ISSN 2469-0341

# » *Bibliotheca Augustiniana* «

VOL. VIII AÑO 2017
Tomo 2

Orden de San Agustín

Buenos Aires – República Argentina

» BIBLIOTHECA AUGUSTINIANA «

ISSN 2469-0341

VOL. VIII – TOMO 2

AÑO 2017

**DIRECCIÓN**

D. Pablo Guzmán, A.I.E.P - SAEMED

Fr. Emiliano Sanchez Pérez, OSA

**SECRETARIA DE REDACCIÓN**

Constanza Cavallero

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

María Paula Rey / Julián Barenstein

**MAQUETACIÓN Y DIAGRAMACIÓN DE CONTENIDOS**

Belén A. Carreira

**CONSEJO CIENTÍFICO**

Antonio Bueno García / Universidad de Valladolid - Soria

Julieta Cardigni / UBA - Conicet

Pamela Lucia Chávez Aguilar / Universidad de Chile

Silvia Magnavacca / UBA - Conicet

Fr. José Guillermo Medina / OSA

Michael Vlad Nicolescu / Universidad de Bradley - A.I.E.P.

Pablo Ubierna / UBA - Conicet - SAEMED

Silvina Vidal / UNSAM

» *Bibliotheca Augustiniana* « es una publicación online de distribución gratuita. Su único fin es la difusión de trabajos y publicaciones independientes, personales, grupales y/o Institucionales. Ni la Orden de San Agustín ni » *Bibliotheca Augustiniana* «, se hacen responsables por el contenido de los artículos publicados. Los autores son los únicos responsables frente a terceros por reclamos derivados de las obras publicadas.

---

Hemos pensado que la totalidad de los números han de estar disponibles en este sitio y en el sitio de Academia.edu de la Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires.
Para más información, envío de colaboraciones o publicaciones para ser comentadas, dirigirse a:

Secretaría y Redacción
*Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires*
Av. Nazca 3909 C1419DFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. 54 011 4982-2476

Contáctenos en: biblioteca@sanagustin.org / bibcisao@gmail.com

http://www.bibcisao.com
https://www.investigacionagustiniana.blogspot.com.ar
https://www.facebook.com/bibliotecaagustinianadebuenosaires
https://sanagustin.academia.edu/BibliotecaAgustiniana

# ÍNDICE

**Editorial** ..... **5**

**Artículos** ..... **9**

**Sesión III | Medioevo** ..... **10**

Los calendarios medievales: los animales y el tiempo.
Adriana Martínez, UBA ..... 11

Los animales en la tapicería francesa del S XIV: Un acercamiento al bestiario del Apocalipsis de Angers
Jorge Riguiero, UBA ..... 31

Cacería y animales maravillosos en el Libro del Caballero Zifar: su representación textual e iconográfica en el manuscrito de París
Agustina Miguens, UBA ..... 52

"El lobo faze entre semana por que el domingo non va a misa": Alegorías satíricas en los refranes con animales en Seniloquium
María Belén Randazzo, UNSur-CEMYLC ..... 74

Tetramorfos: la conjunción entre la Biblia, el animal y el derecho a la resistencia en la Edad Media
Cecilia Devia, UBA ..... 92

La metonimia animal como estrategia de escarnio personal en una cantiga gallego-portuguesa medieval
Gabriela Striker, UBA ..... 113

Haereses ut ecclesiae vulpes vel lupi. La animalización como estrategia discursiva antiherética de la Iglesia Medieval.
Jonatan Gastón García, UNLP ..... 137

**Sesión IV | Modernidad** ..... **159**

No sólo caballos. Canarios, gallináceos y serpientes en la literatura utópica británica del siglo XVIII
Martín P. González, UBA-CONICET .....160

Acercamiento a la figura del ave guacamayo en un relato del origen del pueblo Cañarí contenido en la historiografía colonial andina
Juan Carlos Garzón, UBA ..... 180

Religiosidad andina, religiosidad cristiana: los monos de las iglesias doctrinales de Juli (S. XVIII)
Carla Maranguello, UBA.....201

**Conferencia magistral ..... 230**

Animalia en los textos mayas y andinos: nuestros hermanos de cuatro patas
Sharonah Fredrick, Stony Brook University, ACMRS.....231

**Normas de Presentación y Publicación de Trabajos .....247**

# EDITORIAL

La naturaleza y en particular el universo animal, han experimentado un interés académico renovado en las últimas décadas. Los vínculos entre los animales y el hombre han sido un campo fértil para la aproximación al estudio de la condición humana y la animal desde múltiples dimensiones. En efecto, las posibles relaciones entre ambos mundos constituyen un tópico antropológico reiterado a través del cual sociedades, generaciones y grupos humanos han definido su propia humanidad o simbolizado prácticas culturales, creencias y miedos. De este modo, el animal se convierte en un poderoso elemento de representación mediante el cual el hombre proyecta la reflexión sobre sí mismo.

Los trabajos aquí reunidos fueron presentados durante las cuatro sesiones del workshop "Animales y Animalidad en la Historia: de la Antigüedad a la Modernidad", que se celebraron en la Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires a lo largo del año 2016. La actividad académica basada en la presentación y discusión de ponencias y de conferencias de investigadores nacionales y extranjeros tuvo como objetivo el fomento de la discusión interdisciplinaria (Literatura, Arte, Antropología, Historia, etc.) sobre la temática de lo animal y la animalidad en distintos momentos y espacios geográficos a través de diferentes aproximaciones teóricas y documentales.

Las sesiones de trabajo estuvieron distribuidas a lo largo del año y organizadas según un criterio cronológico, que es respetado en la publicación de las Actas, con secciones dedicadas a la Antigüedad, la Antigüedad Tardía, la Edad Media y la Modernidad.

Las jornadas de trabajo han enriquecido el conocimiento y el debate sobre la temática convocante. Esperamos que la publicación constituya un aporte más en dicho sentido.

***Comisión Organizadora***

**Andrea Vanina Neyra**

Doctora en Historia

Investigadora Adjunta, IMHICIHU-CONICET

Profesora Adjunta, UNSAM

Ayudante de Primera, UBA

avaninaneyra@yahoo.com.ar

**Rodrigo Laham Cohen**

Doctor en Historia

Investigador Asistente, IMHICIHU-CONICET

Jefe de Trabajos Prácticos, UNSAM

Ayudante de Primera, UBA

R_lahamcohen@hotmail.com

**María Paula Rey**

Prof. en Historia

Ayudante de Primera, UBA

Profesor Auxiliar, USAL

mariapaularey88@hotmail.com

**Belén A. Carreira**

Estudiante de grado de Historia

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

belecarreira@gmail.com

# Artículos

# Workshop de Animales y Animalidad

# Actas de Sesiones

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# Sesión III

# Medioevo

19 de octubre de 2016

# *Los calendarios medievales: los animales y el tiempo*

**Adriana Martínez**

Facultad de Filosofía y Letras -UBA

martinezdileo@fibertel.com.ar

## Resumen

A menudo, cuando un tema es vastamente conocido solemos considerar agotado su análisis y por consiguiente las sucesivas miradas sobre él se acotan en el reconocimiento de lo ya sabido. Esta estimación es aplicable al abordaje de los calendarios medievales; pese a ello decidimos instalar nuevamente el tema y focalizarlo en los animales.

Ya en la Antigüedad se ilustraba el ciclo anual, generalmente las estaciones y no los meses. Sin embargo, el modelo medieval del calendario aparece en el período carolingio y a partir del siglo XII comienzan a ser reiteradamente representados. El desarrollo cíclico del tiempo anual se visibiliza entonces por medio de escenas relacionadas con las labores campesinas típicas de cada mes. Pues bien, proponemos aquí tomar como ejemplo un calendario realizado sobre el mosaico de pavimento de Santa Maria Annunziata, en la Apulia, para acercarnos a la concepción del tiempo del hombre del siglo XII y el rol que cumplen allí los animales.

## Palabras clave

Calendario - Edad Media – animales - tiempo

## Abstract

Often, when a subject is well-known, we often consider its analyzes exhausted and consequently the successive glances on it are limited in the recognition of what is already known. This estimate is applicable to the approach of medieval calendars; despite this we decided to install the theme again and focus on the animals.

Already in ancient times the annual cycle was illustrated, generally the seasons, not the months. However, the medieval model of the calendar appears in

the Carolingian period and from the twelfth century begin to be repeatedly represented. The cyclical development of the annual time is then visible through scenes related to the typical rural works of each month. Well, we propose here to take as an example a calendar made on the pavement mosaic of Santa Maria Annunziata, in the Apulia, to approach the conception of the time of the man of the twelfth century and the role that animals play there.

## Key words

Calendar – Middle Ages – animals - time

El tiempo es un concepto indisolublemente ligado al hombre. Su vida pero también su entorno, la naturaleza, se rigen temporalmente. La naturaleza es su hábitat, le provee alimentación, trabajo, delectación y le impone ciclos vitales. Quizás por ello se lo concibió en la Antigüedad de manera cíclica, circular. En el transcurrir de los días y de los meses, siempre iguales y siempre distintos a la vez, se desarrollaba la existencia humana.

Por otra parte, en el texto bíblico, puntualmente en el Génesis, el tiempo es un referente esencial pues en la sucesión de los días se desarrolla la Creación. Tiempo lineal que indica un comienzo y señala un fin pasando por el hecho nodal de la venida de Cristo. Ahora bien, con el triunfo del cristianismo el tiempo cíclico pasa a ser de la Iglesia. Las campanas llaman a la plegaria, al trabajo y al reposo. La sucesión de los meses y de las estaciones siguen el tiempo de las fiestas. Determinación del tiempo pues, por parte de Dios, de allí que durante la Edad Media ambas concepciones convivieron y se relacionaron como da cuenta la representación de calendarios en el ámbito religioso.[1]

## Los calendarios

El origen de los calendarios se remonta al mundo Antiguo en donde se representaba el ciclo anual, en especial las cuatro estaciones más que los doce meses. Éstas tenían una datación variable; de hecho, Varrón y Plinio ubicaban los solsticios y los equinoccios en la mitad de las estaciones y hacían comenzar la primavera el 7 de febrero, el verano

[1] Cf. Coira Pociña, Juan, "Ver, concebir y expresar el paso del tiempo. El calendario medieval y el refranero", *Medievalismo*, 23, 2013, pp. 118-119.Frugoni, Chiara, "Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonnerie" de la cathédrale de Modène", *Cahiers de civilisation médiévale*, année 1991, vol. 34, núm. 135, p. 285.

el 9 de mayo, el otoño el 11 de agosto y el invierno el 10 de noviembre coincidiendo con la aparición de ciertas estrellas en el firmamento.[2]

Estas fechas con ligeras diferencias son retomadas por Isidoro de Sevilla, por Beda, el Venerable y ya en período carolingio por Rábano Mauro.[3] Precisamente es en este período cuando se elabora el modelo de calendario medieval. Una de las más antiguas representaciones es un calendario del año 818, relacionado con la escuela de Salzburgo; en realidad se trata de una página de un tratado de astronomía, hoy conservado en la Biblioteca Nacional de Viena.[4] Pese a que en él aparecen dos temas ya existentes en obras de la Antigüedad como la personificación de los meses y las escenas de género, lo novedoso es que aquí se unen ambas temáticas. Las imágenes abrevan en las poesías relativas a los meses que tenían una cierta circulación hacia mediados de siglo, las conocidas como *Carmina salisburgensia* y en los versos de Wandalbert de Prüm sobre las ocupaciones relacionadas con los diferentes meses.[5]

El folio contiene doce escenas distribuidas en cuatro registros separados por líneas y cada uno de ellos tiene tres dibujos. Comenzando con enero, como se lee en las poesías carolingias, los doce meses están personificados por hombres, que realizan tareas cotidianas y labores de campo en las que generalmente están acompañados de un animal o en

---

[2]Cf. Varrón, *De re rustica*, XXVIII, 1-2. Plinio, *Historia Natural*, XVIII, 220.

[3]Cf. Beda, *De temporibus liber*, VIII, P. L. XC, 283. *De temporum ratione*, XXXV, 457. Rábano Mauro, *Liber de computo*, XXXIV, P. L., CVII, 687. Rábano cita a Isidoro que retrasa en algunos días las fechas a saber: 25 de febrero, 23 de mayo, 22 de agosto y 24 de noviembre para primavera, verano, otoño e invierno respectivamente.

[4]Cf. *Recueil d'astronomie et de computation*, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, codes 387, fol. 90v. Hay otro ejemplar en Munich, Clm 210, fol. 91v.

[5] Cf. Stern, Henri, "Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois", *Revue archéologique*, tome XLV, janvier-juin 1955, pp. 141-186.*De mensium duodecim nominibus, signis, culturis aerisque qualitatibus*, en M. G. H., *Poetae Latini aev icarolini*, II, Berlín, 1884.

unos pocos casos, que portan un objeto simbólico como un ramo de flores o un arado.[6] Sin embargo no hay referencias al paisaje ni a elementos arquitectónicos; además como forma parte de un libro que aúna cómputos y textos astrológicos, las imágenes también ilustran los signos zodiacales.[7]

Este calendario, donde los animales cumplen un rol referencial, se constituye en un paradigma. Pese a que, a partir de este momento se ilustró el desarrollo cíclico anual con cierta asiduidad, es a partir del siglo XII que se acrecienta considerablemente. Es también cuando, sin abandonar el ámbito de la iluminación de códices, la temática se monumentaliza y se representa en los ciclos pictóricos parietales, en la decoración musiva de pavimentos y en las fachadas esculpidas de los edificios religiosos.[8] La inclusión de los calendarios en los ámbitos sacros responde a que representan el tiempo y sus ritmos y la Iglesia busca organizarlos, pautarlos, controlarlos. Para ejemplificarlo tomaremos un calendario elaborado sobre un soporte como el mosaico de pavimento, lo que implica una recepción diferente a la del códice, más amplia e integrada en un programa iconográfico más vasto.

---

[6]"Pone focum mensis dictus de nomine Iani/ Heret contractus frigore sive sedet. Annua quem quondam sacrarunt Februa mensem, Ova fovet quorum portat aves manibus. Martius educit serpentes, alite gaudet, Frondibus atque suis temporal aeta vocat. Aprilis gerit herbarum pandente maniplos. Se tellure virens arboris et folium. Mensim Agenoreus calamauco fundito pertus Flores ac Pliadis crescere prodit aquas. Iunius incurvo proscindit vomere terram, Aurea cum caelo cornua Taurus agit. Quintilis falcem collo dum vectat acutam, Herbida pratorum rura secare cupit. Sextilis segetes, quibus horrea repleat, unco Succidit chalibe sive metit stipulas. Semina Septimber sulcis in mittit apertis, Quae pansis aequa lance iacit digitis. Vitibus Octimber botros decerpit et uvas, In nova sub nudo qui pede musta fluant. Decidua porcos pascit quia glande Novimber, Horridus effuso saepe cruore madet. Glande sues reduci pastos pastore Decimber Rimatur fibris, sordet et obsonio". M. G. H., *Poetae latini aevi carolini*, II, Berlin, 1884. Citado en Comet, Georges, "Les calendriers médiévaux, une représentation du monde", *Journal des savants*, année 1992, vol. 1, p.79.

[7]Cf. Ibídem, pp. 41-43.

[8]Cf. Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989.Poza Yagüe, Marta, "Las labores de los meses en el Románico", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, p. 33. En: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LaboresMeses.pdf [Consulta agosto 2016].

## El mosaico de pavimento de la catedral de Otranto

En la Apulia, en el sur de la península itálica, la ciudad de Otranto se constituye tempranamente como un enclave donde confluyen Oriente y Occidente. Fundada por colonos griegos, formó parte de Imperio Romano y luego integró el reino longobardo. En el siglo IX quedó bajo la dominación bizantina hasta la conquista normanda en las últimas décadas del siglo XI por lo que, tanto la lengua como las estructuras socio-políticas y la liturgia eran greco-bizantinos. Esta situación se interrumpe cuando Roberto Guiscardo en sucesivas campañas militares, desde el 1069 hasta el 1071, se apropia de la región e impone nuevas normas.

En este nuevo contexto, el arzobispo de Otranto decide construir en la ciudad una iglesia catedral como medio para unir a la población local con los invasores. En una zona elevada en la que había una antigua iglesia paleocristiana, el arzobispo Guillermo edifica un edificio de planta basilical de tres naves y un presbiterio profundo con un ábside flanqueado por dos capillas en estilo románico de la Apulia. Con el apoyo del duque de Sicilia Roger I y la ayuda popular terminó, luego de ocho años, la construcción de Santa Maria Annunziata que fue consagrada el 1º de agosto de 1088 por el arzobispo de Benevento Roffredo, delegado pontificio de Urbano II, secundado por los arzobispos de Otranto, Bari, Tarento y Bríndisi.

Ochenta años más tarde se completa su ornamentación con el mosaico de pavimento como se infiere por las inscripciones latinas de 1163 y 1165, que recuerdan al arzobispo Jonathas como promotor de la

obra, al presbítero Pantaleón como su autor y al rey de Sicilia Guillermo II.[9]

## El calendario de Santa Maria Annunziata

*"In medio firmamenti sunt duodecim signa per transversam disposita, aequaliter per circuitum distincta. Harum dispositio dicitur graece zodiacus, latine signifer, eoquodfert signa quae animalium habent nomina, Zoonenim dicitur animal"* escribe Honorio de Autun en el siglo XII.[10] Y en este mismo siglo, en una extensa superficie de casi 600 metros cuadrados, en la técnica del *opus tessellatum* con teselas policromas de forma cuadrada, en piedra calcárea local de colores blanco, gris, rojo, negro, verde, amarillo e inserciones de teselas en pasta vítrea donde predominan el turquesa, el verde y el dorado, que se desarrolla una compleja iconografía en la que se destaca el ciclo de los meses y el zodíaco.

[9] Cf. El pavimento de la catedral cuenta con tres inscripciones. Delante del ábside se lee: "ANNO ABINCARNATIO[N]E D[OMI]NI N[OST]RI IE[S]U CHR[IST]I MCLXIII INDICTIONE XI REGNANTE FELICITER DOMINO NOSTRO WILLELMO REGE MAGNIFICO ET TRIUMFATORE HUMILIS SERVUS CHRISTI IONATHAS. En el centro, enmarcando el episodio de Noé: ANNO AB INCARNATIONE DOMINI NOSTRI IHESU CHRISTI MCLXV INDICTIONE XIIII REGNANTE DOMINO NOSTRO WILLELMO REGE MAGNI[FICO] HUMILIS SERVUS CHRISTI IONATHAS HYDRUNTINUS ARCHIEPISCOPUS IUSSIT HOC OPUS FIERI PER MANUS PANTALEONIS PRESBITERI.Y en el ingreso: EX JONATH[AE] DONIS PER DEXTERAM PANTALEONIS/ HOC OPUS INSIGNE EST SUPERANS IMPEDIA DIGNE. Además, en un medallón reservado al profeta Jonás aparece otra inscripción: JONATHAS HUMILIS SERVUS CHRISTI HIDRONTINUS ARCHIEPISCOPUS IUSSIT HOC OPUS FIERI? Pantaleón que ocupó el episcopado entre los años 1163 y 1195 habría participado en el 3er concilio de Letrán. Procedería de san Nicola di Casole, el monasterio, adscripto a la Regla griega de San Basilio, que contaba con copias antiguas de literatura griega y romana y en cuyo *scriptorium* se copiaron y tradujeron numerosos códices griegos. Cf. López de Ocáriz y Alzola, José Javier, "Los trabajos y los meses en el mosaico románico de Pantaleón en la catedral de Otranto, *Brocar*, 36, 2012,pp. 210-211.Gianfreda, Grazio, *Il mosaico di Otranto. Biblioteca Medioevale in Immagini*, Lecce, ed. del Grifo, 2008.

[10] Cf. Honorio de Autun, *De Imagine Mundi*, P. L., CLXXII, 142. Es especialmente interesante el capítulo LXXXVII (*De firmamento*) que da cuenta de los conocimientos astronómicos de su época y el capítulo XCI (*De zodiaco*).

Puntualmente, entre el 5° y el 6° tramo de la nave central, alrededor de 90 metroscuadrados, se representa la temática en doce medallones. Ordenadas cronológicamente se suceden tres bandas de cuatro tondos consecutivos: de enero a abril, los meses que van desde el invierno a la primavera; de mayo a agosto, de la primavera hacia el final del verano y finalmente de septiembre a diciembre, del otoño hacia el comienzo del invierno.[11]

*Ilustración 1 - El calendario de Santa Maria Annunziata. Foto propia.*

[11] Esta lectura del mosaico de pavimento se realiza de este a oeste y de norte a sur.

Los círculos, de similares dimensiones, están rodeados de un marco elaborado como un objeto de orfebrería. Cada uno de ellos está identificado con un *tituli* en latín, ya sea la palabra completa o una forma abreviada de un nominativo, a excepción del mes de mayo identificado con un genitivo. En su interior se presenta una escena donde una figura humana realiza una actividad cotidiana o una labor campesina mientras en la parte superior se ubica el signo zodiacal presente en el cielo al inicio de cada mes.

En los medallones de este mensuario, sobre un fondo gris, tanto los animales como los personajes están estilizados, aunque no siempre aparecen representados con proporciones naturalistas. Los cuerpos no tienen volumetría, los diversos colores son planos y una línea oscura los contornea. En los tondos no hay representación espacial salvo algunas sucintas referencias; pese a ello un elemento los cohesiona ya que están entrelazados por ramas con abundante follaje que se desprenden del tronco de un gran árbol que atraviesa el piso de la nave central de la catedral a lo largo de su eje longitudinal, desde el ingreso hasta la zona del presbiterio. Si bien otros dos árboles recorren en forma parcial las naves laterales, éste central tiene una mayor longitud. No tiene raíces y está apoyado sobre dos elefantes de imponente tamaño, es el Árbol de la Vida o Árbol del Bien y del Mal, el árbol del Paraíso. En efecto, el tramo del calendario está flanqueado en la parte superior por las figuras de: Adán y Eva luego del Pecado, un querubín que custodia la puerta del Paraíso y expulsa a los primeros padres, Caín y Abel y el rey Arturo.

Así pues, el ciclo de los meses ubicado luego de la expulsión del Paraíso retoma el texto del Génesis: “Al hombre le dijo (Yahvé Dios): Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te

había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: sacarás de él el alimento con fatiga todos los días de tu vida".[12]

A continuación, en la parte inferior, comenzando de abajo hacia arriba, las escenas se refieren a episodios relacionados a Alejandro Magno, la figura mitológica de Diana y diversos animales, la construcción de la torre de Babel, Noé con sus hijos, el mandato divino y la construcción del arca, el Diluvio y el posterior descenso de los animales.[13] Es decir que se continúa el relato bíblico con el Diluvio, Noé y el nuevo orden del mundo.

## Los animales y las tareas campesinas

En algunos de los círculos los animales forman parte de la escena, ya sea que estén en relación con la tarea del mes o con el signo zodiacal o bien en ambas representaciones. Aquellos que integran la vida cotidiana están representados en los meses de abril, octubre y diciembre.

***Aplis***, la abreviatura de ***Aprilis*** identifica el medallón. La forma anular que alterna los colores rojizo y verdoso, rodea la escena donde un pastor vestido con una túnica corta y calzado, que apoya el cayado sobre su hombro derecho, lleva su rebaño,compuesto por dos ovejas y una cabra, a pastar. Estos animales están construidos plásticamente de manera esquemática, donde la diferencia entre ellos se restringe a la

[12] Cf. Génesis, 3, 7.
[13] Las figuras de un héroe histórico como Alejandro Magno y de un personaje mítico como el rey Arturo podrían interpretarse como modelos de *superbia*, soberbia que se reiteraría en la construcción de la torre de Babel. Cf. Castiñeiras González, Manuel Antonio, "L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una *ekphrasis* monumentale", *Troianalexandrina*, 4, 2004, pp. 41-86. *Ibidem,* "D'Alexandre à Arthur: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, 2006, pp. 135-153.

cornamenta de la cabra; además se les otorgan colores como el naranja, el verde y el rojo que se alejan de una intención naturalista.

**Octubre-*October*.** En un círculo similar al que aparece en el mes de abril está representado un campesino muy abrigado con un grueso saco corto, que lleva su cabeza cubierta por un gorro típico de los pueblos costeros del Mediterráneo, pero sus pies descalzos. Él labra la tierra con un arado tirado por una pareja de bueyes. Con un contraste de colores ya que un buey es claro y el otro oscuro, esta yunta que apoya sus patas sobre el tronco del árbol mira hacia el espacio del observador. La escena da cuenta de un interés por presentar tanto a los animales como al arado con cierto detalle, aunque la resolución plástica es sumamente ingenua.

**Diciembre – *Decêber*** abreviatura de ***December*.** El marco circular de triángulos rojizos y verdosos como en los medallones precedentes, contiene nuevamente a un campesino, pero vestido con una túnica corta y calzado. Con su mano izquierda sostiene por la oreja a un jabalí de gran porte y de grandes colmillos mientras le clava un cuchillo en el cuello; a su lado un lechón parece esperar ser sacrificado. Si bien la representación de los porcinos tiende a un mayor naturalismo que en las escenas precedentes, está en cierto modo acotado por la elección de dotar al jabalí de un color verdoso.

## Los animales y los signos zodiacales

En tanto símbolos de los signos zodiacales, los animales están ubicados en general sobre las cabezas de los personajes, pero no interactúan con ellos.

Este mensuario sigue el calendario *juliano* aceptado por el Primer Concilio de Nicea del año 325, de allí que las fechas están desfasadas con respecto al posterior calendario gregoriano.[14] En el año 1164 cuando probablemente se realizó este mosaico, el signo de Capricornio se iniciaba hacia el 12 de diciembre y desaparecía hacia el 11 de enero.

En el calendario, el mes de enero está asociado a ***Capricornus***, representado por una cabra apenas reconocible por su cornamenta, recostada mirando hacia la derecha.

***Martius***, marzo, está en relación con el signo zodiacal ***Pisces*** que aparecía hacia el 10 de febrero y desaparecía hacia el 11 de marzo. Dos peces unos sobre el otro miran en sentido opuesto, hacia el exterior. Pese a su esquematismo están marcadas sus aletas buscando una representación más cercana al naturalismo.

Aries que ingresaba al firmamento hacia el 12 de marzo y se alejaba hacia el 11 de abril, se corresponde con ***Aprilis***. Pese al espacio reducido el característico carnero, su figura zodiacal, tiene un tamaño considerable; representado con sus patas delanteras ligeramente levantadas, se arquea sobre la cabeza del pastor que se identifica con el mes.

A mayo, ***Madii***, le corresponde el signo de Tauro, presente entre el 12 de abril y el 12 de mayo. Un toro de tamaño relativamente pequeño

[14] La Edad Media midió el tiempo de acuerdo al calendario juliano adoptado por el Primer Concilio de Nicea que fijó la Pascua en el primer domingo que sigue al primer plenilunio de primavera. Precisamente en ese año 325 el equinoccio de primavera coincidía con el 21 de marzo y podía establecerse, según la fase lunar, la celebración de la Pascua. Como el calendario juliano provocaba cada año un error de 11 minutos y 14 segundos, fue corregido en tiempos del papa Gregorio XIII en el año 1582 pues el equinoccio de primavera se alejaba progresivamente del 21 de marzo y provocaba inconvenientes para la fijación de la fecha de la Pascua. Cf. Ibídem, pp. 219-220. Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 254. Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 186-187.

y oscuro está representado con su cuerpo de perfil y su cabeza levemente girada hacia el espacio del espectador pero de manera muy poco naturalista.

El mes de ***Ivlivs*** acompaña al signo zodiacal de Cáncer que aparecía hacia el 15 de junio y desaparecía hacia el 14 de julio. Su símbolo un cangrejo de mar está presentado con sus pinzas en alto apoyado en sus patas menores; si bien su color rojo da muestras de una visión naturalista, su imagen, así como la reducción de su número de patas, de ocho a seis, es más bien esquemática.

***Augustus*** está asociado al signo de Leo que permanecía en el cielo desde el 15 de julio al 15 de agosto. Un león con sus garras y su cola distintivas tiene sin embargo, una cabeza poco naturalista que está casi yuxtapuesta a la del vendimiador, y mira hacia la izquierda. Su figura se ubica en el límite interno del círculo que contiene la escena.

El signo zodiacal que corresponde al mes de ***November*** es Escorpio, que aparecía el 15 de octubre y desaparecía el 13 de noviembre. Un inmenso híbrido rojo, con una boca que termina en un pico, seis patas y una cola enroscada representa, de manera anti-naturalista al escorpión asociado con el signo.

No obstante el repertorio animal no se restringe al espacio de los tondos sino que entre ellos y el ramaje aparecen pequeños animales. El registro superior no tiene representaciones animalísticas, pero entre éste y el segundo, debajo del medallón de febrero y junto al de junio aparece un híbrido, una especie de simio con cresta y hocico protuberante, erguido, con címbalos en sus manos.

Pero la mayor presencia de animales se congrega entre el segundo y el tercer registro. Bajo el círculo de mayo y próximo al de septiembre se observan dos perros con collares donde el de mayor tamaño aparece agazapado en postura de caza. Entre septiembre y octubre vemos desperezarse a una liebre que mira a los canes; entre los tondos de mayo y de junio se ubica un ave que picotea una rama. Junto al medallón de octubre aparece una serpiente enroscada y contiguo al de noviembre un lobo. Entre este mes y diciembre se observan dos animales enfrentados, un cuadrúpedo y un dragón de larga cola. Estas representaciones estarían en concordancia, no con los meses sino con las constelaciones. Por ejemplo, los dos perros remitirían al Can Mayor y el Can Menor relacionados con Orión situados en el ámbito cercano a Tauro y Géminis, así como al sur de Tauro se presenta *Lepus*, la liebre, que en el firmamento está próximo al Can Mayor, junto a los pies de Orión.

Sólo un animal, de los representados en estos espacios intermedios, no tiene una clara referencia astral. Se trata del híbrido al que aludimos anteriormente, el que podría emparentarse con un cinocéfalo y en ese caso entonces estaría relacionado con la Osa Mayor.

