de elementos pertenecientes al dominio de lo amoroso y lo sexual con toques relativos al ámbito de lo religioso; esta parece ser la base que sustenta la noción de amor cortés, reforzada además con tópicos procedentes del campo médico ("*C'est la plus haute medecine//Dont me puissies resusciter*"; 63: 1890-1891). Es decir, tenemos ante nosotros un claro ejemplo de eclecticismo llevado al límite, donde los contrarios se complementan a partir de la tensión que produce la combinación de estos elementos en el receptor. El resto de la brevísima entrada se contagia de esta idea, articulándose en torno a la oposición "ire" (63: 1896)/"abeli" (63: 1899), enojo contra gozo, o lo que es igual, recelo a causa de la maledicencia proyectado contra la persona (el autor de nuevo: "je"; 63: 1899) que se encarga de proporcionar un "placer" muy ambiguo a la dama-pelicano.

Esta ambigüedad queda despejada al adentrarnos en la entrada correspondiente al castor, ya que los humanos valoran al animal no por su coraje o nobleza, sino porque creen que en el órgano sexual de los castores macho se halla el remedio que curará algunos de los males que aquejan a los hombres ("*Un tel membre qui puet santé//Donner d'aucune enfermeté*"; 64: 1911-1912). Por tanto, las veladas connotaciones sexuales propias de la cultura cortés encuentran en este animal una imagen tangible, inequívoca, del ingrediente tabú de la relación de pareja, desde el mismo momento de su entrada en escena. El autor se esfuerza por hacer del castor un emblema de todo aquello que podemos abarcar usando los cinco sentidos tradicionales, ya que los utiliza todos en un ejemplo perfecto de cómo integrarlos a todos en una sola entrada sin restar protagonismo y relevancia a ninguno. Así, el castor nota el peligro mediante su oído ("*il sent*"; 64: 1915), utiliza los dientes para

desembarazarse de la parte de su cuerpo que el cazador busca (“les dens”; 64: 1927), pone a tiro de la vista del cazador el miembro cercenado (“apersoit”; 64: 1931) y este lo agarra (“ci prent”; 64: 1933), permitiendo que el círculo se cierre (que el animal vuelva a la normalidad). Si el castor quiere vivir una vida tranquila (“em pais”; 64: 1921), ha de renunciar a su propia sexualidad, en una actitud que parece hacerse eco de la voz más conservadora de la sociedad medieval. De hecho, rasgar (“et de son cors l'esrage”; 64: 1928) , cortar con una violencia totalmente extrema los lazos que le atan a esa dimensión vital equivale a prescindir del placer, a renunciar a tener una vida plena, a dejarse cegar por el miedo y la insistencia de un tercero en discordia.

A pesar de la evidente semejanza entre la situación real de represión de las actividades sexuales que proponía la ortodoxia religiosa y la necesidad primaria de sexo que seguramente sentían los individuos medievales, el autor echa mano de una estrategia evasiva a la hora de trasladar la conducta de castor y cazador al ámbito cortés: el amante persigue a la dama por haberse quedado prendado de su corazón. Ninguna connotación sexual a la vista para suavizar el impacto que los brutales versos dedicados a la peripecia del castor puedan haber dejado en el receptor. Tanta sutileza deja sin referente claro al término “delivrer”, en el verso 1943; ¿a qué intenta aludir el autor cuando habla de una posible liberación que tendría lugar después de acceder la dama a sus requiebros?, ¿o se trata más bien de la entrega incondicional del amante a la mujer que ama?

La única entrega que aparece mencionada en este fragmento es la del corazón de la dama a su pretendiente, entrega calificada como “remedium amoris” o tratamiento exclusivo para sanar de la enfermedad de Amor. A esta caracterización contribuyen epítetos como “garison” (=salud; 65: 1950) o fórmulas como “De la mort d'amer ne porroie, // Se

vostre dous fin cuer n'avoie.//Tout est en vostre volenté//De ma mort ou de ma santé;//S'i vous plaist, du tout m'ociés,//Ou vous de moy mercit ayés" (65: 1953-1958). El amante se encuentra inmerso en una situación de debilidad extrema, suplica casi inerme, desamparado y privado de todos aquellos rasgos que hicieron de él un caballero en otro tiempo: su valor, su pericia y su capacidad emprendedora ("Car n'ay corage ne voloyr//D'estriver vers vous ne pooir"; 65: 1959-1960). Desvalido y abandonado por sus propias fuerzas, no acierta a encontrar la clave que le permita entrar en el recinto más íntimo de su dama, que el autor compara a una fortaleza cerrada al exterior ("Qu'il est en si fort la fermeüre//Que je ne puis la serreüre//Desfermer"; 65: 1963-1965), emparentada con la prisión en la que anteriormente situaba a su propio corazón herido por Amor. De nuevo, el autor utiliza todo tipo de términos ambiguos (la llave que abra una cerradura que no puede abrirse con trucos) que nos empujan hacia un discurso dual y bifronte, donde nada es lo que parece y se nos remite constantemente a la dimensión sexual del ser humano.

El tópico de la cerradura infranqueable se complementa con la aparición del pájaro carpintero, cuya costumbre de colocar sus nidos en lugares de difícil acceso se añade a la de conocer las propiedades de una hierba mágica, a modo de piedra filosofal, que permite forzar cualquier cierre por seguro que sea. Ciertamente, alguien ha de poseer la llave para acceder al tesoro que la dama guarda celosamente en su fortaleza: su corazón; pero, a pesar de que el poeta se identifica como la viva estampa del pájaro (utiliza la primera persona en "Dame, ce de cele herbe avoie,//A desfermer essaieroie//Vostre biau costé"; 66: 1993-1994), desconoce la clave que le abrirá las puertas de su propia felicidad, así que se sugieren dos posibles vías para resolver la cuestión:

- a.- apelar a la inteligencia de la dama
- b.- suplicar, compadecerse y apelar a la compasión

En lo tocante a la primera vía, es interesante destacar el papel de la primera persona (“je croy”; 66: 1999): el autor-amante da un paso al frente y se implica todavía más en la búsqueda de una solución para su amor. La combinación de esa primera persona con otras referencias más neutras en tercera persona (a la razón en sí misma, como personaje animado, 66: 2000-2004, o al que se deja arrastrar por ella, “qui se prendroit//de raison garde”; 67: 2007-2008) demuestra una apuesta decidida por aproximarse a la compleja situación de una manera más cerebral e inteligente.

En cambio, nada más iniciar una petición a la dama para concretar una segunda oportunidad, el autor cambia totalmente el tono del discurso. Ya no escuchamos una voz sincera de alguien que tiene problemas y no se niega a enfrentarlos, sino una súplica, lastimera y sensiblera, un inventario de zalamerías que apelan al corazón (“dous cuer”; 67: 2020). Se trata de encontrar una garantía, mediante un juego a dos bandas, para resolver el impasse en el que se halla la relación amorosa.

Un tercer aspecto muy medieval que es introducido en el poema es la utilización, por parte del autor, de términos y elementos del mundo religioso, ahondando en el tópico de la religión de amor. En este caso, el desdén de la dama (“Se vous ne m'i voliés aidier”; 67: 2029) se entiende como un martirio (“mon martire”; 67: 2032) previo a la muerte purificadora y a una hipotética resurrección (“A moy resusciter de mort”; 67: 2026) que permitiría recrear de nuevo el idilio. Pero la muerte solo tendrá sentido si Dios (“Biaus sire Diex”; 68: 2039) permite que tenga lugar una venganza (“venjance”; 68: 2037) contra la “agresora” (“De cele qui m'a en viltance”; 68: 2038), aquella que no ha querido mover un dedo por el amor de este pretendiente. El deseo parece justificado, a la vista del maltrato experimentado por el amante. La idea se remonta a una tradición ajena a la cristiana, que predica el poner la otra mejilla en caso de agravio

o conflicto, y podría demostrar la perfecta fusión de culturas que caracterizó buena parte del periodo medieval.

La venganza, en sí misma, no queda especificada puesto que lo que sigue es, de nuevo, una lista de expresiones formulaicas de cortesía hacia el supuesto blanco de la misma (*"La bele, qui tant m'est chiere"*; 68: 2042; *"Mais qui seroit qui n'avroit cure//De si tres bele criature"*; 68: 2045-2046). Parece que el juego a dos bandas continúa y que el autor se esfuerza por tender puentes y apelar a la buena voluntad de la dama, a pesar de que, de vez en cuando, su propio sufrimiento y la rabia acumulada por la incómoda situación traicionan las verdaderas intenciones del amante.

La blasfemia (*"blasmer"*; 68: 2047) es la cara negativa del martirio en la religión del amor.

La golondrina evita ser cazada porque toma serias precauciones, especialmente, comer y beber en pleno vuelo (*"Qu'el ne menjue ne ne boit//S'en volant non, mais en volant"*; 68: 2054-2055). Una actitud que, si bien al autor le parece muy loable en el caso de las grullas, aquí es descrita como algo tremendamente negativo. A los humanos que actúan de tal manera los tacha de volubles y débiles de espíritu (*"Qui tant sont divers et volage//De volenté et de corage//Qu'il n'aimment fors a la volee"*; 68: 2059-2061), a pesar de resistir con éxito los ataques de Amor. Un Amor que, con formas inequívocamente femeninas (*"Qu'il n'est dame ne damoisele,//Tant soit sage, vaillant ne bele"*; 68: 2065-2066), se caracteriza por su extrema promiscuidad, ligereza y capacidad tentadora y representa el aspecto más reprobable de la conducta humana al que se ven abocados los amantes despreciados.

Coger (*"prendre"*; 69: 2074) por oposición a tocar (*"touchier"*; 69: 2076), engancharse (*"acrochier"*; 69: 2075) contrapuesto a no pincharse (*"ne se poingne"*; 69: 2077) y agarrar (*"praingne"*; 69: 2078). El resultado siempre será poco propicio: para el que osa acercarse al erizo con aviesas

intenciones: quedará herido, con la consiguiente deshonra que implica un fracaso.

En el verso 2039 se invocaba a Dios como proveedor de venganzas, de ahí el salto a la segunda persona ("Tes gens me porroient venger//De ma dame et de son danger"; 69: 2081-2082), ya que implica algo muy cercano, ya conocido.

Vengarse de un peligro que acecha puede llevar al amante a un callejón sin salida ("Ains me feroit pire que mors"; 69: 2085), especialmente si la dama lo rechaza por existir una tercera persona a la que ella se halle ligada. Tal posibilidad parece remota o no probada, dada la utilización de tiempos verbales condicionales y modo subjuntivo ("Et puis que m'avroit excusé//Son escondit et refusé//M'amour, je ne **vouldroye** mye//Qu'el **fust** ja a aultrë amye"; 69: 2091-2094).

Las elucubraciones del amante van más allá hasta el punto de expresar la forma en que la venganza debe ser conseguida: en esencia, y ya que se pide la ayuda divina, el autor recurre al arrepentimiento ("S'elle se povoit repentir"; 70: 2099; "Car certes c'est belle vengeance//Que de mener a repentance"; 70: 2105-2106) de la dama como su tabla de salvación que le permitirá librarse de los tormentos e incomodidades ("mort de desconfort", "Et du tourment et de l'ennuy"; 70: 2101 y 2103 respectivamente) de la enfermedad de Amor.

La ironía impregna el fragmento dedicado al cocodrilo: el luto por los muertos se transforma en una caricatura, un esperpento burlesco de lo que realmente supone: el responsable de quitar la vida guarda duelo por el finado ("Si le mengeue et le devore;//Quant il l'a devoré si plore//Et en fait dueil toute sa vie"; 70: 2117-2119). En principio, la situación difícil por la que atraviesa el amante es, en sí misma, tan antinatural y falta de motivos que el amante solamente se plantea una venganza igual de antinatural ("Aussi suis vostre sans raison,//Si m'avez mort sans

achouison//De la mort de desesperance"; 70: 2125-2127). Da por buena la conducta del cocodrilo y aspira a producir el mismo efecto en la dama: unas lágrimas falsas como premio de consolación a su muerte ("Si que vous vous repentissiez//De ma mort et me plourissiez//Tousjours des yeulx de vostre cueur"; 71: 2133-2135).

Por primera vez, el autor menciona una venganza previa a la descrita ("Qu'a ceste vengeance derraine//Ne sourvenist la primeraine"; 71: 2141-2142), pero este extremo no queda aclarado en ningún momento.

La descripción que se ofrece seguidamente de la dama proviene, supuestamente, de tratados como el de Andreas Capellanus para insistir en su volubilidad innata. Cito a continuación (71: 2144-2150): "Quant une femme a esté fiere//Vers son loyal amy certain//Qu'elle reffuse par desdain,//S'il advient qu'elle s'en repent;//Car plus legierement s'assant//A cil qui plus la priera//Et s'amour luy demandera."

El autor se apoya en la autoridad bíblica para ofrecernos un retrato de un animal muy poco recomendable, del cual va a provenir la otra venganza sugerida en la entrada anterior (71: 2141-2142). Se trata de la hidra, una bestia de aspecto y costumbres reprobables, que se guía por una extraña necesidad de exhibir el odio que alberga en su interior hacia otros seres ("Naturel et mortel haïne"; 71: 2162). Se ensaña especialmente con el cocodrilo, animal de temperamento extremadamente voluble, del cual aprovecha sus puntos débiles (ira, en 71: 2163 y llanto, en 71: 2165). Trasladado al plano amoroso, la dama es la víctima propiciatoria ("Que ma dame soit sy trahye!"; 72: 2185).

Engañar ("decevoir"; 72: 2168) es la palabra clave en toda esta entrada. Se plantean estrategias para conseguir una venganza eficaz. La forma elegida es la habitual trampa con el proceso de mejora (para la hidra) y degradación correspondiente (para el cocodrilo). La clave de la trampa está en hacer que el cocodrilo no desmembre a la hidra para que

esta pueda roer su interior y salir a la superficie desde dentro de su vientre, causándole la muerte. El mensaje, evidentemente, va en contra de toda lógica puesto que aboga de una manera explícita por el castigo inevitable a pesar del arrepentimiento, actitud improbable en un entorno cristiano. A pesar de ello, esta suerte de venganza sí que era probablemente práctica más o menos habitual en las cortes reales de la época, dependiendo de la “magnanimidad” del gobernante y sus consejeros.

Y a estos se refiere precisamente en los versos 2187-2188: *“plusieurs amies, // Comme plusieurs ont seigneuries”*. Los amigos, contra los cuales, según el propio autor reconoce, no pueden tomarse medidas en grupo, puesto que son un ejército experto, a su vez, en estrategias de salón y se aprovechan de los puntos débiles de la dama (la confianza depositada: se refiere a ellos con el término “amies”). De hecho, se procede a un análisis bastante exhaustivo de lo que significa realmente “ami”, retrato del que los “amies” nunca salen bien parados, ya que son tachados de falsos, simuladores y pérfidos (*“Que chascune n'ait dou cuer rien, // Ains croy qu'il les amuse et triche, // Si com cil qui porte la briche, // Qui l'offre et presente a chascun”*; 72: 2198-2201), además de incompetentes y poco diligentes (la comparación con el obrero: *“de l'ouvrier // qui emprent plus d'une besoingne: // ja bien ne chevira s'ouvraingne”*; 73: 2214-2216). Retrato negativo que se ve reforzado por el paralelismo que establece el autor en los versos 2223 (el autor-amante se identifica con la hidra), 2226 (*“Ainsi gaaigne en son meschief”*), y 2229-2230 (*“Il l'engingnera // et pluseurs fois s'en vengera”*).

La expresión *“le cuer du ventre”* (73: 2221) busca, sin duda, introducir resonancias de tipo sexual en la entrada, contribuyendo a dar una imagen extremadamente ambigua y nada inocente de los “amies”.

El contraste entre los elementos "vertu" (73: 2223) y "meschief" (73: 2226) parece resaltar la ambigüedad antes indicada: la invencibilidad de los aspectos malignos en seres ambivalentes (la hidra regenera el miembro cercenado=su capacidad de obrar el mal se regenera también); el poder del mal sobre las criaturas; la tendencia humana al mal, desde el momento en que se cometió el Pecado Original.

Para todos estos inconvenientes (la repetida venganza; 73: 2230; la traición que ronda; 73: 2233), solo se puede contar con la ayuda de un Dios protector ("Et je pri Dieu qu'i la garisse"; 74: 2234) porque el peligro acecha muy cerca ("Car trop sont faus et decevable"; 74: 2237).

La verdadera identidad de los "amies" se revela en este fragmento (74: 2244-2247):

Quant plus cuidera estre cointe
D'eus et de leur amour privee,
Tant en sera plus enganee,
S'avra perdu tout son service

Se trata de pretendientes cortesanos, de contrincantes directos que se mueven en el mismo entorno del autor. Lisonjeros, mentirosos, actores ("Quant plus li feront le creable//Et plus d'amour li monsterront//Et il plus tost l'engingneront"; 74: 2237-2240) que aspiran a lograr el "service" (74: 2247) de la dama. Resulta curiosa la ambigüedad de referencias -otro de los clichés del género- para un mismo término: "service" puede interpretarse de dos maneras distintas, como favores sexuales o como siervo al servicio de la dama (es decir, el hombre que le hace el amor).

En la entrada del cangrejo se juega con la ambivalencia del término "servir" ya comentada arriba con la salvedad de que el rechazo de la dama a prestar sus servicios en determinadas ocasiones provoca al hombre de tal manera que este hace que la trampa se vuelva en contra del tramposo (ella). La analogía con el animal es muy discutible, puesto que el

movimiento del cangrejo no implica necesariamente que se aleje de los objetivos que desee cumplir. Es un movimiento que, físicamente, implica una trayectoria excéntrica pero predeterminada y que puede llamar la atención por el modo de desplazamiento lateral inherente a la especie. La identificación o paralelismo de situaciones no es, en este caso, muy afortunada.

La alusión inicial al escorpión conlleva una carga sexual enorme que nos habla de las dos fases que presenta la conquista amorosa: primero, la palabra en acción para “ablandar” el corazón; luego, el contacto carnal en sí (“Que o la langue lesche et oint, // Et o sa keue derrier point”; 75: 2267-2268).

Lo que es más chocante de este fragmento es la táctica que el autor utiliza para “aconsejar” a la dama: la encomienda a la protección divina no porque vele por su seguridad, sino para desembarazarse de sus posibles rivales. Y así, le revela alguna que otra fórmula empleada por los cortesanos profesionales, exactamente la misma o muy similar a las que él ha venido utilizando para apelar a su amor. Le pide que desoiga peticiones de ayuda que él mismo le ha hecho llegar (“Ma dame, aidiés moy a valoir!”; 75: 2280).

La referencia en el verso 2282 (“Qu'el feroit male nourreture”) a la “nourreture” nos trae a la cabeza la imagen de una madre (=mujer casada o prostituta) que se entrega a fondo por el bien de sus hijos, a pesar de lo que pueda venir de ellos en el futuro. La figura de la madre protectora y acogedora (la madre Tierra) contrasta, no obstante, con la de la mamá cuco, que descuida sus obligaciones familiares hasta el punto de negarse a alimentar a sus propias crías. Mediante un engaño cruel y de la forma más violenta posible, las entrega a otro pájaro para que ocupe su lugar.

Una vez criados, los cucos responden con la misma crueldad a quien los crió. La intención del autor es evidente: la dama se convierte en

trasunto del pájaro que, inocentemente, sigue su instinto y cumple con la labor encomendada. Ambos son víctimas de seres sin escrúpulos y sin corazón (*“Qu'il le menjuent et gloutissent; // Ainsi son bienfait li merissent // [...] // A nul d'eus amer ne cherir; // Mal li feront s'amour merrir”*; 76: 2299-2300 y 2309-2310). El consejo que dirige a la dama (*“Ne croie pas pour leur parole”*; 76: 2317) se torna en orden mediante la introducción del imperativo, subiendo ligeramente el tono del discurso.

El tópico del secreto, necesario para evitar maledicciones o problemas con el marido engañado (*“Que ne cuidera pas siens estre, // Si ne gist tous jours a sa destre, // Ou par devant ou par derrieres”*; 76: 2325-2327), aparece entonces en el poema como herramienta útil para desviar sospechas y encubrir actos no demasiado “legales”. Por contra, la gente que ha abusado de su confianza (*“Entresaingne”*; 77: 2333) se pavoneará de su triunfo sobre la voluntad de la dama y esta será señalada y condenada por la sociedad (*“blasmee”*; 77: 2345).

La figura de la madre traicionada emerge de nuevo, en esta ocasión, rodeada de augurios de muerte. Desde el momento de la concepción de la sierpe, a esta especie la persigue una cierta maldición. Y es que este animal se reproduce a espaldas de la máxima bíblica *“crescite et multiplicamini”*. Para que un nuevo individuo se genere, es necesario que mueran los dos que lo engendran. Siguiendo unos pasos calculados en inevitables, la sierpe rige su vida mediante la violencia más extrema hacia sus más allegados, como indican los términos *“ront”* (78: 2359), *“trenche”* (78: 2359), *“transglout”* (78: 2360), *“crieve et muert”* (78: 2366) y *“ocit”* (78: 2367).

El autor intenta, por enésima vez, que la dama comprenda el peligro que la acecha en forma de pretendientes. Sigue, por tanto, con su táctica insistente de acumular “pruebas” en contra de sus propios rivales para que el camino al corazón de la dama le quede totalmente expedito. La

referencia a los honores que la dama no recibirá de esta gente evoca (en directa relación con el episodio protagonizado por la sierpe) el cuarto mandamiento (honrarás a tu padre y a tu madre) pero a la inversa: ni sobre los padres de la sierpe ni sobre la dama recae honor alguno, sino daño, dolor, traición, engaño y destrucción (“Car nus d'eüs pour riens ne vodroit//Que nul honneur que il peüst,//Ne que il en gré receüst//Fors pour traïr et decevoir//Cele qui l'aÿde a valoir”; 78: 2370-2374).

El fragmento se completa con unos versos que exponen el tremendo contraste entre esos perversos cortesanos y el autor, con un balance netamente positivo a favor de este que se nos transmite en breves pinceladas de su reacción ante la conducta ajena (“Mout m'espoënte, 78: 2375; Cele que j'ain en loyal foy”; 78: 2382).

El autor sigue acumulando ejemplos ilustrativos en contra de sus rivales y se sigue valiendo, para ello, de la figura de la madre, pero, en este caso, con un planteamiento diferente: la simia madre hace una elección equivocada que se vuelve en su contra. Toda la entrada se articula en torno a un juego de contrarios: amor-odio (“Qu'ele aime l'un et l'autre hace”; 79: 2399), manos-espalda (“Queurt entre ses bras embracher//...//Gete desus son col en haut”; 79: 2406 y 2408), quiera o no quiera (“Weille ou ne vueille”; 79: 2415), sujeta o no sujeta (“El nel tient pas, mais il la tient”; 80: 2423), que se traslada, asimismo, a la explicación del autor, donde dos contendientes se mueven entre el amor y el odio (“Car ja soit ce que vous l'amés,//Cuer debonnaire, et moy haez”; 80: 2433-2434), entre la pérdida y el reconocimiento del amor verdadero (“Qu'il vous perde et je vous remaingne”; 80: 2432). Todo ello regido por un toma y daca de voluntades (“Qui l'amés, et pas ne vous aime,//Ja soit ce k'amie vous claimme.//Car amee de lui serés//Tant com sa volenté ferés”; 80: 2441-2444).

Se insiste en el hecho de las situaciones límite ("la chace"; 79: 2400 y "Mais quant vous vodrés chose faire//Qui a son vouloir soit contraire"; 80: 2445-46) son clave para ayudar a tomar las decisiones correctas, aunque, en ocasiones, el resultado no sea todo lo brillante que hubiéramos deseado (el animal desdeñado sale más airoso de la situación -80: 2425-2426-; el amante sin escrúpulos ultraja -80: 2448- el corazón de la dama). Lo importante es la bondad que subyace al individuo ("Ele ne vieut laissier nes un"; 79: 2401; los apóstrofes "ma douce chere"; 80: 2427, y "cuer debonnaire"; 80: 2434) en trance de decidir su futuro.

Por medio de los siguientes versos, el autor ofrece una recapitulación de todos aquellos rasgos negativos en sus propios rivales, convirtiendo a los animales en símbolos que transfieren una idea conocida (80: 2429-2431):

L'ydre ou la wivre ou herisson,
Le cucu ou l'escorpion
Ou l'aronde, aussi vous en praingne

Pero la forma de ejecutar este recurso del lenguaje es muy básica y vincula el símbolo al las comparaciones o símiles a través de la fórmula "qui samble de la maniere" (80: 2428).

Para hablar de la importancia de la voluntad humana, el autor eligió una hembra de simio, el animal más cercano al hombre de cuántos habitan en el mundo. Claro que en la Edad Media desconocían los puntos en común que tenemos las dos especies y la elección es puramente casual, como lo demuestra el hecho de que el siguiente animal que se relaciona con la voluntad es la serra, una bestia salvaje (81: 2455) y, por tanto, privada de entendimiento y de potencia racional, que se guía solamente por su instinto animal. Sus exhibiciones voladoras, emprendidas por el puro placer de mostrar su capacidad ("Et ne recroit pas a petit//De parsievir son appetit"; 81: 2471-2472), terminan en agotamiento físico, en la

extenuación total y en un cambio de objetivo. Pero a la hora de establecer paralelismos o analogías, se aprecia una falta de conexión total entre ambas partes, resultando la argumentación falsa en este sentido.