En estos animales se evidencia un peculiar interés por representarlos de manera naturalista y su resolución plástica se acerca a ese objetivo lo que confronta con las imágenes de animales ubicadas dentro de los tondos que oscilan entre una visión naïf y una concepción fantasiosa.Esto nos lleva a conjeturar la existencia de diferentes modelos que, a su vez son ejecutados por un grupo de artistas de dispar capacidad técnica dirigidos por Pantaleón, el monje del monasterio de San Nicolás di Casole. Pero además muestra el interés por las representaciones de las constelaciones, realizadas con mayor esmero

seguramente por un maestro. Estas imágenes, al no integrar la iconografía religiosa, permiten un mayor grado de libertad expresiva y posiblemente resultaran especialmente atrayentes.

Ahora bien, los animales en este complejo programa iconográfico remiten a diversos registros de significación. Por una parte, acompañan a los hombres y dan cuenta de su vida cotidiana y de las tareas diarias realizadas mes tras mes. Ya sea como auxiliares en las labores agrícolas o como fuente de alimentación, tal el caso del medallón correspondiente al mes de febrero que muestra a una mujer vestida de oscuro que toma la vara de la que cuelga una olla, en tanto que a su lado aparece un animal ensartado en un asador. En ambas situaciones, pues, se integran en el devenir humano. Comparten con el hombre el tiempo mensurable, finito que se integra en otro tiempo, permanente, fijo, el astral. Sin embargo, Dios crea el tiempo y el mosaico de Otranto lo testimonia.

Puntualmente el mes de mayo, identificado como ***Madii***, genitivo derivado del clásico ***Maius*** sigue el esquema de tondo, un círculo rojizo con elementos ornamentales. Pero aquí, empero, no aparece la representación habitual de un caballero con un halcón en su puño, en una tradicional escena de cetrería, sino que cobija la figura de una joven. Vestida con una rica túnica y calzada parece levantarse de su asiento, sosteniéndose en dos ramas con brotes, hojas, flores y frutos del árbol que atraviesa el pavimento de la nave. Rodeando su cabeza se alza la figura zodiacal, un toro que mira hacia la izquierda en tanto que la dama está representada de manera frontal.

*Ilustración 2 - Medallón mes de mayo - Otranto. Foto propia*

Esta imagen es similar a la figura de *Tellus* que aparece en el rótulo pascual del *Exultet I* del siglo XI, conservado en la ciudad de Bari, donde una figura femenina vestida con gran suntuosidad como una princesa oriental sostiene con cada una de sus manos un árbol en medio de un prado florido y con presencia de animales. Aquí cabe señalar algunos hechos: en el año 1164 cuando se realiza el mosaico, el domingo de Pascua fue el 12 de abril, en el inicio del signo zodiacal de Tauro. De allí que nuestra figura se convierte en una alegoría de regeneración y de renacimiento, del retorno exultante del verdor y de la plenitud de la primavera. Pero además y esencialmente en una celebración de la Pascua y de la Resurrección, el camino hacia el verdadero tiempo, el de la eternidad de Dios.[15]

[15] En el archivo de la catedral de Bari se encuentra este rollo iluminado de 5, 29 metros de largo y 42, 1 centímetros de ancho (8 pergaminos) del siglo XI. Las doce ilustraciones están ubicadas en sentido contrario al texto para que mientras el diácono, en la víspera de la Pascua, recita y canta el texto en latín desde el púlpito, deja caer el pergamino para que los fieles puedan mirar las imágenes. Cf. Bertaux, E., "Les miniatures des rouleaux liturgiques", en *L'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, pp. 215-240.

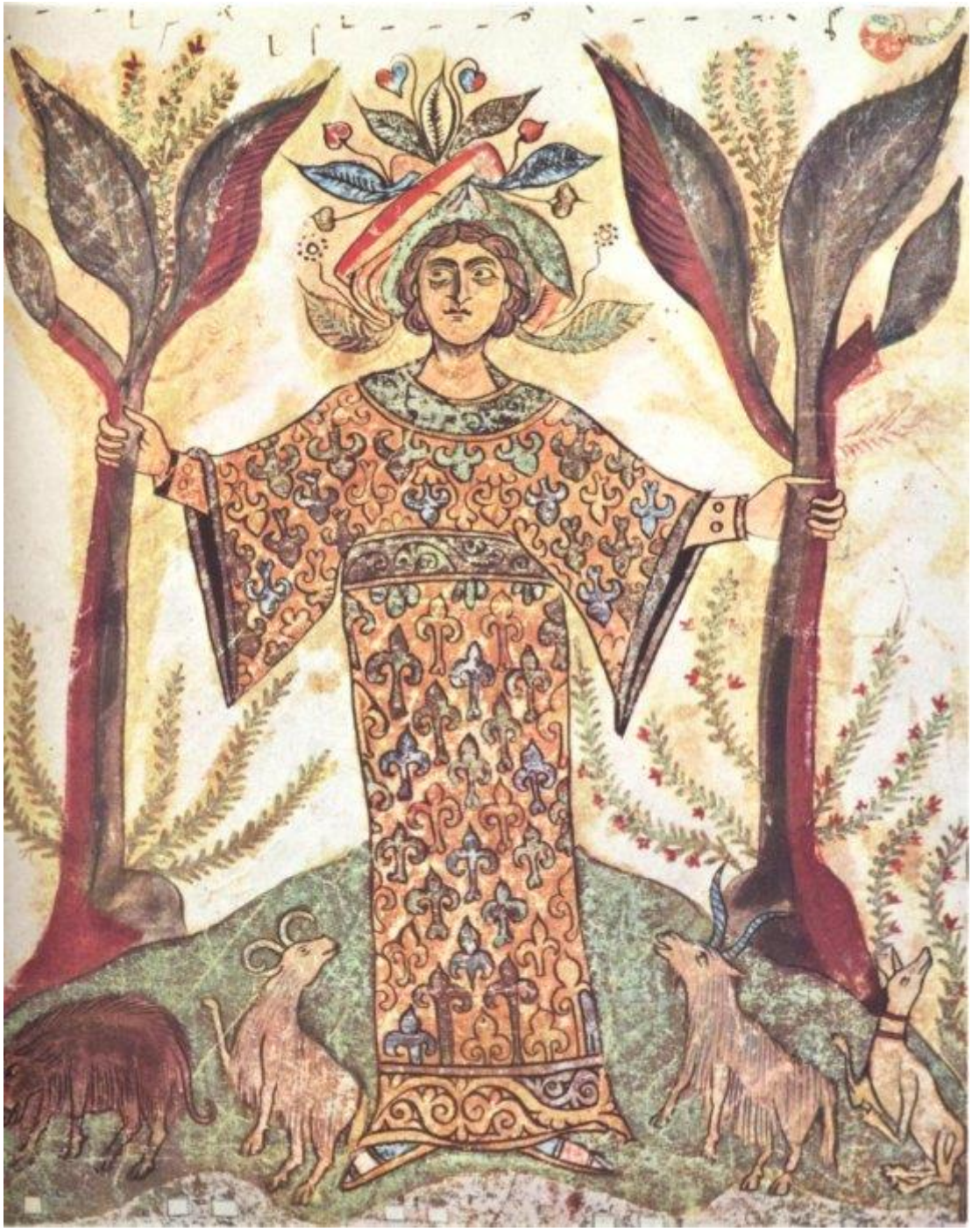


*Ilustración 3 - Exultet I de Bari*

En efecto, el trabajo anual es consagrado a Dios y el tiempo del trabajo humano es un tiempo de Dios.[16] En los mosaicos de pavimento de Otranto la representación de los meses está inserta en el ciclo del Génesis. En cada uno de los doce medallones aparece el hombre y los animales que lo acompañan en la tierra y señalan su devenir en el cielo.

[16] Cf. Frugoni, Chiara, "Chiesa e lavoroagricoloneitesti e nelleimmaginidall'età tardo-anticaall'étàromanica", en Fumagalli, Vito; Rossetti, Gabriela (eds.) *Medioevo rurale. Sullatraccedellaciviltàcontadina*, IlMulino, Bologna, 1980, pp. 321-341.Musca, Giosuè (Dir.), *Uomo e ambiente nelMezzogiornonormanno-svevo. Attidelleottavegiornatenormanno-sveve*, *Bari*, 20-23 octobre 1987, Bari, edizioniDedalo, 198, pp. 69-78.

## Bibliografia

### Fuentes

Beda, *De temporibusliber*, VIII, P. L. XC, 283. *De temporumratione*, XXXV, 457.

Plinio, *Historia Natural*, XVIII, 220.

Honorio de Autun, *De Imagine Mundi*, P. L., CLXXII, 142.

Rabano Mauro, *Liber de computo*, XXXIV, P. L., CVII, 687.

Varron, *De re rustica*, XXVIII, 1-2.

### Bibliografía Secundaria

Castiñeiras González, M.A., "L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una *ekphrasis* monumentale", en *Troianalexandrina*, 4 (2004), pp. 41-86.

Castiñeiras González, M.A., "D'Alexandre à Arthur: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante", en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 135-153.

Coira Pociña, J., "Ver, concebir y expresar el paso del tiempo. El calendario medieval y el refranero", en *Medievalismo*, 23 (2013).

Comet, G., "Les calendriers médiévaux, une représentation du monde", en *Journal des savants*, vol. 1, núm. 1 (1992), pp. 35-98.

Frugoni, C., "Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'età tardo-antica all'età romanica", en Fumagalli, V.; Rossetti, G. (eds.), *Medioevo rurale. Sulla tracce della civiltà contadina*, Il Mulino, Bologna, 1980.

Frugoni, C., "Le cycle des Mois à la porte de la "Poissonnerie" de la cathédrale de Modène", en *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 34, núm. 135 (1991), pp.281-295.

Gianfreda, G., *Il mosaico di Otranto. Biblioteca Medioevale in Immagini*, Lecce, ed. del Grifo, 2008.

López de Ocáriz Alzola, J. J., "Los trabajos y los meses en el mosaico de Pantaleón en la catedral de Otranto", en *Brocar*, 36 (2012), pp. 209-246.

Musca, G. (Dir.), *Uomo e ambiente nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle ottave giornate normanno-sveve, Bari*, 20-23 octobre 1987, Bari, edizioni Dedalo, 1989.

Poza Yagüe, M., "Las labores de los meses en el Románico", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1 (2009), p. 33. Versión disponible online en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LaboresMeses.pdf [Consulta agosto 2016].

Saxl, F., *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1989.

Schmitt, J-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

Stern, H., "Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois", en *Revue archéologique*, tome XLV, janvier-juin 1955, pp. 141-186.

*De mensium duodecim nominibus, signis, culturis aerisque qualitatibus*, en M. G. H., *Poetae Latini aevi carolini*, II, Berlín, 1884.

# *Los animales en la tapicería francesa del S XIV: Un acercamiento al bestiario del Apocalipsis de Angers*

**Jorge Rigueiro García**

UBA - ISP Dr Joaquín V. González

Grupo EuropAmérica - UNdEMdP

jorgerg@sinectis.com.ar

## Resumen

El Ciclo de tapices dedicado al Apocalipsis de la ciudad de Angers, es una magnífica pieza del siglo XIV que aporta en su ciclo iconográfico una vasta colección de animales, animalidad, relaciones entre animales y humanos y seres surgidos de la letra del texto de Juan, dentro de una obra maestra por su tamaño, factura y estado de conservación. Fiel reflejo del estilo del siglo XIV puede ser leído en clave de retórica religiosa y política, pues la Guerra de los Cien Años estaba en pleno desarrollo y lo inglés, acabó por representar las fuerzas infernales que Francia debía someter. La intención de este artículo es trabajar sobre la animalidad y los animales que se contienen en los más de cien metros de tapicería.

## Palabras Clave

Angers – Animales – Apocalipsis - Tapicería

## Abstract

The cycle of tapestry dedicated to the Apocalypse of the city of Angers, is a magnificent piece of the 14th century that brings in its iconographic cycle a vast

collection of animals, animality, relationships between animals and humans and other beings arisen from the letter of the text of John. It is a masterpiece for its size, execution, and state of conservation. As a faithful reflection of the style of the 14th century, it can be read both-sided, as a religious contribution or a political manifesto: with the Hundred Years War at its peak and the English cause ongoing, they ended up representing the infernal forces that France had to subdue. The aim of this article is to work on animality and animals that are contained in more than one hundred meters of upholstery.

**Key words**

Angers - Animals - Apocalypse - Tapestry

El conjunto de tapices dedicado al Apocalipsis que se custodia en Angers no sólo es una pieza magnífica de tapicería francesa del siglo XIV, sino que aporta, en su inmenso ciclo iconográfico, una interesante colección de animales, *animalidad* y relaciones entre animales y humanos.

Animales verdaderos o ficticios, seres surgidos de la letra del texto de Juan; personificación de animales o animalización de seres humanos, se dan cita en una obra maestra por su tamaño, como así también por su factura y estado de conservación.

Fiel reflejo del estilo imperante en la moda desde finales del siglo XIV, el Ciclo de Angers también puede ser leído tanto como pieza de retórica religiosa, aunque también contundentemente política: la Guerra de los Cien Años está en pleno desarrollo y el Rey de Inglaterra a la vez que lo inglés, acaban por representar las mismísimas fuerzas infernales que Francia debe someter.

Obra afortunada en su concepción, pero sometida a diversos avatares que casi la hacen desaparecer, fue redescubierta a mediados del siglo XIX y sabiamente restaurada. Expuesta hoy en el Castillo de Angers es, sin lugar a duda, el tapiz más antiguo de Francia, desplazando al famoso "tapiz" de Bayeux, que, por ser una tela bordada, no es un tapiz propiamente dicho[1].

[1] Algunos estudios pormenorizados sobre el Ciclo de Angers son: Joubert, F., *La tapisserie médievále au Musee du Cluny*; Paris, Editions de la Réunion Nationale des Muséés nationaux, 1988; INVENTAIRE GENERAL: 1996. Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France; sous la direction de Guy Massin – Le Goff et d'Étienne Vacquet. Edion Actes Sud, 2002; Planchenault, R., *L´Apocalypse d´Angers*; Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des sites, 1966. Más recientemente: Cailleteau, J. y Muel, F. (Dirs.), *Apocalypse. La teinture de Louis D´Anjou*; Paris, Editions du Patrimoine, 2015.

La intención de este artículo es trabajar sobre la animalidad y los animales que se contienen en los más de cien metros de tapicería, tratando de hacer una apretada clasificación y análisis de las principales ideas referidas al reino animal que la contienen, sin revisitar los numerosos bestiarios medievales ni elaborar teorías respecto de la animalidad o el simbolismo que los animales han tenido en la Edad Media.

Menos famoso que el ejemplar normando, pero mucho más extenso y exquisitamente elaborado, ha sido objeto de nuestro estudio hace algunos años[2] por lo que en esta oportunidad decidimos abocarnos a la temática del Encuentro: los animales que pueblan el Apocalipsis de Angers.

Fruto del trabajo de los mejores tejedores a las órdenes de la Corte de Luis I, duque de Anjou, el Ciclo del Apocalipsis de Angers, es una sorprendente obra maestra de más de 140 metros de largo por unos 6 m de alto, comenzado hacia 1375 y terminado definitivamente en 1382[3].

---

[2] Rigueiro García, J., *El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra*; en: *Letras*, Bs. As., UCA, enero – diciembre de 2010, Nº 61-62, pag. 255-266. Accesible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/el-apocalipsis-de-angers.pdf.

[3] "La fabricación propiamente dicha de una tapicería, se divide, efectivamente en tres etapas. En primer lugar, el *maquetista,* elabora un dibujo preliminar. Este cartón, puede estar encomendado a un pintor conocido que pueda inspirarse en variados motivos: grabados de la época, iluminación de libros o pinturas. El *cartonista* agranda este modelo sobre una superficie de medidas similares a las del futuro tapiz, pero con la imagen invertida, pues una vez terminado, la obra reproduce el modelo del derecho. Finalmente, el *tejedor* realiza la tapicería. Pueden ser varios trabajando a la vez, pero siempre bajo la supervisión de un maestro de taller. En razón de los pocos documentos sobrevivientes, es muy difícil conocer el número de personas que puedan intervenir, aunque se sepa que todos estaban controlados por la corporación respectiva. En cuanto a la técnica, un tapiz resulta del entrecruzamiento realizado a mano sobre un soporte o telar, de "hilos de cadena o urdimbre" con "hilos de trama". Dos tipos de telares existían en la época medieval: los de *alto lizo* y los de *bajo lizo*. El primero se teje en forma vertical y está compuesto por dos montantes que soportan dos cilindros móviles ubicados en la parte superior e inferior del telar, horizontales y paralelos, el "*enjullo*" o plegador de urdimbre y el "*plegador*", que arrolla el tejido en la parte inferior. Estos hilos tensados que forman una densa pantalla frente al tejedor, se dividen en dos capas mediante una *varilla de cruce* que separa los pares de los impares, de tal manera que el tejedor los tome con su mano izquierda y vaya pasando los hilos de la *trama* con la derecha." En: Idem, pag. 258.

Legado por el rey René y colocado en la Catedral de Angers, en 1480 fue removido de su lugar y desapareció tras la Revolución. Hacia 1843, el obispo de la Sede, lo compró por una suma vil y mandó a hacer los primeros trabajos de restauración, que resultaron ser vitales para su conservación y posterior reconstrucción.

Se trata de una serie de piezas de altísima calidad de confección y múltiples fuentes de inspiración, de las que se conservan la mayoría de los cartones originales de las partes existentes y de las numerosas desaparecidas. Relata los principales episodios del Apocalipsis de Juan, pero leído en una clave política, ya que Francia se encontraba en guerra contra Inglaterra, por lo que las escenas del mal y lo negativo estaba directamente relacionadas con la corona inglesa, de la misma forma que el bestiario desplegado a lo largo de las secuencias narrativas del tapiz, también nos hablan de animales que pueden adoptar rostros de personajes ingleses, resaltando la maldad o lo demoníaco de su causa. Por el contrario, los animales benéficos o relacionados a lo noble se encuentran emparentados a la Corona de Francia o, por lo menos, llevan sus emblemas y colores.

Para abarcar la obra completa, lo que merecería un estudio mucho más extenso que el que nos convoca, podemos distinguir dos grandes grupos de animales presentes en el Ciclo, los cuales pueden subdividirse en otros dos, cada uno. De esta manera, proponemos la siguiente clasificación:

| ANIMALES |
| --- |

| | |
|---|---|
| Seres de "*animalidad pura*": Son anatómicamente animales, ya sean existentes o inexistentes | Seres de *"Animalidad compleja"*, que pueden incorporar en sus aspectos partes humanas o partes de diversos animales en un sólo cuerpo |
| • Su presencia señala el Bien o la nobleza | • Seres mixtos inocuos o míticos en relación a la nobleza o Dios |
| • Animales que anuncian la presencia del Mal | • Seres monstruosos que resaltan el Mal |

De esta manera, muchos animales que son indudablemente inexistentes o "recreaciones" a partir de ejemplares de existencia real, además de los animales relacionados con el Tetramorfos, podríamos entenderlos como de "*animalidad pura*", por tratarse de seres *puramente animales*. Además de estos seres inexistentes o alegóricos religiosos, hay numerosos animales que pueblan diversos sectores de la Tapicería, y que pueden ocupar lugares decorativos o anunciando la presencia de "lo Malo"; en tanto otros, pueden verse como "*seres mixtos*" o de "*animalidad compleja*", puesto que tienen elementos constitutivos zoológicos, pero también partes antropomórficas en su cuerpo, relacionados con episodios de monstruosidades Apocalípticas (o, también, políticas).

Empecemos a reseñar a los seres de "*animalidad pura*".

A lo largo de las escenas relatadas, nos encontramos con una variada y muy realista fauna que incluye diversas especies de aves pequeñas y águilas, conejos, liebres, caballos, insectos (fundamentalmente abejas, mariposas y langostas) o reptiles, sumado a

varias representaciones del Cordero y exquisitas representaciones del Tetramorfos, en sus partes zoomórficas.

Por tratarse de una tapicería encuadrada en el estilo *gótico internacional* con elementos del estilo *mille fleurs* o *mil flores*[4], la trama del conjunto se puebla de diseños florales, pámpanos, entretejidos vegetales o de hojas de árboles, con un marcado gusto por la profusión de pliegues en pañería, al igual que los arabescos y las formas complejas, de resolución preciosística y hasta retorcidas. El Ciclo de Angers tiene, además, la particularidad de que, a un paño tejido con fondo rojo, le sucede el siguiente con fondo azul, logrando una alternancia de colores a lo largo de toda la obra. Desgraciadamente, muchas partes que comprendían los bordes con guardas o algún tipo de recuadro que enmarcaba las escenas, han desaparecido tras la Revolución o en el deterioro y abandono al que se lo sometió con posterioridad y hasta su rescate a mediados del S XIX; por lo que muchos animales de nuestra fauna ya se han perdido y los cartones que modelaron cada sección, sólo registran la escena a tejer, como guía para el artesano; pero en lo referente del marco o la decoración interna de los grandes espacios vacíos dentro de cada una, no hay registro.

[4] El estilo *mille fleurs* o de *mil flores*, hizo furor en Europa a finales del S XV, aunque ya hay importantes exponentes desde antes, como el Ciclo de Angers. Este estilo de tapicería muy refinada y algo recargada tenía el fondo completamente lleno de flores y plantas, con agregado de animalillos o pájaros, creando una sensación de horror vacui e inexistencia de cualquier tipo de espacio naturalista, aunque las edificaciones representadas, muestran notables esfuerzos por la construcción de ideas de perspectiva. Las figuras quedaban suspendidas sobre ese fondo y en un ambiente cálido, ameno y delicado. Se trata de una clara influencia por parte de la tapicería y alfombras persas, difundidas en Europa luego de las Cruzadas y que colmaron las llamadas Artes Preciosas europeas de refinamiento y exotismo. *La Dama del Unicornio* y *La caza del unicornio*, son dos ejemplos acabados de esta forma de trabajo textil. Por supuesto, el estilo también pobló innumerables manuscritos medievales. Para más datos: Erlande-Brandenburg, A., *El arte gótico*; Madrid, Akal, 1992, pp.157 y ss. Más abarcativos: Lahoz, L., *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras de artistas y modelos*; Salamanca, Pontificia Universidad de Salamanca; 2013, Mâle, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*; Madrid, Encuentro, 2001 o AAVV: *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del Renacimiento*; Barcelona, Lunwerg, 2003.

Respecto de los animales benéficos, positivos o en directa relación con lo divino o regio francés que encontramos, los pájaros componen un conjunto interesantísimo de resolución, por lo vívido de su plumaje al igual que la delicadeza y maestría en su diseño. Pueblan los numerosos árboles y asisten como testigos mudos de lo que va aconteciendo en cada sección, aunque de entre todos, se destaca un águila nimbada, que encarna la figura del ángel de la cita apocalíptica, la cual lleva en su pico una filacteria con la expresión "*Ve… ve…ve!*", único texto escrito en todo el conjunto y que son tres "ay" que la humanidad pronunciaría al escuchar las trompetas en presencia del ángel / águila.[5] Asimismo, hay aves que completan escenas donde se encuentran animales "negativos", posadas en árboles que sirven de equilibrio pictórico y ejemplo de la maestría de los cartonistas y tejedores: los Jinetes del Apocalipsis, además de ser estupendos corceles, se ven acompañados por pájaros en las ramas de árboles próximos[6].

Completan estas presencias, serpientes, usualmente en compañía de los monstruos malignos o apocalípticos; en tanto las numerosas visiones del Cordero, alegoría de Cristo Redentor, se desarrollan en las escenas triunfantes o de adoración de los Veinticuatro Ancianos o la mandorla en la que Cristo se sienta, por ejemplo.

---

[5] "8:12 El cuarto ángel tocó la trompeta, y fue herida la tercera parte del sol, y la tercera parte de la luna, y la tercera parte de las estrellas, para que se oscureciese la tercera parte de ellos, y no hubiese luz en la tercera parte del día, y asimismo de la noche. 8:13 Y miré, y oí a un ángel volar por en medio del cielo, diciendo a gran voz: ¡Ay, ay, ay, de los que moran en la tierra, a causa de los otros toques de trompeta que están para sonar los tres ángeles". Todas las citas del Apocalipsis han sido tomadas de: *Biblia de estudio esquematizada*; Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2010.

[6] Sobre los caballos del Apocalipsis: Aneiros Loureiro, M.,: *El primero de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan: aproximación al estudio del texto bíblico y su relación con algunas representaciones iconográficas, desde la Edad Media al Renacimiento*; en: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14107.pdf

Un caso interesante y simpático de animales con base en seres reales, pero "retocados" por los artistas, son las numerosas mariposas que sobrevuelan las figuras humanas y angélicas, además de poblar los marcos que conservan muchas de las escenas y que promocionan la Casa de Anjou: no sólo hay ángeles embanderados con el emblema del comitente, sino que unas cuantas mariposas que tienen diseños de flores de lis en sus alas revolotean algunos de los edificios identificables en los marcos. Estos insectos pululan en torno del *Gran Personaje* que inaugura algunas de las secciones del Ciclo y pretende relacionar la figura del Evangelista con la Casa Real comitente, apareciendo fundamentalmente, cuando el fondo en el que se enmarca la escena es azul, pues así realza el colorido de las alas y de las flores de lis que se desarrollan en ellas.

Cuando el artista diseña los animales negativos, el Ciclo del Apocalipsis se torna más fantasioso y lujurioso en cuanto a su resolución plástica. Además de la existencia de serpientes, sapos e insectos, una serie de monstruos inspirados directamente en el texto apocalíptico, pueblan numerosos paños. Estas representaciones de escenas más dramáticas, menos celestiales y altamente complejas son las que han desarrollado un simbolismo y sincretismo iconográfico encomiable. Los seres diseñados están prodigiosamente delineados y fundan un lenguaje incluso más politizado: dragones, caballos con rostros humanos, leones, animales pluricéfalos, etc.

Ejemplo del lenguaje político contenido en este Ciclo, puede ser que relata el trozo de Juan IX: 1-11[7], en la que la invasión de langostas

[7] Apo IX: 1: "Cuando el quinto Angel tocó la trompeta, vi una estrella que había caído del cielo a la tierra. La estrella recibió la llave del pozo del Abismo, 2 y cuando abrió el pozo, comenzó a subir un humo, como el de un gran horno, que oscureció el sol y el aire. 3 Del humo salieron langostas que se

devasta la tierra. Lo curioso de esta complicada escena en la que Juan contempla angustiado la irrupción de la plaga y la desesperación de los agricultores, es que de las entrañas mismas del suelo surge un ejército de cabalgaduras y grandes langostas, todos precedidos por un jinete montado en un caballo con cara humana.

Podría decirse que esta estilización de insectos trasvasados en un ejército señorial invasor sería interesante de ver, como una posible recreación iconográfica, en una Europa devastada por guerras y rapiñas señoriales; pero hay datos que no pueden pasar inadvertidos y que aclaran la cuestión a la hora de mostrar la maldad de la pestilencia. Llama la atención el color azul de las gualdrapas de los caballos y la repetición de la cara del mismo personaje en los hocicos de los otros equinos. Todos tienen la testa coronada y barbados. Emergen de las entrañas de la tierra, formando un cortejo real, detrás del caballo de su señor que marcha con paso marcial y elegante.

> No es una recreación ni ninguna alegoría extraña: se trata del mismísimo rey de Inglaterra Eduardo III, enemigo natural de la Corona de Francia y que le había dado suficientes dolores de cabeza durante la Guerra de los Cien Años. Por tanto, tenemos al rey de Inglaterra personificando al mal o una de sus facetas incrustado en una obra de corte religioso-confeccionada para un cortesano francés.

---

expandieron por toda la tierra, y estas recibieron un poder como el que tienen los escorpiones de la tierra. /.../ 7 Las langostas parecían caballos equipados para la guerra: tenían en su cabeza algo parecido a coronas doradas y su rostro era semejante al rostro humano.8 Su cabello era como el de las mujeres y sus dientes como dientes de leones. 9 Su tórax parecía una coraza de hierro; y el zumbido de sus alas era como el ruido de carros de muchos caballos corriendo al combate. 10 Tenían colas con un aguijón como los escorpiones, y en ellas residía el poder para dañar a los hombres durante cinco meses. 11 Su rey era el Ángel del Abismo, cuyo nombre es «Destructor»: «Abadón», en hebreo, y «Apolión», en griego."

La política del momento pareciera irrumpir certeramente en el Apocalipsis y la personificación misma del mal tuvo cara de rey inglés. No conforme con personificar al caballo principal de la escena con la cara del monarca y adosarle una cola de dragón terminada en cabeza de demonio, los seguidores, en medio de una nube de insectos destructivos, repiten el retrato del personaje, el color emblemático de la corona inglesa y los atributos de la Corona de Eduardo. ([8])

Otros ejemplos de animales malignos, ingeniosos en su diseño y francamente impresionantes corresponden a la existencia del *dragón* y la llamada *Bestia del mar* ([9]) que son monstruos impactantes y de una resolución iconográfica difícil de igualar a lo largo de la Historia del arte por su calidad y verosimilitud. Ambos seres, aparecen repetidamente en diversos episodios relatados en el Ciclo y sirven para mostrar al que observa la escena, la futilidad de seguir amos que no son los verdaderos y que el Apocalipsis, puede vivirse en clave política "actual" al momento de exhibirse estos tapices en la Catedral de Angers. Evidentemente, el rey inglés no es la autoridad legítima, por lo que se la transforma en monstruo invasor y demoníaco. Asimismo, el monstruo proveniente del mar no puede ser otro que la marina de guerra inglesa, en otra referencia a su mortífero poder destructivo y su origen infernal.

---

[8] Cfr. con nuestro *El lenguaje de lo político en el arte medieval*, en: *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. Disponible en: http://cdsa.aacademica.org/000-010/77.pdf

[9] Apo 12: 3 "Y apareció en el cielo otro signo: un enorme Dragón rojo como el fuego, con siete cabezas y diez cuernos, y en cada cabeza tenía una diadema."
Apo 13: 1 "Entonces vi que emergía del mar una Bestia con siete cabezas y diez cuernos. En cada cuerno tenía una diadema, y sobre sus cabezas había leyendas con nombres blasfemos. 2 Parecía una pantera, pero tenía las patas como las de un oso y la boca como la de un león. El Dragón le cedió su poder y su trono con un inmenso imperio."

Asimismo, los jinetes de las *miríadas de leones* nos muestran un conjunto maléfico de cabalgaduras con cuerpo equino, pero cabezas de leones y ojos inyectados en sangre, montados por soldados con ropas de tropas inglesas y sarracenas, pisoteando personas indefensas ante el horror del Evangelista que presencia la escena. ([10]) Sólo lo francés está embarcado en una epopeya digna de Dios y del triunfo; en tanto lo inglés es apenas una maldición que exterminar de la faz de la tierra.