Un solo elemento, la serra, y su actuación parecen ser la fuente de la que el autor deriva rasgos y conductas que definen a dos de los protagonistas de la entrada anterior: la dama y sus indignos pretendientes. La volubilidad del animal solo parece explicar el egoísmo de los pretendientes, atentos exclusivamente a sus propias necesidades y opiniones. Mientras que la dama no queda retratada en absoluto por la actitud de la serra a pesar de su relevancia en el fragmento posterior (se dirige a ella en una segunda persona de cortesía que reúne a la vez respeto y cercanía en la misma forma léxica: “vous”).

El tercero en discordia, el narrador, nos traslada en primera persona su propia experiencia dolorosa, introduciendo el tópico de las consecuencias de la enfermedad de Amor (mediante un inventario de los síntomas prototípicos: “Pour vous m'estuet palir et taindre, // Penser et souspirer et jaindre; // Trambler sans froit, suër sans chaut // Me fait vostre amour qui m'assaut. // Li maus qui pour vous me demainne // Est plus griés que fievre quartainne”; 82: 2503-2508). Una enfermedad de carácter terminal que le impedirá, incluso, como colofón, albergar nueva esperanza de comenzar otras relaciones amorosas en el futuro, como lo indican los términos pertenecientes al campo semántico de la pérdida en los versos 2520 a 2522 (“perdue”, “sans recouvrier”, “sans espoir”, “jamais”).

La idea de la pérdida irremediable de la esperanza es el eslabón que une esta transición con la entrada dedicada a la tórtola, expresada por medio de adverbios (“jamais”; 83: 2522 y 2528), de expresiones de privación (sans + sustantivos, 83: 2521 y 2532), de imágenes contrapuestas (“branche vert/rains mors”; 83: 2529 y 2531). El despojamiento del amante rechazado (“amistié // perdue sans jamais avoir”; 83: 2534-2535) es tan

total y absoluto (se repite constantemente) que solamente se aprecia una salida posible: la soledad voluntariamente aceptada (*“Jamais autre n'aointeroie, // Ne n'avroie solas ne joie”*; 83: 2537-2538).

El autor continúa su discurso con una larga tirada de 21 versos (83-84: 2539-2560) articulada sobre un único término relevante, el muy polisémico verbo *“tenir”* en distintas formas. De entre todos los significados posibles⁸², el autor elige dos, *“cumplir”* y *“considerar/estimar”*, ambos estrechamente vinculados a la fidelidad y las buenas actitudes sociales. El amante desdeñado obedece ciegamente los dictados de su dama por oposición a otros caballeros menos valiosos a quienes ella parece beneficiar. El objetivo de esta conducta no es otro que escalar puestos en la consideración de la dama (*“Si me devriiez tenir chier // Et l'autre guerpier et laissier”*: 84: 2559-2560). En este caso, *“tenir”* parece estar en relación directa con los términos *“fermement”* (84: 2546) y *“en fiance”* (84: 2548), que aportan un aire de solidez a la candidatura del autor para conquistar el corazón de la dama. Es decir, en estos versos asistimos a la expresión del deseo supremo del autor: el anhelo de lograr entrar en ese recinto sagrado (el corazón) por la puerta grande y con todos los honores y reconocimientos posibles.

En la nueva entrada del águila, los dobles (*“acroche et prent”*; 84: 2563) o pares de expresiones dejan entrever una intención doble por parte del autor: la situación planteada por el comportamiento del animal puede ser entendida de dos maneras diferentes. En efecto, el hecho de que el águila rechace a aquélla de sus crías que no se agarre suficientemente de ella puede indicar que la dama debe dejar a los pretendientes indignos a un lado (*“Et si devés laissier celui // Qui ne vous tient pas mais vous lui”*;

⁸² *“Tenir”* podría traducirse, según contexto, como *“tener, contener, saber, llevar, mantener, ocupar, cumplir, resistir, durar, caber y parecerse a alguien”*

84: 2571-2572) y, a la vez, interpretarse como situación análoga al episodio amoroso en el que el autor confiesa estar tan aferrado al amor de su dama que promete serle fiel hasta la muerte.

Destaca en este fragmento la buscada ambigüedad del verso 2579, "C'amie puet pour ami faire", como ejemplo de código secreto y de circunloquio para evitar una franqueza algo arriesgada.

A la extraña conducta de las perdices a la hora de cuidar de sus crías, estas responden con claridad y energía, muestra de su madurez en todos los aspectos. La búsqueda y el logro final de la verdad llegan a su punto más álgido en el momento en que abandonan el nido al que no pertenecen y siguen a su verdadera madre para siempre ("Si guerpissent cele tantost//Qui les couva, et l'autre sieuvent,//Et sont o lui tant com il vivent"; 85: 2600-2602). La simulación sugerida por el uso de la fórmula comparativa "aussi com" en el verso 2592 se resuelve, pues, de la mejor manera posible.

El inicio de la interpretación del autor sigue, a su vez, fielmente los pasos del fragmento anterior, valiéndose de comparaciones explícitas ("Pondre et couver comparer puis//A .II. choses qu'en amour truis,//C'est prendre et retenir: le prendre//Par le pondre puet on entendre//Et par le couver retenir"; 85: 2603-2607) que pretenden continuar expandiendo las imágenes que ya aparecieran en la entrada del águila. Se trata de un intento de reforzarlas por medio de la "accumulatio".

La puesta (=momento de enamoramiento del autor) se entiende como momento en el cual un individuo nace a la vida, sino como la puerta hacia un sinvivir que desemboca en la muerte. Los cuidados de otras damas no consiguen hacer mella en el corazón del amante, el cual languidece lejos de su dama y llega incluso a rechazar los servicios amorosos que se le prestan. Esta escena podría interpretarse como un

indicio de los sucesos cotidianos del entorno de los protagonistas: damas que buscan el placer entre los cortesanos, hombres que no desdeñan cualquier ocasión que surja y que no dudan en olvidarla nada más concluirla para embarcarse en nuevos retos (=asediar a otras damas: “Et a la vostre me tenroie”; 86: 2629).

Ningún momento mejor que este para que el autor insista en describir la intensa desazón de su interior. Para ello, echa mano de términos que impliquen desánimo, gravedad (“Car trop me puet estre grevable”; 87: 2644), miedo (“trop espoëtable”; 87: 2643), desesperación (“aucun espoir”; 86: 2639) y un futuro violentamente traumático (“Et damageuse jusk'a mort, // Se de vous n'ai prochain confort”; 87: 2645-2646).

Ese estado de postración, de vacío absoluto por parte del autor (“Il porra de tout empirier”; 87: 2651) e inducido por la dama puede empeorar dado el abandono que el autor sufre actualmente (“Car je ne porroie trouver // Nule qui le vausit couver”; 87: 2657-2658) a pesar de sus intentos por “salir del bache” (lo cual apoya la interpretación social de la escena explicada antes), claramente expresados en los versos 2662-2676, donde se les da voz a esas mujeres que han intentado penetrar en el corazón del autor (“Pluseurs que dames que puceles // Assés plaisans et assés beles // Qui disoient”; 87: 2663-65) con la esperanza de que su testimonio ablande a la dama y, a la vez, añada otro grado más de verosimilitud en una experiencia amorosa que parece propia del autor (“Mais j'ai trouvé mainte foÿe”; 87: 2662). Todo el fragmento (las palabras de las otras damas) está plagado de expresiones negativas (“joie n'avroit”; 87: 2667; “pour riens faire”; 87: 2668) que denotan un posible refuerzo del desánimo del autor.

La oposición "servisse/solas" que aparece en el discurso de las damas podría esconder una clave sexual, la referencia a coito y placer (87: 2665-2666 y 2671-2674):

"Fole seroit
La dame qui vous ameroit,
[...]Car vous l'avés aillours assise,
S'emploieroit mal son servisse,
Ne ja n'avroit de vous solas,
K'autre vous tient pris en ses las".

Las otras mujeres ofrecen al autor mucho más que solo palabras (se utiliza el doblete "paroles et contans"; 88: 2675) y más palabras, en una imagen bastante esclarecedora de las prácticas cotidianas de la corte. Quizá por ello el reto de conseguir los favores de la dama receptora del poema, tan resistente a sus requiebros, se hace más atractivo. El amante toma entonces una decisión drástica: lo abandona todo por la dama ("Que ne guerpisse pour vous sieuvre//Tous les jours que j'avrai a vivre": 88: 2683-2684) y se conforma con lo que pueda venir de ella ("Un po de confort//De joliveté de corage": 88: 2692-2693), por poco que sea.

La idea de lo natural como fuente generadora de vida se refuerza con la introducción de una nueva imagen: el sol, el principio masculino operador ("Mais le soleil, qui est au monde,//Naturel chaleur leur abonde"; 89: 2703-2704) que permite que la madre tierra (el principio femenino) germine. Aún si la madre falla, el padre sol se basta para sacar adelante a sus hijos con sus rayos. Por extensión y analogía, si la destinataria del amor del autor lo rechaza, al menos su recuerdo sirve para sostenerlo ("Perdus ne mais c'un po de joie//De joliveté seulement,//Qui m'a conforté longuement": 89: 2716-2718).

Pero la tranquilidad del amante está condenada a durar muy poco: así, se aprecia una renovada insistencia en su sufrimiento mediante

la acumulación de términos negativos, lo cual trae aparejado un sentimiento de tristeza y desazón (*"Mais il m'est trop mesavenu, // Car j'ai le cuer triste et merci // Pour la demeure de merci; // Et la desperance d'aÿe, // Qui tout le cuer me contralie, // M'a la joliveté tolue"*; 89: 2724-2729). Lograr el amor de la dama se convierte en un proceso de mejora, en una búsqueda premiada con una recompensa (*"guerredon"*; 89: 2734), en un acicate para continuar sufriendo.

Por otro lado, el hecho de que el dios que se cita (*"li solaus"*; 90: 2740) sea un dios perteneciente al panteón pagano tradicional puede ser indicio de la creación de una religión paralela a la católica oficial. El calor que genera vida equivale al poder absoluto sobre la vida y la muerte. La dama se convierte así en una especie de dios (*"For vous qui en avés pooir, // Plaise vous cest oef a couvoir, // Ou perdus est et mal baillis"*; 90: 2737-2739). Un dios que consiente en acercarse a su adorador hasta tal punto de ponerse a su misma altura y considerarlo su igual (90: 2744-2747): *"Vueillés par vostre courtoisie // Que soie amis et vous amie, // Et je vous serai fins amis"*. El ruego del amante se adorna con una advertencia donde de nuevo surge la tensión de contrarios al insistir el autor en el resultado negativo (*"qu'il soit malmis"*; 90: 2748) que puede salir del lance amoroso si no se obtiene la recompensa prometida.

Continúa el autor con la introducción de pasajes ilustrativos del transcurso natural e inevitable de la vida con el objeto de hacernos ver las *"analogías"* que se dan entre este mundo natural y la situación del cortejo amoroso cortés.

En esta ocasión, la etapa elegida es la vejez, en la cual la abubilla, extremadamente debilitada, es asistida por sus crías en justa recompensa por sus esfuerzos para criarlas tras su nacimiento. Se insiste en la alimentación y la protección que se brindan al ave muy por encima de la idea del cambio (representado de múltiples formas: de edad hacia la

senectud, "vielesce, qui tout abat"; 90: 2761; de aspecto físico, "K'au bec et aus piez li errachent//Dou cors ses viés plumes et sachent//Et la hupe nue demeure".; 91: 2767-2769). En el ámbito humano, la lealtad ("nule vive criature//N'aimme plus loiaument de moy"; 91: 2786-2787) del amante debe ser recompensada de forma que este pueda amar sin traba alguna, a pesar de la ambigüedad intrínseca de la expresión "Com nus hons puet amer s'amie" (91: 2783), que remite a un tipo especial de amor ajeno a la legalidad y a la propia lealtad mencionada.

La cuestión del valor social se plantea en este caso ("K'avis vous soit que pas ne doie//Vostre amour avoir pour la moie//Et que trop bas l'eüssiés mise//Se l'eüssiés en moy asise"; 91: 2789-2790) como punto aparente de discordia entre ambos. Lo que sigue seguramente no tiene punto alguno en común con la realidad de estos dos personajes. Muy probablemente, la cuna no es un impedimento para que ambos puedan amarse, ya que los dos implicados parecen pertenecer al mismo entorno cortesano y, por tanto, a clases semejantes o, al menos, comparables. Tampoco puede explicarse de otra forma la cultura que exhibe el autor-amante, exquisito conocedor del código de la literatura cortesana y de las fuentes que la justifican (el poema de Ovidio citado como "auctoritas" en 92: 2798-2800: "Ovides le dit et otroie//Qui dist k'amour et signourie//N'avront ja bonne compaignie"). De lo que parece no caber ninguna duda es de la posición superior de la dama dentro de su mundo, bastante por encima de la que ocupa su pretendiente según podría desprenderse de los siguientes versos: "Serons andui d'une valour//D'une valour et d'un parage//Tout ne soions nous d'un lignage"(92: 2816-2818). Es decir, la clase social es la misma, la nobleza, pero ella es consorte de alguien de mayor peso específico que el autor, a quien este debe rendir pleitesía o vasallaje, ya que la dama está en situación de responderle con "signourie", haciendo gala de su poder y del más profundo desprecio por los que no son sus iguales ("Et signourie est

desdaingneuse, // Despiserresce et orgueilleuse"; 92: 2803-2804), además de intentar humillarlos ("Humilier par estouvoir"; 92: 2807).

El paralelismo que el autor introduce entre esa situación social de cierto desequilibrio y el intento de amalgamar distintos metales preciosos que resulta en un valiosísimo anillo de mayor calidad que los elementos originales por separado responden a la voluntad del autor por hacernos comprender la legítima naturaleza de su petición, avalada no solo por ejemplos extraídos del mundo animal, sino también por otras partes integrantes de la naturaleza.

En este punto, la cuestión del valor cobra gran importancia ("Que li grans desirs de valoir // Que j'ai pour vostre amour avoir // M'a si eschaufé et espris // Que mout en est creüs mes pris, // Car guerpi ai mes males mours"; 93: 2855-2859), pero ¿a qué tipo de valor se refiere el autor? ¿valor en propiedades o coraje? Recordemos que se libra una dura batalla entre el pretendiente y su dama, pero la dinámica del amor cortés premia el hecho de poseer bienes materiales por encima de las glorias y el lucimiento personal en las guerras. Seguramente, el autor se preocupa por parecer valioso (en especias y en costumbres) a los ojos de una dama muy exigente que se le resiste con firmeza, sólidamente instalada en su alta posición.

De cualquier forma, tanta insistencia en la igualdad dentro de la pareja ("igal la couple // de vous, dame"; 94: 2867-2868) termina convirtiéndose en desalentador paternalismo. Es probable que haya habido intercambio amoroso anterior en contra de la voluntad de la dama, bien con el autor, bien con otro amante ("Si vous porroie, ce me samble, // Guerredonner tout le bienfait // Que vous onques m'avriés fait, // Tout celonc votre volenté"; 94: 2868-2871). La advertencia a la dama contra una reacción fiera se da en un tono machista: o consientes o lo pasarás peor ("Si la vous couvendra brisier, // Se d'amours volés avoir

joie"; 94: 2874-2876). Paternalismo que se repite en "vostre orgueil vous convient mater" (94: 2896).

La transición elegida por el autor para cambiar de tópico implica una recapitulación de los rasgos a tener en mente de cuantos fueron formulados en las entradas con referencias a la madre tierra o el padre sol (94: 2882-2884 y 2891-2895).

La necesidad de expresarse sin ambigüedades, con total claridad para evitar malentendidos que den al traste con la relación amorosa es el rasgo que se halla detrás de la entrada del águila, animal que alisa su pico para evitar problemas al alimentarse. Por extensión o metonimia, el pico nos refiere a la boca de la dama, caracterizada a su vez como una fortaleza donde se custodia a un prisionero valioso ("Quant la forteresse avrez route//Qui la langue tient et maistroye"; 95: 2906-2907). Tal imagen tiene sentido si se asume el amor como un campo de batalla donde los contendientes luchan y llegan a asediar ciertos puntos estratégicos. Las estratagemas típicas del cortejo amoroso ("Qui s'amour a son amy celle"; 95: 2916) pueden volverse en contra de la dama, en este caso, si no hace las cosas bien.

El orgullo deja de ser un rasgopreciado y valioso para un miembro de la clase alta para convertirse en el estorbo que impide la felicidad de los amantes. Entronca con la voluntad, el amor propio que debe romper las cadenas de esa fortaleza y autodestruir toda resistencia al amor verdadero, a la vez que guiarse por la más exquisita prudencia. La oposición entre los términos negativos y "joie et aise" muestra el contraste entre lo sembrado y lo recogido en los siguientes versos (95: 2910-2914):

Mais maintes brisent a rebours
Le bec, qui a droit briser doibvent,
Si se trahissent et deçoivent,
Car plus ont douleur et mesaise
D'amours qu'elles ont joye et aise.

El pasaje del cocodrilo no introduce novedades sustanciales de las ya señaladas a partir del verso 2112. La falta de tacto o de prudencia y discreción en la dama se fundamenta en un orden de prioridades morales erróneo. No se trata ya de un simple rasgo de carácter, sino que remite a un mundo concebido sobre unos pilares morales que, según el caso, serán sólidos o poco fiables. Esta dualidad, este moverse entre los dos extremos posibles (*“dessus/dessous”*; 96: 2931-2932, 2939 y 2947; *“par droit”*; 96: 2932; *“a rebours”*; 96: 2935 y 2951; *“lieu ou elle est bien celee”*; 96: 2938; *“lieu ou el soit encusee”*; 96: 2946) y la capacidad de elegir entre ellos (*“eslire”*; 96: 2958) resume el eterno dilema que subyace a la condición humana en general: cada decisión a tomar intenta superar un obstáculo, lo cual, en ocasiones, no puede hacerse en la colaboración de otros. El cuidado en la selección de estos colaboradores puede ser insuficiente, dado que los amigos incondicionales (*“Li siens amis, qui tous les biens//Et les profitz en feroit siens”*; 96: 2941-42) no suelen abundar. Por el contrario, los simuladores que solamente buscan su progreso personal (*“Car trop a au gent faulseté, //Si trouverez maintenant tel//Qui se fera amis loyaulx, //Qui sera faulx et desloyaulx”*; 96: 2961-65) son más frecuentes.

“Faire assavoir” (96: 2948), es decir, dar a conocer, con mayor intencionalidad que el más habitual *“savoir”*, implica la reafirmación de la voluntad de quien habla, su asunción de responsabilidad en este aspecto del secreto amoroso. En el juego amoroso no se da la ingenuidad, todos los pasos están medidos y calculados de antemano y cada participante debe mostrar su aptitud para el juego asumiendo un papel, unas reglas y una posición.

El centauro es, simplemente, un modelo ilustrativo del carácter híbrido de la vida humana que se compone de elementos contradictorios incluso en lo tocante a su anatomía. El carácter cambiante, voluble de este

ser ("vair"; 97: 2967) se aprecia mediante un único vistazo a su apariencia. Su presencia en el poema no añade ningún otro significado.

No obstante, el centauro sirve de introducción a un nuevo animal: la ballena. A pesar de insistir en el hecho de que ambos son comparables ("Comparer puis a la balaine"; 97: 2983, nada más comenzar la entrada), no se aprecia razón alguna para tal comparación. El único delito de la ballena es dejarse llevar por su afán de supervivencia (siente que se quema y le pone remedio), innato para cualquier especie animal incluyendo la humana. No hay ambigüedad ni en su apariencia física ni en su forma de actuar, mientras que el centauro es caracterizado como todo lo contrario ya desde el inicio de su entrada y su faceta humana es la que rige la capacidad de pensar y razonar y también, por supuesto, de causar daño.

El autor utiliza el recurso estilístico de la anticipación con objeto de establecer de manera más dramática la relación entre la ballena y las desgracias (97: 2994-2999):

Mieulx leur vaulsist estré en peine
En la mer, d'endurer tourmente
En la mercy du vent qui vente,
Qu'ilz fussent venus a cel port,
Car tant mourront de pesme mort.
Les perilz des vens ont passez

El hecho de que la ballena sea tan grande no es, en sí mismo, negativo pero esta intervención la asocia a la peor desgracia: el naufragio. El error no lo comete el animal, sino aquellos que juzgan mal por las apariencias ("Cuident que isle de mer soit"; 97: 2991), acuciados por un peligro inminente. La negatividad no procede, en ningún caso, de la actitud de la ballena, sino del equívoco de los marineros.

El ejemplo no es bueno para la argumentación en este punto: el autor mismo ha creado la opinión negativa que el receptor tiene del

animal. No es un monstruo en sí, como el centauro, tampoco actúa con la maldad que el autor esgrime ("mescheoir"; 98: 3011). Los elementos que se utilizan para la argumentación tienen más que ver con la peripecia vital de los marineros que con la conducta supuestamente letal de la ballena: el mar, como el amor (según la estructura formulaica "**Par muet puet on entendre** amours"; 98: 3014), arrastra a los amantes sin remisión posible; la nave, como los que aman, se convierte en un mero juguete de ese mar arrebatador; los marineros son la excusa perfecta para retomar el tema de los cinco sentidos, siempre alerta para evitar peligros.

La confusión entre "terre plainne" (99: 3035) y "balainne" (99: 3036) no es, en ningún caso, imputable al propio animal, que, con su estampa, transmite solidez y estabilidad a prueba de embates ("Pour ce qu'il est simples et cois, // Cuide qu'il soit fers et estables"; 99: 3038-3039) a la vez que atrae por su tremenda sencillez y su temperamento apacible. Tal descripción entra en franco desacuerdo con la interpretación asumida por el autor. La ballena se iguala a aquellos traidores que, mediante juegos de simulación, juegan con los sentimientos de los que en ellos confían.

Ni siquiera el consejo que se ofrece a los amantes resulta ser otra cosa que un ruego para que se cercioren bien (es decir, que usen sus sentidos correctamente) de la valía de sus amigos más íntimos ("Pour ce se doivent li amant // Bien garder a cui et comment // Il doivent dire leur conseil"; 99: 3057-3059).

La cuestión de mantener en secreto y con la mayor discreción posible los sentimientos amorosos dentro de la esfera cortés parece un punto extremadamente relevante para el autor, ya que le dedica una tirada extra de versos (ciento seis, del 3060 al 3166), articulada en torno a dos aspectos:

a) la mayor confianza y fidelidad que se da entre los amantes si se comparan con el propio entorno familiar, donde las traiciones y la maledicencia son frecuentes.

b) opiniones de auctoritates que respaldan su propio punto de vista (solamente un listado de dichos populares puesto en boca de Aristóteles, Ovidio o Catón).

Por la insistencia en este tema, parece que el autor hubiera sido afectado por una traición semejante en algún asunto amoroso anterior (*“Doncques, se tu es franc et doulx, // Plus loyal en seras vers moy”*; 101: 3118-3119).

La imagen de la camisa y la cota de malla (*“Plus pres est chemise que cotte”*; 101: 3127) que la recubre e impide que se puedan apreciar imperfecciones o roturas en ella intenta “convertir” a la dama a una nueva fe: mantener el secreto a toda costa, incluso reprimiéndose uno mismo o mintiendo.

La elefanta a punto de dar vida a sus crías y las precauciones que toma para salvarlas del ataque de los depredadores sirven de excusa para que el autor “resucite” el tópico de la prudencia (*“pourveance”*; 103: 3195) en los mismos términos que utilizara para el caso de la garza. Son constantes (*“bien garder”*; 103: 3183; *“garde”*; 103: 3184 y 3187; *“garderoit”*; 103: 3186; *“tresrudement”*; 103: 3187) las alusiones a la necesidad de protegerse como factor decisivo para la propia supervivencia o la de aquellos que uno ama. El nacimiento de las crías de elefante en el agua (de nuevo la resonancia bíblica *“au fleuve d'Éufrate”*; 103: 3171), único lugar que el dragón aborrece, recuerda la simbología cristiana del agua de vida o el agua del bautismo (=nacimiento a la fe cristiana). La sabiduría (*“Je tiendroye celle pour saige”*; 103: 3182) reside en aceptar el agua protectora (el poder benefactor de la Naturaleza) antes que sucumbir

a la maledicencia de algunos humanos ("Car il est une gent mauvaise"; 104: 3212).

La descalificación hacia estas gentes llega al punto del insulto directo ("La pute gent de malle part"; 104: 3219) y de la maldición ("Dieu leur doint le mal ydropicque!"; 104: 3222) a causa de la rabia contenida a duras penas ante una situación tan poco ventajosa para el amante.

Por medio de un comienzo típico de fisiólogo ("Basilicques a **tel nature**"; 104: 3223) el autor cambia de animal, ligándolo a uno de los cinco sentidos. La vista sirve al autor para introducir la entrada del basilisco, ser que, según la tradición, clava su veneno en lo más profundo del corazón de aquel a quien dirige su mirada.

Al igual que en la entrada de la ballena, la identificación que el autor pretende establecer entre el basilisco y los falsos amigos de las damas (reunidos bajo el genérico "telz gens"; 104: 3229, y descritos en 105: 3242-3244, "Qu'il est une gent envieuse, // Plaine de barat et de guille") falla porque no se aprecia la supuesta similitud entre ambos elementos. El animal actúa instantáneamente, sin razonar ni especular sobre nada y sin objetivo aparente fuera de exhibir su propia irracionalidad.

En cambio, los fingidores diseñan rápidamente un plan que les permita lograr ciertos objetivos (acceder a la intimidad de la dama, por ejemplo). Conocedor de la pobreza de argumentos esgrimidos, el autor retoma el tema de la sabiduría de aquellas damas que eligen bien a su círculo más cercano y que declaran su amor a quien las corresponde.

Parte de los rasgos aportados por el autor para desacreditar a sus rivales concuerdan con la descripción que hace de sí mismo como un enfermo cercano a la agonía ("Qui faignent que meurent d'amours, // Si ne sentent mal ne doulours, // Et decepvent les damoyselles // Et les dames par leurs favelles"; 105: 3245-3248). El mismo argumento puede darse para

los siguientes versos en la entrada del zorro, "Les desloyaulx ainsi se faignent, // Et aux dames d'amours se plaignent" (105: 3271-3272).

Por el contrario, quizá incluso podríamos asumir que conductas como la del zorro son similares a las humanas ya que la treta aquí comentada recuerda las primitivas ocupaciones del hombre (cazar y pescar) y coincide en el mismo objetivo (saciar su hambre) aunque no en las intenciones (el zorro mata porque su naturaleza perversa así se lo dicta: "Si les tue et met a meschief"; 105: 3270). De nuevo, seguimos deshaciendo la misma madeja: "cuidier", los pensamientos equivocados convierten a algunos seres en víctimas de otros (105: 3262; 106: 3276) con menos escrúpulos (106: 3279, 3280).

El autor parece haberse dado cuenta ("Que je suis tout ainsi ou pire"; 106: 3282) tras su detallada caracterización de los traidores de que él mismo puede responder a ese perfil. Necesita una explicación, un argumento coherente para dejar las sospechas de sí mismo y lo encuentra en una de las costumbres sociales más frecuentes: el alistarse voluntariamente para formar parte de un ejército que se va a la batalla o evitarlo, lo cual, en sí, no tiene conexión alguna con lo expuesto hasta este momento. Pero, al comienzo de la entrada del buitre, vemos que la mención al ejército es una transición para introducir una elaboradísima explicación que redimirá al autor a los ojos de la dama. El autor recurre a la imagen de los tres órdenes sociales ("bellatores", "oratores" y "laboratores") y la re-escribe circunscribiéndola al entorno cortesano, en el cual distingue hasta tres tipos de caballero, como expondré a continuación.

El buitre es el elegido para introducir este punto dada su costumbre de seguir a todos los ejércitos con el ojo puesto en los cadáveres que se generan tras las batallas. Representan al primer grupo de individuos que pueden hallarse en cualquier corte ("les ungz"; 106: 3285 y

3304), movidos por el único afán de engañar (“decevoir”; 106: 3304). De nuevo, la motivación del animal (alimentarse) y la de los humanos no coincide en absoluto. Se trata otra vez de una argumentación falaz o tramposa.

También existe, dentro de este mundo cortesano, un segundo tipo (“d'autres”; 107: 3311, sin especificar demasiado) de individuos que se acercan a las mujeres por puro divertimento, ajenos a cualquiera de los sentimientos habituales: amor u odio.

El tercer tipo de individuos se entrega (“leur service”; 107: 3322; “Cil samblent ceus qui leur afaire//Laissent pour leur signeur servir//Pour la grace d'eus deservir”; 107: 3324-3326) absolutamente y por entero (mediante la reiteración del sintagma “sans + sustantivo”: “sans faintise”, “sans retraire”; 107: 3321 y 3323 respectivamente), de forma incondicional (107: 3326).

El autor rechaza pertenecer al primer grupo (“Que se pour el ne vous sievisse//Fors tant com pour mon preu feïsse//Piessa guerpie vous eüsse”; 107: 3335-3337). Y remite a una paradoja, la de su propia existencia (“Car puis que je vous fis hommage//G'i ai receü maint damage”; 107: 3331-3332), ya que lo que da y lo que recibe, al contraponerse, se anulan.

La dicotomía “soulas/service”, con las mismas connotaciones sexuales apreciadas anteriormente en los versos 2672-2673, define a los pretendientes de segundo y tercer tipo. Evidentemente, el autor se adscribe al tercero por su lealtad y la verdad de su sufrimiento (“Mais douleur et painne et martyre”; 108: 3359) al no ser correspondido.

La misma dicotomía se esconde en el inicio de la entrada del asno, en este caso, entre “chardons” y “erbe drue” (108: 3362): el bocado fácil y el difícil. La palabra clave en esta entrada es el verbo “endurer”: resistir cualquier embate, esperando un gesto de justicia (“M'a si du tout en sa justice//Et si me destraint et justice”; 109: 3375-3376) que recompense

todos los desvelos pasados, solo frente a un poder arbitrario. La dicotomía del lado humano se resume en ser feliz o desgraciado (108: 3363-3366). Esto último, paradójicamente, es lo que el amante celebra.

A la entrada del asno le sigue una última referencia a uno de los animales más poderosos (y el más repetido en este *Bestiaire*) de la iconografía medieval, el león. La descripción que ofrece del animal sigue las pautas de su época: "hautesce", "valour", "noblesce" (origen, valía personal, caballerosidad; 109: 3383-3384). El mejor valorado de los animales y el más temido es el único que puede ser equiparado al dios Amor que rige todos los destinos, incontestables ambos en su majestuosidad ("Que toutes bestes l'en sousploient//Et doutent tant qu'il n'oseroient//Trespasser son commandement"; 109: 3385-3387 y "Amours autressi me justice,//Que n'ai force ne hardement//De passer son commandement"; 109: 3398-3400). El mínimo gesto (el círculo dibujado por su cola en el suelo; 109: 3391-3392) ha de ser aceptado sin posibilidad de reclamación (109: 3393-3394 y 110: 3404-3405), sean cuales sean los efectos (los animales serán muertos y devorados, el amante puede ser recompensado con el amor de su dama; 110: 3406-3407).

Y, a pesar del rechazo explícito del "solas" que aparecía en entradas anteriores, el autor confiesa el deseo que le mueve a seguir intentándolo (110: 3410), un deseo que le lleva incluso a traspasar los límites de su propia conciencia racional y le hace penetrar en la dimensión de los sueños y los prodigios, donde todo es posible ("Qui vous voit en avision"; 110: 3413), incluso la pesadilla ("tourmente"; 110: 3424). Los límites fisiológicos también se superan: día y noche son uno mismo, al igual que para el león que nunca llega a abandonar el estado de duermevela. La promesa de felicidad futura (=consumación de su pasión) le absorbe: "Tour jours ai le cuer esvillié//Pour penser a vostre amistié" (110: 3419-3420).

La resistencia y el buen criterio tanto del amante como del oso (identificación directa formulaica "**Je samble** l'ours"; 110: 3430) les hacen sobrellevar mejor los problemas y aceptar con resignación las situaciones desfavorables ("Car quant amours plus me demainne//Et que je trais pour li plus painne, //Plus est en moi ferme et estable//Amour, ne point ne m'est grevable, //Car en paciënce la sueffre"; 110: 3433-37).

Más adelante, el poder calorífico de las piedras de fuego se interpreta como imagen del perverso juego de los fingidores (de los que solamente puede desprenderse negatividad). En cambio, los fieles y verdaderos amantes no entienden de distancias a la hora de exhibir su amor. Es más, el sufrimiento más acerado ("Et plus aigrement me tourmente"; 112: 3492) refuerza su amor por la dama, como queda expresado mediante el emparejamiento siguiente (112: 3482 y 3484):

Mais fine amour **sans mauvaistié** Car cil qui bien aime **sans faindre**

De nuevo aparece la estructura "sans + sustantivo" indicando privación o carencia de algo, dejando claro que la situación descrita en los versos no puede darse nunca en la realidad.

La utilización de la segunda persona en esta entrada hace pensar que el autor se dirige a alguien que no ha probado nunca las mieles del amor. De esta forma se introduce el tópico de la llama de amor. A través de una identificación de situaciones (las piedras de fuego desprenden llamas/la llama de amor surge de la dama receptora), el amante nos enfrenta a un panorama violento y terrible (112-113: 3503-3505):

Car de li s'alume et esprent
Li feus qui t'alume et esprent,
Et qui plus pres est de la lampe

Se aprecia una gran abundancia de vocablos que pertenecen al campo semántico del fuego. La impresión que dejan en el receptor es la de una fuerza arrolladora, plena de energía que penetra en el corazón del amante. Por el contrario, el efecto que esta fuerza vital provoca en el amante es el de apaciguar su carácter ("danter"; 113: 3520) e insensibilizarlo ("Il ne me desplait ne dessiet./ /S'il m'anuoit, n'en puis je el faire"; 113: 3526-3528).

El poema se cierra con un larguísimo fragmento de 130 versos (114-117: 3536-3656) donde, a través de un falso diálogo, el autor recapitula y resume todos los tópicos que ha usado en su poema (mal de Amor, síntomas, posible remedio, maltrato sufrido, incomodidad plena, desasosiego y tristeza) para proporcionar un digno remate a su composición y facilitar a los receptores la labor de recordar los temas que considera más destacables. Como epílogo final, eleva una última súplica a su dama (una suerte de "captatio benevolentiae"; 117: 3657-3666) para que consienta en concederle sus favores y hace público su nombre para todos aquellos que sean capaces de interpretar adecuadamente las claves del acróstico (117-119: 3667-3718) que ofrece.

5.4.3. LA INSCRIPCIÓN TEXTUAL DE AUTOR Y RECEPTOR

Con respecto a la inscripción textual de autor y receptor, se observa que cada una de las entradas de este *Bestiaire* consta de, al menos, dos partes diferenciadas no solo en su contenido, sino también por medio de los índices referenciales utilizados. El relato de una historia que proviene de la observación de una conducta animal se transmite al lector-receptor a través de la tercera persona singular, a fin de introducir un toque de objetividad y claridad en las descripciones de cada animal tratado y, además, de incrementar la verosimilitud de lo narrado (la situación a la que se enfrentan esos animales que da pie al autor para

desarrollar su alegoría amorosa a continuación). La frecuencia de uso de los deícticos de tercera persona singular es de 309 menciones repartidas entre cada uno de los 65 animales o minerales seleccionados como ejemplos.

El autor

En la segunda parte de cada entrada, se establece un juego entre referencias de primera (autor=protagonista del relato) y segunda persona de cortesía (mayoritariamente, apóstrofes a un personaje que se halla totalmente fuera de campo pero que el autor intenta involucrar -no sabemos con qué éxito- en su poema). Aparentemente, podríamos pensar en un equilibrio de fuerzas entre los protagonistas de esta parte, al existir este intercambio deíctico, pero no es así. En este *Bestiaire* se aprecia una voz fundamentalmente masculina, que se presenta al receptor mediante la primera persona singular en sus diferentes formas, ya sean pronombres personales ("je", "m'/me" o el tónico "moi/moy") o adjetivos posesivos ("mon, ma"). Esta primera persona domina por completo el poema, desde inicio a fin, convirtiéndolo en un ente unívoco, que no permite a un hipotético receptor ninguna posibilidad de acción, presencia o respuesta a las demandas que plantea.

Esta primera persona tampoco es tan atrevida como el maestro Teobaldo para exponerse directamente a sus semejantes. No parece tener intención -como aquél- de alcanzar fama y relevancia entre sus iguales, por ello solamente exhibe su nombre para los que sean capaces de resolver un complicado enigma (7: 126-144). El primer editor del poema se aventuró a descifrarlo, atribuyéndolo a un tal Andrieu, sin más detalles. Las preguntas que se suscitan a continuación son: ¿quién es este autor?, ¿de qué forma aparece reflejado en el texto?, ¿qué nos quiere transmitir de sí mismo? Pasemos revista a su propia declaración.

Según hemos visto en el apartado anterior de este trabajo, el autor se identifica plenamente con la primera persona que narra y nos da cuenta de un momento vital que considera trascendental para sí mismo. Lo describe con detalle, suplica determinados privilegios, se lamenta por ocasiones perdidas o por fallos sobrevenidos, advierte, recomienda, ofrece y amenaza a un receptor determinado para conseguir el objetivo que expresa tanto en sus primeros versos como al final del poema: Amor le empuja a escribir una obra con la cual una dama podrá recordarlo en su ausencia (*"Cest escrit me ramenera//Damë, en vostre ramembrance, //Quant je n'i serai en presence"*; 7: 120-122) y que le permitirá acceder a la esfera más íntima de dicha dama (*"Si devenés m'amie!"*; 117: 3666). Nuestro protagonista, pues, es un hombre que intenta recuperar una posición de poder que seguramente no ha tenido nunca, una situación de privilegio que la realidad parece negarle repetidamente.

Encontramos, a lo largo del poema, abundantes alusiones a su sufrimiento a causa del desinterés que por él muestra la dama a la que pretende, sufrimiento que puede verse en su rostro, pero que nunca verbalizará por respeto a ella, para evitar conflictos dentro de su entorno. El autor aparece caracterizado, desde el primer momento, como una especie de marioneta en manos de una tercera figura, el dios Amor, que le espolea para componer el texto que ofrece a su dama. Carente de toda voluntad propia, asume un rol de sirviente en este caso y también reconoce su dependencia de la dama, conforme a la relación de vasallaje típica del mundo feudal medieval. Se trata de la resignación de aquel que se sabe franco súbdito de un superior inalcanzable y no se atreve a oponer ninguna resistencia a esa situación desigual. Así, se retrata a sí mismo por medio de las expresiones *"je vous serf"* (111: 3439), *"loial serf"* (110: 3440), *"pour vostre service faire"* (110: 3441), *"pour avoir vostre bienvueillance"* (110: 3443). Paradójicamente y en apariencia, se humilla de tal forma ante

su dama que pierde incluso la dignidad de su clase social alta y actúa como un esclavo, como un siervo más de la gleba.

Ensimismado en su propio calvario, da una imagen de absoluto desamparo, de tristeza y sufrimiento que no puede pasar desapercibida en un entorno tan atento a las apariencias (87: 2666-2675).

"Fole seroit
La dame qui vous ameroit,
Car de s'amour joie n'avroit,
Car pour riens faire ne porroit
K'a s'amour traire vous peüst,
Ne que la vostre amour eüst,
Car vous l'avés aillours assise,
S'emploieroit mal son servisse,
Ne ja n'avroit de vous solas,
K'autre vous tient pris en ses las".

De esta forma lo describen algunas damas que intentan llamar su atención para entablar relaciones amorosas con él. Se trata de la única vez en todo el poema en que el autor no utiliza la primera persona para referirse a sí mismo, recurriendo a opiniones que pueden considerarse "cualificadas" por parte de un receptor iniciado, consciente, que comparte el mundo de este autor. Por cierto, ¿cuál es ese mundo común a ambos?

Al margen de las diferencias de extracción social y posición económica ampliamente expuestas por los historiadores, para los individuos medievales el hombre era, en sí mismo, un microcosmos, un compendio de todos los elementos favorables que pudieran darse en la naturaleza. Una máxima que no admitía discusión, dadas las expertas opiniones de los filósofos (hombres, en su inmensa mayoría) sobre este tema y el apoyo explícito que estas recibían desde la Sagrada Escritura (Gen 2: 7-8): "Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam

viventem. Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat". Es decir, si el hombre fue creado a partir del limo primigenio que cubría la tierra, se entendía que el sexo masculino, en su totalidad, constituía una figura paradigmática de la obra divina, tan poliédrica como el propio Creador. Así, el hombre es considerado un conglomerado de rasgos que definen con precisión la existencia y a cuya conducta se otorga un valor esencialmente positivo a pesar de posibles aspectos suyos menos atractivos, como podemos apreciar en algunos tratados de carácter doctrinal⁸³ de la época (Steele, 1975: 35):

ffor a man is hardy as a lyone, fferd as an hare, skars as an hound, harde and sharpe as Ravene or Crowe. Meek as a turtille, dispitous as lyonesse, chaste as a douwe. Malicious and angry as a ffoxe, lowe as a lambe, light as a Goot, and lijk to a Got in many condiciones, hevly and slowe as a bere, precious and dere as an Olyfaunt, ffool and rude as an asse. Rebelle as a litille kyng, obeyshaunt as a pecok, gret speker without profit. Profitable as a bee, vnbounden as a boore, strong as a bole. Smytyng bihynde as a mule. Resonabile and chast as aungille, lecherous as swyne, ffowle as an Owle. ffayrist of alle creaturis, and shortly to say that ther is no condioun in best, ne in planet of heuene, ne in erthe that it ne is founden in man, and therefore the philesosfre callith man the litille world.

La perfecta combinación entre todas estas facetas da, como resultado, un hombre que cuenta con todas las virtudes posibles y algún que otro "pequeño" defecto. No le faltan, desde luego, valentía y carácter cuando la ocasión lo requiere, así como tampoco la testarudez, malicia o perversidad le son ajenas. Todos estos rasgos son necesarios en un mundo

⁸³ La cita procede del *Secreta Secretorum*, un tratado del siglo XIII que deriva de una larga carta de Aristóteles a su discípulo Alejandro Magno, al que educaba como hombre y como gobernante. Dicha carta tuvo una muy exitosa difusión durante toda la Edad Media.

extremadamente exigente con las criaturas que viven en él. Por medio de la técnica retórica conocida como "accumulatio", el autor del tratado anteriormente citado incide incluso en el instinto sexual que este hombre-cosmos ha de exhibir como rasgo distintivo y tremendamente pertinente a la hora de describir con exactitud su naturaleza básica y esencial, al margen de cualquier otra consideración de carácter religioso que se haya ido añadiendo al espinoso tema de la sexualidad humana. Así las cosas, la referencia al apetito sexual ayuda a conseguir una imagen más vívida y cercana del género al que el personaje retratado pertenece.

En el bestiario de amor rimado base de este estudio, el autor encarna al personaje masculino que nos introduce en un ámbito cortesano y que podríamos calificar como arquetipo del noble que busca (y crea él mismo, utilizando un poder cuasi-divino) aventuras nuevas, menos arriesgadas que las batallas donde se pone a prueba su valor y menos peligrosas que los viajes iniciáticos en una época en la que enfermedades, envidias y miseria acechan cada paso de los caballeros. Tratamos, pues, con una figura que pertenece a una élite dentro del esquema social de la Edad Media y que servía de contrapunto necesario a quienes se ocupaban de la salud espiritual y a los que trabajaban para procurar medios de vida al resto de la sociedad, como apuntaba John de Salisbury (*Policraticus*, libro VI, capítulo 9) ya en el siglo XII:

Sed quis est usus militiae ordinatae? Tueri d Ecclesiam, perfidiam impugnare, sacerdotium uenerari, pauperim propulsare iniurias, pacare prouinciam, pro fratribus (ut sacramenti docet conceptio) fundere sanguinem et, si opus est, animam ponere. Exultationes Dei in gutture eorum et gladii ancipites in manibus eorum ad faciendam uindictam in nationibus, increpationes in populis, ad alligandos reges eorum in compedibus et nobiles eorum in manicis ferreis. Sed quo fine? An ut furori uanitati auaritia seruiant, an propriae uoluntati? Nequaquam. Sed : Vt faciant in eis iudicium conscriptum ; in quo quisque non tam suum quam Dei angelorum et hominum sequitur ex aequitate et publica utilitate

arbitrium. Vt faciant, inquam; quia, sicut iudicum dictare iudicium, ita a et istorum faciendo exercere officium est. Vtique : Gloria haec est omnibus sanctis eius. Nam et haec agentes milites sancti sunt et in eo fideiores principi quo seruant studiosius fidem Dei; et uirtutis suae utilius gloriam promouent, quo fidelius Dei sui in omnibus gloriam quaerunt.

Caballeros. Figuras con una vida cotidiana controlada por un superior en rango que los maneja a su antojo, una institución (la Iglesia) que les obliga a arriesgar, a veces inútilmente, sus vidas por defender territorios y posesiones de los que, en muchos casos, ni siquiera han oído hablar. En suma, sometidos a una presión agobiante, una angustia creciente por probar al resto de la corte, a aquellos que les rodean, que su valía individual y su identidad social son fruto de un esfuerzo personal constante: no debe haber deméritos ni ningún tipo de falta, por leve que sea, en un currículum intachable. Una situación que no puede mantenerse de manera ilimitada, ni siquiera continuada.

Para escapar de esa dura cotidianeidad, el hombre se inventa un mundo en el que tienen cabida todas sus fantasías y muchas de sus obligaciones diarias. El guerrero que no duda en irse al campo de batalla por lealtad a su gobernante o a sí mismo se transforma en caballero de romance, adalid de damas, viudas y huérfanos. En un tiempo de relativa paz, en el que el caballero debe abandonar su actividad bélica habitual y la lucha diaria por la supervivencia, el hombre debe encontrar un nuevo lugar donde ubicarse dentro de la sociedad. Como consecuencia, se fabrica un mundo ideal, un auténtico paraíso perfecto para sí mismo. Un lugar que le sea favorable y le permita alcanzar sus anhelos con más facilidad.

Así nace la "cortesía", un arte de vivir y una elegancia moral, como Paul Zumthor (1972: 469) la definiera⁸⁴ hace ya algunos años en su *Essai de Poétique Médiévale*. Un nuevo estilo que se rige por unos códigos de conducta muy estrictos, basados principalmente en la lealtad, discreción y generosidad, las mejores cualidades para caracterizar al hombre magnánimo, aunque deben ser convenientemente implementadas en lo tocante a la relación amorosa. La nueva aventura vital reglamentada para que los celos, las traiciones, las mentiras, los altibajos en la relación, los cambios de pareja y otros sucesos íntimos queden normalizados.

Volviendo a nuestro *Bestiaire*, Andrieu, absolutamente inmerso en este mundo cortés, asume un reto difícil a pesar de que no tiene ventaja alguna en el juego amoroso y, sorprendentemente, lo acepta, convenientemente asistido en su empeño por una figura divina (la expresión "je pri Dieu", que aparece en 9: 180; 74: 2234; 75: 2274 y 78: 2386). Estamos hablando, pues, de un hombre que deja a un lado su virilidad y las conductas a ella asociadas para adoptar las tradicionalmente femeninas (según el imaginario masculino prototípico): el sufrimiento, las lágrimas, la resignación, la espera callada, el alto valor que se otorga a un mínimo gesto de deferencia... El mundo al revés, como señalaba Georges Duby (1990: 143): "para penetrar en las clausuras del reposo, para aproximarse a las doncellas con sombreros de flores, el hombre cortés ha tenido que dejar su caballo, su armadura, su daga, vestir a otro personaje con ropas semifemeninas. Contiene la brusquedad de sus gestos. Con sus encantadores atavíos se esfuerza por tener gracia, se

⁸⁴ "Sous cette réserve, on peut définir la courtoisie comme un art de vivre et une élégance morale; une politesse de conduite et d'esprit fondée sur la générosité, la loyauté, la fidélité, la discrétion, et qui se manifeste par la bonté, la douceur, l'humilité envers les dames, mais aussi par un souci de renommée, par la libéralité, par le refus du mensonge, de l'envie, de toute lâcheté".

ensaya en otros escarceos observados, criticados, coronados, como lo son los de los campeones en los torneos".

Nuestro autor-caballero es un hombre atormentado por la adversidad que se ve obligado a vivir, como lo demuestra la predominancia de la primera persona en los versos 1443 a 1459, que implica un paso adelante en la progresión ascendente del dolor que sienten narrador y amante, en este caso, la misma persona. Un dolor que corresponde a un corazón encarcelado ("mis en prison"; 49: 1445) tras una persecución incesante ("Tant m'a poursievi et chacié//K'en ses liens m'a enlacié"; 49: 1443-1444) y fuertemente custodiado ("A chascune yssue une gaité//Qui de nuis et de jours me gaité"; 49: 1447-1448) para evitar que la injusticia que sufre ("mesproison"; 49: 1452) sea difundida y salga a la luz. No obstante, no se deja amilanar por la desventaja y se presenta como el único y virtuoso campeón de la lealtad ("Car nus amis ne puet s'amie//Amer plus loiaument de cuer//Que je fas vous//Tous jours vous aime loiaument//Sans fausser"; 111: 3448-3450 y 3455-3456) presente en el entorno de la dama.

Apela constantemente a los buenos sentimientos y la buena voluntad de la dama para abrirse un hueco en su corazón ("Vous pri, fin cuer dous, debonnaire"; 117: 3658). La invoca una y otra vez, pero no la deja intervenir nunca. Desde luego, se trata de un juego y una situación desigual, pero más allá de la apariencia, se esconde un caballero calculador y egocéntrico, que repite su súplica hasta la saciedad encabezándola con las formas de primera persona singular en 882 ocasiones, casi tres veces más de las menciones e interpelaciones que dirige a su dama (supuestamente, la gran protagonista del *Bestiaire*), literalmente "devorándola" hasta convertirla en un ser incorpóreo, intangible, incapaz de reaccionar: una talla en un altar. Un caballero que no escatima recursos ("pour vous", en 10 ocasiones) con una gran

condescendencia hacia la mujer que "venera" (la expresión "de moy" es utilizada 27 veces, en contraposición a una posible concesión por parte de ella, "de vous", solamente 15 menciones). Un caballero que no duda en acusar directamente a su dama de haberlo transformado en la víctima (mediante el uso del pronombre personal oblicuo "m'/me" y el tónico "moy/moi"), en el blanco de cuantas maldades se traman a su alrededor (60: 1789-1802):

Aussi s'irie ne feussi'es,
Ja envay ne *m'*eüssiés;
Non pour quant onc ne vous batistes
De la queue, quant *m'*asaillistes.
Ainsois k'envay *m'*eüssiés
Sans raison, vous vous deüssiés
De vostre queue estre batue,
C'est a dire estre pourveüe
S'eüssiés droit *de moy* hayr
Ne si malement envair.
Si feüssiés *de moy* justice,
Car tous sui en vostre devise,
De moi avez la signourie.