Para finalizar, la existencia de un dragón que incluso lucha contra el Pueblo de Dios ha sido utilizado en algunas armas heráldicas de algunos reinos ingleses, por lo que redundaría señalar la malignidad de este reino en sus pretensiones de posesión de tierras en Francia.

En conclusión, la intención patriótica, moralizante, evangelizadora y de elegante inspiración artística que contiene este Ciclo del Apocalipsis, hacen del conjunto una obra única que contiene múltiples elementos de animalidad que merecen cada uno un estudio pormenorizado, pero que a lo largo del S XV, indudablemente han impresionado profundamente a los espíritus devotos y políticos de la capital del Reino de Anjou, en una obra única, vasta, compleja, de magnífica resolución técnica y colores vivísimos a más de seiscientos años de haber sido tejido.

El apretadísimo espacio que este estudio puede dedicar a la animalidad presente en el Apocalipsis de Angers es muy escaso, pero sirve de motivador para el conocimiento de una vasta obra cuyo lujo,

[10] Apo 9: 16 "Su ejército constaba de doscientos millones de jinetes: yo pude oír este número. 17 En la visión vi así a los caballos y a los jinetes: los jinetes llevaban corazas de fuego, de jacinto y de azufre; la cabeza de los caballos se parecía a la de los leones, y su boca vomitaba fuego, humo y azufre."

calidad compositiva y maestría en su elaboración, bien valen la pena pasear por su bestiario.

## Apéndice Iconográfico

*Ilustración 4 - Vista de parte del conjunto en exposición. Foto propia.*

*Ilustración 5 - Detalle del Cordero. Foto propia.*

*Ilustración 6 - Escena 23: El águila del dolor (Apo. 8:12 -13). Detalle. Foto propia.*

*Ilustración 7 - Tercer sello: el caballo del hambre y un pájaro en un árbol. Detalle. Foto propia.*

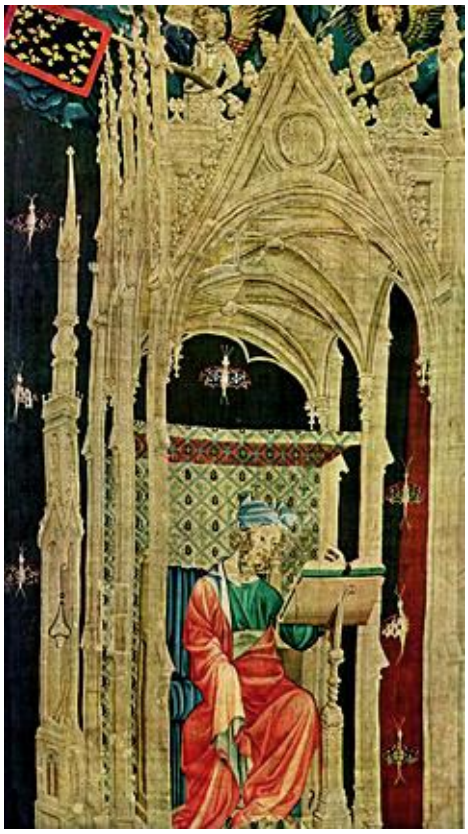


*Ilustración 8 - Las mariposas con alas decoradas con la flor de Lis. Detalle. Foto propia.*

*Ilustración 9 - Conjunto con una de las representaciones del Tetramorfos en la apertura del Tercer sello y el Caballero del Hambre. También hay aves en el árbol y una serpiente en la base del mismo. Foto propia.*

*Ilustración 10 - La quinta trompeta: el ejército de langostas emerge amenazador de las entrañas de la tierra, luego de que la trompeta sonara. Foto propia.*

*Ilustración 11 - Apo 9: 16: la miríada de leones. Foto propia.*

*Ilustración 12 - Apo 12: 3. La descripción del dragón y Apo 13: 1: El dragón entrega el cetro a la Bestia del mar. Foto propia.*

## Bibliografía

Aavv: *El Mediterráneo y el arte del gótico al inicio del Renacimiento*, Barcelona, Lunwerg, 2003.

Aneiros Loureiro, M., *El primero de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis de Juan: aproximación al estudio del texto bíblico y su relación con algunas representaciones iconográficas, desde la Edad Media al Renacimiento*, en *Incipit 4. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*, 2015. Versión digital disponible en: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/14107.pdf

*Biblia de estudio esquematizada*; Brasil, Sociedades Bíblicas Unidas, 2010.

Cailleteau, J. y Muel, F. (Dirs.), *Apocalypse. La teinture de Louis D´Anjou*, Paris, Editions du Patrimoine, 2015.

Erlande-Brandenburg, A., *El arte gótico*; Madrid, Akal, 1992. Versión digital disponible en: Http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/el-apocalipsis-de-angers.pdf.

*Inventaire General: 1996. Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France*; sous la direction de Guy Massin – Le Goff et d'Étienne Vacquet. Edion Actes Sud, 2002.

Joubert, F., *La tapisserie médievále au Musee du Cluny*; Paris, Editions de la Réunion Nationale des Muséés nationaux, 1988.

Lahoz, L., *El intercambio artístico en el gótico: la circulación de obras de artistas y modelos*; Salamanca, Pontificia Universidad de Salamanca; 2013.

Mâle, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*; Madrid, Encuentro, 2001.

Planchenault, R., *L´Apocalypse d´Angers*; Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des sites, 1966.

Rigueiro García, J., *El Apocalipsis de Angers (Siglo XIV): la gestualidad en una obra maestra*; en: *Letras*, Bs. As., UCA, enero – diciembre de 2010, Nº 61-62, pag. 255-266.

Rigueiro García, J., *El lenguaje de lo político en el arte medieval*, en: *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. Disponible en: http://cdsa.aacademica.org/000-010/77.pdf

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *Cacería y animales maravillosos en el Libro del Caballero Zifar: su representación textual e iconográfica en el manuscrito de París*

**Agustina Miguens**

Universidad de Buenos Aires

agustinamm@hotmail.com

## Resumen

En el episodio maravilloso de las Ínsulas Dotadas, el joven caballero Roboán es puesto a prueba por el diablo quien lo tienta con la posesión de tres animales: un alano, un azor y un caballo. Todos estos son preciados animales de caza, representan el mejor ejemplar de cada especie y motivan una codicia creciente, la cual desencadena una serie de transgresiones que llevan al caballero a ser expulsado del mundo maravilloso.

El presente trabajo examina las relaciones entre la representación de dichos animales en el registro textual y en el registro iconográfico del manuscrito de París, el cual muestra una lectura atenta a los detalles maravillosos de parte de los ilustradores de finales del siglo XV.

## Palabras clave

*Libro del caballero Zifar* - manuscritos iluminados - cacería medieval - animales maravillosos

## Abstract

In the marvelous episode of the *Ínsulas Dotadas*, the young knight Roboán is tested by the devil through the possession of three animals: an *alano* (Spanish

bulldog or alaunt), a goshawk and a horse. These are all precious animals used for hunting; they represent the best specimen of their kind and are the cause of an increasing desire and greed, which trigger a series of transgressions that provoke the expulsion of the knight from the marvelous world.

This work means to examine the connections between the animals' representation in the iconographic language and in the textual language in the Paris manuscript. The manuscript's illustrators from the end of the XV century show an attentive reading on the marvelous details.

## Keywords

*Libro del caballero Zifar* - illuminated manuscripts - medieval hunting - marvelous animals.

## Introducción

El *Libro del caballero Zifar* es un relato caballeresco de gran impronta moral y didáctica, cuya composición data de principios del siglo XIV. Se conserva en varios impresos y en dos manuscritos: el ms. 11309 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fechado a principios del siglo XV, y el Esp. 36, de finales del XV, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia. Este último está ricamente iluminado con 243 ilustraciones, por lo que constituye uno de los escasos testimonios de la ilustración de manuscritos en la España medieval. Como explica Lucía Megías[1], hay registros de que perteneció a Margarita de Austria (la esposa de Juan de Aragón y Castilla, heredero de los Reyes Católicos) hacia 1526, de que luego pasó a la biblioteca de los duques de Borgoña y que a partir de allí llegó a Francia en 1796. Por su parte, Josefina Planas Badenas[2] sostiene que el códice fue elaborado a pedido del rey Enrique IV debido al escudo de armas presente en el folio 1r y señala la participación en su confección de unos cinco ilustradores posiblemente vinculados al taller de Juan de Carrión, de estilo hispanoflamenco.

El episodio de la Ínsulas Dotadas ha sido asociado con la materia bretona por críticos como Charles Wagner[3], el primer editor moderno del *Zifar*, a partir de ciertos elementos sobrenaturales que se concentran en este episodio y en el del Caballero Atrevido, como la presencia de agua y de mujeres con rasgos demoníacos. A continuación, nos proponemos analizar la representación de los animales en el episodio de

---

[1] Lucía Megías, J. M., "Los testimonios del Zifar", en Rico, F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, pp. 104-105.
[2] Planas Badenas, J., "El manuscrito de París. Las miniaturas", en Rico F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, p. 142.
[3] Wagner, C. Ph., "The sources of *El Cavallero Cifar*" en *Revue Hispanique*, Vol. 10, N°33-34 (1903), pp. 5-104.

las Ínsulas Dotadas, su relación con la cacería como elemento constitutivo de la estructura del episodio y la manera en que son representados los elementos maravillosos en el códice del siglo XV. La copia del *Zifar* en un gran volumen ilustrado y su circulación a finales de ese siglo se explican a partir de la recepción específica de ese momento histórico. A lo largo del siglo XV castellano, se produce una expansión de la lectura entre las clases nobles y del gusto por los relatos caballerescos con elementos maravillosos, como el famoso *Amadís de Gaula*. Por ello, en esa época el *Zifar* fue leído como un libro de caballería, a pesar de que se trata de un texto marcado por el didactismo y la moral cristiana.

## El episodio de las Ínsulas Dotadas

En la parte denominada "Los hechos de Roboán"[4], el hijo menor de Zifar sale al mundo para acrecentar su honra. Luego de varias aventuras, se convierte en el hombre de confianza del emperador de Triguida, pero otros consejeros sienten celos y lo engañan para que le pregunte al emperador por qué nunca ríe. Aunque este solía ajusticiar a quienes hacían esa pregunta, se da cuenta del engaño y decide poner a Roboán a prueba enviándolo al reino de la emperatriz Nobleza. Todo el episodio que sigue está revestido de elementos sobrenaturales. Por ejemplo, el pasaje al otro mundo se realiza a través de una barca que, aunque no tiene ningún guía visible, lleva a Roboán hacia una isla montañosa a la que se ingresa por unas puertas que se abren y se cierran solas. Apenas ingresa, unas doncellas le anuncian las causas por las cuales la

[4] Sección establecida por Charles Ph. Wagner en su edición crítica de 1929.

emperatriz perdió a su primer esposo: "un emperador que la perdió por su desaventura e por su mal recabdo, de lo que vos avedes de guardar, que la non perdades por mal consejo que ninguno vos de; e asy podredes ser el mas poderoso e el mas bien andante señor de todo el mundo"[5]. Este detalle funciona como una prohibición explícita y como advertencia contra el mal consejo, motivo que ya había aparecido en el marco de este episodio. A continuación, se nos presenta a la emperatriz Nobleza, quien inmediatamente se desposa con Roboán. Hay una perfecta armonía entre la emperatriz y sus vasallos, a tal punto que son reyes los que sirven a los emperadores en los banquetes. Se trata de una situación ideal ligada con el tópico de las islas bienaventuradas y, por otro lado, de una anticipación de la posición que alcanza Roboán en el otro mundo después de este episodio. En este contexto de paz, Roboán se dedica a entretenimientos cortesanos como la cacería.

## La cacería

La cacería en la Edad Media era concebida tanto como un entretenimiento como un entrenamiento físico y mental para el caballero. Constituía un privilegio de las clases nobles ya que la explotación de los bosques estaba regulada por el señor feudal o el rey. Además, era una actividad que requería tiempo y un equipamiento muy costoso, el cual incluía armamento, caballos, perros y aves de caza. Estos animales, que son los que aparecen en el texto, eran extremadamente valiosos porque se los seleccionaba en función de sus aptitudes naturales, se los amaestraba y entrenaba específicamente para cazar.

[5] González, C. (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 412.

Asimismo, la cacería es un motivo de larga tradición en la literatura medieval y fue adquiriendo asociaciones simbólicas muy variadas. En particular, nos interesa la relación entre la caza y mundo feérico presente en el *roman* artúrico, que señala, entre otros críticos, Gloria Chicote: "La caza del ciervo de pie blanco deviene en la narrativa medieval en símbolo de lo feérico, en tanto episodio de pasaje de uno a otro mundo"[6]. En este caso, estamos ante una reelaboración del motivo de la caza, ya que su función no está relacionada con el pasaje de mundos, pero sí con el mundo maravilloso y en particular con un encuentro con el diablo.

En el primer encuentro, la cacería funciona como un nexo entre el ámbito espacial del palacio y el monte: "Acaesçio que un dia andando el enperador a monte, que lo vido el diablo apartado de su gente, yendo tras un venado, e parosele delante en figura de muger, la mas fermosa del mundo"[7]. El bosque, como *locus horribilis*, representa los límites de la cultura, es el lugar donde se desarrolla la naturaleza en estado libre y donde habitan peligrosas bestias salvajes. Esto se ve en la primera parte del *Zifar* cuando una leona rapta a los pequeños Roboán y Garfín en un monte y estos luego son salvados por un burgués[8] que se encontraba de cacería. En cambio, en este episodio el peligro es la tentación del diablo. Este se presenta bajo la forma de una mujer hermosa, lo cual suma a la escena un componente erótico que se refuerza en el segundo encuentro ya que el diablo se refiere a una promesa de amor: "sy me toviesedes el amor que posistes comigo, yo vos amostraria en commo oviesedes otra

[6] Chicote, G., "La caza del ciervo de pie blanco. Resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 50, N°1 (2002), p. 46.
[7] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 415.
[8] El hecho de que sea un burgués y no un miembro de la nobleza el que se encuentra cazando da cuenta de cambios sociales y culturales que se desarrollan a lo largo del siglo XIV.

dona mejor que esta, con que tomedes mayor plazer"[9]. Esto está plasmado en el registro iconográfico en la miniatura del folio 173v, donde el ilustrador elimina la escena de cacería, ya que Roboán no está persiguiendo un ciervo, sino cabalgando, y también prefiere no representar un denso bosque, sino un llano con unos pocos árboles. A pesar de estas modificaciones, los personajes están solos en un espacio fuera y lejos de la ciudad (que queda en segundo plano), al igual que en el registro textual. El diablo tiene un atributo significativo que no es nombrado en el texto: unos cuernos blancos en forma de medialuna. Esto mismo se observa en la señora del lago del "episodio del Caballero Atrevido" (folio 86v), pero otros personajes como Nobleza carecen de ellos. La forma de medialuna hace referencia en términos generales a lo pagano y, en particular, a la diosa Diana. Esta se vinculaba con la cacería, los bosques, la Luna, los animales y la naturaleza. Los ilustradores castellanos de finales del siglo XV parecen haber encontrado natural asociar lo demoníaco con lo pagano a través de estos cuernos en forma de medialuna, lo cual muestra un cierto conocimiento de los motivos clásicos, pero también un rechazo a los mismos. Su color blanco remite a lo maravilloso, como veremos también en los animales del episodio.

[9] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 417.

*Ilustración 1 - Folio 173v: el diablo, en forma de mujer, tienta a Roboán.*

*Ilustración 2 - Folio 86v: la señora del lago aparece frente al Caballero Atrevido.*

## La representación de los animales

Las figuras del alano, el azor y el caballo funcionan en este contexto como tentaciones que le ofrece el diablo a Roboán para que abuse de la confianza que le otorgó Nobleza. Este es tentado en tres situaciones paralelas desde el punto de vista estructural que se disponen en forma de crescendo y que culminan con la expulsión del mundo maravilloso.

La primera tentación corresponde al perro de caza. Este es presentado por la mujer diablo a través de una hipérbole como un animal extraordinariamente eficaz para atrapar presas: "E pues de caça vos pagades, mostrarvos he un alano que podedes aver de ligero, que non ay venado en el mundo que vea que lo non alcançe e lo non tome"[10]. La mujer misma no le puede dar el animal, sino que incita a Roboán para que se lo pida a Nobleza, quien lo guarda en una cámara en la habitación donde ella duerme. A través de esta ubicación, se asimila el alano a un objeto preciado y secreto. Los tres animales son blancos, color que se relaciona con la luz y la claridad. En este caso, consideramos que también es símbolo de lo feérico a partir de la relación del texto con la materia bretona, ya que, como afirma Jacqueline Stuhmiller: "A hunter chasing a white beast will often end up having adventures with a magical component; this kind of hunt motif is common in Breton lays and the romances adapted from them"[11]. Más adelante, hay una descripción del alano en la que se hace énfasis en los colores y en la riqueza del collar: "E era mas blanco quel cristal, e tenie un collar de trena de oro labrada de aljófar, muy granado, e una traguilla de oro fecha

[10] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 415.
[11] Stuhmiller, J., *The Hunt in Romance and the Hunt as Romance* (Tesis de doctorado), Universidad de Cornell, Nueva York, 2005, p. 235.

commo cordon"[12]. En la miniatura del folio 176v podemos observar tanto al alano como al azor, ya que se trata de la tercera tentación del diablo, en la que le ofrece también el caballo.

*Ilustración 3 - Folio 176v: la tercera tentación del diablo.*

Sorprende el pequeño tamaño que tienen los animales, pero esto queda compensado por el color blanco que los destaca. Para el collar, el ilustrador decidió realizarlo en rojo, que corresponde al color grana[13] al que se hace referencia en el texto, con círculos blancos que corresponden al aljófar, es decir, perlas. El oro del collar no se ilustra, pero esto no debe llamar la atención ya que era frecuente asimilar el color del oro, por un lado, a un blanco muy intenso, y, por otro lado, al rojo. En un caso, estaríamos ante un oro con connotaciones positivas por su asociación con la luz y lo divino, mientras que en el otro caso tiene connotaciones negativas. Como señala Michel Pastoureau, "el oro

[12] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 416.
[13] El término grana parece provenir de la semejanza entre los granos de cereal y los huevos de los insectos *kermes vermilia*, de los que se obtenía el pigmento rojo y de donde proviene la palabra castellana "carmesí".

establece relaciones estrechas con el color rojo, puesto que éste remite a la idea de densidad, de saturación absoluta"[14] y esta excesiva densidad es un símbolo de *vanitas*. El pedido y la posesión de estos animales maravillosos implican en el texto caer en el pecado de vanidad, de codicia y del disfrute hedonista, lo cual se refuerza con el nombre del alano que es "Plazer".

Otra característica que se destaca en la ilustración es la fuerte mandíbula del alano, con un tamaño desproporcionado con respecto al cuerpo, el cual también se ve fuerte y robusto. Estas características son propicias para la caza mayor, es decir, la caza de bestias de gran tamaño. En el texto se hace especial énfasis en la eficacia del alano en la caza del ciervo y del jabalí y también se menciona la metodología seguida: "atraveso un venado muy grande, e ladro el alano e fue lo luego a tomar, e llego el enperador e matolo. E la dueña fuese, e desy atraveso un puerco muy grande e muy fiero, e fue el alano e travo del e el enperador fuelo ferir"[15]. Al comparar el alano con otras representaciones de caninos en el códice, queda en evidencia que las características antes nombradas distinguían a esta raza. Por ejemplo, en la ilustración del folio 97r se observa el detalle de otros dos tipos de perros: uno blanco y estilizado, parecido a un galgo actual, y otro pequeño, marrón y peludo, que parece un perro de compañía[16]. No obstante, ambos aparecen junto a un cortejo regio, así que es muy probable que ambos fueran utilizados en cacerías.

[14] Pastoureau, M., *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 160.
[15] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 418.
[16] En otra ilustración del códice se lo ve en el regazo de un personaje.

*Ilustración 4 - Folio 97r: perros presentes en un enxemplo de "Los Castigos del rey de Mentón".*

El alano también contrasta fuertemente con la representación de un grupo de lobos, que son oscuros, de gran tamaño y que cuentan con agudos colmillos.

*Ilustración 5 - Folio 50v: el caballero Zifar y el ribaldo son atacados por lobos.*

Aún hoy en día, existe una raza llamada alano español, de orígenes muy antiguos. La Asociación Nacional de Criadores del Alano Español[17] afirma que podrían haber sido traídos a la península Ibérica por la tribu de los alanos hacia el siglo V y rastrea referencias medievales en el *Libro de la Montería*, escrito a pedido de Alfonso XI (*ca*. 1347). En este último hay una precisa descripción de la apariencia ideal del alano:

> *"Las fechuras que debe aver el alano para ser hermoso son estas: que aya la cabeça de talle de congrio et bien cuadrada, et bien seca; et la nariz blanca, et bien abierto de boca, et las presas grandes; et los oios bien pequeños; et que cate bien a la nariz. Et las oreias bien enfiestas, et bien redondas; (...) Et que aya los pechos muy abiertos; et los braços que los aya bien enfiestos et non delgados, et la quartiella pequeña. Et las manos rredondas et altas; et el arca colgada et grande; et que no se le parescan las tetas; et que aya el lomo bueno; (...) et la cola que sea mas contra gruesa que contra delgada; et que sea bien espigada e que traya bien. Et las corvas que las aya bien anchas et bien arregaçadas. (...) et de cuerpo que no sea muy grande sin rrazon. Et el alano que estas fechuras oviere sera hermoso, e de rrazon deve de ser tomador".*[18]

[17] Para más referencias ver el sitio web de la Asociación Nacional de Criadores de Alano Español: http://www.ancae.es/alanos/

[18] Seniff, D. (ed.), *Libro de la monteria*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Spanish series N°8, 1983, p. 22.

Además, agrega que los alanos pueden ser de color blanco, gris oscuro, negro o con manchas. Las similitudes morfológicas entre la referencia en el *Libro de la montería* y la representación en el códice y las diferencias con la representación de otros perros en el códice sugieren que la imagen del alano tiene una base mimética realista. Sus características sobrenaturales quedan limitadas a las connotaciones del color blanco y al hecho de que aparece en un episodio con marcas de lo maravilloso.

En cuanto al azor, este es presentado de manera muy similar al alano. Se lo considera, en palabras del diablo, "el mejor del mundo"[19], se encuentra en una camareta secreta al igual que el alano y se lo describe de la siguiente manera: "vio estar en una alcandara un açor mudado de muchas mudas, mas alvo que la nieve, e los oios tan bermejos e tan lucientes commo brasas. E tenia unas piyuelas bien obradas de oro e de aljófar, e la lonja era de filos de oro tirado e de los cabellos de la enperatris"[20]. La miniatura se aparta un tanto del texto, ya que sus ojos no son rojos ni tiene atributos de oro y se lo presenta posado en la mano del emperador, listo para cumplir sus funciones de caza. En el texto, la descripción de la cacería está más desarrollada y se explica cómo el azor atrapa otras aves con sus garras: "lanço tan bien a las anades commo a las garças e ahuestores e a las autardas, e non le escapava ninguna presion, por grande que fuese"[21]. En este pasaje, las "presiones" son presas, las "anades" corresponden a patos, las "ahuestores" fueron identificadas por Joaquín González Muela[22] como avetoros, es decir, un tipo de garza, mientras que las "autardas" serían avutardas, aves de

[19] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 419.
[20] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 420.
[21] *Ibid.*, p. 421.
[22] González Muela, J. (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Castalia, 1982, p. 396.

hábitos principalmente terrestres[23]. La cetrería era una actividad que requería un largo adiestramiento de las aves y lo que se valoraba era no solo la fuerza del ave de presa, sino también la agudeza de su vista, su precisión y su rapidez. La caracterización como ave extraordinaria se completa con la capacidad para espantar a las águilas que se acercan a disputarle las presas: "E aun no dexaba las presion maguer viese las aguilas; ante fuyan del commo sy fuese señor de todas las aves"[24]. El azor del texto también es tan bello que el emperador se regodea en observarlo: "e bien creed que non era pequeño el plazer quel enperador tomo con el, ca non le sofrio el coraçon de lo partir de sy, e andava con el por el palaçio, trayendolo en la mano, remirandose en el"[25]. La vanidad de Roboán se acrecienta notablemente con esta nueva posesión. El ascenso climático, previo a la caída, se expresa a través de una exclamación de júbilo del caballero: "que bien andante so entre los bien andantes señores del mundo; que non se ome por rico nin por poderoso que fuese, que una destas donas que oviese, que la non preçiase mas que todas las riquezas del mundo"[26]. Valor en cuanto a riqueza material y estatus se unen al gran placer que le producen los regalos: "E bien es verdat que con la riqueza toma ome sabor grande e grant plazer, mas esto es plazer sobre todos los plazeres"[27]. La insistencia en el placer evidencia que el emperador cae en un excesivo deseo (*cupiditas)*, sobre lo que volveremos más adelante.

Por último, Roboán pedirá a Nobleza el caballo. Nuevamente, el diablo se presenta en medio de la cacería y ofrece este animal, al que

[23] Estas aves, de tamaño considerable, hoy en día todavía pueden hallarse en la Península Ibérica.
[24] González, C. (ed.), *op. cit.,* p. 421.
[25] *Ibid.*, p. 420.
[26] González, C. (ed.), *op. cit.,* p. 421.
[27] *Ibid.*, p. 421.

describe como propio del caballero: "quiero te mostrar agora otra dona que puedes ganar de la emperatriz, mucho mas noble que las otras dos que tienes, que cunple mucho a caballero"[28]. Este también es blanco y sus buenas cualidades se basan en su gran rapidez. Además, tiene una historia previa, lo que se expresa en un pasaje cuyas referencias no han sido identificadas hasta el momento, si es que no son invención del poeta: "de tal natura era el cavallo que nin comia nin bevia, ca este fue el cavallo que gano Belmonte, fijo del rey Trequinaldus, a Vedora quando se partio de su padre, segunt cuenta en la estoria de Belmonte; e avialo esta emperatriz en su poder e a su mandar por el encantamiento"[29]. Hay varios indicios de que este animal es de otra naturaleza que el alano y el azor. En particular, una vez que Roboán roza las espuelas, el caballo tiene el poder de llevarse al caballero fuera del reino sin que Nobleza pueda impedirlo a pesar de lo expresado en la cita anterior. En el folio 178r se observa la partida de Roboán: a la derecha se encuentra la Emperatriz Nobleza con expresión triste y las manos cubriéndole el rostro; a la izquierda está Roboán mirando hacia atrás y montado sobre el caballo blanco al que ya no puede controlar y que lo aleja de su esposa. En sus manos lleva el pendón que Nobleza mandó a fabricar y que es un elemento mágico que Roboán traslada de un mundo al otro. El cruce de miradas entre los enamorados muestra el dramatismo de la escena.

[28] *Ibid.*, p. 422.
[29] *Ibid.*, p. 424.

*Ilustración 6 - Folio 178 r: la separación de Roboán y Nobleza.*

El caballo tiene un papel fundamental en la primera parte de la historia, ya que Zifar pierde el favor del señor al que sirve como caballero a causa de la misteriosa muerte de sus caballos cada diez días. Cuando esto sucede, el caballero resulta inútil para la batalla, lo cual lleva a una seguidilla de pérdidas: su estatus y medio de subsistencia como caballero, sus hijos y su esposa. La reaparición de la figura del caballo resulta siniestra porque trae consigo una repetición especular de las desgracias: Roboán pierde su estatus como emperador, a su mujer Nobleza y al hijo que esperan. Sin embargo, como Zifar es un modelo de caballería, la pérdida de los caballos debe ser entendida como un fenómeno sobrenatural, el cual quizás se puede adjudicar a una antigua maldición familiar[30]. En cambio, Roboán es aún un caballero joven e inexperto y, por lo tanto, la rebeldía del caballo representa un castigo

[30] El texto nos indica que Zifar era del linaje del rey Tared, perdido por sus malas costumbres, y esto suele ser vinculado por la crítica con la desgracia de los caballos.

por su trasgresión. Su error consiste en dejarse llevar por la codicia y el deseo, como explicita el narrador al final del espisodio: "E el mesquino non sopo guardar el bien e la onrra en que estava, por codiçia de cosas muy escusadas sy el quisiera"[31]. No obstante, la desgracia queda relativizada por enmarcarse en un espacio maravilloso y no en un pasaje realista de la historia. Además, el joven obtiene un aprendizaje valioso que pone en práctica para luego llegar, por sus propios méritos, a ser emperador. Una muestra de ello es que Roboán y el emperador se vuelven a cruzar con el diablo, pero esta vez son capaces de reírse de él. En ese momento, se reafirma la enseñanza a través de las palabras del emperador: "Bien aya mal (...) que trae tan grant virtud consigo que de los tristes faze alegres e da entendimiento a ome para se saber guardar mejor en las cosas que acaesçieren"[32].

Estamos de acuerdo con James Burke con respecto a que el episodio está muy relacionado con el contenido ideológico moral que se propone transmitir el texto en su totalidad, es decir, el código de comportamiento de un caballero cristiano. Burke identifica una tensión entre dos principios cristianos, la *caritas* y la *cupiditas*: "The author of the *Cifar*, in making *cubdiçia* the reason for the downfall of the young Knight, alludes to the struggle between *caritas* and *cupiditas* which St. Augustine felt to be of supreme importance for the Christian"[33]. El modelo de la caridad se puede ver en las virtudes de la emperatriz Nobleza, que se caracteriza por otorgar a su amado todo lo que desea. En todo momento ella afirma que Roboán puede pedirle lo que quiera: "devedes entender que quien vos da lo mas que non dubdaria de vos dar

[31] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 429.
[32] *Ibid.*, p. 431.
[33] Burke, J., "The meaning of the Islas Dotadas episode in the *Libro del Cavallero Zifar*" en *Hispanic Review*, Vol. 38 (1970), 64.

lo menos; e pues a mi vos do, non devedes dubdar que con vos non diese cualquier cosa que yo toviese, por preçiada que fuese"[34]. La entrega de regalos por amor contrasta con la actitud opuesta de Roboán, que constantemente pide más dones a causa del mal consejo del diablo. Esto puede entenderse como una traición a Nobleza en un sentido moral, y también se insinúa que puede constituir una infidelidad por el erotismo, muy velado, que presenta la mujer diablo. Las actitudes de Roboán tampoco resultan propias de un emperador, de quien se esperaba que entregara dones en lugar de pedirlos y que no abandonara sus responsabilidades a causa de entretenimientos como la caza.