En resumen, no existe límite alguno entre el autor y el personaje que ha inventado para su poema. Quien compone el poema crea el mundo que describe en estos versos sin habilitar a otras voces que puedan responderle, a pesar de la introducción de falsos diálogos en momentos puntuales del *Bestiaire*. A partir del verso 3536 y durante 120 versos, aparecen por vez primera dos voces en el texto, pero no se sabe a ciencia cierta con quién mantiene el autor ese intercambio. Tiene la forma de maestro-adoctrina-a-alumno; dos personajes se interpelan pero no en la misma medida: uno de ellos se explica extensamente, mientras que el otro solamente interviene en contadas ocasiones (113: 3536-3537; 114: 3549-3551; 116: 3607 y 117: 3652-3653) para replicar o pedir aclaración sobre

algún punto concreto. Se trata, con seguridad, de un recurso retórico que permite al autor recapitular y reunir todos los puntos que ha tratado durante su poema: temas como la llama de amor ("feu sans lumiere"; 113: 3537) hasta el verso 3548; la desesperación ("desesperance de merci"; 114: 3551), la belleza inasible de la dama (114: 3563-3571, comparada incluso con reinas), la alegría que se torna dolor con facilidad (115: 3572-3583), los tormentos y la enfermedad de amor (115: 3584-3606), el amor como intercambio comercial (116: 3607-3623), la prisión de amor (117: 3632-3639) y el abandono total del amante a merced de la voluntad de la dama (118: 3640-3656). Un último esfuerzo con la esperanza de aumentar la impresión de desamparo en su dama y de capturar su atención de una manera más eficiente.

El receptor del poema

El absoluto dominio de la primera persona en este poema termina por oscurecer el rol del receptor, de la segunda persona. Una segunda persona singular que muy pocas veces es cercana ("tu/t'/toi/toy" solamente aparecen 15 veces sumado el total de las cuatro formas), que parece asentarse en un lugar de difícil acceso para el autor. De ahí que la forma más frecuente para apelar a ese receptor sea el pronombre personal "vous" (223 veces), la segunda persona de cortesía, o el posesivo "vostre" (en 93 ocasiones), si bien es verdad que el autor prefiere utilizar la forma pronominal oblicua antes que el pronombre sujeto para inscribir a su dama en el poema. Con todo, la incidencia de la segunda persona se concentra, especialmente, en la segunda mitad del *Bestiaire*, con una gran presencia en 80: 2432-2452 (el autor reafirma su lealtad hacia la dama), 82-83: 2489-2521 (la enfermedad de Amor que se manifiesta en el autor a la vista de su dama), 83-84: 2536-2549 (recomendación a la dama para alejarse de gentes con malas intenciones), 84-85: 2569-2581 (nueva mención

a la lealtad debida a la dama), 86-87: 2630-2656 (enésima declaración de amor hacia la dama), 88: 2683-2688 (juramento de fidelidad a la dama), 90: 2737-2757 (súplica para conseguir los favores de la dama), 91: 2778-2793 (la dama como objetopreciado de gran valor), 94: 2867-2874 (apelación a la buena voluntad de la dama) y 108: 3351-3371 (insistencia en declarar su amor a la dama).

El mundo que nos retrata el autor aún mantiene sus diferencias de clase y, como hemos tenido posibilidad de comprobar en apartados anteriores, también de género: la segunda persona es el personaje femenino al que Andrieu dedica sus versos a partir de la referencia "et a vous, biaux cuers dous, disoie//mon penser" (19: 496-497).

Si la mirada que apreciamos en el poema es masculina, volvámonos en la dirección contraria y descubriremos a la mujer, a todas las mujeres medievales, esperando en la sombra a que les sea permitido franquear la entrada hacia el escenario principal. En todas las descripciones de la sociedad medieval se resalta el hecho de que la figura geométrica que mejor la representa no es la pirámide, sino un triángulo equilátero, cuyo vértice principal estaría ocupado por los "oradores" (los depositarios del poder divino), los "bellatores" (encargados de salvaguardar la integridad de los anteriores) y los "laboratores" (los que sustentan todo el sistema con el esfuerzo de su trabajo artesanal). En un dibujo así, ¿dónde encajan las mujeres? Según Maria Corti (1979: 344), "women have absolutely no officium, no function on a cultural or sign level, but on the existential plane they are wives or servants of men". En otras palabras, no tienen cabida en la representación tradicional, ni siquiera al lado de sus esposos, padres o familiares. Se hallan totalmente al margen de la realidad que cuenta, completamente sumergidas en un limbo que las condena a recibir menor consideración que los propios

animales, opinión fundamentada en el Génesis⁸⁵. Es decir, el primer impulso de Dios es mostrarle al hombre su buena voluntad proporcionándole otros seres que compartan su destino en la tierra. Así y de la misma materia original, nacen a la vida los animales terrestres y las aves. Solamente después de comprobarse que estas criaturas no satisfacen a Adán, Dios decide dormirlo y crear para él una compañera a partir de una de sus costillas. Luego, si Adán hubiera encontrado en algún otro animal un alter-ego adecuado, la mujer no habría existido nunca.

Fuera del entorno de la Trinidad (Padre e Hijo de género más bien masculino a deducir de ambos términos y Espíritu Santo de género ambiguo, indeterminado pero bastante cercano al masculino también), a pesar de los intentos de elevar a la Virgen-Madre a ese mismo nivel... Fuera del microcosmos positivo que se esconde en el corazón y el ser de cada hombre: la mujer fue creada de una sola parte del hombre, y ni siquiera la más noble... Aplicando un razonamiento lógico, solamente le habrán tocado en el reparto las migajas, lo más mediocre, lo menos valioso del microcosmos original. De aquí arranca la tradicional visión de la mujer como ser amenazador que, sin previo aviso y de manera irreflexiva, puede atentar contra todos los seres que la rodean, como quedó demostrado en el episodio bíblico que narra la Tentación de Eva (Gen 3: 1-6).

Esta imagen se explotó con éxito durante la época clásica grecolatina: las mujeres eran seres absolutamente inferiores no solamente

⁸⁵ (2: 18-23): "Dixit quoque Dominus Deus: Non est bonum esse hominem solum: faciamus ei adiutorium simile sibi. Formatis igitur, Dominus Deus, de humo cunctis animantibus terrae, et universis volatilibus caeli, adduxit ea ad Adam, ut videret quid vocaret ea: omne enim quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen eius. Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia caeli, et omnes bestias terrae: Adae vero non inveniebatur adiutor similis eius. Immisit ergo Dominus Deus soporem in Adam: cumque obdormisset, tulit unam de costis eius et replevit carnem pro ea. Et aedificavit Dominus Deus costam, quam tulerat de Adam, in mulierem: et adduxit eam ad Adam. Dixitque Adam: Hoc nunc, os ex ossibus meis, et caro de carne mea: haec vocabitur Virago, quoniam de viro sumpta est".

en el plano fisiológico, sino también espiritual. Aristóteles llegó a afirmar que la mujer era simplemente materia y caos, por oposición al hombre, principio creador por excelencia. Llegado el siglo XII, cuando la obra aristotélica fue recuperada para Europa Occidental a través de las traducciones árabes, la influencia de pensamientos como el anteriormente expresado se hizo mucho más potente, proyectándose en la obra de los pensadores de la época y conociendo un nuevo momento de apogeo para las ideas de carácter misógino. "Mulier radix omnia malorum" pasó a ser uno de los tópicos más conocidos y utilizados para definir a las mujeres.

A pesar de todo, el siglo XII significó una auténtica revolución para la mujer en muchos sentidos, especialmente en lo relativo a su identidad dentro de la sociedad. La anteriormente citada Maria Corti (1979: 344) reconoce una serie de factores que permitieron un progreso firme en este terreno:

Without fear of contradiction it can be stated that in the 11th and in part in the 12th centuries, women, whether noble, peasant or slave, had as yet no claim to enter into a sign-function model. This right they will attain to in the course of the 12th century with socioeconomic changes, increased urbanization, the formation of small, closed family nuclei; this function of theirs will further develop in the 13th century to the point of giving rise, in a new social model of the various status, to a hierarchical structure involving women, the *multa genera mulierum*, religious and lay.

Al menos, ya se identifica a la mujer con el linaje o clase social a la que pertenecen sus maridos, padres o familiares. Un cambio de gran importancia, en especial para la cultura del amor cortés.

El concepto general "mujer" es sustituido por, al menos, tres tipos diferentes de fémina como contrapunto paralelo a la trinidad masculina: en primer lugar, las religiosas que dedican su vida a Dios y sellan su compromiso con un anillo de desposada, al igual que el resto de mujeres casadas; las damas que se mueven en entornos cortesanos y de alto rango;

por último, las campesinas que comparten una vida de trabajos y penalidades con sus maridos o familiares. En este contexto, es necesario incidir en la intención de distinguir a las mujeres nobles de las demás por medio del término "dama", puesto que su elección no es casual. "Dama" proviene del latín "domina", mediante el cual se unen dos significados: propietaria de alguna posesión y autoridad sabia y experta (Grisay et al, 1969: 117):

Le mot dame était tout indiqué pour cet emploi, dans la mesure où il garde des traces du latin domina: encore employé occasionnellement aux sens de "maîtresse, propriétaire, suzeraine", il implique toujours l'appartenance à la noblesse de la personne qu'il désigne.

La mujer empieza, poco a poco, a ganarse atribuciones a las que antes no podía aspirar. El interior de la casa era absolutamente suyo desde tiempo inmemorial, como lo atestigua el "Encomium mulieris fortis, seu matronae israeliticae" (Prov 31: 10-31), el cual sanciona de manera más que exacta las actividades domésticas habitualmente a cargo de las mujeres. Este poema consiste, como reza en las Escrituras, en un panegírico dedicado a las mujeres "fuertes", las que cumplen con lo encomendado a plena satisfacción de sus familiares masculinos en los siguientes términos:

"Mulierem fortem quis inveniet?
Procul et de ultimis finibus pretium eius.

Confidit in ea cor viri sui,
Et spoliis non indigebit.
Reddet ei bonum, et non malum,
Omnibus diebus vitae suae.
Quaesivit lanam et linum,
Et operata est consilio manuum suarum.
Facta et quasi navis institoris,
De longe portans panem suum.
Et de nocte surrexit,
Deditque praedam domesticis suis,
Et cibaria ancillis suis.
Consideravit agrum, et emit eum;

Non timebit domui suae a frigoribus nivis;
Omnes enim domestici eius vestiti sunt
duplicibus.
Stragulatam vestem fecit sibi;
Byssus et purpura indumentum eius,
Nobilis in portis vir eius,
Quando sederit cum senatoribus terrae.
Sindonem fecit, et vendidit,
Et cingulum tradidit Chananaeo.
Fortitudo et decor indumentum eius,
Et ridebit in die novissimo
Os suum aperuit sapientiae,
Et lex clementiae in lingua eius.
Consideravit semitas domus suae,
Et panem otiosa non comedit.

De fructu manuum suarum plantavit vineam.	Surrexerunt filii eius, et beatissimam praedicaverunt;
Accinxit fortitudine lumbos suos,	Vir eius, et laudavit eam.
Et roboravit brachium suum.	Multae filiae congregaverunt divitias;
Gustavit, et vidit quia bona est negotiatio eius;	Tu supergressa es universas.
Non extinguetur in nocte lucerna eius.	Fallax gratia, et vana est pulchritudo:
Manum suam misit ad fortia,	Mulier timens Dominum ipsa laudabitur.
Et digiti eius apprehenderunt fusum.	Date ei de fructu manuum suarum,
Manum suam aperuit inopi,	Et laudent eam in portis opera eius".
Et palmas suas extendit ad pauperem.	

¿Qué sucedía de puertas afuera? A pesar de algunas honrosas excepciones (la reina Leonor de Aquitania, por ejemplo), aún no podían las mujeres gobernar con pleno derecho en tierra alguna⁸⁶ o tener una presencia pública sobresaliente que les permitiera compaginar vida doméstica con otros quehaceres sociales. Las primeras mujeres en romper esa tendencia pertenecieron a las clases más elevadas: mujeres de fortuna, con posición, que decidieron qué hacer con su vida una vez sus maridos, padres o demás familiares varones con poder sobre ellas, hubieron desaparecido. Dadas las estrictas costumbres de la época sancionadas por el Derecho Canónico (Iglesias, 1972: 565-75 y 587-88), las opciones para estas mujeres eran dos: someterse de nuevo a otro hombre por medio del matrimonio o vestir un hábito religioso durante el resto de su vida. Continuar siendo un mero objeto decorativo en una gran casa o enclaustrarse voluntariamente, perdiendo toda esperanza de adquirir un prestigio social propio. Algunas de ellas tuvo que llegar a una conclusión bien ecléctica: el encierro en un convento es más soportable si no existe la obligación de abandonar ninguna de las costumbres de la clase noble a la que la dama pertenece. Se convierten en benefactoras de los cenobios que

⁸⁶ Salvo en caso de regencia, muy frecuente en la época, a causa de las continuas ausencias de los nobles que ostentaban los más altos cargos de la administración en cada reino.

las acogen, llegan a ser nombradas abadesas o prioras. Todo ello con discreción, dentro de un espacio cerrado al escrutinio masculino, sin perder los privilegios de cuna que han sobrellevado durante toda su vida. Alguna de ellas ni siquiera vistió hábito de monja jamás. Al fin, una posición de poder conquistada y bien vista por las autoridades masculinas.

Estas mujeres se hallaban, de pronto, en una situación extraordinaria, casi irreal, que ninguna mujer de clase baja podía siquiera soñar. Pero quedaban, sin duda, las damas nobles que seguían en el mundo y ellas sí que podían imitar, aunque fuera muy de lejos, el ejemplo de algunas de sus mayores. A pesar de la inferioridad en la que habían sido educadas desde siempre y que ellas mismas reconocían⁸⁷ cuando

⁸⁷ Una constante en la producción escrita por mujeres durante el periodo medieval incide en el hecho de la modestia con la que reconocen que, intelectualmente hablando, las mujeres no estaban ni estarían nunca a la altura de los hombres. Mujeres tan valiosas como la monja Hrosvitha de Gandersheim, con una amplia cultura ya en el siglo X, se presentaban en sus cantos laudatorios a la figura divina como un ser muy pequeño que necesita de ayuda cualificada para componerlos: "He who wants to learn and by sure proofs discern// God's mercy and the Lord's many and great rewards,// With humble heart and meek, these small verses should read.// Scorn he should not render at the writer's weaker gender// Who these small lines had sung with a woman's untutored tongue.// But, rather should he praise the Lord's celestial grace// Who wants not that due pain sinners their punishment gain.// But eternal life He grants to the sinner who repents".

No es el único caso en que Hrosvitha se coloca a sí misma en una posición claramente inferior: "I also know that God has given me a sharp mind, but my mind has remained neglected through my own inertia and untrained ever since the efforts of my teachers ceased to nurture it. Therefore, in order to prevent God's gift in me to die by my neglect, I have tried whenever I could probe, to rip small patches from Philosophy's robe and weave them into this little work of mine, so that the worthlessness of my own ignorance may be ennobled by the interweaving of this nobler material's shine, and that, thus, the Giver of my talent all the more be justly praised through me, the more limited the female intellect is believed to be". Por la insistencia del argumento, puede caber la duda de si Hrosvitha creía firmemente en esta idea o si solamente la utilizaba como fórmula literaria para la "*captatio benevolentiae*", instrumento de frecuente uso entre los escritores medievales. Ninguna de las dos hipótesis puede ser totalmente rechazada, puesto que Hrosvitha poseía unas profundas creencias religiosas que sustentaban su fe y sus escritos (la inferioridad de la mujer aparece recogida en el Génesis, asociada a la creación de la mujer a partir del hombre y al mandato divino que expulsó a Adán y Eva del Paraíso) y,

llegaba el caso, la corte y la mansión noble debían ser también conquistadas: las damas buscaban el momento propicio para reivindicarse a sí mismas y lograr una visibilidad que la realidad les había negado hasta entonces. Ese momento llegó de la mano de la nueva moda en las cortes del sur de Francia: "*fin amors*" llegaba para quedarse por un tiempo.

Son momentos de supuesta paz, por fin, al menos en Europa Occidental. La sociedad vuelve sus ojos hacia sí misma, hacia su pequeño mundo cotidiano. Este es el espacio cerrado que las damas nobles eligen para destacar por méritos propios. Un paraíso masculino hasta entonces que intentarán colonizar y reinventar a su manera.

La lucha de estas damas por asegurarse una posición de poder se traduce en un mayor desparpajo y una mayor despreocupación por las consecuencias de sus actos diarios. Desde un primer momento, notan el carácter sexual que subyace en la nueva corriente de conducta y tratan de asimilar el papel que deben desempeñar, respondiendo a guiños, creando incertidumbre, imponiendo el ritmo a los acontecimientos... Siempre en espera de la oportunidad soñada para acceder a alguna parcela de libertad, aunque sea solamente en este terreno.

En el poema que analizamos, la dama cortés asume un protagonismo evidente, el que le otorga la segunda persona a la que el autor-amante dirige sus quejas y admoniciones. Pero la ilusión por encontrar un espacio donde expresarse libremente se desvanece cuando comprobamos que esa segunda persona es un mero espectador despojado de cualquier posibilidad de respuesta directa por una primera persona omnipresente. La dama está en el paraíso soñado por otros, en otra cárcel similar a aquella de la que intentaba escapar. El mundo cortés es

a la vez, su actividad literaria la ponía en contacto con las convenciones del discurso que estaban "de moda" en la época.

inequívocamente un espacio de exclusión donde a nadie, excepto a la pareja protagonista, le está permitida la entrada. Un círculo cerrado, redondo y perfecto para el hombre; un encierro asfixiante para la dama amada, un santuario hecho a la medida de las aspiraciones masculinas, bajo la advocación de una figura femenina, confinada en un altar del que solo podrá salir cuando su devoto seguidor considere que debe mostrar su "musa-trofeo" a los demás.

Esta "musa" recibe, en compensación, una amarga queja por el trato que dispensa al hombre que la ha endiosado sin límites. ¡Ha intentado rebelarse ante la trampa de este nuevo amor que lo inunda todo! No ha querido ser, únicamente, todo aquello que reflejaban los tópicos de su época. Le ha sabido a poco. Aspiraba a mucho más. Veamos cuánto ha podido conseguir, según los versos de Andrieu.

Nos hallamos en un entorno donde varias candidatas se disputan los amores de los caballeros y estas damas no están exentas de rasgos positivos, como el autor nos muestra en la entrada correspondiente al buitre (111: 3345-3346):

Franches dames, gentiex puceles,
Courtoises et plaisans et beles.

Andrieu necesita crear la sensación en el receptor de que su poema se dirige y describe a la más bella de las damas, sin duda alguna, y, para ello, opta por caracterizarla mediante el epíteto más repetido (37 veces) a lo largo de su *Bestiaire*: "bele" (versos 31, 107, 515, 600, 720, 812, 957, 981, 1026, 1032, 1091, 1207, 1209, 1246, 1309, 1328, 1330, 1346, 1552, 1656, 1683, 1712, 1875, 2016, 2042, 2046, 2066, 2243, 2664, 2681, 2755, 3343, 3346, 3499, 3558, 3570 y 3587) y por utilizar, especialmente en la parte final de su composición -entrada dedicada a la piedra de fuego- adjetivos en grado superlativo para ensalzarla aún más y agrandar su figura a costa de

empequeñecer la del propio autor-amante ("Com la milleur et la plus sage, // La plus vaillant qui soit en vie"; 113: 3530-31). De acuerdo con semejante idea, resulta también lógico compararla, nada más iniciarse el poema, a una rosa roja ("Aussi com la rose vermeille // Est plus belle que toute flour, // Aussic est elle la millour // Seur toutes les fames dou monde, // Tant com il dure a la roonde"; 4: 30-34), imagen suprema de la lozanía, la frescura, la fragilidad y la finura en la época.

El camino hacia el ideal de perfección en el que Andrieu está inmerso empieza a esbozarse: debemos añadirle un rasgo relevante que apoyaría la identificación de su dama con la noción de belleza en la que Europa Occidental creyó durante el milenio medieval. La dama cortés irradia una luz especial que hace más intensa su hermosura y aporta a la relación amorosa la energía y el calor que los amantes liberan cuando dan rienda suelta a su pasión. Además, la dama se inviste de un rasgo cuasi-divino, si se tiene en cuenta que la identificación de la figura divina con la luz, desde el episodio de la conversión de San Pablo⁸⁸, estaba profundamente arraigada en la mentalidad medieval. Este tópico procedía de las culturas orientales de la Antigüedad (culto egipcio al Sol, mazdeísmo persa, la "pankalia" griega entre otras) y había influenciado las doctrinas de Platón (el sol de las ideas) y, por ende, el neoplatonismo cristiano de San Agustín, el Pseudo-Dionisio y la Escolástica de San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, haciendo popular la idea de que la luz, realidad más metafísica que visible, es el principio de toda belleza y forma substancial (= impulso creativo en el universo, es decir, la esencia de Dios).

⁸⁸ Act 9: 3-5: "Et cum iter faceret, contigit ut appropinquaret Damasco: et subito circumfulsit eum lux de caelo. Et cadens in terram audivit vocem dicentem sibi: Saule, Saule, quid me persequeris? Qui dixit: Quis es Domine? Et ille: Ego sum Iesus, quem tu persequeris".

En la entrada correspondiente al águila, Andrieu nos hace advertir esta cualidad en su dama; así, asistimos a un rejuvenecimiento general del pájaro a consecuencia de la influencia de una potente fuente de calor y luz de la Naturaleza. Un cambio similar al "sufrido" por el águila parece haberse operado en el propio autor: la neutralidad de la tercera persona que había utilizado hasta ese momento se torna total subjetividad al pasar el relato a primera persona. El autor, trasunto del águila ("A venu m'est en tel maniere"; 37: 1079), muda su orgullo (=pluma; "ma plume, // C'est a dire osté mon orgueil"; 38: 1087-88; "la plume senefie orgueil"; 38: 1097) a la vista de una nueva luz, cegadora y poderosa, un nuevo sol que lo alumbraba todo ("amours, // qui tout alume"; 38: 1085) y que ofusca los sentidos ("m'ot fait ennubler ma veüe"; 38: 1089) con la imagen de la dama, "la bele" (38: 1091), "fame que je daignasse amer" (38: 1084). Para el autor-amante, su dama es una fuente natural de dones que pueden revertir positivamente en el idilio que él pretende mantener: en sus manos, en su mirada, en su figura se encuentran las claves de la vida futura de ambos. De ella dependerá, en buena medida, el bienestar de la pareja.

Igualmente, en la entrada correspondiente al avestruz ya con el poema bastante avanzado, esta idea de lo natural como fuente generadora de bienestar se refuerza con una nueva reescritura de la imagen anterior. Traducido a términos amorosos, si la destinataria del amor del autor lo rechaza, al menos su imagen en el recuerdo sirve para alimentar el corazón del amante ("Perdus ne mais c'un po de joie // De joliveté seulement, // Qui m'a conforté longuement"; 89: 2716-18) hasta que ya no quede nada de él. Se trata de una adaptación del panteísmo neoplatónico: al igual que todos los seres y objetos de este mundo son un reflejo de la divinidad, la dama cortejada por Andrieu es una diosa que está en todas partes y deja una impronta imborrable en el alma de quien aspira a ser su pareja ideal, aunque sea "in absentia".

Como era de esperar, tampoco la hermosura de esta dama tiene parangón posible y le aporta una distinción especial, confirmándola como un ser fuera de lo común, como una presencia cuyo influjo atrae poderosamente todas las miradas en su entorno, provocando incluso en algún caso alguna tragedia, como podemos comprobar en la referencia final de la entrada dedicada al antílope. En ella, el autor nos lleva de vuelta a un recurso que ya utilizara en la caracterización del tigre y nos enseña a un animal y a un hombre que sufren al enfrentarse a una situación de la que no pueden salir por sí solos. Aquello que les protegía (la frondosidad de su hábitat para el animal; el rostro de la dama para el hombre) se ha vuelto contra ellos inevitablemente. "La grant biauté de son visage" (36: 1049) debilita al autor-amante hasta tal punto que se adueña de su voluntad de oponerse al dios del Amor que acecha ("me fit muër tout le corage"; 36: 1050). Este cambio de actitud trae finalmente aparejada la perdición de la pareja.

Pero la dama esconde muchas más virtudes tras su bellissimo aspecto. Lo que los ojos pueden apreciar se complementa con lo que el resto de los sentidos pueden percibir a partir de la conducta de la dama y de sus opiniones. Una voz irresistiblemente dulce ("M'apela ele doucemant// Dou non que je plus desirroie"; 33: 954-55), por ejemplo. Tanto las palabras de la dama como su incomparable belleza arrastran al autor.

Perfecta y sabia, como lo demuestra el hecho de aparecer siete veces (versos 520, 1592, 2066, 3182, 3193, 3235 y 3530) descrita como tal, con una mayor incidencia del calificativo "sage" a medida que nos acercamos al final del poema. La sabiduría, valor moral que remite a los periodos históricos más antiguos, donde las sociedades se regían por decisiones tomadas por una asamblea o consejo de hombres sabios, es, según Andrieu, una de las virtudes que alejarán a la dama de peligros

tales como pecar de orgullosa en caso de caer en manos de maquinadores y lisonjeros (entradas correspondientes a sierpe, 16-17: 407-448; 19-20: 489-524 y mono, 17-18: 449-489) o de arrogante y vanidosa si se sabe deseada por algún hombre (fábula de Argos y Mercurio, 52-53: 1549-1596). El correcto discernimiento en cada situación que la sabiduría proporcionará a la dama debe ser combinado con otras virtudes morales en las que el autor insiste para dotar a su dama de armas potentes contra cualquier ataque; a saber, la dama debe ser, además de sabia, sincera y extremadamente bondadosa a partes iguales (los calificativos "franche/frans" y "debonnaire" aparecen 14 veces cada uno referidos a la dama amada), cortés ("courtoise" en los versos 396, 404, 520, 646, 656, 1592, 1713 y 3346) y valiente ("vaillant" en los versos 521, 2066, 3348 y 3531). La conjunción de todos estos valores da como resultado una personalidad de integridad intachable, perfectamente equilibrada, merecedora de todo elogio y un alma piadosa que obra el milagro de transformar a un ser cruel y despiadado (el "venerre" de la fábula de Argos y Mercurio, que no duda en acabar con su rival mediante trampas terribles) en una dama "franche, courtoise et sage// pour cui il m'a pris et liié" (54: 1592-1593) que es capaz de demostrar una gran magnanimidad ("sa tres grant pitié"; 54: 1594) en un momento dado.

Pero aún queda por explorar el más relevante de los rasgos positivos que, según los cánones de la Edad Media, debían acompañar a las damas dignas de recibir el amor de un caballero: la virginidad. Andrieu incluye en su *Bestiaire* una entrada que dedica al unicornio donde podemos comprobar hasta qué punto esta virtud debía ser observada por las damas que aspiraran a consolidar su buen nombre en la sociedad medieval. En ella, la imagen que se propone de la dama recae sobre su identificación con la joven inocente que es capaz de domar el fiero instinto de un animal salvaje (y, por extensión, de un amante encaprichado) con su sola presencia (43: 1264 y 1267-1272):

Nus ne porroit a ce venir [...]
Se n'est pucele vierge et pure.
Mais la beste est de tel nature,
Que quant de la virginité
Sent le flair, par humilité
Devant la vierge s'agenoile,
Et samble k'aouer la vueille.

Ante la virginidad, virtud femenina por excelencia, la agresividad desaparece y se diluye.

Según la línea de conducta dibujada por San Jerónimo en su epístola *Ad Eustochium*, dirigida a una mujer que había elegido la vida religiosa, la bondad y la grandeza de espíritu –ambos rasgos reunidos en la dama amada por Andrieu, como hemos visto anteriormente– son dones asociados a la virginidad, cualidad a la que dota de un valor casi mágico, por encima de la unión matrimonial entre personas que se aman. San Jerónimo explica que el camino de la virginidad reporta gran beatitud y tranquilidad a las mujeres que lo siguen, puesto que no llegan a sufrir ninguno de los inconvenientes de una vida en pareja (Labourt, 1949: 112):

Haec idcirco, mi domina Eustochium [...], ut ex ipso principio lectionis agnosceres non me nunc laudes uirginitatis esse dicturum quam probasti optime eam cum secuta es, nec enumeraturum molestias nuptiarum, quomodo uterus intumescat, infans uagiat, cruciet paelex, domus cura sollicitet, et omnia quae putantur bona mors extrema praecidat –habent enim et maritatae ordinem suum, honorabiles nuptias et cubile immaculatum.

Basándose en las enseñanzas de San Jerónimo, durante toda la Edad Media se extendió la idea de que era necesario que las muchachas tomaran conciencia de lo que las hacía especialmente apetecibles a los ojos de los hombres y las convertía en víctimas propiciatorias de sus excesos sexuales. Los tratadistas hicieron esfuerzos importantes por trasladar a las

mujeres que el hecho de abrazar la virginidad como modo de vida implicaba adoptar una vía que las conducía directamente a la santidad y que este estado era mucho más valioso que el matrimonio por cuanto evitaba que las mujeres rompieran su último vínculo con la naturaleza y su nacimiento. A partir del siglo XII, con los primeros intentos femeninos de "sacudirse" un poco el yugo masculino, comenzaron a aparecer epístolas y composiciones, más o menos formales, que intentaban persuadir a las mujeres de mantenerse al margen de los episodios "revolucionarios" y elegir la más recta vía posible. Así, surgen llamadas como las recogidas en *Ancrene Riwe* a propósito de la extrema fragilidad de la virginidad (Day, 1975: 72-73):

Pe oðer raisun is ðet hwo þet bere a deorewurðe licur. oðer a deoruwurðe wete as is bame in a feble uetles. healewi in one bruchele glese. nolde heo gon ut of þrunge bute zif heo we're fol: þis bruchele uetles. ðet is wummone vleschs. of þisse bruchele uetles ðe apostle seið. habemus thesaurum in istis uasis fictilibus. Pe bame. Þet healewi. ðet is meidenhod. ðet is ðer inne. oðer efter meidelure chaste clenness. Þis bruchele uetles is bruchelure þene beo eni gles. uor beo hit enes to broken. ibet ne bið hit neuer. ne ihol ase hit er was. nammore þene gles. auh zet hit brekeð mid lesse þene bruchel gles do.

O también en tratados como *Hali Meiðhad* advirtiendo de la importancia de la virginidad sobre otras virtudes cristianas y de su carácter único y extraordinario (Millett y Wogan-Browne, 1990: 8-10):

Meiðhad is þet tresor þet, beo hit eanes forloren, ne bið hit neauer ifunden. Meiðhad is þe blostme þet, beo ha fulliche eanes forcoruen, ne spruteð ha eft neauer (ah þah ha falewi sumchere mid misliche þonkes, ha mei eft grenin neauer þe leatere). Meiðhad is þe steorre þet, beo ha eanes of þe est igan adun i þe west, neauer eft ne arised ha. Meiðhad is þet an zeoue i zettet te of heouene; do þu hit eanes awei, ne schalt tu neauer nan oðer al swuch acourin. For meiðhad is heouene cwen, ant worldes alesendnesse þurh hwam we beoð iborhen, mihte ouer alle mihtes ant cwemest Crist of

alle. Forþi þu ahest, meiden, se deorliche te witen hit, for hit is se heh þing ant se swiðe leof Godd ant se licwurðe, ant þet an lure þet is wiðuten couerunge.

De vuelta en el bestiario, Andrieu no parece tener inconveniente en asumir la supuesta relevancia de esta cualidad esencial, al exponer que ante ella, el bien nacido se humilla (43: 1270) para rendirle pleitesía ("aourer"; 44: 1272), al igual que el unicornio del poema, al igual que el autor-amante se arrodilla al reconocer la valía de su dama... He aquí que nuestro autor comulga a la perfección con las ideas tradicionales sobre esta cuestión.

No obstante, parece seguir un camino diferente al que indican todos cuantos tratados se han escrito sobre la cuestión de la virginidad de la dama objeto del amor cortés. Pese a las teorías tradicionales que insisten en considerar que la dama cortés no podía cumplir con este requisito al ser mujer casada, nuestro autor parece dar a entender que su dama queda fuera de esa descripción, seguramente en un esfuerzo por acumular rasgos que prueben el carácter cuasi-divino de su dama.

Al margen de estas cuestiones, las muchas virtudes que el autor reconoce en su dama le proporcionan una sensación de tranquilidad y esperanza para el futuro más cercano que quedan patentes en algunas partes de su poema, especialmente en la entrada dedicada al elefante.

Recapitulando, Andrieu ha exhibido ante nuestros ojos a una dama incomparable en todos los sentidos: bella, dulce, sabia, sincera, valiente y buena, con la que bien puede aventurarse a comenzar una relación amorosa sólida. Como podemos apreciar en la entrada correspondiente al fénix, ave mitológica por antonomasia, tan firmes pilares sustentan un nido, una nueva vida plena de energía, de felicidad, de calor ("chalour"; 41: 1204). Con este rasgo, el autor completa su descripción del ideal de perfección que aspira a obtener.

Pero la dama sigue siendo mujer, a pesar de todas sus valiosas prendas. También Andrieu ha sido capaz de conocer la cara más oscura de su amada. Ya Juvenal se preciaba, a caballo entre los siglos I y II, de describir esa faceta femenina con exactitud: mentirosas, intrigantes, adúlteras, vanidosas, promiscuas, portadoras de la mala suerte... No fue el único, por supuesto, si atendemos a las advertencias que Andreas Capellanus, tratadista francés del siglo XII, dirigía a los hombres para que evitaran cualquier contacto con mujeres porque (Creixell, 1985: 394) *“ad haec mulier omnis non solum naturaliter reperitur avara, sed etiam invida et aliarum maledica, rapax, ventris obsequio dedita, inconstans, in sermone multiplex, inobediens et contra interdicta renitens, superbiae vitio maculata et inanis gloriae cupida, mendax, ebriosa, virlingosa, nil secretum servans, nimis luxuriosa, ad omne malum prona et hominem cordis affectione non amans”*.

No era posible, en ningún ambiente, ya fuera rural o noble, encontrar una mujer que no exhibiera algunas (o todas) estas dudosas cualidades. Las mujeres eran consideradas seres con dos caras: una virtuosa y otra extremadamente dañina para el hombre, sólidamente basada en el engaño, la doblez y la imposibilidad innata de albergar amor por los individuos del género opuesto. Todo ello se complementaba con numerosos vicios que servían para externalizar la “perversidad” del corazón femenino: un instinto sexual insaciable, una lengua envenenada, mordaz y temible, la necesidad de convertirse en protagonista –para mal o para bien- de los sucesos de su entorno...

Podemos hallar en la entrada correspondiente a la pantera un buen ejemplo del caso arriba expuesto: la utilización de malas artes para arrastrar al desastre a quienes confían en las mujeres. La pantera atrae a otros animales mediante la dulzura del aliento que exhala su boca, a la vez que hace huir a las serpientes. El autor recibe una triste réplica a su pasión

mediante un beso falso, que nunca hubiera esperado de mujer tan perfecta: "Aussi fui pris a lui baisier, // Espris tantost com j'acolé // Son col blanc, poli, bien molé, // Que regardai et remirai" (46: 1354-1357). La mujer ideal no es más que una bella fachada que esconde un ser despiadado y arrogante.

También Capellanus advertía sobre la falta absoluta de sinceridad que mueve a las mujeres que se hallan en pleno lance amoroso (Creixell, 1985: 392):

Amorem namque mutuum, quem in femina quaeris, invenire non poteris. Non enim aliqua unquam dilexit femina virum nec amanti mutuo se novit amoris vinculo colligare. Mulier [quoque] namque quaerit in amore ditari, non autem coamanti placita solatia exhibere; nec istud debet aliquis admirari, quum de natura procedat.

Pero Andrieu parece haber desoído su supuestamente experto consejo, porque se ha embarcado de lleno en una aventura que ha resultado un sufrimiento desde el mismo momento en que empezó. La hermosa y agradable dama a la que cortejaba le ha mostrado la primera de sus armas ocultas: un estilete ("estincele"; 6: 108) que ha malherido el corazón del amante encendiendo en él un fuego ingobernable que le devora ("Me meïstes dou feu ardant // Qui m'a navrét"; 6: 109-110) y que siente incluso al final de su larga tirada de 3718 versos. Ese estilete penetra en el amante a través de la mirada de la dama, dotando de connotaciones nuevas a la expresión tradicional "los ojos son el espejo del alma". ¿Será el alma de la dama cortés de Andrieu tan peligrosa y turbia? Eso parece, a tenor de lo recogido en los versos que citamos a continuación (71: 2144-2150):

Quant une femme a esté fiere
Vers son loyal amy certain
Qu'elle reffuse par desdain,

S'il advient qu'elle s'en repent;
Car plus legierement s'assant
A cil qui plus la prieria
Et s'amour luy demandera.

La mujer amada pondrá su peor cara (la del desdén) a los pretendientes que le muestren a las claras sus intenciones amorosas, pero la situación puede ser fácilmente reversible dado el carácter extremadamente volátil del amor femenino. De cualquier forma, el cambio no dependerá más que de un factor: el temperamento que la propia dama guarda celosamente tras un velo de dulzura y bondad. En cualquier caso, los peligros que encierra la volubilidad femenina se consideran suficientemente probados.

En consonancia con lo anterior y en líneas generales, en la comparación que el autor-amante establece entre mujer y animales, la idea de la dualidad de caracteres aparece asociada al peligro máximo: un daño inminente para el pretendiente o incluso su muerte. Sirva como ejemplo la bestia mitológica por excelencia: la sirena.

Para nuestro autor-amante, la paradoja esencial que la dama amada esconde se convierte en un elemento irresistible, al igual que el canto de la sirena para los desventurados marineros a los que atrae. La bondad innata de la dama resulta indiscutible a lo largo del poema, como hemos señalado en secciones anteriores de este estudio, pero la apariencia física no lo es todo: su dulzura esconde tras de sí una conciencia que se revela, por el contrario, nada compasiva hacia el autor-amante, pecando de orgullo y soberbia. El "cuer dous" (19: 497) en la "significacio" correspondiente a sierpe y mono contrasta poderosamente con la dureza que se desprende de la situación en la que el autor se halla, recibiendo el más absoluto de los desprecios por parte de su dama ("n'estiés desdaingnieux vers moy//Ne fiere n'orguilleuse"; 19: 499-500). La

severidad con que la mujer-sierpe juzga la conducta del amante que ha roto la regla de la discreción deja entrever su verdadera naturaleza (19: 509-517):

Trop me fait la wivre doloir,
Trop me mest en grant desespoir
Sa cruauté et sa maniere,
K'a l'omme vestu est trop fiere,
Et l'ocist par sa cruautel;
Si crieng que ne faciés autel
De moy, bele tres douce amie,
Que vostre fierté ne m'ocie
De tel mort comme amours convient.

El campo semántico predominante en esta tirada demuestra el más profundo pesimismo que invade al autor-amante. "Doloir", "grant desespoir", "cruauté", "trop fiere", "l'ocist", "mort"... todas ellas tiñen la entrada de una negatividad desesperanzadora, para la que el autor no ve remedio. La sierpe seguirá matando al humano que encuentre en su camino, porque no tolera la visión de las formas humanas; la dama prescindirá del amante que se descubra demasiado pronto en favor de quien guarde sus impulsos amorosos en secreto.

No es el único ejemplo que podemos citar a propósito de este rasgo dual que parece caracterizar a la dama cortés. Al final de la entrada dedicada al cuervo, encontramos que Andrieu aplica a las damas los calificativos "franches, courtoises, debonnaire" que aparecían en los versos 520 y 521, se retoman ciento cuarenta versos más adelante (24: 646, 656 y 657), enfrentándolos a sus antítesis "contraires" (24: 658), "dangereuses" (24: 659) y "felonneses et orgueilleuses" (24: 660), con la probable intención de recomendar a las damas que sigan el ejemplo del cuervo, valoren la claridad, la franqueza que evita malentendidos y

equivocos y muestren una mayor disposición a responder los requerimientos del amante.

En la segunda entrada correspondiente al cocodrilo, la falta de tacto o de prudencia y discreción en la dama se fundamenta en un orden de prioridades morales erróneo. De esta manera, la dama se encuentra entre dos aguas, a merced de sus “enemigos”, dada su falta de responsabilidad a la hora de asumir el secreto que debe rodear a la situación amorosa. Si la dama hubiera obrado de manera ingenua, las consecuencias podrían ser las mismas pero existiría una circunstancia atenuante a su favor; pero se ha conducido voluntariamente de la peor forma posible. La falta de la dama contra la sagrada regla del secreto amoroso desvirtúa por completo el lance y atenta contra el futuro en común que Andrieu sueña para los dos, justificando sobradamente los reproches del autor-amante.

Ni siquiera la habitual y tierna faceta maternal de la mujer queda al margen de esos constantes reproches del amante. El calor que genera vida equivale al poder absoluto sobre la vida y la muerte. La dama se convierte así en una especie de Dios, la viva imagen de la maternidad atenta y sobreprotectora que no duda en volverse cruel e incluso castigar si la ocasión lo requiere. Pese a ello, no debemos dejarnos engañar por esta imagen, la dama puede estar en el lugar más alto de la Creación, pero sus errores son constantes, como así lo atestiguan las muestras negativas (mayoritarias en el poema, como hemos podido comprobar en el apartado anterior) que el autor nos aporta para ejemplificar sobre las distintas facetas de una maternidad que se supone sublime pero que deja mucho que desear.

La principal función de la mujer, especialmente en opinión de la Iglesia y de los hombres, en general, era la de servir de soporte para la reproducción de la propia especie. La especial fisiología femenina permite

no solo engendrar hijos, sino también proporcionarles alimento durante la gestación y los primeros meses de vida de estos. La relación de dependencia que surge naturalmente entre hijos y madre genera, a su vez, un fortísimo sentimiento de protección por parte de la madre hacia ellos.

A consecuencia del egoísmo y la volubilidad de la dama, esta se ve constantemente manipulada y amenazada por determinadas personas en su entorno que compiten con el autor-amante para conseguir sus favores.

La primera natura de la comadreja vuelve a introducir en el discurso las ideas de Andreas Capellanus sobre los diversos defectos femeninos. En este caso, el momento del parto de las crías se relaciona con el instante precioso, único y exclusivo en el que las mujeres exteriorizaban el "poder" y la "autoridad" que les otorgaba el hecho de traer una nueva vida al mundo. En el ámbito amoroso, se produce un momento mágico en el que la dama deja entrever sus sentimientos al hombre que la requiere o bien expresa su propia opinión, cualquiera que esta sea, sobre el idilio. La banalidad que planea sobre todas y cada una de las intervenciones de esta dama parece ser una constante que la define acertadamente. Las mujeres no llegan a ser nunca conscientes del poder que, en el entorno cortés, atesoran: el poder de rescatar de la muerte al moribundo de la forma más sencilla, solamente por el mero placer de satisfacer su voluntad ("Se vous aussi voliés faire"; 55: 1643). En cualquier caso, la mujer no parece responder a ninguna de las llamadas de auxilio de su pretendiente. Ni siquiera cae en la cuenta de lo ventajoso de su posición en este sentido. En mi opinión, se trata de un reflejo de la voz y mentalidad masculina del creador del poema.

El poema se cierra con un enigma final (" .III. des lestres de mon droit non//Et .II. de celes du seurnon//Ajoustees o la demie//Font en latin le non m'amie"; 119: 3715-3718) que esconde, de idéntica manera a

como hiciera al comienzo, el nombre de la dama receptora del poema. El autor rompe así la condición sagrada del secreto y todos los votos a este respecto que había jurado cumplir, atrayendo el peligro hacia la dama codiciada. Al fin y al cabo, es otra forma de prevalecer sobre ella, de mostrar todo el poder que encierra su corazón herido y de coaccionarla para que consienta en otorgarle lo que él tan insistentemente le ha pedido.

Los referentes en tercera persona

A propósito de la utilización de la tercera persona singular, he reseñado, al inicio del presente apartado, el hecho de que el autor la prefiere para trasladar un aire de realismo y objetividad a las "naturae" de cada animal. Sin embargo, también aparece en los primeros versos del *Bestiaire* asociada a un referente preciso: "Amours". Amor recibe atributos humanos, como la posibilidad de ordenar que se cumplan sus designios ("de faire son commandement//[...] et laisser toute autre besoingne"; 3: 11 y 15) y se hace presente por medio del pronombre personal sujeto "il", el posesivo "son" y las desinencias verbales de tercera persona singular ("plait, siet"). Recordemos que el autor se presenta, en un primer momento, como un ser totalmente privado de autonomía, dependiente de los dictados de esta figura divina que lo posee.

Pero no es este el único uso que se da a la muy objetiva tercera persona. Las formas de plural, en concreto el pronombre personal sujeto "ils/ilz" introducen en el poema a dos referentes muy distintos: por un lado, "les anciens"; por otro, "les amies".

La temprana mención a la autoridad de los mayores tiene que ver con la estructura escolástica que se enseñaba en las escuelas del periodo. Responde a un esquema fijo de composición muy difundido que se basaba, fundamentalmente en iniciar un texto con un juego de protagonistas, para continuar con una exposición sobre el objetivo de la

composición y el apoyo externo (la "auctoritas") de donde provenían las ideas a verter en dicho texto, antes de proceder al desarrollo poético propiamente dicho. En el caso que nos ocupa, el autor menciona primero a Amor y a sí mismo como protagonistas principales del poema (la primera invocación directa al receptor se produce en el verso 107 "dame simple, plaisant et bele", si bien en el verso 28 el autor ya ha nombrado a la dama como causa de sus males). Sigue con una explicación de los motivos que le llevan a componer su *Bestiaire* (un homenaje a la dama amada: "Pour lui ai empris cest afaire//Qui est nommés le *Bestiaire*//D'amours, si l'est nommés a droit//Car il y a rayson et droit//Qu'il est des bestes et d'amours//Selonc leur nature et leur mours"; 4: 35-40). Por último, revela las fuentes que le parecen más fiables para el conocimiento que él mismo reelaborará en su poema, por este orden, los ancianos ("les anciens//Qui sont en vie de cest tens//Que li uns a l'autre le dit"; 5: 59-61) que han transmitido el saber a sus semejantes; la memoria ("memoire"; 5: 72) necesaria para almacenar ese saber y Dios ("Diex"; 5: 63) como artífice de ambos. Esta es la única mención en el poema a los mayores como prestigiosa fuente de conocimiento, ya que son sustituidos por otras figuras de más renombre como Ovidio (92: 2798), Hipócrates y Aristóteles (23: 611).

Sobre todo, la forma de tercera persona plural introduce y marca significativamente las invectivas que el autor lanza hacia los "faux amies" que intentan entrometerse en la pareja que el autor aspira a formar con su dama. Estos falsos amigos (o amantes, siguiendo los códigos expresivos del amor cortés) completan la imagen social triangular, trasunto de la trinomía social medieval, y constituyen un contrapunto negativo y maniqueo que conjunta bien con el "martire" que está viviendo el sufrido autor a causa del desdén de su receptora ideal. En concreto, las referencias en tercera persona plural a los "amies", los cuales han sido tratados más detalladamente en el apartado 5.4.2. de esta tesis, se concentran en una

tirada extensa entre los versos 2958 a 3314, bastante cerca ya del final del poema. Quizá pueda tratarse de un ajuste que el autor considera necesario para equilibrar no solo su argumentación (la súplica se complementa con la advertencia sobre los peligros intrínsecos de estas figuras), sino también para reflejar el dibujo de un entorno cortesano altamente estratificado.

5.4.4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

A la vista de lo expuesto, el autor de este *Bestiaire* no intenta subvertir en ningún momento la tradición de los fisiólogos anteriores en lo tocante al tipo de comunicación que propone: nulo intercambio de pareceres y una imposición de significados absolutamente exagerada. El hecho de haber extendido el alcance de su bestiario, recogiendo "datos" presuntamente objetivos de gran cantidad de animales y algún mineral, no implica, en ningún momento, un enriquecimiento de contenidos, ya que la argumentación se basa en un sistema de significados excesivamente corto para establecer relación con todo el listado de animales. El contenido cortés que el autor introduce constituye una innovación destacable, puesto que demuestra que el subgénero aún estaba lo suficientemente vivo como para darle una nueva orientación. Eso si consideramos como nueva orientación la asunción de un código cortés cuasi-religioso en esencia, con un dios, un adorador y unos pecadores que acosan a los otros dos protagonistas.

De cualquier forma, los núcleos de significación son tan escasos, tan forzados en muchos momentos, que difícilmente encajan con éxito en un formato "bestiario" tan ambicioso (lista muy larga de animales y minerales) como el de Andrieu. El encadenamiento de secuencias y entradas junto con las "mours" correspondientes consigue frecuentemente agotar la potencia connotativa de muchas de las expresiones del poema en lugar de contribuir a incrementarla. Las formas poéticas explotadas son

excesivamente simples para la época y, en mi opinión, pretenden crear una alegoría del amor por acumulación de escenas, más que por la utilización de símbolos y metáforas con un auténtico poder referencial. Quizá la razón de este fracaso radique en la temprana fosilización/institucionalización de la imagería cortés, que, si bien significó una gran revolución en sus primeros momentos, parecía entrar en franca decadencia cuando este *Bestiaire d'Amour Rimé* fue compuesto, entre finales del siglo XIII y principios del XIV.

De la mano de una única voz, como en el fisiólogo del maestro Teobaldo o el anónimo Arundel 292, somos testigos de un mundo que cambia como consecuencia de la superación de una época belicosa. De la mano de una única voz, muy similar a las religiosas que produjeron los otros textos sobre animales analizados en esta tesis, asistimos al lento tránsito de las mujeres hacia posiciones más visibles, más activas. Tránsito que aún presenta muchas barreras (no se les da voz propia) por parte del autor de este poema, pero que continúa inexorable, marcando la evolución de un subgénero al que solamente le falta la respuesta femenina. No tardaría en llegar, pero eso excede los límites de esta tesis.

Conclusiones finales

Conclusiones finales

La elección de los textos objeto de estudio ha pretendido ofrecer una panorámica de la evolución del subgénero bestiaro en el periodo medieval y en diferentes lugares de Europa Occidental a fin de exponer algunos parámetros culturales que compartieron esas áreas geográficas, especialmente en lo tocante a temática e implicaciones retóricas.