## Conclusión

En el contexto de la caza como prueba para el caballero, no resulta casual que el diablo tiente a Roboán con diversos animales maravillosos que resultan atractivos a causa de su valor para la cacería. Como hemos visto, tanto en los tratados como en el texto literario se trata a estos animales como tesoros por su gran valor y belleza. A la vez, cada uno presenta connotaciones distintas. Mientras el alano se destaca por su fuerza y robustez, necesarias para cazar grandes fieras, del azor se remarcan su agudeza, precisión y elegancia a la hora de cazar presas. Por su parte, el caballo se vincula directamente a la caballería y a sus valores. Tanto el alano como el azor son dóciles, pero al caballo se le agrega el poder de hacer su propia voluntad. Por un lado, esto es una facultad sobrenatural y una trampa del diablo. Por otro lado, es un

[34] González, C. (ed.), *op. cit.*, p. 416.

efecto de la trasgresión de Roboán a los valores cristianos y constituye una degradación: es un caballero que no puede dominar a su caballo.

La relevancia del análisis de los distintos episodios del *Zifar* radica en la posibilidad de echar luz sobre la unidad de la obra, que fue largamente discutida. Sumado a esto, el estudio de los códices significa dar un paso más en la comprensión de la especificidad de lo escrito en la Edad Media. Como afirma Francisco Rico: "La materialidad de los soportes y la pluralidad de los contextos determinan la sustancia de la obra medieval en una proporción que apenas tiene nada que ver con nuestra experiencia actual"[35]. En particular, el estudio de las miniaturas aporta la mirada del equipo de ilustradores como lectores e intérpretes del texto en el siglo XV. En ellas, se destacan los elementos feéricos, como los animales blancos con características extraordinarias, y las figuras femeninas, como se ve en la reaparición insistente de la mujer diablo en contraste con la emperatriz Nobleza. Estas figuras femeninas se vinculan tanto con lo maravilloso como con el elemento de ejemplaridad, ya que a través de sus figuras queda constituida la representación del nudo de la historia en tanto tensión entre *cupiditas* y *caritas*.

[35] Rico, F., "Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)" en Rico, F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, p. 248.

## Bibliografía

Burke, J., "The meaning of the Islas Dotadas episode in the *Libro del Cavallero Zifar*" en *Hispanic Review*, Vol. 38 (1970), 56-68.

Cacho Blecua, J. M., "Los problemas del *Zifar*" en Francisco Rico (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, pp. 55-94.

Chicote, G., "La caza del ciervo de pie blanco. Resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 50, N°1 (2002), 43-57.

González, C. (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Cátedra, 2013.

González Muela, J. (ed.), *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Castalia, 1982.

Lucía Megías, J. M., "Los testimonios del *Zifar*", en Rico, F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, pp. 95-136.

Pastoureau, M., *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

Planas Badenas, J., "El manuscrito de París. Las miniaturas", en Rico F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, pp. 137-192.

Rico, F., "Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)" en Rico, F. (dir.), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, 1996, pp. 245-258.

Seniff, D. (ed.), *Libro de la monteria*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Spanish series N°8, 1983.

Stuhmiller, J., *The Hunt in Romance and the Hunt as Romance* (Tesis de doctorado), Universidad de Cornell, Nueva York, 2005.

Wagner, C. Ph., "The sources of *El Cavallero Cifar*" en *Revue Hispanique*, Vol. 10, N°33-34 (1903), pp. 5-104.

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *"El lobo faze entre semana por que el domingo non va a misa": Alegorías satíricas en los refranes con animales en Seniloquium*

**María Belén Randazzo**

Universidad Nacional del Sur - CEMYLC

Belen.randazzo@uns.edu.ar

## Resumen

La trayectoria del refrán en el mundo hispánico está signada por la convergencia de una tradición oral popular, en cuyo seno se acuñan los refranes, y una cultura letrada, que fija por escrito la materia tradicional y la resignifica a la luz de nuevos intereses. El proceso de compilación escrita se inicia en el medioevo con *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*, colección manuscrita compuesta en el último tercio del siglo XV. En los casi quinientos refranes que integran *Seniloquium* se observan múltiples recursos, estructuras y tópicos.

En este trabajo nos ocupamos de un conjunto de refranes referidos a animales, en los que opera el recurso de la alegoría satírica, esto es, la aparición de animales representando actitudes y conductas humanas que posteriormente se censuran y critican. Proponemos como hipótesis que la alegoría satírica figurada con animales –cuyo sentido se completa en la glosa erudita que acompaña a cada refrán- vehiculiza una intencionalidad didáctica de adoctrinar al clero a través de la denuncia de los comportamientos licenciosos e inapropiados de los hombres de iglesia.

## Palabras clave

refranes con animales – alegoría satírica – intencionalidad didáctica – *Seniloquium*

## Abstract

The trajectory of the proverb in the hispanic world is marked by the convergence of a popular oral tradition, in which the proverbs emerge, and an erudite culture, which fixes the traditional matter in writing and redefines it in the light of new interests. The process of written compilation begins in the Middle Ages with *Seniloquium o Refranes que dizen los viejos*, handwritten collection composed in the last third of the fifteenth century. In the almost five hundred proverbs collected in *Seniloquium*, there are many resources, structures and topics.

In this work we study a set of proverbs refered to animals, in which operates the satiric allegory, that is, the appearance of animals representing human attitudes and behaviors that are later censored and criticized. We propose as hypothesis that the satiric allegory figured with animals - whose meaning is completed in the scholarly gloss that accompanies each proverb- carries a didactic intentionality of indoctrinating the clergy through the denunciation of the licentious and inappropriate behaviors of churchmen.

## Key words

proverbs with animales – satiric allegory – didactic intentionality – *Seniloquium*

En el mundo hispánico, el refrán goza de amplia circulación desde tiempos muy tempranos. Su trayectoria está signada por la convergencia de una tradición oral popular, en cuyo seno se acuñan los refranes, y una cultura letrada, que fija por escrito la materia tradicional, y en muchas ocasiones la resignifica a la luz de nuevos intereses. El proceso de recopilación de refranes en repertorios escritos se inicia en el medioevo con *Seniloquium* o *Refranes que dizen los viejos*, colección manuscrita compuesta en el último tercio del siglo XV, que combina proverbios castellanos con glosas latinas.

La compilación, que ha sido recientemente editada por Cantalapiedra y Moreno Uclés[1], recoge cuatrocientos noventa y cinco refranes, de los cuales, casi la quinta parte hace referencia a animales, vinculados fundamentalmente al ámbito doméstico y rural. En algunos de ellos, los animales aparecen representando actitudes y conductas humanas que se celebran o censuran. Utilizamos el concepto de alegoría satírica, acuñado por Leyburn, para analizar aquellos casos en que, a través de la proyección de características o comportamientos animales a la esfera humana, se produce una crítica de ciertas conductas de los hombres.

Proponemos como hipótesis de trabajo que la alegoría satírica figurada con animales –cuyo sentido se completa en el comentario erudito que acompaña a cada refrán– vehiculiza la intención de denunciar los comportamientos inapropiados de los sectores sociales con poder, enfocándose especialmente en el clero. Así, a través de la

[1] Todas las citas se harán por la edición de Cantalapiedra y Moreno Uclés, directamente en el cuerpo del artículo con indicación de página. La presente edición es, hasta el momento, la única que incluye no solo los proverbios sino también sus glosas en latín: Cantalapiedra, F. y J. Moreno Uclés (eds.), *Seniloquium o los refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, Colección Parnaseo, 3, 2006.

sátira se evidencia un marcado propósito didáctico, cuyos destinatarios privilegiados son los hombres de iglesia.

En uno de sus múltiples trabajos dedicados a esta temática, Leyburn señala que: "Desde la *Historia Verdadera* de Luciano de Samosata hasta *Animal Farm* de Orwell, la sátira ha mostrado su propensión a mostrarse a través de la alegoría"[2]. En este sentido, el extendido uso combinado de estos dos recursos en la literatura occidental se asienta en su poder significante, que surge precisamente de la mixtura de las características particulares de la alegoría y la sátira. Así, importa de la alegoría su rasgo inherente, esto es, la recurrencia a los dobles sentidos: esta figura retórica se compone de un primer sentido evidente o superficial, y un sentido último subyacente, al que se debe acceder interpretando las referencias concretas según una clave determinada. La alegoría satírica en *Seniloquium* funciona así como un espejo en el que el hombre se puede mirar para obtener un reflejo de sus propias conductas. De la sátira interesa, precisamente, su capacidad de enjuiciamiento de esas conductas exhibidas por la alegoría, que, desde una perspectiva didáctica y moral, se observan descaminadas y perjudiciales. Según Leyburn: "Ningún tipo de escritura es más franca, a veces más descaradamente didáctica que la sátira"[3].

Veremos que, en el conjunto de refranes con animales de *Seniloquium*, la alegoría satírica opera de un modo particular, porque toda lectura que se realice debe siempre poner en interrelación los proverbios, que provienen de una tradición oral popular, con las glosas en latín que el autor elabora a modo de exégesis culta de los mismos.

---

[2] Leyburn, E., "Notes on Satire and Allegory" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, Nº 4 (1948), p. 323. Todas las traducciones de Leyburn son mías.
[3] Leyburn, E., *Satiric Allegory: Mirror of Man*, Westport, Greenwood Press, Inc, 1978, p. 13.

Así, los refranes, una vez ingresados a la compilación, adquieren el estatuto de "refrán literario"[4] y entran en diálogo con un conjunto de fuentes escritas cultas, mayormente vinculadas a la doctrina cristiana, que sustentan las glosas: episodios bíblicos, textos de la patrística, así como referencias al Derecho Canónico y a códigos legales. Es necesario aclarar, en este punto, que los datos aportados por el prólogo y los inferidos del texto permiten deducir que el autor de *Seniloquium* era un clérigo versado en jurisprudencia civil y eclesiástica, y que en el momento de composición de la obra[5] se desempañaba como Auditor Escolástico de Segovia.

No ha de extrañar entonces, la utilización de este recurso en una compilación que ya desde el espacio prologal declara su propósito didáctico, vinculado tanto a cuestiones éticas como a la perspectiva legal, al señalar que la palabra de los ancianos tiene fuerza de ley, pues en ellos la experiencia se traduce en madurez moral, de modo que "con la conversación de los ancianos la educación de la juventud se hace perfecta" (p. 47). El autor señala más adelante que la palabra de los ancianos debe operar como guía no solo en la vida cotidiana sino también para las generaciones de clérigos jóvenes: "(...) mantengo que la vejez o antigüedad debe venerarse o reverenciarse, porque, aquello que los antiguos dicen debe considerarse como Derecho. (...) Además los más viejos deben guiar a los más jóvenes. (...) El más antiguo debe servir de punto referencial a los más jóvenes que están en el clero, para

[4] Hugo Bizzarri define al refrán literario como "la puesta por escrito de un fenómeno popular y tradicional difundido oralmente, pero que en determinado momento un autor, culto o semiculto, decidió incorporar a su obra por algún motivo en especial", Bizzarri, H., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 28, 2004, p. 41.
[5] En el estudio introductorio a su edición de *Seniloquium*, Cantalapiedra y Moreno Uclés sitúan el período de composición de la obra entre los años 1478 y 1480. Cfr. p. 22.

poder tenerlo como maestro de doctrina y testigo de vida (9). (...)" (p. 47). A partir de estas palabras del autor es que debe comprenderse una de las operaciones fundamentales que lleva adelante en las glosas a los refranes: la autorización de la enseñanza del refrán a partir de su puesta en diálogo con fuentes escritas del derecho civil y eclesiástico. El refrán, elevado por el autor al rango de ley antigua, consuetudinaria y de tradicionalidad oral, una vez que ingresa a esta compilación, entra en un juego de relaciones con las leyes escritas, relaciones que muchas veces no son evidentes, sino que aparecen, en alguna medida, forzadas por el autor compilador, en función de la interpretación que pretende orientar para el refrán y su glosa.

En un trabajo anterior[6], centrado en el análisis de un conjunto de refranes con animales a la luz del esquema de los pecados capitales, he estudiado con detenimiento la estructura que se reitera en la mayor parte de las glosas, puesto que en la misma se evidencia el propósito didáctico con que fueron compuestas. Señalaba entonces que se trata de una estructura bipartita que presenta, en primer término, un listado de ejemplos, de orden general, sobre los tipos de personas a las que puede aplicarse el contenido del refrán. Tomemos por caso el refrán nro. 490, "Vn puerco lodado quiere lodar a otro", cuya glosa señala inicialmente que: "Esto sucede, por ejemplo, cuando un acusado de un crimen dice y afirma que él tiene otros cómplices de su maldad (1)" (p. 356). Esta interpretación se refrenda en la cita de autoridad de obras doctrinales: "Se corrompe con un solo pecador el pueblo, como con una sola oveja

[6] Randazzo, M., "Los refranes con animales en *Seniloquium*: una encrucijada entre el didactismo y la sátira", Actas de las XV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXV Curso de Actualización en Historia Medieval, IMHICIHU/CONICET y SAEMED, CABA, del 5 al 7 de septiembre de 2016. En prensa.

enferma se contagia todo el rebaño. Lo pone como ejemplo Jerónimo en *Sobre Jeremías* (2)" (p. 356). A esta primera parte le sigue, eventualmente, la mención de historias de personajes bíblicos o de existencia histórica, cuya finalidad es reforzar, a través de la particularización, las enseñanzas ya presentadas por la glosa. Es posible decir, entonces, que las glosas ofrecen una interpretación moral y legal desde una perspectiva cristiana, que muchas veces amplía o redirecciona el sentido primigenio de los refranes. De este modo, resulta habitual que los pecadores que se presentan a modo de contraejemplo, estén vinculados con el ámbito jurídico, político y eclesiástico. Son contadas las ocasiones en que se involucra a personas de extracción popular, pues, aunque valiéndose, como disparador, de un producto cultural como el refrán, que emerge a partir de y en la experiencia cotidiana del hombre común, la voluntad satírica de la compilación apunta especialmente al clero y a los gobernantes.

En sus estudios sobre el refranero castellano medieval, Hugo Bizzarri señala que en las producciones populares, entre las cuales se incluye el refrán oral y los relatos ejemplares breves[7], se produce una comunidad conceptual, esto es, la presencia de un mismo foco conceptual, entendido como "un concepto generador de carácter dinámico que produce una multiplicidad de formulaciones sentenciosas"[8]. Es posible advertir, en los refranes con animales que estudiamos en este trabajo, cuatro grandes focos conceptuales comunes: en primer lugar, el más recurrente de todos, que es el

[7] En varias ocasiones, el autor de *Seniloquium* recurre o alude a este tipo de relatos para glosar los refranes. Cfr. Cantalapiedra y Moreno Uclés, *Op. cit.*, p. 33.
[8] Bizzarri, H., *Op. cit.*, p. 143.

esquema de los pecados capitales[9]; luego, el tema de la traición, en tercer lugar, el engaño y la hipocresía, y por último, la corrupción por el interés excesivo en bienes terrenales, estos tres últimos focos también aluden a actitudes y conductas censuradas categóricamente por la Iglesia. En un conjunto de refranes cuyos protagonistas son perros, gallinas, caballos, asnos, gatos, lobos y ovejas, entre otros animales, vemos que los focos conceptuales dan lugar a una sátira cuyo objetivo son fundamentalmente los eclesiásticos.

Aunque este trabajo se detiene en un corpus muy reducido, sin embargo, los temas enunciados aparecen repetidamente en la totalidad del refranero. En este sentido, resulta significativo interpretar la recurrencia de estos focos a la luz de los postulados de Arranz Guzmán[10], que estudia las relaciones entre la clerecía y las autoridades monárquicas en la Castilla bajomedieval y su entorno (XII-XV). A propósito de las mismas, la autora plantea que, para sostener el respaldo de los monarcas, era imprescindible para el clero presentar ante el pueblo una imagen intachable, de modo que no se pudiera cuestionar su autoridad. Mantener, entonces, la legitimación del estamento se convirtió en un objetivo de los obispos castellanos reformistas, o tal vez sería más preciso decir que fue un desafío, debido a que al interior del mismo clero había conductas muy arraigadas que atentaban contra la buena fama del conjunto.

[9] Este esquema también aparece con frecuencia en muchos otros refranes de la compilación, que no constituyen nuestro objeto de estudio en esta oportunidad. Los siete pecados capitales figuran como conceptos generadores de otros refranes, y luego son explicitados como su clave de interpretación en las glosas.

[10] Arranz Guzmán, A., "La buena fama del clero y el peligro de escándalo público: un tema de preocupación episcopal", en Beceiro Pita, I. (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*, Madrid, Silex Ediciones S.L, 2014, pp. 103-160.

Los obispos reformistas, entre los que sin duda debe contarse a Don Juan Arias Dávila, el obispo de Segovia (1461-1497) a petición de quien se compuso *Seniloquium* –según atestigua la Dedicatoria de la obra– tenían una serie de preocupaciones respecto del comportamiento de los clérigos, que Arranz Guzmán divide en cuatro grupos: los temas relacionados con las negligencias en los oficios divinos y en la administración de los sacramentos; el tema de la cohabitación de los clérigos con barraganas, con el consecuente problema de los hijos ilegítimos; las cuestiones vinculadas con el ocio de los eclesiásticos y su apego excesivo a las formas del vivir mundano; y por último, la preocupación por las recurrentes faltas de respeto del clero diocesano hacia su propio obispo[11]. Creemos, entonces, que los focos conceptuales comunes a los refranes, aunque remiten a vicios generales que bien pueden adjudicarse a laicos como a religiosos, no solo responden a un sistema moral que es organizado por la iglesia católica, sino que son interpretados desde esta misma perspectiva, por parte de un clérigo que dirige la mirada al interior del estamento eclesiástico, porque está familiarizado con las preocupaciones del obispado por el modo en que esos vicios se reproducen entre los hombres y mujeres de iglesia. Procedamos, a continuación, a un análisis pormenorizado de los refranes más significativos y sus glosas, para ver cómo estas preocupaciones se reflejan en los mismos.

Los refranes que refieren a pecados capitales son seis, pero en este apartado revisaremos solo dos: en primer lugar, nos detendremos en el refrán nro. 212, "La muger et la galina, por mucho andar se pierda aýna", que remite de forma bastante explícita al pecado de la lujuria.

[11] Arranz Guzmán, A., Art. cit., pp. 118-121.

Podemos observar que, en este refrán nos encontramos no con una alegoría, sino ante un caso de paralelismo que asimila las características de la mujer y la gallina a través del coordinante "et", para resaltar, en la glosa, el carácter naturalmente deshonesto y lujurioso de las mujeres, que, según el autor, no solo se verifica en las mujeres laicas, sino también en "las monjas que, por haber relajado el freno de la honestidad y sin observar la modestia monacal, la vergüenza y el pudor del sexo, saliendo de sus monasterios, andorrotean casi siempre por las casas de personas seglares (4)" (p. 181). El refrán recupera una característica propia de la gallina que es su tendencia al movimiento continuo, y a través de su proyección hacia el carácter de las mujeres, reprende la conducta de las monjas que se ven envueltas en dudosas actividades fuera de los monasterios. En el otro trabajo mencionado, he señalado a propósito de este refrán, que, aunque no hay referencias explícitas a cuáles son las ocupaciones de las monjas en casas de seglares, debemos leer esta aplicación particular en relación con la referencia general previa: las mujeres abandonan los espacios que les son propios –sea la casa del marido o el monasterio– para cometer actos deshonestos con hombres, tal como corresponde a su naturaleza malvada y lujuriosa. Se evidencia, en la glosa, la preocupación por la falta de respeto al voto de castidad, particularmente en las monjas.

Luego, reviste particular interés dentro de este primer foco conceptual, el refrán nro. 344, "Por su mal, naçen las alas a la formiga", que critica a quienes incurren en el pecado de la soberbia o vanagloria, sea porque ocupan una posición que les permite dominar a otros, o porque obtienen mayores cargos o dignidades. La figura de la hormiga representa, según la glosa, a "los clérigos que adquieren oro, plata o propiedades, ya que cuando aceptan todo ello en su entorno, rechazan

al Señor, que debía ser su riqueza (...)" (p. 265) o bien a "uno que, nacido en una familia pobre y en una casucha de campo, apenas podía alimentar con pan de cebada su estómago rugiente, ahora, nombrado obispo, rechaza la flor de harina y miel; y se inquieta por sus propias riquezas; desprecia a los pobres y desdeña a los ministros de Cristo" (p. 265). El refrán se apoya en la existencia de un tipo particular de insecto, la hormiga voladora, para advertir que quien se eleva muy alto, "inflado de soberbia, cae en las redes del diablo" (p. 265). Se puede observar como el primero de los casos responde al tema del apego excesivo a las formas del vivir mundano de los clérigos que anteponen la posesión de riquezas materiales frente al voto de pobreza.

En cuanto al segundo foco conceptual que hemos descubierto en el corpus, la idea de la traición, nos detendremos en dos refranes: en primer lugar, el nro. 58, "Buen amjgo es el gato, si non rascunnase". En este caso, la sustitución simbólica del traidor por la figura del gato, se funda aquí en la concepción tradicional del último como un animal traicionero, a propósito de lo cual señala el historiador Robert Fossier que el gato es el único, dentro del conjunto de los animales domésticos, que los hombres medievales no pudieron conocer y dominar. Este desconocimiento se explica, según Fossier, por el hecho de que el enfoque "popular" del mundo animal no era científico sino que se apoyaba en una mentalidad simbólica que obturaba un conocimiento real y profundo, generando a su vez "una gran proporción de ideas falsas, algunas de las cuales siguen estando vigentes"[12], entre ellas, la identificación, promovida por la iglesia, del gato con el aquelarre, la magia y el Diablo. Una de las proyecciones del gato en la glosa de este

[12] Fossier, R., *Gente de la Edad Media*, España, Taurus, 2008, p. 199.

refrán son quienes, tentados por el dinero, traicionan a sus amigos en la obtención de cargos eclesiásticos, poniendo de manifiesto los intereses económicos que muchas veces impulsaban a quienes pretendían ingresar a la carrera eclesiástica.

Luego, el refrán nro. 302, "Non sigas al lobo fasta la mata", constituye una advertencia contra quienes, aprovechándose de su dominio sobre otros, tal como el lobo con una presa, ocultan sus intenciones y traicionan a aquellos que quedan a su merced. Fossier afirma que en el Medioevo predomina una actitud general de temor y desprecio hacia los animales, fundada en las enseñanzas de la Iglesia que presentan al animal como un ser sin alma. No obstante, es evidente, por la multiplicidad de testimonios de la época, que no todos los animales son alcanzados por esta actitud: pongamos por caso el perro, animal doméstico por excelencia, compañero del hombre, y cargado de un nutrido simbolismo que lo asocia a las valencias más contradictorias[13]. Pero el lobo, animal emparentado estrechamente con el perro, constituye el ejemplo más representativo de la actitud señalada por Fossier: "(...) de todos ellos el que concentraba mayor temor y odio en estos siglos medievales –y por qué no, en los demás– era el lobo: valiente, astuto, precavido, escurridizo, el 'tigre de Occidente' era el único mamífero que, hambriento, atacaba directamente al hombre (...)"[14]. En lo que respecta a la proyección alegórica, el lobo representa a los prelados que mortifican con castigos excesivos a quienes están bajo

[13] Sobre el caso particular del perro, Fossier explica que los mamíferos "se percibían como ejemplos a seguir, un mundo de criaturas en las que Dios, quizá, depositó una parte de su benevolencia, y el perro era imagen de ella, ni pérfido, ni infiel, ni vil, ni inconstante, ni egoísta, ni inútilmente cruel" (Fossier, R., *Op.cit.*, p. 196). No obstante, veremos más adelante que en algunos refranes se asocia al "perro impúdico" con el interés individual, lo que sustenta nuestra afirmación de que a un animal, sea que fuera apreciado o temido por los hombres medievales, se le asociaban valencias simbólicas múltiples e incluso antitéticas.
[14] Fossier, R. *Op. cit.*, pp. 191-192.

su mando. Es posible observar en funcionamiento lo que señalábamos en los inicios de este trabajo: las operaciones de atribución de sentido de las glosas en muchos casos convierten a los refranes en un simple medio, para un fin que es la disertación sobre conductas que no necesariamente se desprenden del sentido original del refrán. Como vemos en este caso, la interpretación específica que ofrece la glosa, vertebrada en torno de la idea de asignación de castigos desmedidos, es posible, pero a través de un proceso de adecuación semántica operada por el autor.

El tercer foco conceptual presente en el corpus se articula en torno del engaño y la hipocresía. En la misma concepción del lobo como un depredador astuto se apoyan los refranes que constituyen este tercer grupo, de los cuales dos son especialmente significativos: en primer término, el nro. 179, "El lobo faze entre semana por que el domjngo non va a misa", que hemos escogido para dar título a este trabajo. El lobo aparece aquí como un animal engañador, artero y escurridizo, que representa en sentido general a los pecadores que luego huyen de la presencia de Dios: "Quien no cumple con su obligación, teme ponerse frente a frente delante de un superior (2). Quien obra mal, evita la luz (3)" (p. 163). La glosa recupera, además, la tradicional asociación de maldad con oscuridad y bondad con luz.

Aún más elocuente es el refrán nro. 309, "Ouejuela de Dios, el diablo te trasquijle", que remite a la tradicional imagen de Jesús como pastor de un rebaño de ovejas, es decir, de fieles, y al mismo tiempo a la asociación del diablo con el lobo, fundada en las características que el hombre medieval les atribuye a ambos: su instinto depredador y su habilidad para el engaño. Aunque el lobo no se menciona en el refrán,

la glosa es categórica: "Esto puede decirse de algunos monjes que se llaman ovejas, pero son con frecuencia lobos rapaces (1). Alude al diablo que frecuentemente se transforma en ángel de luz, aconsejando y diciendo que algo es bueno, cuando no es tal (2)" (p. 236). La glosa abunda en atribuciones: también son lobos en piel de cordero los herejes que buscan engañar a los católicos, los jueces hipócritas, los pseudoprofetas y los que pretenden parecer justos cuando en realidad son pecadores. Por último, un lobo en piel de cordero es también "(...) aquella mujer que, habiendo ingresado en Religión, promete que ella intentará guardar perpetua continencia, y después yació carnalmente con V. y lo tomó como marido" (p. 237). Es evidente que el celibato constituía un problema no solo en los clérigos sino también en el sector femenino de la iglesia.

Finalmente, el cuarto foco conceptual que hemos descubierto tiene que ver con la corrupción por el interés en bienes terrenales, cuestión que, recordemos, constituía a su vez una de las cuatro grandes faltas que los obispos reformistas castellanos se propusieron regular y corregir. Detengámonos en dos de estos refranes: el nro. 5, "Asna que tiene polino, non va drecha al molino", se apoya en un hecho del mundo natural que es la posibilidad de las especies mamíferas de gestar a la cría en el vientre. La glosa, que en sentido general indica que "Quien se esfuerza en varios asuntos, no realiza bien ninguno" (p. 51), incluye además atribuciones particulares. En la primera de ellas, la asna representa a los curas que tienen esposa o hijos, y el tono predominante es la exhortación para que estos no sean elegidos como obispos, no solo porque así se pone en riesgo el servicio eclesiástico, sino también porque los presbíteros que tienen hijos "los enseñan en las letras profanas y les hacen cantar letras indecorosas. Y además los introducen

en las prebendas eclesiásticas; y lo que tenían obligación de dar a los pobres, se lo entregan a ellos como sueldo de primer día del mes (...). Lo explica Jerónimo en el *Comentario a la Epístola a los Efesios* (3)" (p. 51). No solo se presenta nuevamente el tema de las relaciones ilegítimas de los clérigos, sino que a esto se añade su propensión a educar a los hijos por fuera de los valores cristianos y a malversar los fondos de la Iglesia.

Esta última situación es la que se denuncia en la glosa del refrán nro. 341, "Por el dinero, bayla el perro". Profusa en atribuciones, ejemplos bíblicos y citas de autoridad –Gregorio, Beda, Agustín, Ambrosio, Jerónimo–, la glosa se inicia con una proyección hacia el clero: "Los obispos depravados son llamados perros impúdicos, como dice Agustín (1). Estos, como dice el propio Agustín, son los que buscan lo suyo, no amando gratuitamente a Jesucristo en todos los seres humanos, no buscan a Dios por Dios, consiguen comodidades temporales, despilfarran gastos, esperan honores de parte de los hombres y por ello sirven a Dios (2)" (p. 262). La expresión de sentido figurado del refrán se apoya en el hecho de que un perro que ha sido amaestrado, acostumbra a exhibir sus habilidades en espera de una recompensa de su amo. A través de la asociación del hombre con un perro amaestrado, se fustiga a aquellos que solo obran para satisfacer su interés en dinero o en bienes intrascendentes. Esta actitud, a juzgar por su alto grado de recurrencia en las glosas, era habitual en los clérigos segovianos del momento.

Hemos visto, en este breve recorrido por algunos de los refranes compilados en *Seniloquium*, cómo los paralelismos y proyecciones alegóricas establecidas en las glosas, entre algunos animales del ámbito

doméstico y rural –la gallina, la hormiga, el gato, el asno, el perro y el lobo– y los hombres, sistematizan tipos de pecadores que se exhiben en su carácter contraejemplar. Los animales aparecen vinculados tanto a sentidos literales como figurados en los distintos refranes, y la copiosa cantidad de proverbios protagonizados por animales se explica por la mentalidad simbólica y el conocimiento superficial del mundo animal propio del hombre popular medieval. El recurso de la alegoría satírica, muy frecuente en la literatura medieval debido a su efectividad didáctica, adquiere su forma en este refranero en la interrelación del refrán con la glosa, y permite al autor de la compilación exhibir los vicios, faltas y malas conductas instaladas con fuerza al interior del estamento eclesiástico. Sobre esto, Scholberg[15] señala que el clero constituye un sector vilipendiado con frecuencia en la sátira del siglo XV, que es fundamentalmente política y social. El ataque a figuras de la Iglesia se realiza, en la mayoría de los casos, sin mencionar sus nombres, como bien hemos visto en los fragmentos analizados de *Seniloquium*. En el caso particular de este refranero, la ausencia de nombres propios parece corresponderse con el extenso arraigo y generalización en la comunidad eclesiástica de las faltas denunciadas.

El análisis que hemos hecho presupone como primer paso para la comprensión de la obra, un ejercicio de contextualización de la misma en sus coordenadas espacio-temporales de producción. Es, entonces, apoyándonos en esta dimensión sociohistórica, que nos permitimos disentir parcialmente con Cantalapiedra y Moreno Uclés, últimos editores del refranero, cuando señalan que: "La intencionalidad educadora del autor del *Seniloquium* es obvia; el refrán es la

[15] Scholberg, K., *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.

metodología más rentable para un educador, ya que la riqueza moral del refranero es asequible al pueblo llano. Es la tarea emprendida en el obispado de Segovia" (p. 16). Coincidimos indudablemente en reconocer el propósito didáctico del autor, pero creemos que su destinatario no es el "pueblo llano", en primer lugar, porque los sectores populares difícilmente hubieran poseído la competencia cultural necesaria para apropiarse de los discursos cultos con los que entran en relación los refranes. Como ya hemos dicho, los proverbios son, en su mayoría, simples disparadores para la ardua y compleja disertación pedagógica de las glosas. En segundo lugar, porque la insistente exhibición satírica de clérigos pecadores nos lleva a pensar, siguiendo a Arranz Guzmán, que el obispo Arias Dávila debió haber encargado este texto para su circulación interna dentro del ámbito eclesiástico. Así, la finalidad pedagógica propia de la sátira apuntaría a corregir las malas conductas de los clérigos. No sería desatinado, tras haber visto la coincidencia entre los focos conceptuales recurrentes y los temas que constituían la preocupación de los obispos reformistas, pensar a *Seniloquium* como uno de los instrumentos utilizados por el obispo Arias Dávila para amonestar y adoctrinar al clero, en aras del ambicioso objetivo que los obispados reformistas se propusieron, esto es, preservar la buena fama del estamento eclesiástico y evitar el escándalo público.

## Bibliografía

Arranz Guzmán, A., "La buena fama del clero y el peligro de escándalo público: un tema de preocupación episcopal", en Beceiro Pita, I. (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno (siglos XII-XV)*, Madrid, Silex Ediciones S.L, 2014, pp. 103-160.

Bizzarri, H., *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 28, 2004.

Cantalapiedra, F. y J. Moreno Uclés (eds.), *Seniloquium o los refranes que dizen los viejos*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, Colección Parnaseo, 3, 2006.

Fossier, R., *Gente de la Edad Media*, España, Taurus, 2008.

Leyburn, E., "Notes on Satire and Allegory" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, Nº 4 (1948), 323-331.

Leyburn, E., *Satiric Allegory: Mirror of Man*, Westport, Greenwood Press, Inc, 1978.

Randazzo, M., "Los refranes con animales en *Seniloquium*: una encrucijada entre el didactismo y la sátira", Actas de las XV Jornadas Internacionales de Estudios Medievales y XXV Curso de Actualización en Historia Medieval, IMHICIHU/CONICET y SAEMED, CABA, del 5 al 7 de septiembre de 2016. En prensa.

Scholberg, K., *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *Tetramorfos: la conjunción entre la Biblia, el animal y el derecho a la resistencia en la Edad Media*[1]

**Cecilia Devia**
Universidad de Buenos Aires
cecidevia@gmail.com

## Resumen

Los tetramorfos consisten básicamente en la representación de los evangelistas -Mateo, Marcos, Lucas y Juan- por medio de cuatro figuras humanas con cabeza de animal. La relación entre el animal y el ser humano se ve aquí reforzada por el hecho de que uno de los evangelistas, Mateo, es generalmente identificado con el hombre. Se intentará vincular a estas figuras bíblicas -a través de las propiedades que se le reconocían en la Edad Media a cada animal, sumadas a las cualidades propias de los evangelistas- con la posibilidad o no de invocar un *derecho* a la resistencia de los dominados[2] dentro del marco impuesto por la Iglesia en el Occidente medieval, en especial en la visión del apóstol Pablo.

## Palabras clave

Tetramorfos, Derecho de resistencia, Animales.

## Abstract

The tetramorphos is basically the representation of the Evangelists -Matthew, Mark, Luke, and John- by four human figures with animal heads. The relationship between animals and humans is here reinforced by the fact that one of the Evangelists, Matthew, is usually identified with the man. We will try to link these biblical figures -through the properties to be recognized in the Middle Ages to each animal, combined with the qualities of the Evangelists with whether or not to invoke a *right*

---

[1] Una primera versión de este artículo se presentó en la III Sesión del Workshop *Animales y animalidad en la historia: de la Antigüedad a la Modernidad*, que tuvo lugar el 19 de octubre de 2016 en la Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires.

[2] Este trabajo se relaciona con nuestra investigación mayor en curso sobre *El derecho a la resistencia de los dominados en la Galicia bajomedieval*, inscripta en el Programa de Posdoctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Fabián Ludueña Romandini y la co-dirección del Dr. Hernán Borisonik.

of resistance of the dominated inside the framework imposed by the Church in the medieval West, especially in view of the Apostle Paul.

**Key words**

Tetramorphos, Right of Resistance, Animals.

## La simbología del tetramorfos

La figura del tetramorfos se puede presentar a partir de la definición dada por el Diccionario de la Real Academia Española:

> *"Tetramorfos: Del. Gr. τετράμορφος tetrámorphos' que tiene cuatro formas. 1.m. En el arte emdieval, símbolo de los evangelistas, consistente en cuatro figuras humanas con cabeza de animal*".

Para introducirnos en su evolución y fijación a través del tiempo, especialmente en lo concerniente a la iconografía, seguiremos un trabajo de Irene González Hernando, quien a su vez se nutre fundamentalmente en un artículo de René Crozet publicado en 1958. Para la primera, el tetramorfos es:

> "*un conjunto de cuatro seres ubicados alrededor del trono de Dios y normalmente asimilados a los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan). Forman parte de la corte celeste y su función es alabar, glorificar y dar gracias al todopoderoso, función que comparten con otras criaturas como los veinticuatro ancianos o los serafines. Están relacionados con el fin de los tiempos y la segunda venida de Dios, ya que su descripción forma parte del libro del Apocalipsis*"[3].

Hay diferentes variaciones de estas figuras –a las que también se las denomina "vivientes"- que aparecen en las descripciones contenidas

[3] González Hernando, 2011: 61

en el Apocalipsis (que integra el Nuevo Testamento) y en el Libro de Ezequiel (perteneciente al Antiguo Testamento). Lo que se presenta con mayor frecuencia son las cuatro formas de león, toro, hombre y águila que los completan. En general aparecen como seres alados, en ocasiones las alas están consteladas de ojos. Por otra parte, "desde muy temprano fueron asimilados a los evangelistas". De acuerdo con la autora, su "principal fuente de inspiración [...] es la segunda teofanía contenida en el Apocalipsis (Ap. 4, 6-9)", que a su vez "debió inspirarse en una de las visiones del profeta Ezequiel (Ez. 1, 5-10)", aunque existen diferencias entre ambos textos[4].

Las formas de presentarlos iconográficamente son muy variadas: como símbolos, es decir, las cuatro figuras de león, toro, hombre y águila; con cuerpo de hombre, cabeza del símbolo correspondiente y alas; como evangelistas a los que acompañan, en forma separada, sus símbolos; por último, en escasas oportunidades, como cuatro ángeles que sostienen en sus manos los símbolos indicados.

En cualquiera de estos casos, "*el tetramorfos suele ubicarse alrededor de Dios, ocupando las cuatro esquinas, normalmente Marcos (león) y Lucas (toro) las inferiores y Mateo (ángel) y Juan (águila) las superiores*"[5].

Pero esta disposición también varía. Aclaramos que González Hernando atribuye en este párrafo la figura del ángel a Mateo, debido a que en muchas representaciones lo acompaña una figura alada, que

[4] González Hernando, *Op. cit.,* pp. 62-63
[5] González Hernando, *Op. cit.* pp. 62

algunos intérpretes identifican como ángel. Pero posteriormente la misma autora sostiene que el evangelista tiene como símbolo al hombre.

En los relatos bíblicos que los nombran surgen también diferencias, en algunos casos bastante notables, que incluyen la aparición de otros animales o seres fantásticos, entre los que se encuentran el oso, el leopardo, un animal provisto de diez cuernos. Los autores cristianos que emprendieron la exégesis de la Biblia "dotaron de un rico simbolismo a los vivientes, siendo los comentarios de Ireneo y Jerónimo los de mayor repercusión artística". Este último indica por qué se le habría asignado cada símbolo a cada evangelista:

*"El hombre simbolizaría a Mateo, porque su evangelio se inicia con la genealogía humana de Cristo; el león a Marcos, porque inicia su texto nombrando a Juan Bautista, voz que clama en el desierto (Mt 1, 3), y el león es un animal de desierto; el toro a Lucas, porque abre su relato con el sacrificio de Zacarías, siendo el toro un animal sacrificial; y el águila a Juan, porque su escrito es el más abstracto y el que se eleva sobre los demás. Sus asociaciones se trasladaron literalmente al arte"*[6].

La autora comenta otros textos sobre los "cuatro vivientes cristianos" y agrega que también debieron inspirarse en fuentes artísticas egipcias y mesopotámicas.

Por otra parte, es importante destacar que "e*l tetramorfo no aparecerá en las obras de arte hasta el siglo V, pues es en este momento cuando el canon de la Biblia ya está fijado (Concilio de*

[6] González Hernando, 2011: 63

*Hipona, año 393), y por tanto cuando ya se ha decidido incluir el apocalipsis entre los libros del Nuevo Testamento"* [7]. González Hernando recorre diferentes lugares y períodos históricos en su estudio sobre los tetramorfos, así como los distintos soportes y técnicas por medio de los cuales fueron plasmados.

## Los animales y el hombre en la Edad Media

El hecho de que se hayan empleado figuras de animales para completar la representación de los evangelistas -a lo que se añade que uno de de los cuatro, Mateo, es generalmente identificado con el hombre- nos muestra ya la importancia que han tenido los animales y su relación con el ser humano en la Edad Media, que es cuando se desarrollan las representaciones iconográficas de los "vivientes".

Así nos presenta Silvia Magnavacca al animal en su valioso Léxico:

> ***animal.*** Se denomina así a todo ser corpóreo que, además de contener en sí el principio de su propio movimiento, o sea, la elemental animación que le permite desarrollarse [...], está dotado de otras potencias, precisamente las propias del alma o vida animal [...] las operaciones del alma sensitiva se realizan a través de órganos corporales [...] Esto es lo propio de la vida animal, como señala, sobre la base de lo sostenido por Aristóteles [...], Tomás de Aquino [...][8].

Michel Pastoureau sostiene que es recién en la década de los ochenta del pasado siglo que el animal se convierte "en un objeto de

[7] González Hernando, 2011: 64
[8] Magnavacca, 2014. Pp. 72

historia en sí mismo" y que su abordaje "no puede ser sino 'transdocumental' y 'transdisciplinario'...", ya que, "considerado según su relación con el hombre, el animal atañe a todos los grandes temas de la historia social, económica, material, cultural, religiosa, jurídica y simbólica"[9].

En este proceso de incorporación del animal al campo de la historia, sostiene Pastoureau, "los medievalistas han cumplido un papel primordial" (Pastoureau, 2006: 27). Las razones para ello son variadas: "su curiosidad sin límites", su capacidad de derribar los espacios estancos en la investigación. Pero sobre todo, para encontrar la respuesta a este protagonismo de los medievalistas en el tema hay que volver la mirada a "los documentos medievales mismos", que "dedican particular atención al animal y a sus relaciones con los hombres, las mujeres y la sociedad" (Pastoureau, 2006: 28). Estas fuentes, añade, deben ser entendidas en toda su amplitud:

*"Se trata de textos e imágenes, por supuesto, pero también de materiales arqueológicos, rituales y códigos sociales, heráldica, toponimia y antroponimia, folklore, proverbios, canciones, juramentos: sea cual fuere el terreno documental en el que se aventura, el historiador medievalista no puede no encontrarse con el animal. Parecería que en Europa ninguna otra época pensó en él, habló de él y lo puso en escena con tanta frecuencia ni con tanta intensidad como lo hizo la Edad Media"*[10].

[9] Pastoureau, 2006: 27
[10] Pastoureau, 2006: 28

El autor nos introduce en las dos corrientes de pensamiento de la Edad Media cristiana relativas al animal. Por un lado, está la corriente dominante, que intenta oponer lo más claramente posible a los que considera como dos extremos: "el hombre, creado a imagen de Dios, a la criatura animal, sumisa e imperfecta, si no impura" (Pastoureau, 2006: 28). Esta oposición, que actúa por contraste, "lleva, necesariamente, a hablar siempre de él" y "a reprimir con severidad todo comportamiento que pudiese alimentar la confusión entre el ser humano y la especie animal" (Pastoureau, 2006: 29).

La segunda corriente proviene de Aristóteles y se nutre también de la visión paulina. La idea aristotélica de "una comunidad de los seres vivos" es "heredada por la Edad Media en distintas etapas, la última de las cuales –el siglo XIII- es la más importante" (Pastoureau, 2006: 29). La asimilación de este pensamiento se vio facilitada por una actitud similar hacia los animales –aunque basada en diferentes argumentos- existente en la tradición cristiana, cuya encarnación más célebre se encuentra en Francisco de Asís. Pastoureau indica que probablemente provenga:

> *de algunos versículos de san Pablo, en particular de un fragmento de la Epístola a los romanos: "La creación entera espera anhelante ser liberada de la servidumbre de la corrupción, para participar en la libertad de la gloria de los hijos de Dios" [Rom 8,21]*[11]

De esta frase surge la pregunta de "si Cristo vino realmente a salvar a *todas* las criaturas y si *todos* los animales son realmente 'hijos

[11] Pastoureau, 2006: 30

de Dios'..."[12] de la que a su vez surgieron infinidad de cuestionamientos: si los animales también eran portadores de un alma, si tenían responsabilidades de carácter moral, etc.

En relación con esto, en sus lecciones sobre la relación entre el animal y el hombre, Gilbert Simondon sostiene que:

*"Para San Francisco de Asís la realidad animal [...] Forma parte de un orden universal. Los animales, a su manera, reconocen la Gloria del Creador y la armonía de la Creación, y adoran y honran a Dios. Por eso, si uno alcanza un nivel suficiente de pureza moral y de simplificación de sí mismo, no es imposible ser oído directamente por los animales"*[13].

Como indica el medievalista Lynn White en su esclarecedora conferencia de 1966 sobre la relacion entre el cristianismo y la actitud del hombre contemporáneo ante el mundo, Francisco intentó deponer al hombre de su monarquía sobre la creación y fundar una democracia entre todas las criaturas de Dios[14]

También Giorgio Agamben ha abordado en uno de sus libros el vínculo entre el hombre y el animal. Al final de su primer capítulo, que lleva el nombre de Teriomorfo y reflexiona sobre unas figuras con cuerpo de hombre y cabeza de animal representadas en una Biblia hebrea del siglo XIII, el filósofo italiano asevera:

> *No es imposible, por lo tanto, que atribuyendo una cabeza animal al resto de Israel, el artista del manuscrito de la*

[12] Pastoureau, 2006: 30
[13] *Simondon, 2008: 59*
[14] White, 2007: 85

*Ambrosiana haya querido significar que, en el último día, las relaciones entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal (Agamben, 2007: 12).*

En su introducción a un estudio sobre el lobo en el Occidente medieval, Walter Carrizo y Nadia Consiglieri (2015) indican que en el contexto discursivo de los bestiarios medievales –género de enorme riqueza y sobre el que abunda bibliografía- los animales dialogan –directa o indirectamente- con personajes cristológicos o demoníacos, reproduciendo a algunas de sus facetas –cuando no encarnándolos-, ya sea a través de sus tipos corporales o de sus hábitos. Estos aspectos se logran gracias a la aplicación de recursos retóricos como comparaciones, metáforas y similitudes, los cuales, a través de correspondencias y analogías simbólicas, fundan vínculos entre la naturaleza de las bestias y la historia bíblica[15].

Sería a todas luces imposible presentar aquí la enorme cantidad de aspectos relacionados con el león, el toro y el águila que aparecen en fuentes medievales, así como su relación con los atributos propios de los cuatro evangelistas, Marcos, Lucas, Juan y Mateo (este último vinculado con el hombre). Hemos hecho una breve referencia al tema en el apartado anterior, citando a González Hernando.

Sólo presentaremos algunos comentarios de Pastoureau sobre la figura del león, ya que probablemente sea el animal que mayor peso ha tenido en el Occidente europeo medieval y, por lo tanto, sobre el que más se ha escrito. El autor nos lo presenta a partir de las visiones previas a su entronización como rey de los animales, construcción que triunfa

[15] Carrizo y Consiglieri, 2015: 157.

entre los siglos XI y XII. Así indica el lugar que ocupaba el león en "las tres culturas de las que el Occidente cristiano es heredero: la bíblica, la grecorromana y la 'bárbara'". La primera es la que se relaciona especialmente con el tema del presente trabajo. El autor sostiene que, "desde el punto de vista simbólico, se trata de un animal equívoco: puede ser benéfico o pernicioso". Este último caso sería el más frecuente, y Pastoureau ofrece varios ejemplos extraídos de las Escrituras que lo corroboran. "Sin embargo –sostiene a continuación- hay en la Biblia un león bueno, más discreto, que pone su fuerza al servicio del bien común y cuyo rugido expresa la palabra de Dios"[16]. Y, aunque el autor no hace referencia a ello, este es seguramente el que completa la figura de Marcos en el tetramorfos.

Pastoureau indica que esta dimensión ambivalente reaparece en la simbología cristiana de comienzos de la Edad Media, elaborada en gran parte por los Padres de la Iglesia. El prestigio del león también se debe "a la influencia de los bestiarios latinos, derivados del *Physiologus* griego compilado en Alejandría en el siglo II..."[17]. A partir de esta influencia, "al león se le confiere definitivamente una verdadera simbología cristológica"[18], llegando a ser asimilado al Salvador. Ante la necesidad cada vez más perentoria de olvidar los aspectos negativos del animal, se arriba entre los siglos XI-XII a "una solución original: hacer del león malo un animal aparte, con un nombre y unos atributos propios [...] un leopardo imaginario [...] fruto de los amores culpables de la leona y el *pardus*..."[19].

[16] Pastoureau, 2008: 161
[17] Pastoureau, 2008: 163
[18] Pastoureau, 2008: 164
[19] Pastoureau, 2008: 164

Volviendo a nuestra figura -el tetramorfos- como ya hemos indicado, a cada evangelista le corresponde un animal, y a Mateo le fue asignado el hombre. Cabe aquí interrogarse si esta atribución nos permite enmarcar la figura del tetramorfos en la corriente aristotélica-paulina a la que hemos hecho referencia, ya que pondría de alguna forma en cierto pie de igualdad a los cuatro símbolos de los "vivientes".

## El *derecho* a la resistencia y el mandato paulino

Durante todo el período medieval la fuente por excelencia fueron las Sagradas Escrituras. Retomando ahora otro fragmento de la carta que Pablo dirige a los romanos, citada por Pastoureau respecto tema del animal y su relación con el hombre medieval, nos encontramos con expresiones tales como:

*"Sométase toda persona a las autoridades superiores; porque no hay autoridad sino de parte de Dios, y las que hay, por Dios han sido establecidas.*
*De modo que quien se opone a la autoridad, a lo establecido por Dios resiste; y los que resisten, acarrean condenación para sí mismos" (Rom.13.1-2).*

A través de la Epístola a los Romanos consideramos que se expresa con claridad el peso de la Iglesia sobre el Occidente medieval en relación al mantenimiento de un orden jerárquico de origen divino, lo que permitiría comprender cuán complicado podría ser hacer jugar el llamado paulino al sometimiento a la autoridad con el ejercicio de un *derecho* de resistencia de parte de los dominados, que es el tema de mi

investigación principal en marcha. En relación a la cuestión del orden, se puede agregar una frase presente en otra carta paulina, la Epístola a los Corintios: "Cada uno en el estado en que fue llamado, que él se quede"(Co.7.20). El orden terrenal como pálido y desdibujado reflejo del orden celestial, intentando ser también eterno e inmutable, tal como lo ha presentado Dionisio Areopagita –conocido también como el Pseudo Dionisio- entre los siglos V y VI, cuya obra sobre el tema es difundida hacia el siglo IX por medio de su traducción al latín por Juan Escoto Erígena.

Pero sin embargo, el tema se presenta complejo y lleno de sutilezas, al punto de que un estudioso del nivel de Otto von Gierke pudo sostener, a fines del siglo XIX, que:

*"la teoría del deber incondicionado de obediencia de los súbditos es por completo ajena a la Edad Media. Más todavía, todo deber de obediencia aparece en ella condicionado a la legitimidad del mandato: que cada individuo ha de obedecer el mandato divino antes que a cualquier autoridad humana aparece en esta época como afirmación absolutamente indiscutible"*[20].

En cuanto al tema de la invocación o no, de parte de los dominados, de la existencia de un *derecho* a la resistencia y, de ser así, el intento de identificar en qué fundamentos se basaban para ello, dejamos abierto el problema. Sólo indicaremos que, respecto a lo que se podría denominar el aspecto jurídico de la cuestión, una de las claves podría encontrarse en las *Partidas*, el gran ordenamiento elaborado hacia 1250 bajo el reinado y la inspiración de Alfonso X el Sabio y reafirmado por el

[20] *(Gierke, 1995: 144).*

*Ordenamiento de Alcalá* de 1348. En la *Segunda* y la *Séptima Partidas* se trata el tema de la tiranía, estrechamente relacionado con el derecho de resistencia[21].

En la Ley X del Título I de la *Segunda Partida* se encuentra la definición del tirano. Si bien ha sido empleada fundamentalmente para tratar la figura del rey tirano, la ley se refiere a cualquier señor, no sólo al monarca: el tirano es el "señor cruel que es apoderado en algun regno ó tierra". Los tiranos promueven la ignorancia, el miedo ("que los de su señorio sean siempre nescios et medrosos"), la discordia ("que hayan desamor entre sí [...] desacuerdo"), la pobreza ("puñan de los facer pobres"). Luchan contra los poderosos, los sabios ("astragar á los poderosos, et de matar á los sabidores"). Buscan mantener a los hombres divididos ("vedaron siempre en sus tierras confradias et ayuntamientos de los homes"). Se fían más de los extranjeros ("estraños") que de los propios ("que en los de la tierra"). Finalmente, la ley señala al señor con origen legítimo que se hace tirano por su obrar, fundamentándose en la autoridad de el Filósofo, es decir, de Aristóteles. La Ley I del Título II de la *Séptima Partida*, por su parte, presenta catorce formas de traición. Comienza por la descripción de lesa majestad ("*Lase maiestatis crimen* en latin tanto quiere decir en romance como yerro de traycion que face home contra la persona del rey"). La traición es lo peor que puede hacer un hombre ("Et traycion es la mas vil cosa et la peor que puede caer en corazon de home"). Esto es debido a que afecta a todos: "yerra contra Dios, et contra su señor natural et contra todos los homes". El traidor actúa "encubiertamente et con engaño".

[21] Un aporte reciente sobre el problema es una tesis de doctorado sobre la *Segunda Partida* (Nanu, 2013), algunos de cuyos aspectos son discutidos por Marey (2014).

La séptima forma de traición es la que más se relaciona con nuestra investigación principal sobre la resistencia de los comunes en la Galicia bajomedieval: "La setena es si alguno ficiese bollicio ó levantamiento en el regno, faciendo juras ó cofradias de caballeros ó de villas contra el rey, de que nasciese daño á él ó á la tierra". También se la puede conectar con la octava manera de traición:

*La octava es si alguno matase á alguno de los adelantados mayores del regno, ó de los consejeros honrados del rey, ó de los caballeros que son establecidos para guardar su cuerpo, ó de los judgadores que han poder de judgar por su mandado en su corte*[22].

En la última oración de la ley, hilando más fino, se distingue entre "traycion" y "aleve": "Et sobre todo decimos que quando alguno de los yerros sobredichos es fecho contra el rey, es propiamente llamado traycion: et quando es fecha contra otros homes es llamada aleve segunt fuero de España"[23]. Es decir que mantiene la relevancia de la figura de lesa majestad con la que comienza la ley.

Otro camino que seguir para intentar fundamentar la idea de *derecho* a la resistencia de los dominados es el del estudio de las costumbres. Al respecto, un autor clave es Edward Palmer Thompson,

---

[22] La equiparación de la rebelión a una forma de traición en las *Partidas* también es observada por Silgado Durán (2015) para las convulsiones acaecidas en Galicia en un período anterior al relevado en nuestra investigación principal, durante los siglos XI y XII.

[23] Aleve: Del ár. hisp. *al'áyb,* y este del ár. clás. *'ayb* 'defecto', 'tacha', 'nota de infamia'. 1. adj. alevoso. U. t. c. s. 2. m. desus. Alevosía de un particular contra otro. a aleve 1. loc. adv. desus. con alevosía. http://dle.rae.es/?id=1iwjLQW
Alevosía:De *alevoso*.1. f. Cautela para asegurar la comisión de un delito contra las personas, sin riesgo para el delincuente. Es circunstancia agravante de la responsabilidad criminal.
2. f. Traición, perfidia. con alevosía 1. loc. adv. A traición y sobre seguro.
http://dle.rae.es/?id=1jAoW9W

cuya obra -si bien está centrada principalmente en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX– creemos que puede constituir también un gran aporte para otros períodos históricos. Confiamos en un futuro próximo poder aplicar las herramientas provistas por el historiador británico en el curso del análisis y la interpretación de la documentación gallega bajomedieval.

## Comentarios finales

El hecho de que los tetramorfos estén relacionados con el fin de los tiempos y la segunda venida de Dios tal vez se pueda relacionar con el derecho a la resistencia en su faz más violenta, ya que queda claro que el Apocalipsis será un suceso de violencia singular e inigualable.

Este acontecimiento único e irrepetible parece querer replicarse –de una manera similar a como habíamos indicado antes con respecto al orden celestial y el orden terrenal- en algunos movimientos medievales que apelan directamente al Juicio Final y el advenimiento de un mundo nuevo. Tal como indica Norman Cohn, uno de los rasgos fundamentales de los movimientos milenaristas es "que sus fines y sus premisas carezcan de límites" (Cohn, 1997: 282). Un levantamiento milenarista revolucionario se considera:

*un episodio de importancia única e incomparable, esencialmente diferente de todas las luchas que conoce la historia, como un cataclismo del cual iba a salir el mundo totalmente redimido y transformado"*[24].

Cohn añade que este tipo de movimientos se alimentaba principalmente de los sectores marginados de la sociedad y se

[24] *Cohn, 1997: 282*

presentaba en situaciones sociales específicas, enmarcado dentro de momentos extremos, como los vinculados a hambrunas o pestes, y "en medio de una sublevación o revolución mucho más amplia". En ese contexto, podía surgir "un *propheta* con sus seguidores pobres que intentaba convertir este alzamiento concreto en una batalla apocalíptica, en la purificación final del mundo" (Cohn, 1997: 284).

Las características de este nuevo mundo varían según las diferentes realidades históricas y las distintas utopías, pero suelen compartir algunos rasgos. Entre ellos, uno de especial importancia es el de la aspiración a una mayor igualdad entre los hombres. También aparece aquí la idea de un Juicio Final que obraría como bisagra en el paso del mundo viejo al nuevo.

En el escenario específico de nuestra investigación principal, la Galicia bajomedieval, si bien es indudable que la rebelión *irmandiña* de 1467-1469 es el momento más destacado, más sostenido en el tiempo y más violento de la resistencia de los dominados, según la lectura que ya hemos hecho hace varios años (Devia, 2009) y que mantenemos aquí, éste no fue un movimiento de una radicalidad semejante a los que venimos comentando en los párrafos inmediatamente anteriores. Pero forzando un poco los términos, tal vez se podría decir que en la repetida mención, a lo largo de una variada y extensa documentación, del calificativo de "loca" para referirse a la *Santa Irmandade* –en expresiones tales como la hermandad loca, la que andaba locamente, la que se levantó locamente, etc.- se podría encontrar un atisbo de la radicalidad que caracteriza a los movimientos que buscan el fin de un mundo para lograr el comienzo de otro notablemente mejorado, por lo menos según la visión de los dominados. No hay que olvidar que, de acuerdo a algunos testimonios recogidos medio siglo después de la

rebelión, se creía percibir durante su transcurso un "mundo del revés", cuando se hace referencia a un trastocamiento tal del mismo *"que los gorriones abian de correr tras los falcones [...] que los de la dicha hermandad corrian tras de los dichos caballeros hasta que los hizieron yr del dicho Reino"* (Rodríguez González, 1984, V. 2: 429)[25]. Y es en esta cita de la deposición de un testigo durante el denominado Pleito Tabera-Fonseca[26] que vuelve a surgir la comparación de los hombres con animales, en este caso con dos aves muy disímiles, que representarían a dos estamentos también muy apartados. Dejamos abierta aquí para otra oportunidad el acercamiento a la relación entre los tres órdenes (denominados generalmente *oratores*, *bellatores* y *laboratores*)[27] y las figuras de animales y, más particularmente, de aves[28].

[25] Es sobre este punto que llama la atención Barros (1991).
[26] El documento conocido como Pleito Tabera-Fonseca consiste en un arbitraje o concordia, que fue editado e impreso en 1984 por Ángel Rodríguez González. En el año 1524, Juan Pardo de Tabera se hace cargo del arzobispado de Santiago de Compostela. A fines del año siguiente, reclama a su antecesor, Alonso de Fonseca y Ulloa, una suma de dinero en carácter de compensación por el estado deficiente en que se encontrarían las fortalezas pertenecientes a la mitra compostelana. Los daños acaecidos serían producto de luchas internobiliarias, de enfrentamientos de los nobles con el arzobispado y de la rebelión *irmandiña* de 1467-1469. Lo que básicamente se le reclama al antecesor en el cargo es la desidia en la reparación y reconstrucción de los bienes dañados. Se entrevistaron en esa ocasión a alrededor de doscientos testigos, distribuidos en una forma que podría denominarse como "equitativa" entre las dos partes en litigio. A partir de cuestionarios relativamente extensos, los testigos –que abarcan un amplio espectro social- ofrecen información sobre lo que sucedió en el reino, remontándose, por datos que obtienen de experiencias propias o por lo que han oído, hasta al período inmediatamente previo a la citada rebelión.
[27] Tema que no desarrollaremos aquí debido a su magnitud. Sólo indicaremos que consideramos a esta tripartición como la cosmovisión imperante en la Edad Media.
[28] Ver, por ejemplo, a Batany (1984).