En primer lugar, la evolución del género corrió paralela a la evolución del tejido social medieval y a sus demandas. Si comenzamos nuestra andadura con el catálogo enciclopédico de San Isidoro, con su intento de establecer un canon textual cerrado para el conocimiento, es porque las *Etymologiæ* nacieron en el seno de una sociedad (la hispanovisigoda) que buscaba consolidarse por medio de la adquisición y fijación de unos saberes que provenían de tradiciones culturales en muchos casos dispares. No era estrictamente útil ofrecer explicaciones para todo, sino elaborar compilaciones que permitieran un uso social y comunitario del conocimiento.

Con el paso del tiempo, la sociedad occidental alcanza un cierto desarrollo, especialmente en sus instituciones, y empieza a plantearse la necesidad de crear e impulsar una conciencia moral, una ética del

comportamiento que ayude a regular la vida cotidiana y solucionar conflictos para que la convivencia no degenere en caos. El clero se hace cargo de esta labor, diseñando con mimo códigos de conducta inscritos en la promesa de una vida eterna futura compensadora de todos los sinsabores y dificultades de la existencia terrena. Fisiólogos como el firmado por el maestro Teobaldo y el anónimo del Ms Arundel 292 responden a este modelo.

Por último, cuando esa estructura moral ya está firmemente anclada en la mentalidad común y las instituciones forman parte de una cierta tradición asentada y continuada, la sociedad comienza a demandar alternativas complementarias de ocio y evasión, en general. Es el momento de los bestiarios de amor, enraizados en la estética cortés previa al desgraciado descalabro que supuso la irrupción de la peste negra en Europa Occidental a mediados del siglo XIV.

En segundo lugar, ¿jugaron algún otro papel los fisiólogos y bestiarios medievales además de haber ido transformándose a la par que la sociedad que los albergó?

Tanto fisiólogos (con un inventario corto de especies) como bestiarios (sistemas mucho más extensos con una mayor profusión de animales tratados) constituyen actos de comunicación desde el momento mismo de su diseño como herramientas doctrinales y hermenéuticas. Subyace a todos ellos una voluntad de persuasión que se traduce en la superposición de niveles interpretativos cuya combinación crea sentido.

A partir de la popularización de las teorías retóricas de San Agustín, los autores (o “productores letrados”, en palabras de Carmen

Marimón⁸⁹) toman conciencia de las diferentes “armas” poéticas de las que pueden valerse para expresar ese sentido, ese significado que pretendían transmitir. Los productores letrados aprenden a manejarse en el proceloso mundo de los significados indirectos y comienzan a elaborar sus propias imágenes, muy mediatizadas por la ortodoxia estética imperante⁹⁰. Y, a la vez, también toman conciencia del peligro que entraña dejar que las mentes iletradas hicieran volar su imaginación hacia mundos ajenos a ese sentido planificado por ellos. Enseguida llegaron a la conclusión de que no les interesaba en absoluto que sus textos fueran recibidos por su auditorio (ya fuera un individuo o un colectivo) como potenciadores de un universo ilimitado de significados, así que se dispusieron a bloquear cualquier intento de “disidencia”, de alejamiento de la doctrina al uso.

El siguiente movimiento fue transformar su plan persuasivo original en fuerza ilocucionaria manipuladora, a través de recomendaciones, de imposición de argumentos, de advertencias sobre

⁸⁹ Marimón (1999: 34-35) distingue en su estudio sobre los elementos de la comunicación literaria medieval las figuras del productor múltiple (que viene a equiparar al juglar) y el productor letrado, al que define de la siguiente forma: “Las obras de clerecía, algunos ejemplarios, etc., son las primeras manifestaciones literarias en lengua vernácula de las que se hace responsable un productor, un individuo que vierte en ellas sus conocimientos y sus intereses. La actividad pragmática de este individuo resulta muy distinta a la del juglar –con el que comparte ciertos códigos de comunicación-. Más cercano a la figura del productor que identificamos hoy en día, ha dejado también en sus obras una impronta que solo encuentra justificación en el cruce de tradiciones que componen su único referente estético: las técnicas orales y los principios compositivos de la Retórica”.

⁹⁰ Dora Faraci (1990: 20) expone, en su análisis del fisiólogo del Ms Arundel 292, una serie de consideraciones sobre los traductores que bien pueden extrapolarse para ilustrar la forma de componer textos en la Edad Media: “Secondo i parametri medievali l’atto del tradurre non si limitava infatti al trasferimento del contenuto di un testo da un idioma ad un altro, ma il più delle volte consisteva nel raccontare di nuovo, nel decodificare quanto la tradizione consegnava. La traduzione era un libero adattamento, ora semplificato, ora ampliato, ai fini di rendere più chiaro il messaggio”. Es decir, se reelaboraba constantemente la información de manera que el objetivo de hacerla llegar a sus receptores potenciales se consiguiera con éxito.

castigos a aquellos que se apartan de la recta vía. La comunicación se vuelve limitada, dirigida por un autor que se coloca en una posición privilegiada, organizando y controlando expresión, contenidos e interpretaciones. La libertad que supone la indirección de sentido en el auditorio receptor se anula como estrategia para alcanzar fines didácticos.

Los fisiólogos-bestiaros tomados como base de este trabajo son una buena prueba de todo ello. Textos plagados de imágenes destinados a fijarse en el acervo cultural de la comunidad receptora, a fundirse con los individuos mismos, con la naturaleza que los rodea, con los edificios emblemáticos. Imágenes que devienen fósiles prematuramente, conforme nacen, en virtud de una interpretación única y exclusiva impuesta por el productor letrado y del sagrado co-texto cuya presencia impregna todo. Por un lado, se hace abrumadoramente patente el yo autoral; por otro lado, Dios creador. Una situación muy complicada de mantener durante largo tiempo, incluso en la igualmente larga Edad Media.

Paradójicamente, el hecho de que el tan previsible y manido discurso de los fisiólogos forme parte de un acto de comunicación guiada permite que el subgénero tenga la capacidad de evolucionar y adaptarse a las distintas corrientes culturales, especialmente a la estética cortés. De cualquier manera, la expansión del modelo original hacia los bestiarios implica un debilitamiento del género. Cada vez resulta más complicado encontrar nexos de unión entre los protagonistas del texto de ficción y los significados que se intentan difundir en el texto pragmático-interpretativo. La potencia de los recursos estilísticos se diluye a fuerza de imitar sin piedad, de copiar hasta el más ínfimo detalle, una de las obras tomada como modelo. La única posibilidad de innovación reside en el corpus de animales a tratar en cada bestiario, que el discurso por sí solo no es capaz de limitar: la lista de bestias será tan larga como fértil sea la imaginación de un autor para establecer conexiones entre ellas y los rasgos del amor

cortés. La desigualdad cuantitativa evidente entre ambos miembros de esta ecuación obliga al autor a repetir argumentos, a agrupar forzosamente animales, a incidir en descalificaciones y situaciones cada vez más personales y con menos aspiraciones de “universalidad” (dentro del entorno cortés, se entiende). Este es el motivo que acelera el declive de la popularidad del subgénero y su escasa presencia e influencia en periodos literarios inmediatamente posteriores.

Por último, ¿comparten alguna semejanza temática, especialmente los fisiólogos de mensaje doctrinal y los bestiarios de amor rimado?

En mi opinión, sí. La temática de la exclusión también puede servirnos como parámetro para medir la evolución del subgénero bestiarario durante su periodo de máxima difusión. Podríamos decir que, en un primer momento, el subgénero presenta una forma muy convencional, rígida y estricta tanto en su apariencia física como en sus contenidos. La estructura binaria prototípica que se nos viene a la mente cuando evocamos este tipo de poemas afecta no sólo a la forma de la composición (cada entrada corresponde a un animal y está subdividida en dos secciones), sino también a la visión del mundo que nos intentaron trasladar sus desconocidos autores (las dicotomías Bien *versus* Mal, mundo real *versus* mundo de la espiritualidad, vida cotidiana *versus* vida eterna soñada). La exclusión, como norma social, no escapa a las reglas fijas establecidas para estas obras: en los momentos de su mayor apogeo, los fisiólogos-bestiararios reproducen fielmente aquello que los autores (y las doctrinas religiosas que los inspiraron) aprendieron como tradición inmutable. La exclusión, según los cánones: acción y efecto de dejar de incluir algo entre lo de su clase o de aplicarle el mismo trato; de echar a una persona o una cosa fuera del lugar que ocupaba o no admitir su entrada, su participación; de descartar o negar una posibilidad. El

ostracismo más terrible, la separación total, el rechazo más absoluto. La condena penúltima, previa al descenso a los infiernos.

El maestro Teobaldo y otros imitadores, entre ellos el responsable de la versión del *Fisiólogo* que podemos encontrar en el Ms Arundel 292, expresaron por medio de su composición una voluntad admonitoria inequívoca: se trataba de advertir de los riesgos que corrían a todos aquellos que optaban, de una manera u otra, por quedarse al margen de la “comunidad”. Una comunidad que se regía por unos códigos concebidos en el seno de la Iglesia de la época. Una masa sometida a causa de la necesidad intrínseca del ser humano de satisfacer esa esperanza última que es trascender.

Así como el ser humano necesita dar sentido a lo que le rodea, también anhela y esconde terrores, entre ellos, la muerte y el más allá. El miedo al vacío, a afrontar la infinita eternidad que nos espera, ha empujado al hombre a crear una estructura paralela a su propia vida para tranquilizar su propia conciencia. A esa estructura se la llama religión y siempre ha crecido a la par que el ser humano ganaba en complejidad intelectual. Es ampliamente conocida la génesis del cristianismo y su escalada hacia las alturas del inmenso poder cultural, espiritual y material que ejerció durante buena parte de la Edad Media. Un ascenso fulgurante que mucho tuvo que ver con una manipulación intensiva y constante de los temores que atenazaban a los hombres de esa época.

Uno de los medios que la Iglesia utilizó para llegar hasta el corazón mismo de los más humildes fueron los fisiólogos (en forma de poema para recitar o de “biblia pauperum”), con el mensaje: “alejáos del mal, del pecado; seguid el mandato divino”. El premio prometido si las condiciones son enteramente satisfechas: el Paraíso y el amparo eterno de Dios Padre. Las condiciones de la oferta: aceptar con naturalidad el bautismo en Cristo y cumplir a rajatabla con los Diez Mandamientos de la

Ley de Dios. Y, realmente, tuvieron un éxito absoluto, un récord difícilmente igualable: siglos y siglos de total hegemonía y un sometimiento total de los individuos (al menos en Europa Occidental) a sus dictados, fueran éstos de tipo religioso, político, económico o social, como ha notado Kathryn Hume (1984: 171) en su ensayo sobre la representación de la realidad en la literatura occidental, *Fantasy and Mimesis*:

The ease with which man has found larger frames of meaning - systems that gave him some sense of significance as an individual, some individual purpose, absolute values- has varied historically with changes in culture. In a traditional, religious society, with its unchallenged religious mythology, both internal feeling and external systems for evoking it were less fettered than they are in modern western society. In the Middle Ages, for instance, religious authority was compelling, and science was not yet a challenge to its mythology. Christianity provided assurances about death, promises of a future life, mental disciplines to handle fear and guilt, rituals and rules to be observed, and the goal of salvation, which could satisfy man's teleological imagination. Not only were the physical and moral worlds made coherent by religion, the social and economic worlds also fitted the structure, and these gave everyone an inherited place in the social system, so that few had to make meaning for themselves.

Esta es la comunidad que se describe en los fisiólogos de Teobaldo y del Ms Arundel 292. Un grupo “dirigido” con consignas muy arraigadas y un ideario que permitía la coexistencia de gentes muy distintas y las identificaba frente a otras. Una masa controlada por su miedo, algo que se ha repetido hasta la saciedad incluso en nuestra historia más reciente. Lo que podemos percibir en estos textos es un grito continuo de aviso, una recomendación para que nadie se extravíe del camino recto. Una muestra más de la intolerancia de las autoridades religiosas hacia el disidente, en definitiva.

A este disidente, que se permite el lujo de vivir en un entorno “normal” pero, por cualquier causa, afloja sus vínculos con la comunidad (es decir, rompe alguno de los mandamientos sagrados, deja de participar con asiduidad en las celebraciones comunes o ya no asume debidamente las recomendaciones del guía espiritual que le corresponde) se le ofrece una única salida: el tormento sin fin durante toda la eternidad. Parece y suena a condena terrible que se pospone hasta el momento de la muerte. Se concede, pues, al pecador un tiempo para reflexionar y enmendarse y, para ello, lo mejor es hacerle notar que ya no encaja en su entorno habitual, que la vida cotidiana no será igual de enriquecedora, que la comunidad, como masa, no puede convivir con él a su lado. El disidente debe pagar por su falta con el rechazo por parte de los que le rodean. Con la exclusión “*stricto sensu*”.

El recelo que provocan las criaturas fantásticas híbridas como los onocentauros se extiende a todos los demás animales que presentan deformaciones o desviaciones de la proporción áurea o a otros seres imaginarios que son clasificados como monstruosos. A pesar del principio neoplatónico que reconoce la huella del Creador incluso tras la fealdad o la extravagancia, seres como la ballena o el elefante son considerados monstruosos por su gran tamaño y los movimientos propios de su especie.

Pero seguramente el ejemplo más relevante de exclusión, de rechazo, es el que nos proporciona uno de los animales mitológicos que han tenido mayor éxito en el imaginario universal a través de los tiempos: la sirena. Un ser condenado no sólo por ser híbrido (mitad ave, mitad mujer, según Teobaldo; mitad pez, mitad mujer, según el anónimo autor del fisiólogo de Arundel 292), aspecto que, como ya vimos en el caso del onocentauro, atrae la desconfianza de los demás seres. La condena se refuerza por el hecho de ser, en parte, una mujer.

Mujer que no fue creada a imagen y semejanza de Dios, sino modelada a partir de un trozo del hombre. Mujer sometida por mandato de Dios. Mujer que desoyó la advertencia divina. Mujer que nos sacó del Paraíso. Mujer, el primer ser que pecó. Mujer necesaria para que la civilización siga creciendo. Mujer sobre la que recaen todas las tareas primarias excepto la de sustentar a su familia con su propio trabajo. Mujer que no tiene cabida en las esferas de poder. Mujer adorno. Mujer objeto.

Mujer sirena, la que se rebela, la que toma las riendas de su propio destino, la que se aleja, por tanto, de la comunidad. Mujer peligrosa, sirena agresiva que no duda en traicionar, en utilizar su propio cuerpo para conseguir lo que quiere. Sirena sabedora de su poder, que engatusa a los marineros con su canto y los mata después. Mitad ave o pez para poder escapar de la inanidad de su existencia tal y como fue concebida por las autoridades eclesiásticas masculinas. Mujer maldita con alas o cola, auto-excluida de las convenciones, a la que no se le perdona su disidencia. Sobre la que recae la mayor de las diatribas de los fisiólogos.

Pequeñas muestras, como se puede apreciar, de la hostilidad de la comunidad religiosa hacia quienes osan no acatar todas y cada una de sus normas. La exclusión social como antesala de la muerte y el Infierno de los pecadores. Una medida impuesta y común que pone de manifiesto la intolerancia de un tiempo cruel.

Pero nace la cultura del amor cortés y, con ella, un punto de inflexión en la noción de exclusión. Su reescritura es inevitable, tanto como la reinención de los fisiólogos y su red denominación como bestiarios. Las dicotomías y estructuras binarias evolucionan hacia modelos aparentemente más "ricos", donde las entradas no se sucedan sin transición alguna, con un número variable de animales y situaciones a describir y analizar. Se trata de dotar de una nueva vida (contenido cortés) y una nueva piel (encadenamiento de entradas de extensión variable

integradas siguiendo un plan “coherente” en un discurso global) al modelo religioso original, de enorme popularidad.

No obstante, y debido al carácter voluble y poco fiable de la dama protagonista⁹¹, el Paraíso diseñado a la medida de las aspiraciones masculinas se tiñe enseguida de desesperación y amargura. Un nuevo paraíso perdido. Una derrota más para un orgullo masculino algo maltrecho. La búsqueda de un espacio exclusivo llega al punto de partida, a la sociedad de la que el autor-protagonista pretendía evadirse. Como la pescadilla que se muerde la cola en un ciclo interminable y sin sentido. El amor cortés, al menos en esta forma de bestiario, tiene un contenido profundamente pesimista, de callejón sin salida, contradiciendo inequívocamente la opinión de Jacques Le Goff (1990: 4):

The optimistic image of man as a reflection of the divine image, capable of continuing creation on the earth and of saving himself, tended to predominate from the 12th and 13th centuries on.

Las ventajas de crear un espacio de exclusión donde sólo reine la armonía y la felicidad (la consumación de un amor) se desvanecen como castillos en el aire. La evolución del concepto de exclusión dibuja una trayectoria que se pierde en los territorios de la pesadilla a pesar de las ilusiones prometidas. En los fisiólogos de Teobaldo y el manuscrito Arundel 292, el autor forma parte activa de una comunidad que alerta contra la diferencia; en la cultura cortés, reflejada en este bestiario que hemos comentado, el autor toma la decisión de alejarse, de autoexcluirse de una comunidad en la que no se encuentra a gusto, para darse de bruces

⁹¹ Debra Hassig (1995: 177) ha hecho notar que esta caracterización de la dama en los bestiarios de amor rimados obedece a una colonización de nuevos formatos comunicativos por parte de las ideas misóginas expresadas por la mayoría de los tratadistas religiosos medievales de renombre.

contra una realidad “dura” que anuncia un nuevo estilo de vida donde las prioridades y los antagonismos habrán de redefinirse. Al final, la historia se repite: la decisión de autoexcluirse pasa una cara factura al autor-amante. Al margen de todo y de todos, sin esperanza ni fuerza para intentar de nuevo rebelarse, sólo queda lamentarse y entrar en el sueño interminable que precede a la muerte.



En la época histórica subsiguiente, la era de las exploraciones y los descubrimientos, priman los relatos y tratados sobre monstruos y criaturas alejadas de los cánones más ortodoxos de la Iglesia y los bestiarios inician una “travesía del desierto” que durará siglos hasta alcanzar la Edad de la Imaginación Creativa, es decir, a partir del Surrealismo y movimientos artísticos coetáneos en adelante. La total liberación de la imaginación creadora y, consecuentemente, de la recepción de los mensajes posibilitan un renacimiento de los bestiarios como un hito más en el camino de la comunicación literaria sin trabas, libre. La tradición medieval se re-crea, re-lee, re-escribe y re-interpreta a la luz de nuevas ortodoxias (o debiera decir heterodoxias) que potencian la capacidad de los individuos de re-inventar, re-descubrir, re-elaborar y re-atisbar la dimensión maravillosa del mundo que sucumbió al éxito del Renacimiento.

Aportaciones modernas⁹² como las de Julio Cortázar (1951), Juan José Arreola (1972), Jordi Doce (2001), Francisco Ferrer Lerín (2007) y otros son las mejores pruebas de que el género está viviendo un momento dulce

⁹² El *Bestiario* de Julio Cortázar fue reeditado recientemente (2010) por la editorial Punto de Lectura; el *Bestiario* de Juan José Arreola fue incluido en 1995 en la antología preparada por el propio autor con la ayuda de Saúl Yurkiévich y publicada por el Fondo de Cultura Económica. El *Bestiario del nómada* de Jordi Doce (2001) pertenece a una colección especialmente dedicada a los bestiarios por la editorial madrileña Eneida. Finalmente, la obra de Ferrer Lerín fue editada por Galaxia Gutenberg en la fecha citada.

a partir de la alta capacidad imaginativa que puede poner en juego sin un autor controlador y manipulador al mando. En su momento, sirvió como reflejo de una realidad muy encorsetada dentro de la doctrina religiosa cristiana, pero no pueden negarse las posibilidades que ofrece como vehículo de creación de sentido libre mediante el uso de recursos poéticos cargados de referencialidad y de una innegable potencia ilocucionaria. Fue un control excesivo de esa potencia la que llevó a los fisiólogos-bestiaros a la decadencia, pero han sobrevivido al oscuro letargo, a la larga noche del Renacimiento, el Barroco y la Modernidad (unos seis siglos, tanto como la propia Edad Media para los historiadores actuales que cité al inicio de esta tesis) para resurgir en la contemporaneidad postmoderna en la que siguen.

Bibliografía

Bibliografía

- Abeelee, B. Van den (1988): "L'exemplum et le monde animal: Le cas des oiseaux chez Nicole Bozon". *Le Moyen Age, Revue d'Histoire et Philologie Médiévale*. 94/1: 51-72.
- Abraham, C. K. (1963): "Myth and Symbol: The Rabbit in Medieval France", *Studies in Philology*, LX: 589-597.
- Abril, G. (1989): "La acción discursiva". Lozano et al., 1989: 170-242.
- Alemany Bolufer, J. (trad.) (1978): *Panchatantra o cinco series de cuentos*. Círculo de Amigos de la Historia Editores, Madrid.
- Allen, L. G. (1935): *An Analysis of the Medieval French Bestiaries*. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Alvar, C. (1986): *El libro de la rosa*. Selección de lecturas medievales, Siruela, Madrid.
- Alvar, C. (1987): *Jean d'Arras: Melusina o la noble historia de Lusignan*. Selección de lecturas medievales, Siruela, Madrid.
- Alvar, C. y Alvar, M. (1984): *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*. Castalia, Madrid.
- Alvar, M. (1990): "La transmutación de los bestiarios". *Saber Leer*, 32/2: 1-2.
- Arnott, M. et al (1996): *The Aberdeen Bestiary Project*.
<http://www.abdn.ac.uk/bestiary>, último acceso 2011/9/23.

- Arreola, J. J. y Yurkiévich, S. (1995): *Juan José Arreola: Obras*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Auerbach, E. (1969): *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y la Edad Media*. Seix Barral, Barcelona.
- Averincev, S. S. (1979): "El carácter general de la simbólica en la Alta Edad Media". Lotman et al., 1979: 145-149.
- Bádenas de la Peña, P. y López Facal, J. (eds.) (1978): *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Gredos, Madrid.
- Badke, D. (2002): *The Medieval Bestiary*. <http://bestiary.ca>, último acceso 2011/9/23.
- Bajtín, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Universidad, Madrid.
- Baker, D. C. (1968): "The Parliament of Fowls". Beryl Rowland (ed.) 1968: 355-369.
- Baldinger, K. (1962): "Moyen âge: un anglicisme?" *Revue de Linguistique Romane*, XXVI/101-102: 13-24.
- Balme, D. M. (ed.) (2002): *Aristotle: Historia Animalium*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Baltrusaitis, J. (1987): *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Barasch, M. (1991): *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Alianza Forma, Madrid.
- Barber, R. (1984): *The Penguin Guide to Medieval Europe*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Barber, R. (ed.) (1992): *Bestiary*. The Folio Society, Londres.
- Barella, J. (1994): "La literatura fantástica en España. Bibliografía de y sobre literatura fantástica." *Anthropos*, 154-155: 11-21.
- Barthes, R. (1977[1967]): *Ensayos críticos*. Seix Barral, Barcelona.
- Barthes, R. (1980[1970]): *S/Z. Siglo XXI de España Editores*, Madrid.
- Barthes, R. (1987[1984]): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona y Buenos Aires.

- Barthes, R. (1990[1985]): *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona y Buenos Aires.
- Barthes, R. et al. (1977): *Poétique du récit*. Seuil, París.
- Bataillon, M. (1964): *Varia lección de clásicos españoles*. Gredos, Madrid.
- Bäumli, F. H. (1980): "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy". *Speculum*, 55/2: 237-264.
- Beardsley, M. A. (1977): "Aspects of Orality: a Short Commentary". *New Literary History*, VIII/3: 521-534.
- Bec, P. (1977): *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe-XIIIe siècles)*. *Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*. Éditions A. & J. Picard, París.
- Beer, J. & Moser, B. (1986): *Master Richard's Bestiary of Love and Response*. University of California Press, Berkeley.
- Behre, F. et al. (eds.) (1977[1938]): *Mélanges offerts à M. Emanuel Walberg*. Slatkine Reprints, Ginebra.
- Beigbeder, O. (1989[1979]): *Lessico dei simboli medievali*. Jaca Book, Milán.
- Belevan, H. (1976): *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, Madrid.
- Beltrán, V. (ed.) (1987): *Canción de mujer, cantiga de amigo*. PPU, Barcelona.
- Bennett, J. A. W. y Gray, D. (eds.) (1986): *Middle English Literature*. Clarendon Press, Oxford.
- Bennett, J. A. W. y Smithers, G. V. (1989). *Early Middle English Verse and Prose*. Oxford University Press, Oxford.
- Bergez, D. et al. (1990): *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Bordas, París.
- Bertolucci, V. (1989): *Morfologie del testo medievale*. Il Mulino, Bolonia.
- Bessière, J. (1990): *Dire le littéraire*. Pierre Mardaga Editeur, Lieja y Bruselas.
- Bezzola, R. R. (1966): *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*. Honoré Champion, París.
- Bianciotto, G. (ed.) (1980): *Bestiaires du Moyen Age*. Stock, París.