## Bibliografía

### Fuentes

*Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, (1807), Tomos I, II y III, Madrid, Imprenta Real.

Rodríguez González, Á. (1984). *Las fortalezas de la Mitra Compostelana y los "Irmandiños": pleito Tabera-Fonseca*. A Coruña. Colección Galicia Histórica. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (dos volúmenes).

### Bibliografía secundaria

Agamben, G. (2007). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires. Adriana Higalgo editora.

Barros, C. (1991). "Revuelta de los irmandiños. Los gorriones corren tras los halcones": *Historia de Galicia*, 24, 455-460.

Batany, J., (1984), "Animalité et typologie sociale: quelques parallèles médiévaux": Biancotto, G. et Salvat, M. (ed.), *Epopée animale, fable, fabliau*. Actes du IVe Colloque de la Société Internationale Renardienne (Evreux, 1981), Paris, pp. 39-54.

Carrizo, W.J. y Consiglieri, N.M. (2015). "Lupi bestiae fera sunt. El lobo y sus significados en los discursos gráficos y literarios del Occidente medieval (siglos IX-XV)": *Revista Memoria Europae*, I/1 (1), 155-195.

Cohn, N. (1997). *En pos del milenio. Revolucionarios, milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Madrid. Alianza.

Crozet, R. (1958). "Les représentations anthropo-zoomorphiques des évangélistes dans l'enluminure et dans la peinture murale aux époques

carolingienne et romane": *Cahiers de civilisation médiévale*. 1 (2), 182-187.

Devia, C. (2009). *La violencia en la Edad Media: la rebelión irmandiña*. Vigo. Academia Editorial del Hispanismo.

Gierke, O. von (1995). *Las teorías políticas en la Edad Media*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales.

González Hernando, I. (2011). "El tetramorfo": *Revista Digital de Iconografía Medieval*. III (5), 61-73.

Magnavacca, S. (2014). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

Marey, A. (2014). "El rey, el emperador, el tirano: el concepto del poder e ideal político en la cultura intelectural alfonsina": *Cuadernos de Historia del Derecho*, 21, 229-242.

Nanu, I. (2013). *La Segunda Partida de Alfonso X el Sabio y la tradición de los Specula Principum*. Valencia.

Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires. Katz.

Pastoureau, M. (2008). *El oso. Historia de un rey destronado*. Barcelona. Paidós.

Silgado Durán, F. (2015). "Rebeliones en Galicia: la convulsión social en la *Historia Compostelana*": *Roda da Fortuna, Revista Eletrónica sobre Antiguidade e Medievo*, 4, (1-1), 115-139.

Simondon, G. (2008). *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. Buenos Aires. Ediciones La Cebra.

White, L. (2007). "Raíces históricas de nuestra crisis ecológica": *Revista Ambiente y Desarrollo*, 23 (I): 78-86.

# *La metonimia animal como estrategia de escarnio personal en una cantiga gallego-portuguesa medieval*

**Gabriela Edith Striker**
Universidad de Buenos Aires
gabystriker@hotmail.com

## Resumen

Este trabajo se propone estudiar el empleo del recurso de una metonimia con un animal como estrategia de escarnio personal en la cantiga *Foi Don Fagundo un dia convidar* del trovador Afonso Eanes do Coton. Esta pieza forma parte del corpus de la lírica profana gallego-portuguesa medieval y se conserva tanto en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* como en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*. Analizaremos el elemento que sostiene a la metonimia, el infortunio, y cómo este opera en la estrecha relación que un posible caballero mantiene con su vaca. Observaremos el contexto de hospitalidad que sirve de marco a la desgracia que se desata cuando don Fagundo invita a comer a dos caballeros y su vaca muere. Su deceso generaría un proceso de agonía o "muerte subjetiva" del anfitrión que nos permitiría plantear una posible relación metonímica entre la desgracia de la vaca y la de don Fagundo.

## Palabras clave

cantiga de escarnio personal, desgracia, vaca, metonimia.

## Abstract

This work aims to study the use of the metonymy resource with an animal as a strategy of personal derision in the Afonso Eanes do Coton troubadour's cantiga *Foi Don Fagundo un dia convidar*. This song is part of the corpus of medieval profane Galician-Portuguese lyric and is preserved in both *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* and *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*. We will analyze the element that sustains metonymy, misfortune, and how it operates in the close relationship that a possible knight keeps with his cow. We will observe the hospitality context that serves as a framework for the misfortune that is unleashed when don Fagundo invites two knights to eat and his cow dies. His death would generate a host's agony process or a "subjective death" that would allow us to pose a possible metonymic relationship between the cow's misfortune and don Fagundo's one.

## Key words

personal derision cantiga, misfortune, cow, metonymy.

# El trovador Afonso Eanes do Coton y su cantiga *Foi Don Fagundo un dia convidar*

La cantiga *Foi Don Fagundo un dia convidar* forma parte del corpus de la lírica profana gallego-portuguesa medieval:

"Foi Don Fagundo un dia convidar
dous cavaleiros pera seu jantar,
e foi con eles sa vaca encetar,
e a vaca morreu-xe logu' enton,
e don Fagundo quer-s' ora matar
porque matou sa vaca o cajon.
Quand' el a vaca ante si mort' achou,
logu' i estando mil vezes jurou
que non morreu por quant' end' el talhou,
ergas se foi no coitelo poçon;
e don Fagundo todo se messou,
porque matou sa vaca o cajon.
Quisera-x' el da vaca despender
tanta, per que non leixass' a pacer,
ca se el cuidasse sa vaca perder
ante xe dera a si no [quinhon],
e don Fagundo quer ora morrer,
porque matou sa vaca o cajon."[1]

[1] Cito siguiendo la edición de ARIAS FREIXEDO, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, c. 43. *Vid.* también BREA, M. (coord.), *MedDB: Base de datos da Lírica*

Esta pieza se conserva actualmente en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (*B*) y en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (*V*).

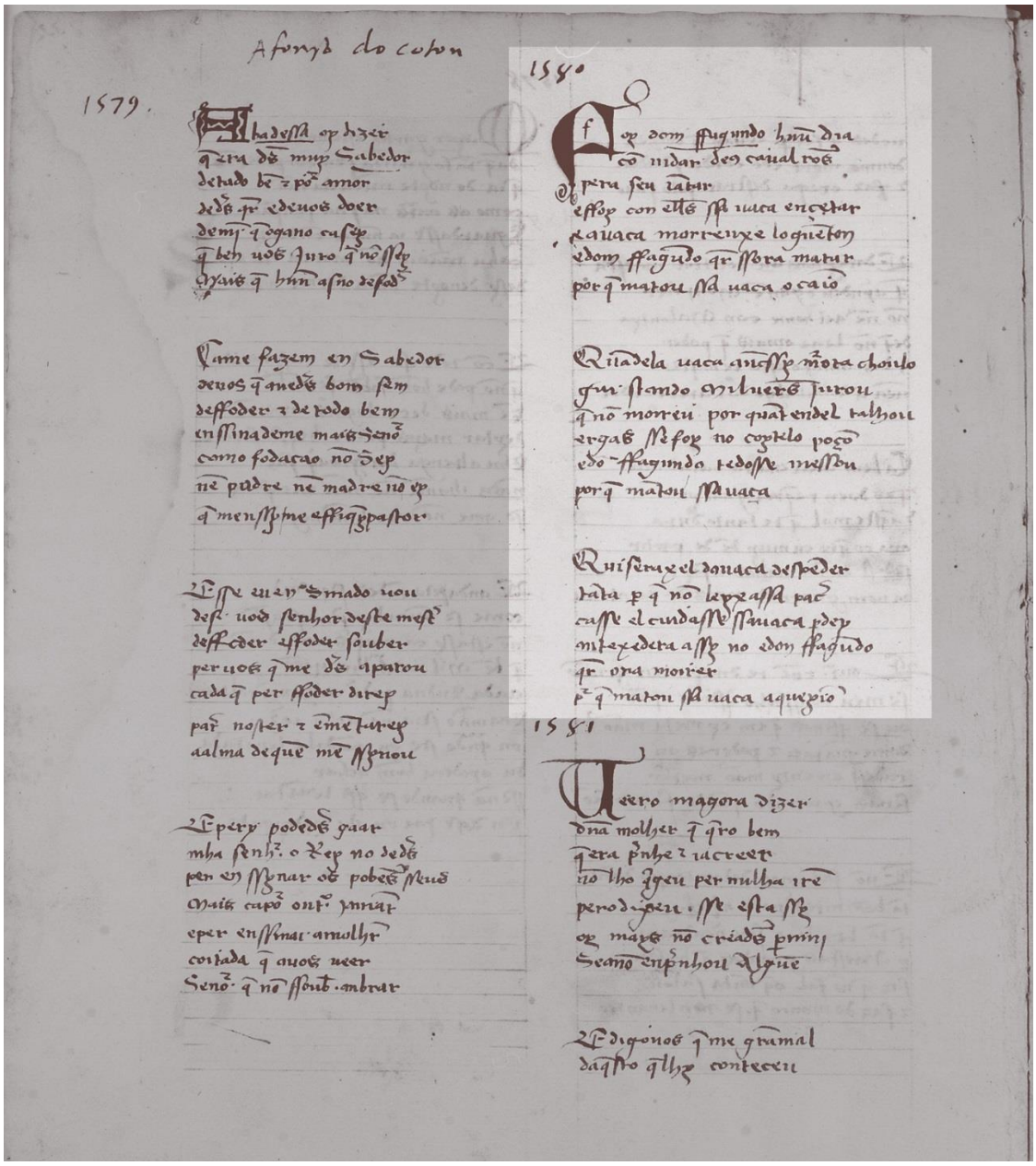


Ilustración 1. *Foi Don Fagundo un dia convidar* en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B* 1580), f. 332v.[2]

---

*Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>, [Consultada el 20/09/2016].

[2] Disponible en: Lopez, G. V., Ferreira, M. P. *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA, 2011-, http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1604&cdmanu=3146&nordem=1&x=1.

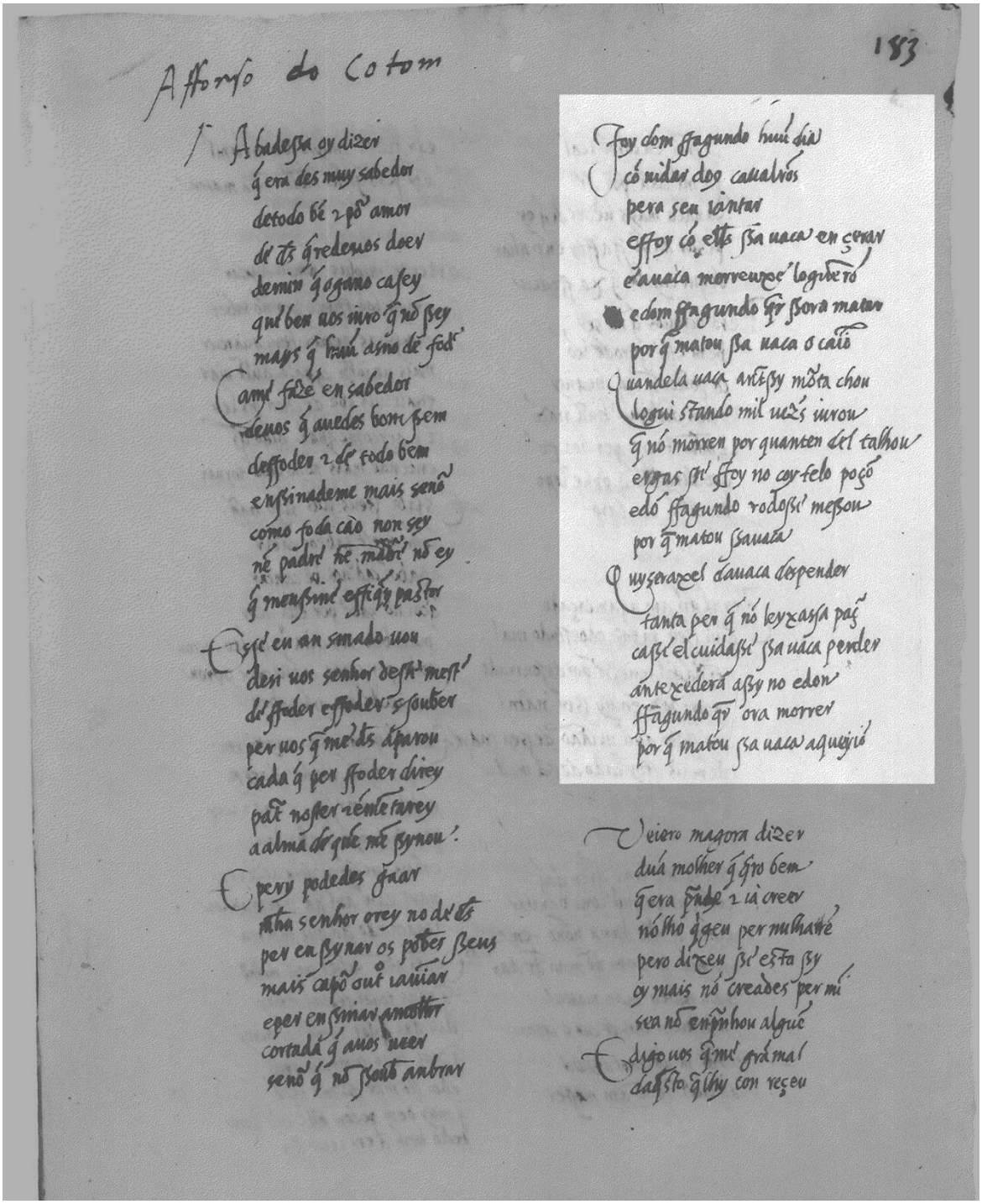


Ilustración 2. *Foi Don Fagundo un dia convidar* en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (*V* 1112), f. 183r.[3]

[3] Disponible en: Lopez, G. V., Ferreira, M. P. *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA, 2011-, http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1604&cdmanu=3147&nordem=2&x=1.

Su autor –según da cuenta la rúbrica atributiva que acompaña a esta y a otras de sus composiciones en ambos manuscritos[4]– es Afonso Eanes do Coton, un trovador de probable procedencia gallega. Habría nacido entre finales del siglo XII e inicios del XIII en tierras vecinas a Santiago de Compostela, donde era frecuente el patronímico Cotón[5]. Es posible que fuera oriundo de Negreira (La Coruña), donde aún hoy existe el Paso de Cotón.

Un dato que se desprende de la tensó que mantiene con Pero da Ponte (*Pero da Pont', e[m] um vosso cantar,* en *B* 969 y *V* 556) nos orienta sobre su condición social: Afonso do Coton sería un escudero o un caballero que vivía, quizá profesionalmente, del ejercicio de las armas. Esto explica la inserción de su cantiga en el "*cancioneiro de cavaleiros*"[6], el primer cancionero colectivo de trovadores gallego-portugueses confeccionado en la Península. Manuel Ferreiro[7] estudia un subcorpus de 44 cantigas de *cavaleiros* entre las que, efectivamente, incluye esta pieza del trovador.

---

[4] El nombre se omite por error en el índice de autores (*Tavola Colocciana, C*): "La negligenza di Colocci fa che nella *Tavola* i testi 1579-1591, appartenenti ad Afonso do Coton, risultino implicitamente assegnati a Pero d'Ambroa." *Vid.* GONÇALVES, E., "La Tavola Colocciana *Autori portughesi*" en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10 (1976), p. 447.

[5] Los datos biográficos de este trovador fueron extraídos de: Brea, M. (coord.), *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>, [Consultada el 20/09/2016]; Resende de Oliveira, A., *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibrí, Faculdade de Letras, 1994, pp. 305-306.

*Vid.* también Lopez, G. V., Ferreira, M. P. *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA, 2011-, <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, [Consultada el 20/09/2016].

[6] Resende de Oliveira, A., *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibrí, Faculdade de Letras, 1994, pp. 179-182, 256-259.

[7] Ferreiro, M., "O subcorpus das cantigas de cavaleiros no Cancioneiro Profano Galego-Português. Notas linguístico-editoriais" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, pp. 353-354.

Afonso Eanes do Coton habría compuesto *Foi Don Fagundo un dia convidar* (*B* 1580, *V* 1112) durante la época de su mayor productividad poético-musical, esto es, entre los años 1240 y 1250, cuando frecuentaba la corte castellana de Fernando III. En ese círculo mantuvo relaciones con los trovadores Gonçalo Eanes de Vinhal, Johan Soarez Coelho, Martin Soarez, Pero da Ponte, Pero Garcia de Ambroa y Roi Gomez de Briteiros[8].

## La referencia animal en *Foi Don Fagundo un dia convidar*

Aunque en la pieza solo se documenta la referencia a un animal (*vaca*), esta no resulta intrascendente. Su reiteración en las tres estrofas y su presencia en el refrán son algunos indicios textuales de su hipotética entidad especial.

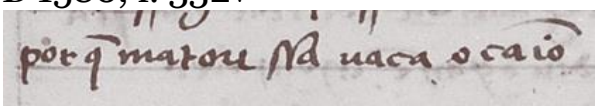
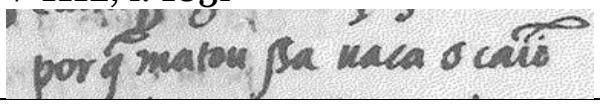
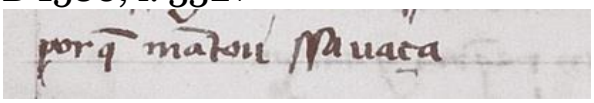
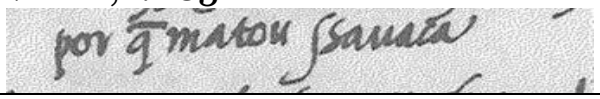
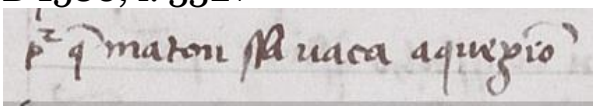
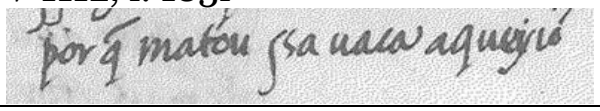
Ampliaremos esta consideración teniendo en cuenta el vínculo entre el animal y los personajes humanos –en particular, don Fagundo–, así como también la irrupción de un elemento extraordinario asociado a la adversidad y tematizado en el estribillo mediante la voz *ocajon*[9]. Esta y otras formas, tales como *aqueijon, acaijon, cajon* y *oqueijon*, que encontramos en gran número registradas en textos medievales, derivan del vocablo latino OCCĀSIŌNE[10]. La forma más usada y de mayor duración fue *cajon*. En el caso de nuestra cantiga, las variantes paleográficas *o*

[8] *Vid*. nota 5.

[9] Nótese que me distancio de la forma *o cajon* que observamos en la edición del estribillo presentada en el apartado anterior. Explicaré en el siguiente párrafo mi posición al respecto.

[10] Sobre la etimología latina de este término, la enumeración de las variantes documentadas en los textos medievales y ejemplos, *vid*. LORENZO, R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla,* Vol. II (Glosario), Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 1977. Disponible en: http://sli.uvigo.gal/DDGM/ddd_pescuda.php?pescuda=cajon&tipo_busca=lema.

*caion* y *aqueyion,* que aluden al mismo significado, se transmiten en ambos apógrafos italianos, *B* y *V*.

| Verso | Refrán en manuscritos *B/V* | Edición paleográfica |
|---|---|---|
| v. 6 | *B* 1580, f. 332v  *V* 1112, f. 183r  | <o caiõ> |
| v. 12 | *B* 1580, f. 332v  *V* 1112, f. 183r  | ø |
| v. 18 | *B* 1580, f. 332v  *V* 1112, f. 183r  | <aqueyiõ> |

Los editores Rodrigues Lapa [11] y Arias Freixedo [12] han homogeneizado[13] las dos variantes lingüísticas en la forma *o cajon*, es

[11] Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965], p. 71, c. 38.

[12] Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, c. 43.

[13] Para una lectura crítica sobre el método editorial de unificación de formas, *vid.* Ferreiro, M., "O subcorpus das cantigas de cavaleiros no Cancioneiro Profano Galego-Português. Notas linguístico-editoriais" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, p. 357.

decir, se han inclinado por aquella más empleada, pero antecedida por el artículo masculino *o*. Sin embargo, Rodrigues Lapa manifiesta en la nota 6 del aparato crítico de su edición que resulta dudoso si debemos leer *o cajon* u *ocajon*, de modo que no descarta esta segunda lectura. Por mi parte, prefiero hacer referencia en lo sucesivo de este artículo a *ocajon* ya que las variantes señaladas (*aqueijon, acaijon, cajon* y *oqueijon*) se usan sistemáticamente sin artículo en el corpus de la lírica profana gallego-portuguesa medieval[14].

## El valor metonímico de la vaca en *Foi Don Fagundo un dia convidar*

Para facilitar esta exposición argumental sobre el valor literario que porta el único animal que nos ofrece esta cantiga, propongo partir del significante *ocajon,* que considero axial, y disponer tres momentos en torno al mismo.

### i. Pre-infortunio

El primer momento, previo al infortunio o desgracia, comprende un tiempo ameno. En un marco cordial de hospitalidad, don Fagundo invita a comer a dos caballeros: "Foi Don Fagundo un dia convidar/ dous cavaleiros pera seu jantar" (vv. 1-2)[15]. Presumiblemente, don

[14] *Vid.* ejemplos de ello en Ferreiro, M. (dir.), *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014-, http://glossa.gal/glosario/termo/564.

[15] Cito siguiendo nuevamente la edición de Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, c. 43. *Vid.* también BREA, M. (coord.), *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>, [Consultada el 20/09/2016].

Fagundo representaría a un caballero y, como tal, buscaría cumplir con una de sus obligaciones estamentales[16]: recibir a huéspedes en su casa, atenderlos y ofrecerles comida. En la acción de *convidar a jantar* se pone de manifiesto el valor de su *largueza* o generosidad.

No contamos con datos más concretos sobre el nombre completo del anfitrión ni sobre su procedencia. Francisco Pérez Rodríguez[17] señala que podría tratarse de un caballero de Lovoraes llamado Fagundo Anes, que aparece como testigo en un documento del monasterio gallego de Touxos Outos, fechado en 1235.

Más allá de esta valiosa hipótesis extratextual, las opiniones son divergentes en cuanto al tipo de noble que don Fagundo pudiera representar en esta cantiga. Mientras que Mercedes Brea[18] lo menciona entre las figuras de caballeros que estudia, Raúl Gouveia Fernandes[19] lo califica de "infanção" y Antonio Rey Somoza[20] lo considera un "ricohome". Manuel Rodrigues Lapa[21] incluye la pieza entre aquellas

---

Adjunto el/los número/s de verso/s directamente tras cada cita.

[16] Para ahondar en las obligaciones y cualidades de la figura del caballero, *vid. Partida Segunda*, Título XXI: "De los caballeros et de las cosas que les conviene de facer" en Real Academia de la Historia, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Tomo II (*Partida Segunda y Tercera*), Madrid, Imprenta Real, 1807.

[17] Pérez Rodríguez, F. J. (ed.), *Os documentos do tombo de Toxos Outos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Patrimonio Histórico, 2004, doc. nº 349.

[18] BREA, M., "Tipos *marginales* satirizados en la lírica gallego-portuguesa" en *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 4 (1996), p. 25.

[19] Gouveia Fernandes, R. C., "A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social" en *Ângulo,* 125/126 (2011), p. 9.

[20] REY SOMOZA, A., "A mesa e a carne nas cantigas de escarnio e maldicir" en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Vol. II, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, p. 1540.

[21] Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965], p. 71, c. 38.

numerosas "dirigidas a ricos-homens e infanções", por lo cual podríamos sospechar que también lo identificaría como uno de estos tipos sociales. Otros –como, por ejemplo, Mário Martins[22], Antonia Víñez Sánchez[23], María José Folgar Brea[24] y Xosé Arias Freixedo[25]– evitan delimitar estrictamente su jerarquía estamental.

El contexto de hospitalidad exige un objeto del *jantar* al que el anfitrión y los dos caballeros se dirigen para aprehender: "e foi con eles sa vaca encetar" (v. 3). En este tiempo previo al infortunio, el valor metonímico de la vaca contiene la idea de banquete, elemento de una fase importante en una relación tradicional de hospitalidad. Siguiendo el estudio que realiza Rey Somoza[26] sobre la alimentación medieval y, en particular, su observación sobre la identificación entre la riqueza y la carne, podemos asociar la elección de la vaca a la buena calidad debido a su alto costo: "dentro das carnes utilizadas neses tempos, as máis caras e, polo tanto, as máis apreciadas, eran a de vaca, a de boi e a de tenreiro"[27].

---

[22] Martins, M., *A sátira na literatura medieval portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Vol. 8, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1986 [1977], p. 72.

[23] Víñez Sánchez, A., "Pobres infanzones. La sátira social en dos escarnios de Gonçal' Eanes do Vinhal" en Martín Castellanos, A. J., Velázquez Basanta, F. N. y Bustamante Costa, J. (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 232.

[24] Folgar Brea, Mª. J., "De las cantigas de escarnio a Pedro Madruga: el 'modelo' del caballero medieval" en Brea, M. (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, p. 246.

[25] Arias Freixedo, X. B., "Espelho (deformante) da cavalaria. Personagens e comportamentos anticorteses nas cantigas de escárnho e maldizer" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, p. 647.

[26] Rey Somoza, A., "A mesa e a carne nas cantigas de escarnio e maldicir" en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Vol. II, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1535-1546.

[27] Rey Somoza, A., *op. cit.*, p. 1540.

En suma, esta primera temporalidad representa el orden social en la medida en que el noble anfitrión pretende satisfacer a sus huéspedes con lo mejor que tiene, esto es, el alimento más preciado: su vaca.

## ii. Infortunio

El segundo momento obedece al infortunio en sí, al instante concreto en que sucede una desgracia:

> "e a vaca morreu-xe logu' enton,
> e don Fagundo quer-s' ora matar
> *porque matou sa vaca o cajon.*" (vv. 4-6)

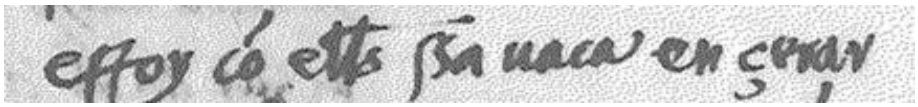
Esta desgracia u *ocajon* pone fin al tiempo ameno caracterizado por la situación hospitalaria, logra quebrar ese orden social porque la muerte de la vaca conlleva la imposibilidad de devenir banquete.

Cabe aclarar que otra interpretación relativa a la causa de su muerte ha sido recurrente en ediciones y estudios sobre esta cantiga. Me refiero a la responsabilidad humana de la desgracia. Rodrigues Lapa[28], entre otros, dirige su mirada al anfitrión: "lembrou-se de ir cortando pedaços da vaca, como quem corta numa abóbora. O resultado, já se vê, foi a morte do animal, que D. Fagundo, num desespero, atribuiu a

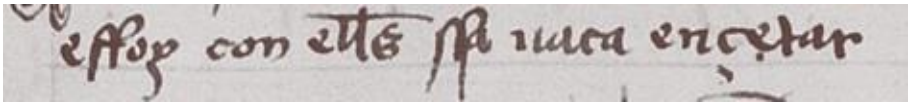
[28] Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965], p. 71, c. 38.

moléstia.”. Martins[29] le apunta concretamente: “D. Fagundo, para jantar com dois cavaleiros, cortou um pedaço da vaca e ela morreu. Em má hora encetou ele a vaca e ‘Don Fagundo quer ora morrer’.” También sigue esta línea de pensamiento Gouveia Fernandes[30]: “retalhava sua única vaca”. Y aún Arias Freixedo[31] le atañe el cometido: “talhou uma pequena porção da carne de uma vaca, querendo que o animal seguisse vivo e continuasse a pastar”.

Sospecho que esta interpretación compartida por muchos pudo derivar del problema que concierne a la transmisión material de la pieza y, particularmente, a la de una variante significativa que podemos observar hacia el final del verso 3: “e foi con eles sa vaca encetar”. Mientras que en el manuscrito *V* se registra *en çerar*, en *B* leemos *en çetar*.

*V* 1112, f. 183r: 

*B* 1580, f. 332v:



Esto resulta confuso para los editores quienes, por lo menos, deben optar entre dos formas de lectura: ya sea por *encerrar*, como lo hace

[29] Martins, M., *A sátira na literatura medieval portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Vol. 8, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1986 [1977], p. 72.

[30] Gouveia Fernandes, R. C., “A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social” en *Ângulo,* 125/126 (2011), p. 9.

[31] Arias Freixedo, X. B., “Espelho (deformante) da cavalaria. Personagens e comportamentos anticorteses nas cantigas de escárnho e maldizer” en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, p. 647.

Teófilo Braga[32]; ya sea por *encetar*, como proponen Manuel Rodrigues Lapa[33] y Xosé Arias Freixedo[34]. Por tanto, no sabemos si don Fagundo y los dos caballeros se encaminan primero a encerrar a la vaca –esto es, a arrinconarla para luego, quizá, cortar unas tajadas– o si directamente se dirigen a *encetar* o cortarla.

Por otro lado, a pesar de que Afonso Eanes do Coton juega en la cantiga con esta intención de don Fagundo de tajar su vaca con motivo del convite a *jantar*, en el refrán se explicita, según vimos, que el infortunio u *ocajon* mató a la res: "*porque matou sa vaca o cajon*". Asimismo, la voz poética aclara que don Fagundo halló muerto al animal, es decir, que aún no se había llevado a cabo el acto de *encetar*:

> "Quand' el a vaca ante si mort' achou,
> logu' i estando mil vezes jurou
> que non morreu por quant' end' el talhou,
> ergas se foi no coitelo poçon;" (vv. 7-10)

La experiencia del infortunio impacta con un efecto retórico, metonímico, en un tercer momento al que podemos llamar post-infortunio.

---

[32] Braga, T., *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica restituida sobre o texto diplomatico de Halle, acompañada de um glossario e de uma introducção sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878, c. 1112.

[33] Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965], p. 71, c. 38.

[34] Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, c. 43.

## iii. Post-infortunio

La muerte de la vaca generaría un proceso de agonía o "muerte subjetiva" del anfitrión que nos permitiría plantear una posible relación metonímica entre la desgracia de la vaca y la de don Fagundo. Este tipo de metonimia que sugiere la representación del efecto por la causa explica la concentración de este tiempo en la desgracia de don Fagundo.

Su sufrimiento ante la situación adversa se traduce en deseos de muerte e incluso de suicidio (en el v. 5, "e don Fagundo quer-s' ora matar", y, en el v. 17, "e don Fagundo quer ora morrer"), en la desesperación marcada por la exageración o hipérbole lingüística (en los vv. 8-9, "logu' i estando mil vezes jurou/ que non morreu por quant' end' el talhou") y también por la desmesura gestual (en el v. 11, "e don Fagundo todo se messou,").

La expresión lírica de su padecimiento ha sido explicada en varias oportunidades en función de la cantidad de vacas (o animales) que este pudiera poseer. Brea[35], por ejemplo, señala que era la "única vaca que tenía". Asimismo, Gouveia Fernandes[36] estima que esa era "sua única vaca". Esta conjetura cuantitativa encierra ciertas críticas –según expondremos en breve– a la condición socioeconómica del anfitrión que han llevado a la clasificación de esta cantiga entre las del género de

[35] Brea, M., "Tipos *marginales* satirizados en la lírica gallego-portuguesa" en *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 4 (1996), p. 25, n. 42.

[36] Gouveia Fernandes, R. C., "A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social" en *Ângulo,* 125/126 (2011), p. 9.

escarnio[37] y, además, a su subclasificación entre las numerosas de escarnio personal por dirigir su contenido satírico y burlesco a una persona en concreto[38], en este caso, a don Fagundo. La modalidad de escarnio personal

> "foi a máis cultivada polos trobadores galego-portugueses, xa que é a que conta con máis composicións (case 70). Nela exprésase unha burla dirixida a unha persoa concreta, xeralmente pertencente ao círculo nobre e cortesán (tanto mulleres –abadesas e soldadeiras– coma homes), que sofre os ataques do poeta por diversos motivos (...). Entre os cultivadores máis destacados están os trobadores galegos Afons' Eanes do Coton e Airas Perez Vuitoron, o portugués Estevan da Guarda ou o rei Alfonso X o Sabio."[39]

Brea[40] aclara que don Fagundo no es alabado por el valor caballeresco de la riqueza, sino que es atacado y escarnecido por su pobreza ya que "pretendía ir quitando trozos del cuerpo de la única vaca

---

[37] Para distinguir especificidades entre las cantigas de escarnio y las de maldecir, *vid.* TAVANI, G., *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 42-43 y Meléndez Cabo, M. & Vega Vázquez, I., *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2010, pp. 86-87.

[38] Meléndez Cabo, M. & Vega Vázquez, I., *op. cit.*, pp. 90-91.

[39] *Idem*, p. 90.

[40] Brea, M., "Tipos *marginales* satirizados en la lírica gallego-portuguesa" en *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 4 (1996), p. 25, n. 42.

que tenía sin que ésta muriese". Gouveia Fernandes[41] comparte el objetivo lírico de un escarnio personal asociado a las bajezas económicas de un personaje noble, pero su posición quizá sea extremista al reducir el status de don Fagundo a *infanção* y al potenciar su hipotética pobreza al grado de miseria: "Afonso Eanes do Coton (...) ri-se da miséria de um infanção que retalhava sua única vaca ainda viva para oferecer carne aos convidados".

Otros estudiosos modernos solo se han apoyado en la interpretación del acto de *encetar* vivo al animal para fundamentar el escarnio de la pobreza del anfitrión como, por ejemplo, Víñez Sánchez[42]: "invita a comer a dos caballeros, para lo que ha de despedazar a una vaca. La escena, un tanto escabrosa, permite valorar la necesidad del pobre hombre". Folgar Brea[43] también atribuye el acto a la falta de recursos de don Fagundo mientras Arias Freixedo[44], sarcásticamente, le atribuye el epíteto "campeón de escasez", común a otros personajes nobles escarnecidos: "Sobre a escassez à hora de convidar há verdadeiros campeões, como o D. Fagundo da cantiga de Afons'Eanes do Coton". Previamente a las consideraciones de estos autores,

[41] Gouveia Fernandes, R. C., "A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social" en *Ângulo,* 125/126 (2011), p. 9.

[42] Víñez Sánchez, A., "Pobres infanzones. La sátira social en dos escarnios de Gonçal' Eanes do Vinhal" en Martín Castellanos, A. J., Velázquez Basanta, F. N. y Bustamante Costa, J. (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 232.

[43] Folgar Brea, Mª. J., "De las cantigas de escarnio a Pedro Madruga: el 'modelo' del caballero medieval" en Brea, M. (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, p. 246.

[44] Arias Freixedo, X. B., "Espelho (deformante) da cavalaria. Personagens e comportamentos anticorteses nas cantigas de escárnho e maldizer" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, p. 647.

Rodrigues Lapa[45] había añadido el rasgo de avaricia al de la pobreza del anfitrión ("penúria e avareza"), de acuerdo con las expresiones "avarento" y "em apuros de bolsa" que el editor emplea para describir a don Fagundo y su situación económica.

Recuperar estos argumentos nos permite, por un lado, observar las condiciones materiales del texto conservado en los cancioneros y, por otro lado, reflexionar una vez más sobre la temática del escarnio personal. En cuanto al primer aspecto, hallo conveniente señalar que ninguno de los manuscritos (ni *B* 1580, ni *V* 1112) aporta datos numéricos acerca de la cantidad de vacas que don Fagundo tuviera, de modo que no podríamos aseverar que él sólo contara con una para ofrecer en el convite y que fuera escarnecido, entonces, por los motivos de escasez, pobreza y/o avaricia.

En cambio, la referencia posesiva a "*sa* vaca" (es decir, "su vaca") y su reiteración en las estrofas y en el refrán resultan, en mi opinión, relevantes. Claramente don Fagundo es propietario de este animal; le pertenece, en principio, como cualquier otro objeto. No obstante, es curioso el dolor o *coita* que siente y demuestra ante la muerte de "*sa* vaca" (y no de una vaca o de cualquier animal). ¿Será que don Fagundo acogió a esta vaca como su animal doméstico? ¿Podríamos pensar que la res se ha vuelto familiar para don Fagundo y, por eso, ha perdido la categoría de extrañeza que portaba como animal y que la equiparaba a un objeto? ¿Podríamos asociar los versos siguientes a esta familiaridad en vez de a la pobreza y/o a la avaricia?

---

[45] Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965], p. 71, c. 38.

"Quisera-x' el da vaca despender
tanta, per que non leixass' a pacer,
ca se el cuidasse sa vaca perder
ante xe dera a si no [quinhon]," (vv. 13-16)

Siguiendo la reconstitución del verso 16 que realiza Arias Freixedo[46], podríamos identificar al anfitrión como otro elemento simbólico del *jantar,* ya que hubiera sido capaz de sacrificar su vida y ofrecerse como almuerzo a cambio de que "su" vaca continuase con vida. Por esta razón no queda claro que su intención fuera matarla. Por el contrario, esta idea pierde consistencia debido a esta suerte de dramatización en la que don Fagundo se propone como banquete ritual. Esto da cuenta, además, del estrecho vínculo forjado entre este hombre y "su" vaca, lazo que el infortunio intenta quebrar.

Pero, lejos de romperse esa unión o familiaridad entre la sociedad y la naturaleza, el sufrimiento que experimenta don Fagundo acompañaría el dolor de la naturaleza y lo acercaría a la animalidad. Su figura es escarnecida en la cantiga por esta actitud frágil frente a la adversidad. Resultan llamativas, por ejemplo, su tristeza y debilidad frente a la fortaleza caballeresca o su manifestación de ira al arrancarse los cabellos frente a la cordura y mesura cortesana. La muerte de su vaca desequilibra a don Fagundo y este no puede cuidar los modales acordes a su status social.

[46] El verso está incompleto en los dos manuscritos. Cabe aclarar que la reconstitución *[quinhon]* pertenece a la edición de Arias Freixedo. *Vid*. Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, c. 43.

En este tercer momento o tiempo de post-infortunio percibimos la humanidad de este personaje noble medieval, contemplamos lo que llamo su agonía o "muerte subjetiva", es decir, cómo muere sin morir, de qué manera él sobrevive al infortunio y cómo su vida de presunto caballero va adquiriendo, así, un carácter espectral, lo cual resulta satirizado. En síntesis, este tiempo de post-infortunio se caracteriza por la desgracia de don Fagundo pero también por su simultánea sátira, las que resultan del efecto retórico metonímico de la desgracia que acaece a su vaca.

## Conclusiones

Las referencias a animales no abundan en los cancioneros de la lírica profana gallego-portuguesa medieval y nuestra pieza, *Foi Don Fagundo un dia convidar* (*B* 1580, *V* 1112), representa solo un caso que ilustra esta escasez, aunque no su insignificancia. Por este motivo, en este trabajo hemos intentado dilucidar el valor literario del único ítem animal –*vaca*– que ofrece el trovador Afonso Eanes do Coton en la cantiga.

Para exponer y desarrollar la estrategia poética de la metonimia animal nos hemos servido de un eje temporal extraordinario –*ocajon*– que está presente en el estribillo y que la sostiene. El estudio de este fenómeno disociado en tres momentos (pre-infortunio, infortunio y post-infortunio) nos ha permitido arrojar luz sobre el estrecho vínculo que mantiene el anfitrión con su vaca y que se convierte en objeto de escarnio. Simultáneamente, nos habilita a liberar de responsabilidad a don Fagundo por el deceso de la res. En este sentido, no debiéramos

apoyar la ironía en la palabra *encetar* o en la interpretación relativa a *encetar* vivo al animal.

La ironía podría sustentarse en la expresión más humana de este posible caballero, la que se hace explícita al lamentarse por la muerte de la vaca, al perder autoridad y dominio sobre un animal debido a la relación de familiaridad que don Fagundo establece con este "otro" que se convierte en "*sa* vaca", por no ser capaz de resguardar su extrañeza. La expresividad lírica de su *coita* logra la amplificación del escarnio personal, aunque no en el sentido de una sátira a la escasez o a la condición pobre anticaballeresca –o, al menos, no solo en este sentido–, sino en términos de una sátira asociada a otros valores cortesanos.

El infortunio vence, entonces, a don Fagundo en la pugna por la superioridad del poder porque, mediante la metonimia de la muerte de la vaca, opera para satirizar otras virtudes caballerescas y cortesanas como la mesura y la fortaleza de espíritu del noble anfitrión.

## Bibliografía

Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003.

Arias Freixedo, X. B., "Espelho (deformante) da cavalaria. Personagens e comportamentos anticorteses nas cantigas de escárnho e maldizer" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas,* São Paulo, Humanitas, 2012, pp. 641-654.

Braga, T., *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica restituida sobre o texto diplomatico de Halle, acompañada de um glossario e de uma introducção sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.

Brea, M., "Tipos *marginales* satirizados en la lírica gallego-portuguesa" en *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 4 (1996). Dedicado a marginales y marginados en la época medieval, 13-33.

Brea, M. (coord.), *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>, [Consultada el 20/09/2016].

Ferreiro, M., "O subcorpus das cantigas de cavaleiros no Cancioneiro Profano Galego-Português. Notas linguístico-editoriais" en Mongelli, L. M. (ed.), *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, São Paulo, Humanitas, 2012, pp. 353-367.

Ferreiro, M. (dir.), *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014-, <http://glossa.gal>, [Consultada el 20/09/2016].

Folgar Brea, Mª. J., "De las cantigas de escarnio a Pedro Madruga: el 'modelo' del caballero medieval" en Brea, M. (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pp. 239-252.

Gonçalves, E., "La Tavola Colocciana *Autori portughesi*" en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10 (1976), 387-448.

Gouveia Fernandes, R. C., "A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social" en *Ângulo,* 125/126 (2011), 08-15.

Lopes, G. V., Ferreira, M. P. *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH / NOVA, 2011-, <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, [Consultada el 20/09/2016].

Lorenzo, R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla,* Vol. II (Glosario), Ourense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, 1977. Recuperado de http://sli.uvigo.gal/DDGM/ .

Martins, M., *A sátira na literatura medieval portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Vol. 8, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1986 [1977].

Meléndez Cabo, M. & Vega Vázquez, I., *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2010.

Pérez Rodríguez, F. J. (ed.), *Os documentos do tombo de Toxos Outos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Sección de Patrimonio Histórico, 2004.

Real Academia de la Historia, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de*

*la Historia*, Tomo II (*Partida Segunda y Tercera*), Madrid, Imprenta Real, 1807.

Resende de Oliveira, A., *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibrí, Faculdade de Letras, 1994.

Rey Somoza, A., "A mesa e a carne nas cantigas de escarnio e maldicir" en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Vol. II, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1535-1546.

Rodrigues Lapa, M. (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970 [1965].

Tavani, G., *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

Víñez Sánchez, A., "Pobres infanzones. La sátira social en dos escarnios de Gonçal' Eanes do Vinhal" en Martín Castellanos, A. J., Velázquez Basanta, F. N. y Bustamante Costa, J. (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 231-239.

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *Haereses ut ecclesiae vulpes vel lupi*
# *La animalización como estrategia discursiva antiherética de la Iglesia Medieval*

**Gastón García**

Universidad Nacional de La Plata

jggarcia.unlp@gmail.com

## Resumen

En la Edad Media, la animalización fue una de las estrategias adoptadas por los intelectuales eclesiásticos con el objetivo de conceder substancia argumental a las discursivas antiheréticas. En efecto, los animales –especialmente, zorros y lobos- fueron instrumentalizados para consolidar la posición de la ortodoxia mediante la articulación y proyección de sus imágenes y representaciones sobre la herejía, las cuales –a su vez- detentaban un poder performativo que imponía una identidad sobre los disidentes. Apropiándose de su imagen y atribuyéndole a sus conductas una serie de valores morales, las representaciones que orbitaban en torno a los animales se convirtieron en una suerte de material sujeto a la manipulación de una serie de prácticas discursivas con el objetivo de asociar a los herejes y animales bajo el signo de comportamientos y actitudes bestiales. Estas construcciones discursivas sustentaban una retórica agonística que legitimaba la supresión de la disidencia religiosa.

## Palabras clave

Herejía – Discurso – Animalización – Edad Media

## Abstract

In the Middle Ages, the animalization was one of the strategies adopted by the ecclesiastical intellectuals with the aim of granting argumentative substance to the antiheretic discursives. In fact, animals – especially, foxes and wolves- were implemented in consolidating the position of orthodoxy by articulating and projecting their images and representations about heresy, which -in turn- possessed a performative power that imposed an identity over the dissidents. Appropriating their image and attributing to their behavior a series of moral values,

representations orbiting around animals became a sort of material subject to the manipulation of a series of discursive practices with the objective of associating heretics and animals under the sign of behavior and bestial attitudes. These discursive constructions supported an agonistic rhetoric that legitimized the suppression of religious dissidence.

## Key words

Heresy – Discourse – Animalization – Middle Ages

## Introducción

Durante siglos, la Iglesia emprendió la construcción de un saber teológico dirigido a consolidar una voluntad de extensión de su poder, un poder que se pretendía hegemónico, sobre la sociedad feudal. Al mismo tiempo, estas prácticas intelectuales comportaban intrínsecamente una labor de delimitación que trazaba ciertas fronteras –sean éstas imaginarias o concretas- que se encontraban siempre en constante fluctuación. La elaboración de este saber teológico llevó a la Iglesia a restringir a sus ministros el monopolio de los *officia divina*, entre los que se destacaban tanto la capacidad de interpretar como aquella que los predisponía e instrumentalizaba a fin de difundir el mensaje de Dios. Éste se les revelaba de acuerdo a la posesión de una cualidad única que los investía de un poder pastoral fundado en la capacidad de intermediación entre Dios y los hombres, mediatización en virtud de la cual se accedía a la salvación. Los siglos XI y XII constituyen, pues, un momento clave en el que este proceso comienza a cristalizar, manifestándose esencialmente a través de una reestructuración de la institución y de la extensión de su control sobre las representaciones y las prácticas religiosas y culturales de la sociedad feudal.

Por entonces –y, como parte esencial de este proceso- los herejes emprendían una disputa por el ejercicio de ese poder pastoral sobre el cual el clero detentaba un cierto ejercicio monopólico, razón que motivó una violenta reacción por parte de la Iglesia. Desde luego que la noción de herejía identifica y tiende a oculta un gran espectro de situaciones particulares, cuya diversidad se diluye, pero no es este el espacio para

detenernos en este problema central. Sin embargo, baste decir que, aun cuando la Iglesia no desconocía en absoluto semejante multiplicidad, tendió a homogeneizarlas, asimilándolas bajo la sombra de un complejo entramado conceptual. En efecto, la construcción e imposición de una identidad que reforzaba la alteridad relativa suponía un ejercicio de poder cimentado en una serie de estrategias adoptadas con el objetivo de conceder substancia argumental a los discursos antiheréticos.

Esbozaremos aquí algunas líneas de análisis que nos permitan comprender el alcance de una de aquellas estrategias en particular: la animalización. En efecto, emprender un examen de la representación de los herejes como animales y, particularmente, como zorros y lobos, a través de su vinculación con la tradición bíblica y patrística, tiene por objetivo comprender la forma en que tales estrategias nutrieron el despliegue de la guerra contra la disidencia religiosa llevada a cabo por la Iglesia en Europa Occidental, esencialmente entre los siglos XII y XV.

## Haereses ut ecclesiae vulpes vel lupi

En la Edad Media, el animal era omnipresente, pues, según ha sido afirmado, ocupaba un rol central no sólo en los aspectos más profanos de la cotidianeidad, sino también en la literatura, la iconografía, y en la reflexión de la alta cultura teologal. Aun así, es preciso indicar que las representaciones en torno al animal no fueron inmóviles a lo largo de ese inmenso período de tiempo, sino que éstas fueron mutando, transformándose y diversificándose.[1]

[1] Pastoureau, M., *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012, p. 9; Idem, "L'animal et l'historien du Moyen Âge" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve – XVe siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Renes, 1999, pp. 13-25; Delort, R., *Les animaux ont*

Nos ocuparemos aquí tan sólo de una dimensión específica de la animalidad: aquella vinculada a su representación dentro de los parámetros del binomio conceptual *virtus et vitium* que establece la Iglesia y que extiende sobre las distintas dimensiones de lo social.[2] Desde esta óptica, el animal no se concibe sino en relación con Dios o con los hombres, sometido esta vez no corporalmente, sino más bien metafísicamente a un proyecto de moralización. En este sentido, el animal actúa, entonces, como un *porteur de sens*, cuyas caracterizaciones físicas estarán en desventaja respecto a las atribuciones morales, cuando no subordinadas a éstas.

Desprovistos de toda corporalidad material, los animales se colocaban en el centro de una evocación alegórica, más en función de aquello que representan que de lo que en realidad son. Por lo que, generalmente, sobre ellos pesaba una enorme ambigüedad, producto de una manipulación simbólica, puesto que su imagen se estructuraba en función de la *virtus* que se quería exaltar o del *vitium* que se pretendía denigrar.

De este modo, podemos encontrar en las líneas redactadas por Ambrosio de Milán, hacia el siglo IV, una manifestación de la vinculación conceptual entre la herejía y los zorros ("*haereticis autem*

---

*une histoire*, Paris, Seuil, 1984; Salisbury, J., *The beast within. Animals in the Middle Ages*, London, Routledge, 1994; Zink, M., "Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen Âge" y Durliat, M., "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI$^{e}$ au XV$^{e}$ siècle" en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI$^{e}$ – XV$^{e}$ siècle). Actes du XV$^{e}$ congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1984, 47-71; Baratay, É., "Le christianisme et l'animal: une histoire difficile" en *Ecozona. European Journal of Literature, Culture and Environment*, Vol. 2 (2011), 120-138.

[2] Sobre la representación de los herejes bajo la forma de otros animales, *Vid.* Kienzle, B.M., "La représentation de l'hérétique para l'imagerie animale" en Aurell, M. (Dir.) *Les cathares devant l'Histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, Cahors, 2005, pp. 181-195; Berlioz, J., "Le crapaud, animal diablolique: une exemplaire construction médiévale" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *Op. cit.*, pp. 267-288; Schmitt, J. C., "La parole apprivoisée" en Idem, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévaleK,* Paris, Gallimard, 2001, pp. 183-210.

*vulpes comparat*"). Posteriormente, Agustín de Hipona, acepta esta alegoría y la complementa, puesto que éstos, así como los hombres pérfidos, son caracterizados como tramposos y mentirosos, bestias que utilizan sus cavernas para ocultarse y que son portadores de un hedor detestable y putrefacto ("*odore etiam tetro putentes*").[3]

Hacia principios del siglo VII, Isidoro de Sevilla dedica el libro XII correspondiente a sus *Etimologías* a enunciar y describir algunas características de los animales. Allí, coloca al zorro (*vulpes*) y al lobo (*lupus*) en una taxonomía que los identifica entre las *bestiis*. Del primero, se dice que es un animal "*fraudulentum*", que nunca toma caminos rectos, sino aquellos tortuosos zigzagueantes ("*numquam rectis itineribus, sed tortuosis anfractibus currit*"). Mientras que el último, se caracteriza por ser una bestia rapaz y sedienta de sangre ("*rapax bestia et cruoris appetens*").[4]

Posteriormente, a mediados del siglo IX, Rabano Mauro en su obra *De universo* (también conocida como *De naturis rerum*) incursiona nuevamente sobre este problema, aunque allí puede observarse un cambio cualitativo. En efecto, si bien las definiciones trazadas por Rabano Mauro implican un cierto proceso de mímesis con respecto a las elaboraciones de Isidoro de Sevilla, es decir, tomadas de forma prácticamente literal, la innovación consiste en cierta conjunción entre lo mimético y los comentarios morales que encuentran su correlato en pasajes bíblicos. Así, por ejemplo, se emplean citas

---

[3] Ambrosio de Milán, *Traité sur l'Évangile de Saint Luc*. Tissot, G. (Ed.), Paris, Cerf, 1959. Vol. II, p. 19: "*Haereticis autem vulpes comparat* (...) *vulpes enim plenum fraudis est animal fouveam parans et in fovea semper latere desiderans*"; Idem, *In salmum David CXVIII Expositio*. PL. XV, col. 1360: "*vulpes* (...) *per hanc figuram significans quod improbi ac fraudulenti homines, et maxime heretici*". Agustín de Hipona, *Enarratio in Psalmum LXXX*. PL. XV, col. 1040: "*Vulpes, insidiosos, maximeque haereticos significant; dolosos, fraudulentos, cavernosis anfractibus latentes et decepientes, odoro etiam tetro putentes*".

[4] *Etym*. XII, 2, 23-24; XII, 2, 29. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Oroz Reta, J., Marcos Casquero, M. (Eds.), Díaz y Díaz, M. (Introd.), Madrid, BAC, 2004.

extraídas del Evangelio: "el lobo arrebata las ovejas y las dispersa" ("*lupus rapit et dispergit oves*" Jn. 10, 12), razón por la que éste puede representar, en el pensamiento eclesiástico, tanto al diablo como a los heréticos o a los hombres engañadores ("*diabolum significat aut haereticos vel dolosos homines*").[5] Estas mismas adjetivaciones se replican en los atributos conferidos a los zorros ("*diabolum dolosum, vel haeretico callidum, sive peccatorem hominem significat*"). La posesión de cuevas ("*foveas habeant*") para ocultarse, parece asemejarlos, aunque, desde ellas, los zorros acechan a sus víctimas, mientras que los herejes seducen a los hombres en quienes siembran sus perversas opiniones ("*sugestiones suas perversas interserant*").[6]

Vemos, entonces, la forma en que operan estos desplazamientos de sentido, una suerte de transferencias semánticas, en la cual, los conceptos de *vulpes/lupus* y *haereses*, se presentan como intercambiables. Se procede, pues, a la conformación de alegorías analógicas, que combinan elementos simbólicos para configurar mediante una serie de metáforas, parangones y similitudes, una unidad de sentido. Sin embargo, esta operación del pensamiento analógico se tornará aún más estrecha y evidente entre los siglos XII y XIII,[7] momento en que, como ya hemos indicado, la Iglesia no sólo atraviesa por una fase de restructuración sino también de delimitación de sus fronteras, ordenando y excluyendo.[8]

---

[5] PL. III, col. 223.

[6] PL. III, col. 225. Anselmo de Canterbury (o el Pseudo-Anselmo) exclama a los pastores que deben alejar a las zorras rapaces de su grey. PL. CLVIII, col. 697: "*Pastores, vigilate, lupas arcete rapaces a gregibus vestris*".

[7] Sobre la utilización de la metáfora de la animalidad contra la herejía, *vid*. Scopello, M., "Le renard symbole de l'hérésie dans les polémiques patristiques contre les gnostiques" en *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, Vol. 71 (1991), 73-88; Voisenet, J., "Le renard dans le bestiaire des clercs médievaux" en *Reinardus,* Vol. 9 (1996), 179-188; Idem, "Animalité et mépris du monde (Ve – XIe siècle)" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *Op. cit.,* pp. 29-40.

[8] Iogna-Prat, D., *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris, Aubier, 1998; Moore, R. I., *La formación de una sociedad represora.*

Por entonces, el vértice de la jerarquía eclesiástica se inquietó frente a la emergencia de movimientos heréticos disidentes, tales como los de Étienne y Lisois en Orleans, Henri de Lausanne, Pierre de Bruys, Arnaldo de Brescia y muchos otros, agrupados mayormente bajo la denominación de cátaros.[9] El célebre abad de la Orden monástica de Cîteaux, Bernardo de Clairvaux, participó activamente de la "contraofensiva" en el Midi francés, que buscaba recuperar el control sobre la feligresía y aniquilar la disidencia en el seno de la *mater Ecclesia*, ya sea mediante la predicación o bien a través de la violencia. En este contexto, Bernardo escribe, hacia mediados del siglo XII, su obra S*ermones in cantica cantorum*. Allí, comenta extensamente el pasaje veterotestamentario que reza: "*Cacen a los zorros, a esos zorros pequeños que arrasan las viñas*" ("*Capite nobis vulpes vulpes parvulas quae demoliuntur vineas*" Can. 2, 15).[10]

En el sermón 63, el abad de Cîteaux utiliza la metáfora de las viñas del Señor para referirse a la *christianitas*, más específicamente, a los sujetos que siguen el camino de Cristo hacia la salvación, y cuyo esfuerzo se debilita por los embates de *vulpes* que los desvían del sendero.[11] Mientras que, en el sermón 64, las vinculaciones entre la Iglesia y las viñas, por un lado, y los herejes y los zorros, por el otro, se hacen

---

*Poder y disidencia en la Europa occidental, 950-1250*, Barcelona, Crítica, 1989; Little, L. K., *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus, 1983.

[9] La bibliografía al respecto sería inabarcable, baste mencionar estos estudios relativamente recientes con aportes significativos. Biget, J. L., *Hérésie et Inquisition dans le Midi de la France*, Paris, Picard, 2007; Brunn, U., *Des contestatires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris, Études augustiniennes, 2006; Jiménez-Sánchez, P., *Les catharismes. Modèles dissidents du christianisme médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008; Pegg, M. G., *A most holy war. The Albigensian crusade and the battle for Christendom,* New York, Oxford University Press, 2008; Moore, R. I., *La guerra contra la herejía. Fe y poder en la Europa medieval*, Barcelona, Crítica, 2014.

[10] PL. CLXXXIII, col. 1080-1102. (Sermones LXIII, LXIV, LXV, LXVI). *Vid.* Kienzle, B. M., *Cistercians, Heresy and Crusade in Occitania, 1145-1229. Preaching in the Lord's Vineyard*, York, York Medieval Press, 2001, pp. 8-9, 78-80, 85-90.

[11] PL. CLXXXIII, col. 1080-1083.

explícitas. El zorro/hereje debe ser atrapado, capturado, no por las armas, sino mediante argumentos ("*Capiuntur, dico, non armis sed argumentis*").[12] Los sermones 65 y 66, dejan al descubierto que, en principio, el objetivo no es el aniquilamiento físico, sino la conversión -o aún mejor, la retroversión- en la fe de la Iglesia, en la sumisión a su *auctoritas*, en el reconocimiento y, por ende, el sometimiento a su *potestas*, un poder de intermediación entre Dios y los hombres, de interpretación de la Verdad. Así, urge detenerlos, puesto que estos herejes son como los zorros, que se disfrazan de ovejas para engañar al rebaño, y con ello minan el sembradío y las viñas del Señor.[13]

El recurso metafórico dirigido a la aprehensión de las tribulaciones por las que atravesaba la *christianitas* adquirió un enorme reconocimiento. Tal es así que esta representación de la corrupción aparecerá en la crónica contemporánea, *Historia rerum anglicarum*, del canónigo agustino William de Newburgh, aunque aquí la imagen corresponde a la serpiente que se esconde y causa daños en el viñedo.[14] E incluso, en 1198, el papa Inocencio III hará uso de ella para referirse a los herejes, "*vulpes parvulas, quae demoliuntur vineam Domini Sabaoth*", que, aun cuando tengan rostros diversos, todos se asemejan en su orgullo ("*vanitate*").[15]

---

[12] PL. CLXXXIII, col. 1084-1088. (*Vid.* col. 184 *infra*)

[13] PL. CLXXXIII, col. 1084: "*Hi* [haereticos] *sunt qui veniunt in vestimentis ovium ad nudandas oves et spoliandos arietes.* (...) *Hi oves sunt habitu, astu vulpes, actu et credulitate lupi*." (Sermo LXVI).

[14] William of Newburgh, *Historia rerum anglicarum*, en, *Chronicles of the Reings of Stephen etc.* T. I. Howlett, R. (Ed.) London, 1884-1885, 137: "*In partibus Tolosae damnanda haeresis dudum emersit* (...) *et dum in modo serpentis infra suas revolutiones absconditur, quanto serpit occultis, tanto gravius Dominicam vineam in simplicibus demolitur*" (A.D. 1163).

[15] PL. CCXIV, col. 82: "*Cum igitur capiendas hujusmodi vulpes párvulas, quae demoliuntur vineam Domini Sabaoth, specie quidem habentes diversas, sed caudas adinvicem colligatas, quia de vanitate conveniunt in idispum*". *Vid.* PL. CCXIV, col. 142-143. Del mismo modo operará en 1199, al promover la bula *vergentis in Senium*, en la que la que se refiere a los herejes como "*vulpes huiusmodi parvulas, species quidem habentes diversas, sed caudas ad invicem colligatas, quia de vanitate conveniunt in id ipsum*", para luego asimilar ese pecado al *crimen laesae maiestatis*. PL. CCXIV, col. 537-539.