- Bianciotto, G. y Salvat, M. (eds.) (1984): *Epopée animale, fable, fabliau. Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux 1981)*. Publications de l'Université de Rouen, París.
- Biddick, K. (1993): "Genders, Bodies, Borders: Technologies of the Visible". *Speculum*, 68/2: 389-418.
- Biggs, F.M. (1990): "The eschatological conclusion of the Old English *Physiologus*". *Medium Ævum*, LVIII/ 2: 286-297.
- Bishop, M. (1968): *The Middle Ages*. Houghton Mifflin, Boston.
- Black, M. (1993): "More about metaphor". Ortony (ed.) 1993: 19-41.
- Boas, G. (trad.) (1950): *The Hieroglyphics of Horapollo*. Pantheon Books, Nueva York.
- Boitani, P. y Torti, A. (eds.) (1991): *Poetics: Theory and Practice in Medieval English Literature*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Bologna, C. (1977): *Liber Monstrorum de Diversis Generibus*. Bompiani, Milán.
- Bossuat, R. (1951-1961): *Manuel Bibliographique de la Littérature Française du Moyen Âge*. 3 vols. Librairie d'Argences, Melun y París.
- Bouché, T. y Charpentier, H. (eds.) (1990): *Le rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*. Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos.
- Brea Cobo, J. L. (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos, Madrid.
- Brewer, D. S. (1970): *The Parlement of Foulys*. Manchester University Press, Manchester.
- Briggs, J. y Monaco, R. (1990): *Metaphor: The Logic of Poetry. A Handbook*. Pace University Press, Nueva York.
- Brook, G. L. (1968): *The Harley Lyrics*. Manchester University Press, Manchester.
- Brownlee, M., Brownlee, K. y Nichols, S. G. (eds.) (1991): *The New Medievalism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres.
- Brun, L. (2005): *Archives de littérature du Moyen Âge*.
<http://www.arlima.net>, último acceso 2011/9/23.

- Bruyne, E. de (1958): *Estudios de estética medieval*. Gredos, Madrid.
- Bruyne, E. de (1987[1947]): *La estética de la Edad Media*. Visor, Madrid.
- Bueno Alonso, J. et al (eds.) (1996): *Autor y texto, fragmentos de una presencia*. PPU, Barcelona.
- Burnley, D. (1998): *Courtliness and Literature in Medieval England*. Longman, Londres.
- Burrow, J. A. (1979): "The Alterity of Medieval Literature". *New Literary History*, X/2: 385-390.
- Burrow, J. A. (1982): *Medieval Writers and their Work: Middle English Literature and its Background, 1100-1500*. Oxford University Press, Oxford.
- Burrow, J. A. (1989): *Middle English Literature*. Oxford University Press, Oxford.
- Bynum, C. (1995): "Why All the Fuss about the Body? A Medievalist Perspective". *Critical Inquiry*, 22/1: 1-33.
- Calboli, G. (ed.) (1969): *Cornificius: Rhetorica ad C. Herennium*. Riccardo Pàtron, Bolonia.
- Calvo Pérez, J. (1994): *Introducción a la pragmática del español*. Cátedra, Madrid.
- Camille, M. (1992): *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Redaktion Books, Londres.
- Caplan, H. (1929): "Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching". *Speculum*, IV/3: 282-290.
- Carmody, F. J. (ed.) (1941): *Physiologus Latinus Versio Y*, University of California Publications in Classical Philology, XII: 95-134, Berkeley.
- Carmody, F.J. (1938): "De bestiis et aliis rebus and the Latin Physiologus". *Speculum*, XIII: 153-159.
- Caro Baroja, J. (1991): *De los arquetipos y leyendas*. Istmo, Madrid.
- Cawley, A. C. (ed.) (1988[1956]): *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Dent, Londres.

- Chadwick, H. M. & Chadwick, N. K. (1986[1932]): *The Growth of Literature*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Charbonneau-Lassay, L. (1974[1941]): *Le bestiaire du Christ: la mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*. Archè, Milán.
- Chydenius, J. (1975): "La théorie du symbolisme médiéval". *Poétique*, 23: 322-341.
- Cirlot, J. E. (1997[1958]): *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid.
- Clark, W. B. & McMunn, M. T. (1989): *Beasts and Birds of the Middle Ages: the Bestiary and its legacy*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.
- Clark, W. B. (2006): *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Boydell Press, Woodbridge.
- Clifford, G. (1977[1974]): *The Transformations of Allegory*. Routledge and Kegan Paul, Londres y Boston.
- Clogan, P. M. (ed.) (1976): *Medieval Poetics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Clover, C. J. (1993): "Regardless of Sex: Men, Women and Power in Early Northern Europe". *Speculum*, 68/2: 363-387.
- Cole, P. y Morgan, J. (1975): *Syntax and Semantics. Speech Acts*. Vol. 3. Academic Press, Nueva York.
- Colunga, A. y Turrado, L. (eds.) (1994): *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Cook, G. (1994): *Discourse and Literature*. Oxford University Press, Oxford.
- Cooperatorum Veritatis Societas (2006): *Documenta Catholica Omnia*. www.documentacatholicaomnia.eu, último acceso 2011/9/23.
- Copeland, R. (1991): *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Corbellari, A. (2001): "De la représentation médiévale. Fantasma et ressemblance dans l'esthétique romanesque du Moyen Âge central". *Poétique*, 127: 259-279.
- Cortázar, J. (2010[1951]): *Bestiario*. Punto de Lectura, Madrid.

- Corti, M. (1979): "Models and Antimodels in Medieval Culture". *New Literary History*, X/2: 339-366.
- Cuesta Abad, J. M. (1991): *Teoría hermenéutica y literatura*. Visor, Madrid.
- Cuesta Torre, M. L. (1995): "Nuevas aportaciones sobre literatura española medieval". *Estudios Humanísticos. Filología*, 17: 345-354.
- Culler, J. (1981): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, Ithaca.
- Culler, J. (1989[1987]): "Hacia una lingüística de la escritura". Fabb et al. (eds.) 1989[1987]: 181-192.
- Curley, M. J. (2009): *Physiologus. A Medieval Book of Nature Lore*. University of Chicago Press, Chicago.
- Curtius, E. R. (1984): *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Daiches, D. (1983[1960]): *A Critical History of English Literature*. Vol. 1. Secker & Warburg, Londres.
- D'Alverny, M. T. (1977): "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX: 105-129.
- Davidson, D. (1990[1984]): *De la verdad y la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Gedisa, Barcelona.
- Day, M. (ed.) (1952): *The English Text of the Ancrene Riwe*. Early English Text Society, original series 225. Londres.
- Delany, S. (1990): *Medieval Literary Politics. Shapes of Ideology*. Manchester University Press, Manchester.
- Derrida, J. (1989[1987]): "Algunas preguntas y respuestas". Fabb et al. (eds.) 1989[1987]: 259-270.
- Deschamps, N. & Bruno, R. (1974): "L'univers des bestiaires: Dossier bibliographique et choix de textes". *Études françaises*, 10: 231-282.
- Deyermond, A. (2004): "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica". Piñero Ramírez et al., 2004: 87-99.
- Dicke, G. & Grubmueller, K. (1987): *Katalog die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wilhelm Fink Verlag, München.

- Diekstra, F. N. M. (1985): "The *Physiologus*, the Bestiaries, and Medieval Animal Lore". *Neophilologus*, 69, I: 142-155.
- Doce, J. (2001): *Bestiario del nómada*. Eneida, Madrid.
- Domínguez Caparrós, J. (1993): *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*. Gredos, Madrid.
- Drabble, M. (ed.) (1985): *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford University Press, Oxford.
- Dresen-Coenders, L. (ed.) et al. (1987): *Saints and She-Devils*. The Rubicon Press, Londres.
- Dronke, P. (1974): *Fabula: Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*. *Mittellateinische Studien und Texte*, 9. Leyden.
- Dronke, P. (1978): *La lírica en la Edad Media*. Seix Barral, Barcelona.
- Dronke, P. (1984): *The Medieval Poet and His World*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma.
- Dronke, P. (1984): *Women Writers of the Middle Ages*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Dronke, P. (1986[1970]): *Poetic Individuality in the Middle Ages*. Westfield College Publications in Medieval Studies, Londres.
- Duby, G. (1980): *L'An Mil*. Gallimard-Juliard, París.
- Duby, G. (1990[1979]): *Europa en la Edad Media*. Paidós, Barcelona y Buenos Aires.
- Duchausson, J. (1958): *Le Bestiaire Divin*. La Colombe, París.
- Dufournet, J. (1978): "L'animal dans la littérature française au XII^e et au XIII^e siècle". *Revue des langues romanes*, LXXXIII: 327-344.
- Durand, G. (1968[1964]): *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Durand, G. (1984[1969]): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod-Bordas. París.
- Durand, G. (1989): "La creación literaria. Los fundamentos de la creación". *Verjat*, 1989: 20-48.
- Durand, G. (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Anthropos, Barcelona.

- Dykema, B. (2011): "Preaching the Book of Creation: Memory and Moralization in Medieval Bestiaries". *Peregrinations. International Society for the Study of Pilgrimage Art*, http://peregrinations.kenyon.edu/vol3_2/Dykema%20Bestiaries%202010SBrwt.pdf, último acceso 2011/6/15.
- Eagleton, T. (1989[1983]): *Literary Theory. An Introduction*. Basil Blackwell, Oxford.
- Eco, U. (1987[1979]): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1988[1985]): *De los espejos y otros ensayos*. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1990[1984]): *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1991): "Los límites de la interpretación". *Revista de Occidente*, 118: 5-24.
- Eco, U. (1996[1994]): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (1999[1993]): *La búsqueda de la lengua perfecta*. Crítica, Barcelona.
- Eco, U. (1999[1997]): *Kant y el ornitorrinco*. Lumen, Barcelona.
- Eco, U. et al. (1973): *La nueva Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid.
- Eco, U. y Marmo, C. (eds.) (1989): *On the Medieval Theory of Signs*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam y Filadelfia.
- Eden, P. T. (ed.) (1972): *Theobaldi Physiologus*. *Mittellateinische Studien und Texte*, band IV, Leiden y Colonia.
- El Sabbar, R. (1989): "La literatura y la polaridad masculino/femenino. I: Lo que la Celestina sabía". Reyes (ed.) 1989: 229-258.
- Elíade, M. (1985): *Mito y realidad*. Labor, Barcelona.
- Elliott, T. J. (1971): *A Medieval Bestiary* [Middle English Bestiary British Library Arundel MS 292]. Godine, Boston.
- Enkvist, N. E. (1991): "On the Interpretability of Texts". Sell (ed.) 1991: 1-25.
- Ernout, A. (ed.) (1952): *Pline l'Ancien: Histoire Naturelle*. Les Belles Lettres, París.

- Everhart, D. e Irvine, M. (1994), *The Labyrinth: Resources for Medieval Studies*. <http://labyrinth.georgetown.edu>, último acceso 2011/9/23.
- Fabb, N. et al. (eds.) (1989[1987]): *La lingüística de la escritura*. Visor, Madrid.
- Fabre, D. & Lacroix, J. (1972): *La tradition oral du conte occitan*. Publications de l'Institut d'Études Occitans. Presses Universitaires de France, París.
- Faraci, D. (1990): *Il Bestiario Medio Inglese (Ms Arundel 292 della British Library)*, Japadre, L'Aquila.
- Faral, E. (1953): "La queue de poisson des sirènes". *Romania*, LXXIV/4: 433-506.
- Faral, E. (1967[1983]): *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*. Slatkine Reprints, Ginebra.
- Faral, E. (1982 [1924]): *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*. Slatkine Reprints, Ginebra.
- Fernández García, A. & García Teruel, G. (1997): "Know, Cristene man: Making Things Mean in the Middle English Physiologus". Giménez Bon, M. y Olsen, V. (eds.) 1997: 95-104.
- Ferrater, J. (1968): *Líricos griegos arcaicos*. Seix Barral, Barcelona.
- Ferrer Lerín, F. (2007): *El bestiario de Ferrer Lerín*. Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Fink, E. (1966[1960]): *Le jeu comme symbole du monde*. Les Éditions de Minuit, París.
- Flinn, J. (1963): *Le Roman de Rénart dans la Littérature Française et dans les Littératures Étrangères au Moyen Age*. París y Toronto.
- Ford, B. (ed.) (1983): *Medieval Literature: The European Inheritance*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Fossier, R. (ed.) (1986): *The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages, 1250-1520*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Frantzen, A. J. (1993): "When Women Aren't Enough". *Speculum*, 68/2: 445-471.

- Friedmann, H. (1980): *A Bestiary for Saint Jerome: Animal Symbolism in European Religious Art*. Smithsonian Institution Press, Washington DC.
- Frugoni, C. (1977): "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XII^e siècles". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX: 177-188.
- Frye, N. (1969[1957]): *Anatomie de la critique*. Gallimard, París.
- Gadamer, H. G. (1991): *La actualidad de lo bello*. Paidós/ICE-UAB, Barcelona.
- Gallais, P. (1964): "Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VII/4: 479-493.
- Garagalza, L. (1990): *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Anthropos, Barcelona.
- Gariano, C. (1968): *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*. Ed. Alcalá, Madrid.
- Gaselee, S. (1936): *Natural Science in England at the end of the 12th. century*. Royal Institution of Great Britain, Londres.
- Gaxdaru, D. (1971): "Vestigios de bestiarios medievales en las literaturas hispánicas e iberoamericanas". *Romanistisches Jahrbuch*, 22: 259-274.
- Génette, G. (1969): *Figures II*. Seuil, París.
- Giménez Bon, M. y Olsen, V. (eds.) (1997): *Proceedings of the 9th. International Conference of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature*. Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco, Vitoria.
- Glaserfeld, E. von (1983): "On the Concept of Interpretation". *Poetics*, 12: 207-218.
- Glowinski, M. (1979): "Reading, Interpretation, Reception". *New Literary History*, 11: 75-82.
- Goatly, A. (1997): *The Language of Metaphors*. Routledge, Londres-Nueva York.
- Gola, E. (1996): "Knowing through Metaphor. A Survey of the New Theories about Non Literal Language". *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, 6/1: 141-151.

- Gómez Sánchez-Romate, M. J. (1992): "Bestiarios: monstruos intertextuales". Hernández Guerrero, J.A. (ed.).
- Gonçalves, M. I. R. (1988): "Simbología Animal: Prolongamentos Classicos na Tradição Literaria da Idade Média", *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, PPU, Barcelona: 321-328.
- González de Zárate, J. M. (ed.) (1991): *Horapolo: Hieroglyphica*. Ediciones Akal, Madrid.
- González Fernández-Corugedo, S. (1992): "Las raíces clásicas de los bestiarios medievales". Texto Inédito, conferencia magistral en el CEMYR de la Universidad de La Laguna.
- Goossens, J. & Sodmann, T. (eds.)(1981): *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium. Münster, 1979*. Böhlau, Köln-Wien.
- Gray, D. & Stanley, E. G. (1985): *Middle English Studies presented to Norman Davies*. Clarendon Press, Oxford.
- Greimas, A. J. (1970): *Du sens*. Seuil, París.
- Grice, P. (1957): "Meaning". *Philosophical Review*, 66: 377-388.
- Grice, P. (1975): "Logic and Conversation". Cole, P. y Morgan, J., 1975: 41-58
- Grisay, A., Lavis, G. y Dubois-Stasse, M. (1969): *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*. Éditions J. Duculot, Gembloux.
- GRLMA (*Grundriss Der Romanischen Literaturen des Mittelalters*). Vol. VI: "La littérature didactique". Carl Winter-Universitätsverlag. Heidelberg.
- Guerber, H. A. (1985): *Middle Ages. Myths and Legends*. The Mystic Press, Bracken Books, Londres.
- Guglielmi, N. (1971): *El fisiólogo: bestiario medieval*. Eudeba, Buenos Aires.
- Guillén, C. (1992[1985]): *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*. Il Mulino, Bolonia.
- Guriévich, A. (1990): *Las categorías de la cultura medieval*. Taurus Humanidades, Madrid.

- Hall, J. (1949): "The Bestiary". *Early Middle English*. Oxford University Press, Oxford: 176-195.
- Halsall, P. (1996): *Internet Medieval Sourcebook*.
<http://www.fordham.edu/halsall/sbook.asp>, último acceso 2011/9/23.
- Hamel, C. de (1986): *A History of Illuminated Manuscripts*. Phaidon Press Ltd., Oxford.
- Hardison, O. B. (1976): "Toward a History of Medieval Literary Criticism". *Medievalia et Humanistica*, 7: 1-12.
- Harf-Lancner, L. (1984): *Les fées au Moyen Age*. Slatkine, Ginebra.
- Harf-Lancner, L. (ed.) (1985): *Métamorphose et Béstiaire Fantastique au Moyen Age*. Collection École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 28, París.
- Hartung, A. E. (ed.) (1972): *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*. Vol. 3. The Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven.
- Hassig, D. (1995): *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*. Cambridge University Press
- Hassig, D. (1999): *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature*. Routledge, Londres.
- Heers, J. (1995[1992]): *La invención de la Edad Media*. Grijalbo Mondadori, Barcelona.
- Henderson, A. C. (1982): "Medieval Beasts and Modern Cages: The Making of Meaning in Fables and Bestiaries". *PMLA*, 97: 40-49.
- Henderson, G. (1972): *Early Medieval*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Henkel, N. (1976): *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Hernández Guerrero, J. A. (ed.) (1992): *Teoría, Crítica e Historia Literaria*. Publicaciones Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz.
- Hervieux, L. (1969[1899]): *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*. F. Didot, París (Georg Olms Verlag, Hildesheim).

- Hintikka, J. (ed.) (1994): *Aspects of Metaphor*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht.
- Hippeau, M. C. (1852): *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie, avec introduction sur les bestiaires, volucraires et lapidaires du Moyen Âge, considérés dans leurs rapports avec la symbolique chrétienne*. Hardel, Caen.
- Hippeau, M. C. (1861): "L'histoire naturelle légendaire au moyen âge". *Revue de l'art chrétien*, 5: 138-159.
- Holmes, U. T. (1972): "The Monster in Medieval Literature". *Studies in Honour of Alfred G. Engstrom*, University of Carolina Press, Chapel Hill: 53-62.
- Hornero Corisco, A. M. (1994): "Ancrene Rivle and the tradition of medieval bestiaries". *Actas del III Congreso SELIM*, Universidad de Alcalá de Henares: 177-198.
- Houwen, L. A. (1994): "Animal Parallelism in Medieval Literature and the Bestiaries: A Preliminary Investigation". *Neophilologus*, 78/3: 483-496.
- Huizinga, J. (1981[1932]): *El otoño de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid.
- Hume, K. (1984): *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Methuen, Nueva York y Londres.
- Irvine, M. (1987a): "Interpretation and the Semiotics of Allegory in Clement of Alexandria, Origen and Augustine". *Semiotica*, 63/1-2: 33-71.
- Irvine, M. (1987b): "A Guide to the Sources of Medieval Theories of Interpretation, Signs and the Arts of Discourse: Aristotle to Ockham". *Semiotica*, 63/1-2: 89-108.
- Iser, W. (1991): "Concluding remarks". *New Literary History*, 22: 231-239.
- Jaeger, W. (1968[1933]): *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, México.
- James, M. R. (1921): *A Peterborough Psalter and Bestiary of the Fourteenth Century*. The Roxburghe Club, Oxford.

- Janson, H. W. (1952): *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Studies of Warburg Institute, 20. Londres.
- Jauss, H. R. (1968a): "Die Ablösung der volkssprachlichen Allegorie von der Bibelexegese". *Gründriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI/1: 152-169.
- Jauss, H. R. (1968b): "Rezeption und Poetisierung des Physiologus". *Gründriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI/1: 170-180.
- Jauss, H. R. (1970): "Littérature médiévale et théorie des genres". *Poétique*, 1: 79-101.
- Jauss, H. R. (1976): *La literatura como provocación*. Ediciones Península, Barcelona.
- Jauss, H. R. (1979): "The Alterity and Modernity of Medieval Literature". *New Literary History*, X/2: 181-230.
- Jauss, H. R. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, Madrid.
- Jean-Nesmy, C. (ed.) (1977): *Bestiaire roman: Textes médiévaux*. La Pierre-qui-vivre, Zodiaque, Yonne.
- Jung, C. G. (1979): *El hombre y sus símbolos*. Aguilar, Madrid.
- Jung, C. G. (1983): *La psicología de la transferencia*. Paidós, Barcelona.
- Kappler, C. (1980-1986): *Monstruos, demonios y maravillas (a fines de la Edad Media)*. Akal Universitaria, Madrid.
- Kaske, R. E. (1988): *Medieval Christian Literary Imagery. A guide to interpretation*. University of Toronto Press, Toronto.
- Katzenellenbogen, A. (1989): *Allegories of the virtues and vices in mediæval art*. University of Toronto Press, Toronto.
- Keidel, G. C. (1901): "Notes on Æsopic Literature in Spain and Portugal during the Middle Ages", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV: 720-730.
- Keidel, G. C. (1972): *A Manual of Æsopic Fable*. Burt Franklin, Nueva York.
- Kermode, F. (1998): "El control institucional de la interpretación". Sullá (ed.) 1998: 91-112.

- Kiparsky, P. (1989[1987]): "Teoría e interpretación en literatura". Fabb et al. (eds.) 1989[1987]: 193-206.
- Kitzinger, E. (1987[1940]): *Early Medieval Art*. The British Museum Publications, Londres.
- Klingender, F. D. (1971): *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*. Routledge and Kegan Paul, Londres.
- Kluxen, W. (ed.) (1981): *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*. De Gruyter, Berlín-Nueva York.
- Knowles, D. (1962): *The Evolution of Medieval Thought*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kolakowski, L. (1994[1972]): *La presencia del mito*. Círculo de Lectores, Barcelona.
- Kroymann, E. (ed.) (1954): *Quinti Septimi Florentis Tertulliani De Cultu Feminarum*. Corpus Christianorum Series Latina, vol. I, Brepols, Turnhout.
- Labriolle, P. de (ed.) (1969): *Saint Augustin: Confessions. Livres I-VIII*. Les Belles Lettres, París.
- Lacarra, M. J. (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Lacarra, M. J. y López Estrada, F. (1993): *Orígenes de la prosa*. Júcar, Madrid.
- Lacroix, J. (1984): "Sur quelques bestiaires modernes". Bianciotto y Salvat (eds.) 1984: 255-268.
- Ladner, G. (1979): "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison". *Speculum*, LIV/2: 223-256.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1981[1980]): *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Langlois, C. V. (1926): *La vie en France au Moyen âge du XII^e au milieu du XIV^e siècle. La connaissance de la nature et du monde d'après des écrits français à l'usage des laïcs*. Gallimard París.
- Lanson, G. (1951): *Histoire de la littérature française*. Hachette, París.

- Lausberg, H. (1967): *Manual de retórica literaria*. Vol. II. Gredos, Madrid.
- Le Goff, J. (1985): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Gedisa, Barcelona.
- Le Goff, J. (ed.) (1990[1987]): *The Medieval World*. Collins & Brown, Londres.
- Le Guern, M. (1976): *La metáfora y la metonimia*. Cátedra, Madrid.
- Leclercq-Kadaner, J. (1975): "De la Terre-Mère à la Luxure". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII/1: 37-43.
- Lefèvre, S. (1985): "Polymorphisme et métamorphose dans les bestiaires". Harf-Lancner (ed.) 1985: 215-246.
- Lejeune, R. (1977): "La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XII^e siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX: 201-217.
- Lerer, S. (1983): "The owl, the nightingale, and the apes". *English Studies*, 64/2: 102-105.
- Levinson, S. (1983): *Pragmatics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lewis, C. S. (1936): *The Allegory of Love*. Oxford University Press, Oxford.
- Lewis, C. S. (1964): *The Discarded Image*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lewis, C. S. (1966): *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Oxford University Press, Oxford.
- Likhatchev, D. (1972): "L'étiquette littéraire". *Poétique*, 9: 116-123.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1911): *St Isidore of Seville: Etymologiarum sive originum libri XX*. Oxford University Press, Oxford.
- Liu, A. (1994): *Voice of the Shuttle: Anglo-Saxon and Medieval*.
<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2740>, último acceso 2011/9/23.
- Loewenberg, I. (1975): "Identifying Metaphor". *Foundations of Language*, 12/3: 315-338.
- López Estrada, F. (1983): *Introducción a la literatura medieval europea*. Gredos, Madrid.
- Lotman, J. M. (1970): *Estructura del texto artístico*. Istmo, Madrid.

- Lotman, J. M. (1979): "El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX". Lotman et al., 1979: 41-66.
- Lotman, J. M. et al. (1979): *Semiótica de la cultura*. Cátedra, Madrid.
- Lotman, J. M. y Uspenskij, B. A. (1979): "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura". Lotman et al., 1979: 67-92.
- Louis, P. (ed.) (1961): *Aristote: De la génération des animaux*. Les Belles Lettres, París.
- Lozano, J., Peña-Marín, C. y Abril, G. (1989): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra, Madrid.
- Luque Moreno, J. (1987): *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*. Universidad de Granada, Granada.
- Maddox, D. (1986): "Roman et manipulation au 12e siècle". *Poétique*, 66: 179-190.
- Madec, G. (ed.) (1991): *Œuvres de Saint Augustin: La première catéchèse. De catechizandis rudibus*. Études Augustiniennes, Cahors.
- Madsen, D. L. (1995): *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*. Macmillan, Londres.
- Maierù, A. (1981): "Signum" dans la culture médiévale". Kluxen, W. (ed.) 1981: 51-72.
- Malaxecheverría, I. (1978): *El bestiario fantástico de la literatura francesa medieval*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Malaxecheverría, I. (1981): "Castor et lynx médiévaux: leur sénéfiance". *Florilegium: Carleton University Annual Papers on Classical Antiquity and the Middle Ages*, 3: 228-238.
- Malaxecheverría, I. (1982a): *El bestiario esculpido en Navarra*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona.
- Malaxecheverría, I. (1982b): *Le béstiaire médiéval et l'archétype de la féminité*. Lettres Modernes, París.
- Malaxecheverría, I. (1986): *Bestiario Medieval*. Selección de lecturas medievales. Ed. Siruela, Madrid.
- Malaxecheverría, I. (ed.) (1987): *Monstruos y prodigios*. Siruela, Madrid.

- Mâle, E. (1922): *L'art religieux en France à la fin du moyen âge*. Librairie A. Colin, París.
- Marchand, James W.: *What Every Medievalist Should Know*.
<http://www.the-orb.net/wemsk/wemskmenu.html>, último acceso 2011/9/23.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, Barcelona.
- Marimón Llorca, C. (1999): *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.
- Marsan, R. E. (1974): *Itinéraire Espagnol du Conte Médiéval (VIII-XV ss)*. Klincksieck, París.
- Martín Pascual, Ll. (1993): "Una aproximació a l'anàlisi de les comparacions extreptes dels bestiari en els poemes del XIV i XV catalans". *Actes del novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*", Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona.
- Martin, J. (ed.) (1962): *Sancti Aurelii Augustini: De doctrina christiana. De vera religione*. Corpus Christianorum, Series Latina, XXXII. Brepols, Turnhout.
- Martínez Fernández, J. E. (1995): "Oralidad y escritura. Poesía oral y poesía escrita". *Estudios Humanísticos. Filología*, 17: 229-243.
- Martínez García, F. (1994): "El discurso crítico-hermenéutico. Notas de/sobre un libro importante". *Estudios Humanísticos. Filología*, 16: 363-383.
- Martins, M. (1951): "Os "Bestiários" na nossa literatura medieval". *Brotéria*, 52: 547-560.
- Marx, F. (ed.) (1966): *Incerti Auctoris De Ratione Dicendi ad C. Herennium Libri IV (M. Tulli Ciceronis ad Herennium Libri VI)*. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim.
- Maurice, J. (1990): "Croyances populaires et histoire dans le *Livre des Animaux*". *Romania*, 111/1-2: 153-178.
- Mayoral, J. A. (comp.) (1987b): *Pragmática de la comunicación literaria*. Arco Libros, Madrid.

- Mayoral, J. A. (ed.) (1987a): *Estética de la recepción*. Arco Libros, Madrid.
- McCulloch, F. (1959): "The dying swan A misunderstanding". *Modern Language Notes*, 74/4: 289-292.
- McCulloch, F. (1960): *Medieval French and Latin Bestiaries*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- McCulloch, F. (1962): *Medieval Latin and French Bestiaries. Studies in the Romance Languages and Literature*, 23. University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- McCulloch, F. (1963): "The Waldensian Bestiary and Libellus de natura animalium". *Mediævalia et Humanistica*, 5: 15-30.
- Menéndez Peláez, J. (1980): *Nueva visión del amor cortés*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Menéndez Peláez, J. (ed.) (1985): *Juan Ruiz: Libro de Buen Amor*. Ed. Everest, Madrid.
- Mermier, G. R. (ed.) (1977): *Le bestiaire de Pierre de Beauvais, version courte*. A. G. Nizet, París.
- Meyer, P. (1915): *Histoire littéraire de la France*. Vol. XXXIV, pp. 362-390.
- Migne, J. P. (ed.) (1857): *Patrologia Graeca: Stromata (Clemens Alexandrinus)*. Vols. VIII-IX, París.
- Migne, J. P. (ed.) (1857-1862): *Patrologia Graeca: Contra Celsus (Origenes)*. Vol. XI, París.
- Migne, J. P. (ed.) (1876): *Patrologia Latina: Anticlaudianus (Alanus Insulis)*. Vol. CCX.
- Migne, J. P. (ed.) (1879): *Patrologia Latina: De bestiis et aliis rebus (Pseudo-Hugo de San Victore)*. Vol. CLXXVII, París.
- Migne, J. P. (ed.) (1882): *Patrologia Latina: De animalibus (Hildegard von Bingen)*. Vol. CXCVII, París.
- Miller, G. A. (1993): "Images and models, similes and metaphors". Ortony (ed.) 1993: 357-400.
- Miller, R. P. (1968): "Allegory in the *Canterbury Tales*". Rowland (ed.) 1968: 268-290.

- Millett, B. y Wogan-Browne, J. (eds.) (1992): *Medieval English Prose for Women. From the Katherine Group and Ancrene Wisse*. Clarendon Press, Oxford.
- Minnis, A. J. (1988[1984]): *Medieval Theory of Authorship*. Scolar Press, Aldershot.
- Minnis, A. J. y Scott, A. B. (1988): *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-c. 1375. The Commentary Tradition*. Clarendon Press, Oxford.
- Mitre Fernández, E. (1983): *Historia de la Edad Media I: Occidente*. Alhambra Universidad, Madrid.
- Moeschler, J. y Reboul, A. (1999): *Diccionario Enciclopédico de Pragmática*. Arrecife, Madrid.
- Mommsen, T. E. (1966): *Medieval and Renaissance Studies*. Cornell University Press, Ithaca, Nueva York.
- Monegal, A. (1994): *La metáfora en teoría*. Col. Eutopías, 2ª época, vol. 69. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo-Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica, Valencia.
- Mooij, J. J. A. (1976): *A Study of Metaphor*. North-Holland Publishing Company, Amsterdam.
- Mor, C. G. (ed.) (1976): *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXIII/1, Spoleto.
- Moran, I. (1978): "Two notes on *The Owl and the Nightingale*". *English Studies*, 59/6: 499-507.
- Morier, H. (1981[1961]): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presses Universitaires de France, París.
- Morris, R. (ed.) (1872): *An Old English Miscellany*. Early English Text Society, 49. Londres.
- Morse, R. (1991): *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation and Reality*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Mosher Stuard, S. (1976): *Women in Medieval Society*. The University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

- Müller, A., Institute for Medieval Studies, University of Leeds: *Medieval Resources Online*
http://www.leeds.ac.uk/ims/med_online/medresource.html,
último acceso 2011/9/23.
- Muratova, X. (1985): "I manoscritti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e sviluppo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV". *Settimani di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo XXXI: L'uomo di fronte al mondo animale nel alto medioevo*. Panetto e Patrelli, Spoleto: 1319-1362.
- Murphy, J. J. (1986[1974]): *La Retórica en la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Murphy, M. (1985): "Vows, Boasts and Taunts, and the Role of Women in some Medieval Literature". *English Studies*, 66/2: 105-112.
- Ngal, M. a M. (1977): "Literary Creation in Oral Civilizations". *New Literary History*, VIII/3: 335-344.
- Nitze, W. A. (1948): "The so-called Twelfth-Century Renaissance". *Speculum*, XXIII: 464-471.
- Nougaret, L. (1986): *Traité de métrique latine classique*. Klincksieck, París.
- Núñez Ramos, R. (1992): *La poesía*. Síntesis, Madrid.
- Núñez Ramos, R. y Lorenzo González, G. (2004): *Tres cerditos: uso, significado y metáfora*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Oliva Prim, R. (ed.) (1983): *Historia de la Literatura Española: Teatro Medieval*. Orbis, Barcelona.
- Ong, W. J. (1984): "Orality, Literacy and Medieval Textualization". *New Literary History*, XVI/1: 1-11.
- Oroz Reta, J. & Marcos Casquero, M. A. (eds.) (1982): *San Isidoro de Sevilla, Etimologías*. 2 vols. Biblioteca de Autores Cristianos, 433, Madrid.
- Ortony, A. (ed.) (1993[1979]): *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Paredes Núñez, J. (1989): *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Universidad de Granada, Granada.
- París, G. (1905): *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*. Librairie Hachette, París.
- Partner, N. F. (1993): "No Sex, No Gender". *Speculum*, 68/2: 419-443.
- Patch, H. R. (1956): *El otro mundo en la literatura medieval*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Patterson, L. (1987): *Negotiating the Past. The Historical Understanding of Medieval Literature*. The University of Wisconsin Press, Madison.
- Patterson, L. (ed.) (1990): *Literary Practice and Social Change in Britain, 1380-1530*. University of California Press, Berkeley.
- Payne, A. (1990): *Medieval Beasts*. The British Library, Londres.
- Pearcy, R. J. (1990): "Connebert and branch I of *Le Roman de Renart*: The genesis of a fabliau". *Medium Ævum*, LIX, 1: 73-90.
- Pearsall, D. A. (1977): *Old English and Middle English Poetry*. Routledge and Kegan Paul, Londres.
- Penco, G. (1964): "Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica". *Studia monastica*, 6: 7-36.
- Pérez, V. (1994): "Lo fantástico como categoría estética". *Anthropos*, 154-155: 21-24.
- Pernoud, R. (1950): *The Glory of the Medieval World*. Roy Publishers, Nueva York.
- Pernoud, R. (1988): *A la luz de la Edad Media*. Granica Ediciones, Buenos Aires.
- Piehler, P. T. (1970): *The Visionary Landscape, A Study in Medieval Allegory*. Arnold, Londres.
- Pilkington, A. (1991): "Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective". Sell (ed.) 1991: 44-61.
- Piñero Ramírez, P. M. et al. (2004): *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral*. Fundación Machado y Universidad de Sevilla, Sevilla.

- Pirenne, H. (1963 [1933]): *Historia económica y social de la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Pirenne, H. (1979[1970]): *Mahoma y Carlomagno*. Alianza Universidad, Madrid.
- Pirenne, H. (1987): *Las ciudades de la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid.
- Poirion, D. (1979): "Literary Meaning in the Middle Ages: From a Sociology of Genres to an Anthropology of Works". *New Literary History*, X/2: 401-408.
- Poirion, D. (1981): "Écriture et ré-écriture au Moyen Âge". *Littérature*, 41: 109-118.
- Ponnau, G. (1987): *La folie dans la littérature fantastique*. Centre National pour la Recherche Scientifique, París.
- Portolés, J. (1998): *Marcadores del discurso*. Ariel, Barcelona.
- Power, E. (1979): *Medieval Women*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pratt, M. L. (1977): *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana University Press, Bloomington.
- Pratt, M. L. (1989[1987]): "Utopías lingüísticas". Fabb et al. (eds.) 1989: 57-74.
- Prickett, S. (ed.) (1991): *Reading the Text. Biblical Criticism and Literary Theory*. Blackwell, Oxford.
- Propp, V. (1971): *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos, Madrid.
- Rank, O. (1991): *El trauma del nacimiento*. Paidós, Barcelona.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española (DRAE)*.
<http://buscon.rae.es/draeI>, último acceso 2011/9/23.
- Rebuffi, C. (1976): "Studi sulla tradizione del bestiaire di Pierre de Beauvais". *Medioevo Romanzo*, III, 2: 165-194.
- Reinsch, R. (ed.) (1892): *Le Bestiaire de Guillaume Le Clerc*. Altfranzösische Bibliothek, XIV. Leipzig.
- Rendell, A. W. (ed.) (1848-1928): *Physiologus: a metrical bestiary of twelve chapters*. J. & E. Bumpus, Ltd, Londres.

- Reyes, G. (1984): *Polifonía textual*. Gredos, Madrid.
- Reyes, G. (1990): *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Montesinos, Barcelona.
- Reyes, G. (ed.) (1989): *Teorías literarias en la actualidad*. El Arquero, Madrid.
- Richards, I. A. (1971[1965]): *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, Oxford.
- Rico, F., López Estrada, F. y Alcina, J. (eds.) (1991): *Historia y crítica de la literatura española*. Crítica, Barcelona.
- Ricoeur, P. (1978[1975]): *The Rule of Metaphor. Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Routledge & Kegan Paul, Londres y Henley.
- Riffaterre, M. (1981): "L'intertexte inconnu". *Littérature*, 41: 4-7.
- Riffaterre, M. (1983): "Hermeneutic Models". *Poetics Today*, 4: 7-16.
- Riffaterre, M. (1991): "The Mind's Eye: Memory and Textuality". Brownlee, M. et al. (eds.) 1991: 29-45.
- Ringger, K. (1986): "Bestiaires et lapidaires: un genre littéraire?". *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. VI: 136-148.
- Riquer i Morera, M. de (1975): *Los trovadores*. 3 vols. Planeta, Barcelona.
- Riquer i Morera, M. de (1995): *Vidas y retratos de trovadores*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.
- Ross, J. B. & McLaughlin, M. M. (1977): *The Portable Medieval Reader*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Rossell i Mayo, A. (1985-88): "Las comparaciones animales en las cantigas de escarnio galaico-portuguesas", *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, PPU, Barcelona: 551-560.
- Roth, C. (1969): "Du bestiaire divin au bestiaire d'amour". *Études de Lettres*, series 3/2: 199-216.
- Rowland, B. (1971): *Blind Beasts. Chaucer's Animal World*. The Kent State University Press, Toronto.

- Rowland, B. (1973): *Animals with Human Faces*. University of Tennessee Press, Knoxville.
- Rowland, B. (ed.) (1968): *Companion to Chaucer Studies*. Oxford University Press, Oxford.
- Roy, B. y Zumthor, P. (1985): *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*. Universidad de Montréal, Montréal.
- Rubio Tovar, J. (1994): "El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval". *Anthropos*, 154-155: 121-125.
- Rubio, L. y González Rolán, T. (trad.) (1977): *Pamphilus. De Amore*. Bosch, Barcelona.
- Ruiz de Elvira, A. (trad.) (1990): *Publio Ovidio Nasón: Metamorfosis*. 3 vols. Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Ruiz de la Peña Solar, J. I. (1984): *Introducción al estudio de la Edad Media*. Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- Ruiz-Doménec, J. E. (1980): *El juego del amor como re-presentación del mundo en Andrés el Capellán*. Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Ruiz-Doménec, J. E. (1986): *Mujeres ante la identidad (siglo XII)*. Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Sacks, S. (ed.) (1978-1979): *On Metaphor*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Salinero Cascante, M. J. (1995): "Consideraciones sobre el concepto de autoría en la Edad Media: el autor, su presencia y sus límites". Bueno Alonso et al (eds.) 1995: 247-258.
- Salisbury, J. E. (1994): *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. Routledge, Nueva York y Londres.
- Salter, E. (1989): "Medieval Poetry and the Figural View of Reality". *Middle English Literature*, J.A. Burrow, ed., Oxford University Press, Oxford.

- Schaus, M. (1996): *Feminae: Medieval Women and Gender Index*.
<http://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/Default.aspx>, último acceso 2011/9/23.
- Schlieben-Lange, B. (1987[1975]): *Pragmática lingüística*. Gredos, Madrid.
- Scholfield, A. F. (ed.) (1971): *Ælian: On the Characteristics of Animals*. Loeb Classical Library, Londres y Cambridge.
- Searle, J. (1974): *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Searle, J. R. (1993): "Metaphor". Ortony (ed.) 1993: 83-111.
- Segre, C. (1963[1974]): *Lingua, stile e società*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán.
- Segre, C. (ed.) (1957): *Li bestiaires d'amours di Maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire*. Riccardo Ricciardi Editore, Milán.
- Sell, R. D. (ed.) (1991): *Literary Pragmatics*. Routledge, Londres.
- Shahar, S. (1983): *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*. Routledge, Londres y Nueva York.
- Soria Clivillés, B. (1997): *Teoría comunicativa de la metáfora en lengua inglesa*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Granada.
- Southern, R. W. (1953): *The Making of the Middle Ages*. Hutchinson, Londres.
- Speirs, J. (1962): *Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition*. Faber & Faber, Londres.
- Spencer, S. (2011): "The Medieval Bestiary as a Tool for Intensifying Anti-Semitism". *Chronos*, 6/1: 7-18.
- Sperber, D. (1974): *Le symbolisme en général*. Hermann, París.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1986): *Relevance. Communication and Cognition*. Basil Blackwell, Oxford.
- Speroni, G. B. (1980): "Due nuovi testimoni del *Bestiaires d'Amours* de Richard de Fournival", *Medioevo Romano*, VII, 3: 342-69.
- Squires, A. (1988): *The Old English Physiologus*. Durham Medieval Texts, Durham.

- Steele, R. (ed.) (1975[1898]): *Secreta Secretorum, three prose versions*. Early English Text Society, extra series, 74. Londres.
- Steen, G. (1991): "Understanding Metaphor in Literature". Sell (ed.) 1991: 110-126.
- Stierle, K. H. (1987): "¿Qué significa recepción en los textos de ficción?". Mayoral, 1987a: 87-144.
- Stock, B. (1984-85): "Medieval Literacy, Linguistic Theory, and Social Organization". *New Literary History*, XVI/1: 13-29.
- Strubel, A. (1975): "*Allegoria in factis et allegoria in verbis*". *Poétique*, 23: 342-357.
- Strubel, A. (1988): "Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age". *Le Moyen Age, Revue d'Histoire et Philologie Médiévale*, 94/3-4: 341-361.
- Sullá, E. (ed.) (1998): *El canon literario*. Arco Libros, Madrid.
- Talarico, K. (2004): *The Orb*. <http://the-orb.net>, último acceso 2011/9/23.
- Tallis, R. (1995[1988]): *Not Saussure*. Macmillan, Londres.
- Tatarkiewicz, W. (1970): *History of Æsthetics II: Medieval Æsthetics*. Mouton-PWN, La Haya-Varsovia.
- Tatarkiewicz, W. (1980): *A History of Six Ideas*. Martinus Nijhoff, La Haya.
- Tatarkiewicz, W. (1987): *Historia de la estética: I. La estética antigua*. Akal, Madrid.
- Tate, J. (1934): "On the History of Allegorism". *The Classical Quarterly*, 28: 105-114.
- Tedlock, D. (1977): "Toward an Oral Poetics". *New Literary History*, VIII/3: 507-519.
- Tervarent, G. de (1958): *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*. *Dictionnaire d'un langage perdu*. 2 vols. Droz, Ginebra.
- Thiébaux, M. (1967): "The Medieval Chase". *Speculum*, XLII: 260-274.
- Thiébaux, M. (1969): "The Mouth of the Boar as a Symbol in Medieval Literature". *Romance Philology*, XXII: 281-299.

- Thompson, S. (1966): *Motif-Index of Folk Literature*. 5 vols., Indiana University Press, Indiana.
- Thordstein, A. (ed.) (1941): *Le Béstiaire d'Amour Rimé*. Hakan Ohlssons Boktryckeri, Lund.
- Todorov, T. (1977): *Théories du symbole*. Seuil, París.
- Todorov, T. (1978): *Symbolisme et interprétation*. Seuil, París.
- Todorov, T. (2006[1970]): *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós, Barcelona.
- Tomaryn Bruckner, M. (1992): "Fictions of the Female Voice: the Women Troubadours". *Speculum*, 67/4, 865-891.
- Torbado, J. (1995): "Arte del medievo, un milagro actual". *GEO*, 97: 66-70.
- Trilling, L. (1967): *The Experience of Literature*. Holt, Rinehart & Winston, Nueva York.
- Ungerer, F. y Schmid, H. J. (1999): *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Longman, Londres-Nueva York.
- Van Dijk, T. A. (1987): "La pragmática de la comunicación literaria". Mayoral, J. A. (ed.) 1987b: 171-194.
- Vance, E. (1979): "A Coda: Modern Medievalism and the Understanding of Understanding". *New Literary History*, X/2: 377-384.
- Vance, E. (1986): *Merveulous Signals. Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*. University of Nebraska Press, Lincoln y Londres.
- Vàrvaro, A. (1983): *Literatura románica de la Edad Media*. Ariel, Barcelona.
- Vàrvaro, A. (1994): *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo*. Il Mulino, Bolonia.
- Vattimo, G. y Rovatti, P. A. (eds.) (1988[1983]): *El pensamiento débil*. Cátedra, Madrid.
- Vax, L. (1979): *Les chefs d'œuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France, París.
- Verjat, A. (ed.) (1989): *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Anthropos, Barcelona.

- Verjat, A. (ed.) (1989): *El retorno de Hermes: hermenéutica y ciencias humanas*. Anthropos, Barcelona.
- Vicente Cruz, B. (1995): *Mecanismos semántico-pragmáticos en el análisis de la metáfora*. Universidad del País Vasco, Leioa.
- Vicente Cruz, B. (1998): "Against Blurring the Explicit/Implicit Distinction". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 11: 241-258.
- Vielliard, F. y Monfrin, J. (1986): *Manuel Bibliographique de la Littérature Française du Moyen Âge de Robert Bossuat*. 3^{er} suplemento. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París.
- Vincent-Cassy, M. (1984): "Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique". *Le monde animal et ses représentations au moyen âge (XI-XV siècles)*. Actes du XV Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse: 121-132.
- Vitale Brovarone, A. (1980): "Un testimone sconosciuto ed uno recuperato del Bestiaire d'Amour", *Medioevo Romano*, VII, 3: 370-401.
- Voisenet, J. (1994): *Bestiaire chrétien: l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- Wade Labarge, M. (1989): *La mujer en la Edad Media*. Nerea, Madrid.
- Walberg, E. (1901): "Deux détails du Bestiaire de Philippe de Thaun". *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXV: 697-704.
- Walberg, E. (ed.) (1900): *Le Bestiaire de Philippe de Thaun*. Hakan Ohlssons Boktryckeri, Lund.
- Wales, K. (1991[1989]): *A Dictionary of Stylistics*. Longman, Londres-Nueva York.
- Warning, R. e Ingarden, R. (eds.) (1989): *Estética de la recepción*. Visor, Madrid.
- Watts, R. J. (1991): "Cross-Cultural Problems in the Perception of Literature". Sell (ed.) 1991: 26-43.
- Webb, C. I. (ed.) (1965[1909]): *Ioannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis Policratici sive De Nugis Curialium et Vestigiis Philosophorum Libri VIII*. Minerva, Frankfurt.

- Wedel, A. R. (1983): "The complexive aspect of present reports in the Old High German *Physiologus*". *Journal of English and Germanic Philology*, LXXXII, 4: 488-514.
- Wellek, R. y Warren, A. (1985[1949]): *Theory of Literature*. Peregrine Books, Harmondsworth.
- Wells, J. E. (1926): *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*. Supplements 1-3. The Connecticut Academy of Arts and Sciences, New Haven.
- Welter, J. Th. (1927, repr. 1973): *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*. Slatkine Reprints, Ginebra.
- West, M. L. (1987): *Introduction to Greek Metre*. Clarendon Press, Oxford.
- White, T. H. (1960): *The Bestiary. A Book of Beasts*. G. P. Putnam's Sons. New York.
- Whitman, J. (1991): "From the Textual to the Temporal: Early Christian Allegory and Early Romantic Symbol". *New Literary History*, 22: 161-176.
- Widdowson, H. G. (1989[1987]): "Sobre la interpretación de la escritura poética". Fabb et al. (eds.) 1989: 247-259.
- Wilson, R. M. (1939): *Early Middle English Literature*. Methuen, Londres.
- Wirtjes, H. (1991): *The Middle English Physiologus*. Early English Text Society, Oxford University Press, Oxford.
- Yamamoto, D. (2000): *The Boundaries of the Human in Medieval English Literature*. Oxford University Press
- Yapp, B. (1981): *Birds in Medieval Manuscripts*. The British Library Publications, Londres.
- Yapp, B. (1985): "A New Look at English Bestiaries". *Medium Ævum*, 14:1, 1-19.
- Yates, F. A. (1974[1966]): *El arte de la memoria*. Taurus, Madrid.
- Zambon, F. (1984): "Figura bestialis. Les fondements théoretiques du bestiaire médiéval". *Epopée animale, fable, fabliau. Actes du IV Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 1981)*, Publications de l'Université de Rouen, París: 709-724.

- Ziegler, P. (1985): *The Black Death*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Zink, M. (1981): "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 93: 3-27.
- Zink, M. (1985a): "Le monde animal et ses représentations dans la littérature au moyen âge". *Le monde animal et ses représentations au moyen âge (XI-XV siècles)*. Actes du XV Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse: 47-71.
- Zink, M. (1985b): *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Zucker, A. (2004): *Physiologos: le bestiaire des bestiaires*. Éditions Jérôme Million, Grenoble.
- Zumthor, P. (1972): *Essai de Poétique Médiévale*. Seuil, Paris.
- Zumthor, P. (1976): "Le carrefour des rhétoriciens: Intertextualité et rhétoriques.". *Poétique*, 27: 317-337.
- Zumthor, P. (1977): "Médiéviste ou pas". *Poétique*, 31: 306-321.
- Zumthor, P. (1978): *La masque et la lumière*. Seuil, Paris.
- Zumthor, P. (1979): "Comments on H. R. Jauss's article". *New Literary History*, X/2: 367-376.
- Zumthor, P. (1980): *Parler du Moyen Age*. Les éditions de minuit, Paris.
- Zumthor, P. (1981): "Intertextualité et mouvance". *Littérature*, 41: 8-16.
- Zumthor, P. (1983): *Introduction à la poésie orale*. Seuil, Paris.
- Zumthor, P. (1986): "Y a-t-il une "littérature" médiévale?". *Poétique*, 66: 131-139.
- Zumthor, P. (1989): *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Cátedra, Madrid.
- Zumthor, P. (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Cátedra, Madrid.

Explicit die XXIII Septembris,

In Festivitate Sanctae Teclae,

Anno MMXI,

Ovetus