Posteriormente, el pontífice Gregorio IX dispondrá de este recurso metafórico tanto en la bula *Declinante* (1232) por medio de la cual se instaura el tribunal inquisitorial en el reino de Aragón, como en una carta enviada a la diócesis de Narbona (1233) para aprehender a los herejes girovagos, quienes, como los pequeños zorros, arrasan las viñas del Señor para sembrar su malicia.[16] De esta forma, dado que era preciso castigar a estas bestias corruptas y maliciosas, a menudo se recuerda el pasaje bíblico en el que "Sansón se fue y cazó trescientos zorros; luego tomó unas antorchas, ató a los animales por la cola, de dos en dos, y les colgó una antorcha entre las colas".("*Perrexitque et cepit trecentas vulpes caudasque earum iunxit ad caudas sumensque facet ligavit singulas in medio binarum caudarum*" Jue. 15, 4)

El pensamiento medieval observaba el mundo animal bajo un régimen escópico clerical, por lo que la fauna adquiría la forma de una *allegoria in factis*, subordinada a la instrumentalización a través de la cual se confería valor moral a los actos humanos. Esta concepción simbólica de los animales tendía a contemplarlos como modelos edificantes, como fuente de ejemplaridad, sobre los que se proyectaba una serie de valores deseables que se esperaba fuesen introyectados, apropiados por los sujetos a partir de su *imitatio*. No obstante, como vemos, los animales no fueron sólo ejemplo de virtudes, sino también,

[16] "*hereses pullulant et vulpes demoliri vineam Domini moliuntur* (...) *heretice labir morbus, serpens paulatim ut cancer* (...) *vulpéculas parvulas demolientes vineam*" Bula Declinante (1232) en, *Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. T. I. Ripoll, T. – Brémond, A. (Eds.) Roma, 1729, p. 38; "*Ad capiendas vulpes parvulas, hereticos videlicet qui moliuntur in diocesibus vestris tortuosis anfractibus vineam domini demoliri, et penitus eliminandos, ab ipsa suscepti cura regiminis nos hortatur*." Ap. CLXXI *Lettre du papa Grégoire IX touchant les hérétiques de la province*, en, Devic, C., Vaissette, J., Du Mège, A., *Histoire générale de Languedoc*. T. V. Toulouse, J.B. Paya, 1842, p. 676.

colocados bajo el signo del demonio, concebidos como encarnación de vicios, debilidades, faltas y pecados capitales.[17]

En el siglo XIII, el pensamiento escolástico se esforzó por establecer ciertas fronteras que delimitasen aquello que es propiamente humano, y que, por ello, lo diferenciaban de lo que es esencialmente animal. Ciertamente, los animales conservaron su carácter simbólico, un lugar instrumental finamente precisado, aquel que acentuaba las analogías entre el mundo natural y el mundo metafísico de la Verdad.[18] No obstante, parece que -paradójicamente- este uso metafórico acabó aproximando al hombre y al animal, tornando difusas las características que los escindían como entes disímiles.[19]

Por entonces, se expande la reflexión y el estudio acerca de los animales. Así, el fraile dominico, Thomas de Cantimpré, redacta su *De natura rerum*, en el que dedica algunas líneas al zorro, destacando su pelaje rojizo, color que surge de la unión del rojo y el amarillo, cuya dimensión simbólica lo vincula en forma directa a la hipocresía, a la mentira, a la traición, a lo demoníaco.[20] Además, se caracteriza por su hedor putrefacto ("*fetore putride*") y su malicia ("*malitia vulpis*").[21] Esta condición de servidor de la maldad ("*mal art*") es retomada por Guillermo el clérigo de Normandía, quien en su *Bestiario*, destaca que el zorro vive del pillaje, el robo y el engaño ("*vit de roberie, de larracin,*

[17] Burton Russell, J., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995, pp. 73-74; Vincent-Cassy, M., "Les animaux et les péché capitaux: de la symbolique à l'emblématique" en *Le monde animal et ses représentations... Op. cit.*, 121-132.
[18] Boureau, A., "L'animal dans la pensé scolastique" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *Op. cit.*, pp. 99-109.
[19] Salisbury, J., *The beast within... Op. cit.* (*Vid.* Cap. 4 y 5)
[20] Pastoureau, M., "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas" en Idem, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 219-234.
[21] Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*. Boese, H. (Ed.) T. I. Berlin, W. de Gruyter, 1973, (IV, CVIII).

*de trincherie*”). [22] Mientras que, el universitario inglés, Alexander Neckam, lo describe como astuto y engañador (“*Dolosa vulpes fraudibus innatis armatur*”). Todos hacen referencia a su astucia, a su capacidad de fingir su muerte (“*mortuae similis*”) para atrapar a sus presas, y su fraudulenta habilidad para engañar (“*multos fallit fallax*”).[23] Incluso, las representaciones literarias del *Roman de Renart*, caracterizan a este personaje en toda su ambigüedad, aun cuando no logra escapar de estos signos negativos, vinculados a la heterodoxia.[24]

Por otra parte, también surge la figura del *lupus peccator*, animal que -una vez más- no es considerado por sus atributos, sino modelado a la manera de un símbolo que vehiculiza una lección didáctica de carácter moralizante, en el ámbito de lo religioso. En este sentido, el lobo adquiere su fama de astuto, de poseedor de artimañas que lo convierten en un gran simulador, que ama travestirse para engañar a sus víctimas, para persuadirlas. Así, pues, lo presenta el Evangelio: “Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con disfraces de ovejas, pero por dentro son lobos rapaces” (“*Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces*” Mt. 7, 15).

Ciertamente, esta metáfora va a ser un elemento recurrente en la discursiva antiherética, por lo que, ya en el siglo XII, Alain de Lille atribuye tal condición a los valdenses (“*sint lupi veste ovina induti*”), y

---

[22] Guillaume, Clerc de Normandie, *Le bestiaire divin*. Hippeau, M.C. (Ed.), Caen, Hardel, 1852, pp. 232-235, (*XV De goupil*, vv. 1245-1308). La noción *goupil* del francés medieval comienza a difuminarse progresivamente, para ser desplazada por la noción germánica *renard* que, según Le Goff, podría provenir del nombre propio Reinhart o Reginard. *Vid*. Le Goff, J., *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Madrid, Paidós, 2010, p. 175.
[23] Alexandre Neckam, *De naturis rerum. Libri duo*. Wright, T. (Ed.), London, Longman, 1863, pp. 204-206, (Liber I, cap. CXXV *De vulpe*).
[24] Sillivan, K., “*Filz a putein, puant heirites*. The heterodoxy of Renart” en *Reinardus*, Vol. 16 (2003), 183-194. Sobre la imagen de la zorra en la poesía medieval, *Vid*. Müllneritsch, H., “Die Darstellung des Fuchses in der mittelalterlichen Dichtung” en *Concilium medii aevi*, Vol. 13 (2010), 289-306.

Bernardo de Clairvaux hará lo propio respecto a Arnaldo de Brescia ("*lupus magnus et ferus*"), a Henri de Lausanne ("*sub vestimentis ovium lupus rapax*") e incluso a los cátaros de Toulouse. [25] Transferencia semántica que habría de utilizar, hacia la segunda mitad del siglo XIII, el papa Clemente IV en una instrucción acerca de la inquisición. Allí, el pontífice precisó que los herejes andan entre los fieles engañando como lobos vestidos de corderos ("*fallentes sub agni specie lupum gerant*").[26]

El lobo, según Cantimpré, es un animal muy rapaz, deshonesto ("*animal rapacissimus est et fraudulentum*") y solitario ("*solivago*").[27] Atribuciones que permiten a Nicolás de Biard tomar la figura del lobo en sus *Distinctiones*, a fin de exhibir las diferentes formas en que su representación era factible de ser instrumentada en un sermón, con el objetivo de identificar a los distintos tipos de pecadores ("*lupus secundum diversas eius proprietates significat diversos peccatores*").

Primeramente, el lobo es un detractor ("*est detractor*"), y actúa como un raptor ("*raptor, quia vivit de rapina*"), a la manera del diablo, quien se procura de ciertos secuaces, ocultos en sus guaridas, que facilitan que aquél pueda devorar otros hombres ("*sic dyabolus procurat quod similiter homines subsint aliis ut eos devorent*"). Es

[25] Alain de Lille, *Contra haereticos libri quatuor*. PL. CCX, col. 377: "*haeretici qui se justos ese fingunt, cum sint lupi veste ovina induti*"; Bernardo de Clairvaux, *Epistolae*. PL. CLXXXII. Espistola CXCV (c. 1140): "*Arnaldum de Brixia* (...) *si capi vulpes pusillas demolientes vineam Scriptura salubritor monet (Cantic. II, 15), num multo magis lupus et ferus religandus est, ne Christi irrumpat ovillia, oves mactet et perdat?*" (PL. CLXXXII, col. 362-363); Epistola CCXLI (c. 1147): "*Quanta audivimus et congnovimus mala, quae in Ecclesiis Dei facit quotidie Henricus hereticus? Versatur in terra vestra sub vestimentis ovium lupus rapax*" (PL. CLXXXII, col. 434); Epistola CCXLII (c. 1147): Ad tolosanos "Et mora quidem brevis apud vos, sed non infructuosa. Veritate nimirum per nos manifestata, manifestata autem non solum in sermone, sed etiam in virtute, deprehrensi sunt lupi, qui venientes ad vos in vestimentis ovium, devorabant plebem vestram sicut scam panis, sicut oves occisionis" (PL. CLXXXII, col. 436).

[26] *Corpus iuris canonici*. Friedberg, E. (Ed.), Vol. II, Leipzig, B. Tauchnitz, 1881, (Col. 1073).

[27] Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*... *Op. cit.*, (IV, LX). Sobre el poder de evocación del lobo, *vid*. Ortalli, G., "Animal exemplaire et culture de l'environement: permanences et changements" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ... *Op. cit.*, pp. 41-50.

lujurioso ("*luxuriosus*"), en el sentido de no conformarse con cazar a la presa que necesita para alimentarse, sino que es el más audaz y se comporta con crueldad ("*audacior et crudelitor est*"). Además, es un simulador ("*simulator*"), que actúa con hipocresía.[28]

Desde otra óptica, en el relato conocido como, *Fioretti*, se presenta a Francisco de Asís enfrentándose al lobo de Gubbio, mediando con esta bestia ferocísima que devoraba animales y hombres. Pero, si este gesto del *Poverello* tornaba posible el amansamiento de la fiera, la negatividad que otrora fuese atribuida a la imagen de la bestia no cesó de transferir una unidad de sentido, de modo tal que estigmatizaba todo aquello a lo que se asimilaba por analogía.[29]

En efecto, en el siglo XIV, Brígida de Suecia hacía uso en sus *Revelaciones* de esta alegoría, pues en una visión que recibe estando en Italia hacia 1350, sostiene que a veces el diablo, en uso de sus astutas habilidades, suele colocar en el camino a lobos vestidos de ovejas para causar angustia.[30] Del mismo modo, el cardenal Francesco Zabarella glosó la bula *Cum de quibusdam mulieribus* (1311), dictada por el papa Clemente V en el Concilio Ecuménico de Vienne-sur-Rhône, en la que se condenaba a las beguinas. Zabarella sostiene que estas *mulieres*

---

[28] "Le loup selon Nicolas de Biard (XIII^e siècle)" Doc. Transcripto en, Morenzoni, F., "Les animaux exemplaires dans les recueils de *Distinctiones* bibliques alphabétiques du XIII^e siècle" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ...*Op. cit.*, pp. 188-190.

[29] "Florecillas de San Francisco y de sus compañeros" (Cap. XXI), en Francisco de Asís, *Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Guerra, J. A. (Ed.), Madrid, BAC, 1985, pp. 838-840. André Vauchez interpreta este episodio como la mediación que ofició Francisco de Asís en la reconciliación entre el señor del contado de Gubbio, representado por el lobo, y los habitantes de la comuna. Existen algunos otros casos de amansamiento de lobos por hombres de la Iglesia, como el que se relata en la *Vita* del eremita Girard de Saint-Aubin, o aquel en Provence, que protege a un eremita moribundo y el cáliz sagrado que éste llevaba consigo. *Vid.* Contamine, Ph. (Dir.), "Table ronde" en *Le monde animal et ses représentations... Op. cit.*, 159-190 (*vid.* 164, 167)

[30] *The Revelations of St. Birgitta of Sweden. Vol. 2 Liber Caelestis, Books IV-V.* Searb, D. (Trans.), Morris, B. (Introd. And Notes), Oxford, Oxford University Press, 2008, (Lib. IV, 16).

*religiosae*, provenientes de allende los Alpes, usando un engañoso hábito gris o marrón, son como lobos vestidos de ovejas.[31]

Las Órdenes mendicantes jugaron un rol central en los procesos de difusión y transposición de estas construcciones discursivas, puesto que las hacían más accesibles a la *christianitas*, mediante la utilización de estas alegorías, a las que accedían por medio de los *exempla* -pequeños relatos moralizantes que se insertaban en los sermones-. Así, por ejemplo, el concilio de Salzburgo, en 1386, advierte que es preciso evitar a los mendicantes sin licencia, pues, son como "falsos profetas que con sus sermones llenos de fábulas a menudo extravían las almas de sus oyentes.".[32]

En este sentido, se observa que el fraile de la Orden de los Predicadores, Juan López de Salamanca, exhibe estas técnicas exegéticas en sus *Evangelios moralizados*, redactados hacia mediados del siglo XV. Allí, intenta construir la imagen del buen pastor, quien da su vida por las ovejas ("*bonus pastor animam suam ponit pro ovibus*" Jn. 10, 11). Por ello, afirma: "*al pastor pertenesçe defender sus ovejas de los lobos e de otras malas bestias*". El dominico asegura que son tres los lobos que acechan al rebaño: los tiranos, el diablo y los herejes. Estos últimos "*roban las ovejas al pastor e danlas al diablo*", y van a ser ejemplificados con la figura del aragonés Felipe de Berbegal, un fraile minorita de la Observancia que, habiendo incurrido en disidencia, fue condenado por el papa Eugenio IV, en 1431. Estos "*herejes capuches*"

[31] Makowski, E., "*Mulieres religiosae*, strictly speaking: some fourteenth-century canonical opinions" en *The Catholic Historical Review*, Vol. LXXXV (1999), 1-14 (*vid.* 9). Esta alegoría se replica en otros comentarios respecto de las beguinas y las terciarias franciscanas, *Vid.* Idem "*A pernicious sort of women" Quasi-religous womenand canon lawyers in the latter Middle Ages*, Washington, The Catholic University of America Press, 2005.

[32] "*pseudo-prophetae fabulosis praedicationibus audientium animos plerumque seducunt*" Mansi, *Sacrorum conciliorum, nova et amplissima collectio*, Venecia, 1784, Vol. XXVI, col. 729. *Vid.* Polo de Beaulieu, M. A., "Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'*exempla*" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs)...*Op. cit.*, pp. 147-170.

son astutos y engañadores, pues "*se dizen fijos de sant Françisco e no lo son, mas disçipulos del Antechristo*". Por lo cual, López de Salamanca suplica que "*destos lobos robadores que andan en pieles de ovejas nos guarde Dios*".[33]

## Consideraciones finales

En la Edad Media, los animales, particularmente, los zorros y los lobos, fueron asimilados a *figurae diaboli*, instrumentalizados por el pensamiento eclesiástico con el objetivo de consolidar su posición monopólica en el ejercicio de los oficios sacerdotales, la preservación y reproducción de su poder pastoral, y con ello, su exclusiva prerrogativa hermenéutica de interpretación ortodoxa de la Verdad. Por ello, articularon y proyectaron sobre las herejías una serie de representaciones que les permitían combatirlas. Las estrategias discursivas empleadas a tal fin, dejan al descubierto el carácter performativo del lenguaje, cuyo poder inscribía a los disidentes en una alteridad relativa que les negaba su condición de humanidad. La conducta de los herejes encontraba su paragón en el comportamiento de las bestias, por lo que ambos terminaban siendo reificados y demonizados. De este modo, las técnicas exegéticas del discurso antiherético operaban estas transferencias semánticas con el objetivo de habilitar su exclusión de la *christianitas*, y, llegado el caso, legitimar su aniquilamiento.

Además, tal instrumentalización se sustentaba en una retórica agonística, una herramienta útil en el ejercicio de la violencia, dado que

[33] Juan López de Salamanca, *Evangelios moralizados*. Jiménez Moreno, A. (Ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 377-384.

este discurso funcionaba como un dispositivo pedagógico a través del cual se instruía a los fieles en los ritos y creencias de la fe cristiana, advirtiéndoles acerca de los peligros que representaban tales sujetos diabólicos. La animalización operaba como una estigmatización, erigida sobre representaciones que eran fácilmente captables por la feligresía, y por ello podían naturalizarse como algo dado.

No obstante, es preciso indicar que, si la contracara del discurso eclesiástico es el ejercicio de un poder de control sobre la *christianitas*, que construye a su enemigo,[34] que le da forma y le impone una identidad, eso no significa que la herejía sea un producto ficticio. Identificar los artilugios discursivos con los que se legitima el ejercicio de un poder represivo, no significa en modo alguno negar la existencia de la disidencia en la sociedad feudal, principalmente en el seno de la Iglesia.

[34] Eco, U., "Costruire il nemico" en Idem, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiano, 2011, pp. 9-36.

## Bibliografía

### Documentos

Agustín de Hipona, *Enarratio in Psalmum LXXX*, en PL. XV.

Alain de Lille, *Contra haereticos libri quatuor*. PL. CCX.

Alexandre Neckam, *De naturis rerum. Libri duo*. Wright, T. (Ed.), London, Longman, 1863.

Ambrosio de Milán, *In salmum David CXVIII Expositio*, en PL. XV.

Ambrosio de Milán, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*. Tissot, G. (Ed.), Paris, Cerf, 1959. Vol. II

Ap. CLXXI *Lettre du papa Grégoire IX touchant les hérétiques de la province*, en, Devic, C., Vaissette, J., Du Mège, A., *Histoire générale de Languedoc*. T. V. Toulouse, J.B. Paya, 1842, p. 676.

Bernardo de Clairvaux, *Epistolae*. PL. CLXXXII.

Bernardo de Clairvaux, *Sermones in cantica cantorum*, en PL. CLXXXIII

Bula Declinante (1232) en, *Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. T. I. Ripoll, T. – Brémond, A. (Eds.) Roma, 1729, p. 38.

*Corpus iuris canonici*. Friedberg, E. (Ed.), Vol. II, Leipzig, B. Tauchnitz, 1881.

Francisco de Asís, *Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Guerra, J. A. (Ed.), Madrid, BAC, 1985.

Guillaume, Clerc de Normandie, *Le bestiaire divin*. Hippeau, M.C. (Ed.), Caen, Hardel, 1852.

Inocencio III, *Regesta sive epistolae*, PL. CCXIV.

Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Oroz Reta, J., Marcos Casquero, M. (Eds.), Díaz y Díaz, M. (Introd.), Madrid, BAC, 2004.

Juan López de Salamanca, *Evangelios moralizados*. Jiménez Moreno, A. (Ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

Mansi, *Sacrorum conciliorum, nova et amplissima collectio*, Venecia, 1784, Vol. XXVI.

Rabano Mauro, *De Universo,* en PL. III.

*The Revelations of St. Birgitta of Sweden. Vol. 2 Liber Caelestis, Books IV-V*. Searb, D. (Trans.), Morris, B. (Introd. And Notes), Oxford, Oxford University Press, 2008.

Thomas Cantimpratensis, *Liber de natura rerum*. Boese, H. (Ed.) T. I. Berlin, W. de Gruyter, 1973.

William of Newburgh, *Historia rerum anglicarum*, en, *Chronicles of the Reings of Stephen etc*. T. I. Howlett, R. (Ed.) London, 1884-1885.

## Bibliografía secundaria

Baratay, É., "Le christianisme et l'animal: une histoire difficile" en *Ecozona. European Journal of Literature, Culture and Environment*, Vol. 2 (2011), 120-138.

Berlioz, J., "Le crapaud, animal diablolique: une exemplaire construction médiévale" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *Op. cit.*, pp. 267-288.

Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *L'animal exemplaire au Moyen Âge (Ve – XVe siècle)*, Rennes, Presses Universitaire de Renes, 1999.

Biget, J. L., *Hérésie et Inquisition dans le Midi de la France*, Paris, Picard, 2007.

Boureau, A., "L'animal dans la pensé scolastique" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) *Op. cit.*, pp. 99-109.

Brunn, U., *Des contestatires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris, Études augustiniennes, 2006.

Burton Russell, J., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995.

Contamine, Ph. (Dir.), "Table ronde" en *Le monde animal et ses représentations... Op. cit.*, 159-190.

Delort, R., *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

Durliat, M., "Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e^ au XV^e^ siècle" en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge... Op. cit.*

Eco, U., "Costruire il nemico" en Idem, *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiano, 2011, pp. 9-36.

Iogna-Prat, D., *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris, Aubier, 1998.

Jiménez-Sánchez, P., *Les catharismes. Modèles dissidents du christianisme médiévale (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Kienzle, B. M., *Cistercians, Heresy and Crusade in Occitania, 1145-1229. Preaching in the Lord's Vineyard*, York, York Medieval Press, 2001.

Kienzle, B.M., "La représentation de l'hérétique para l'imagerie animale" en Aurell, M. (Dir.) *Les cathares devant l'Histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, Cahors, 2005, pp. 181-195.

Le Goff, J., *Héroes, maravillas y leyendas de la Edad Media*, Madrid, Paidós, 2010.

*Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI^e^ – XV^e^ siècle). Actes du XV^e^ congrès de la Société des Historiens Médiévistes*

*de l'enseignement supérieur public*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1984.

Little, L. K., *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus, 1983.

Makowski, E., "*A pernicious sort of women" Quasi-religous womenand canon lawyers in the latter Middle Ages*, Washington, The Catholic University of America Press, 2005.

Makowski, E., "*Mulieres religiosae*, strictly speaking: some fourteenth-century canonical opinions" en *The Catholic Historical Review*, Vol. LXXXV (1999), 1-14.

Moore, R. I., *La formación de una sociedad represora. Poder y disidencia en la Europa occidental, 950-1250*, Barcelona, Crítica, 1989.

Moore, R. I., *La guerra contra la herejía. Fe y poder en la Europa medieval*, Barcelona, Crítica, 2014.

Morenzoni, F., "Les animaux exemplaires dans les recueils de *Distinctiones* bibliques alphabétiques du XIIIe siècle" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ...*Op. cit.*, pp. 188-190.

Müllneritsch, H., "Die Darstellung des Fuchses in der mittelalterlichen Dichtung" en *Concilium medii aevi*, Vol. 13 (2010), 289-306.

Ortalli, G., "Animal exemplaire et culture de l'environement: permanences et changements" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ... *Op. cit.*, pp. 41-50.

Pastoureau, M., "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas" en Idem, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, pp. 219-234.

Pastoureau, M., "L'animal et l'historien du Moyen Âge" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ... *Op. cit.*, pp. 13-25.

Pastoureau, M., *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.

Pegg, M. G., *A most holy war. The Albigensian crusade and the battle for Christendom,* New York, Oxford University Press, 2008.

Polo de Beaulieu, M. A., "Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'*exempla*" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs)...*Op. cit.*, pp. 147-170.

Salisbury, J., *The beast within. Animals in the Middle Ages*, London, Routledge, 1994.

Schmitt, J. C., "La parole apprivoisée" en Idem, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévaleK,* Paris, Gallimard, 2001, pp. 183-210.

Scopello, M., "Le renard symbole de l'hérésie dans les polémiques patristiques contre les gnostiques" en *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, Vol. 71 (1991), 73-88.

Sillivan, K., "*Filz a putein, puant heirites*. The heterodoxy of Renart" en *Reinardus*, Vol. 16 (2003), 183-194.

Vincent-Cassy, M., "Les animaux et les péché capitaux: de la symbolique à l'emblématique" en *Le monde animal et ses représentations... Op. cit.*, 121-132.

Voisenet, J., "Animalité et mépris du monde (Ve – XIe siècle)" en Berlioz, J., Polo de Beaulieu, M. A. (Dirs.) ...*Op. cit.,* pp. 29-40.

Voisenet, J., "Le renard dans le bestiaire des clercs médievaux" en *Reinardus,* Vol. 9 (1996), 179-188.

Zink, M., "Le monde animal et ses représentations dans la littérature française du Moyen Âge" en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge... Op. cit.*

# Sesión IV
# Modernidad

## 23 de noviembre de 2016

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *No sólo caballos. Canarios, gallináceos y serpientes en la literatura utópica británica del siglo XVIII*

**Martín P. González**
UBA – Conicet
Instituto de Filología Hispánica "Dr. Amado Alonso"
gonzalezmartinp@gmail.com

## Resumen

En este artículo me propongo indagar en la vinculación entre animales y utopía. Específicamente, en los usos que se hicieron de los animales en la literatura utópica británica del siglo XVIII, a partir de analizar la influencia que el célebre viaje del Capitán Lemuel Gulliver al país de los *houyhnhnms* pareciera haber tenido en otros textos utópicos del período. Así, espero señalar cómo, a partir de reflexionar sobre la naturaleza de los animales –y de los hombres-, algunos escritores utilizaron la utopía para criticar y satirizar la sociedad inglesa de su tiempo.

## Palabras clave

Animales, literatura utópica, Inglaterra, siglo XVIII.

## Abstract

In this article I propose to investigate the link between animals and utopia. Specifically, in the uses that were made of animals in the utopian British literature of the eighteenth century, by analyzing the influence that the famous travel of Captain Lemuel Gulliver to the country of the *houyhnhnms* seems to have had in other utopian texts of the period. Thus, I hope to point out how, by reflecting on the nature of animals - and men - some utopian writers criticized and satirized English society of its time.

## Keywords

Animals, utopian literature, England, XVIIIth century.

No creo equivocarme al afirmar que, cuando pensamos en la relación entre animales y literatura utópica, o entre animalidad y utopía, hay por lo menos tres referencias ineludibles, que se nos aparecen casi omnipresentes. Primero, la famosa frase que Moro pone en boca de Rafael Hitlodeo, ese "experto en palabras vanas", cuando en el Libro Primero de su eximio discurso sobre el estado óptimo de una República, plantea que son "las ovejas (...) habitualmente tan dulces y que se alimentan con poco, están comenzando, según me dicen, a resultar tan costosas y salvajes que devoran a los mismos seres humanos y devastan y despueblan los campos, las casas y los poblados (...) derriban las casas y destruyen las aldeas, dejando en pie solamente la Iglesia para usarla de corral" (Moro, 2014, 39). En segundo lugar, el país de los *houyhnhnms*, al que el capitán Lemuel Gulliver llega en el cuarto de sus viajes imaginarios, en el que un pueblo de caballos ha logrado una vida cívica ejemplar gracias a que "están dotados por la naturaleza de una inclinación general a la virtud y no conciben ni tienen idea de lo que pueda ser el mal en seres racional, por lo cual se rigen por la máxima de que se tiene que cultivar la razón, a la que hay que atenerse enteramente" (Swift, 2007, 324), a la vez que mantienen como sirvientes a rebaños de *yahoos*, criaturas similares a los seres humanos erop que "son, de todos los animales, los menos dotados para aprender algo y su capacidad no pasa más allá de llevar cargas (...), son astutos, malignos, alevosos y vengativos, (...) fuertes y audaces, pero de espíritu mezquino, y en consecuencia, insolentes, abyectos y crueles" (Swift, 2007, 322). Tercero, es imposible no hacer referencia a esa genial sátira distópica que constituye la granja emancipada del yugo de los humanos ideada por George Orwell, en la que los animales, inspirados por el sueño del viejo cerdo Major de un futuro mejor, se sublevan contra sus amos,

inician una revuelta y vencen, sólo para caer nuevamente en un régimen de explotación. La sombría reflexión final del autor buscaba así llamar la atención sobre la decadencia de la otrora brillante esperanza comunista, cuando "los animales asombrados, pasaron su mirada del cerdo al hombre, y del hombre al cerdo; y, nuevamente, del cerdo al hombre; pero ya era imposible distinguir quién era uno y quién era otro" (Orwell, 1997, 187).

Existen, sin embargo, otros relatos utópicos en los cuales los animales ocuparon roles importantes. En este trabajo quisiera reflexionar sobre el lugar que los animales ocupan en tres utopías literarias inglesas publicadas durante el siglo XVIII. Me refiero a *Canary-Birds Naturaliz'd in Utopia. A Canto* (Anónimo, 1709), *A voyage to Cacklogallinia* (Brunt, 2016) y *Voyage to the Moon Strongly Recommended to All Lovers of Real Freedom* (Aratus (pseud), 1997)[1]. Quisiera sugerir dos hipótesis de trabajo, que desarrollaré en torno a este circunscripto pero representativo corpus de textos. La primera, más trivial, es que en estas utopías literarias los animales –rara vez protagonistas o, siquiera, actores secundarios en los relatos utópicos ingleses del siglo XVIII-, son incorporados como un elemento más de satirización y crítica de la política y la sociedad inglesa de su tiempo. La segunda hipótesis es que a partir de la influyente *Travels into Several Remote Nations of the World* publicada en 1726 por Jonathan Swift –que, junto a *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, tendrá un profundo y duradero impacto en los futuros desarrollos de las utopías literarias (Claeys, 1994, 1997; Claeys & Sargent, 1999; Schaer, Claeys, &

[1] Si bien he utilizado las ediciones originales de los textos (disponibles a partir de digitalizaciones de Google o Archive.org), para este artículo me valgo de la traducción al español que María Inés Castagnino realizó del texto atribuido a Blunt. Para los otros dos textos, uso las ediciones en su idioma original.

Sargent, 2000)- se incorpora al género de la literatura utópica un interés por la posibilidad de contrastar la naturaleza de los animales con la de los hombres, pasando de un uso argumental de los animales como meros instrumentos (para la expansión de un sistema de explotación del hombre, como es en el caso de Moro, como herramientas para alcanzar algún país imaginario, como lo planteó Francis Godwin en *The Man in the Moone* -1638-, o como personajes que existen sin referencias a su animalidad, como veremos en *Canary-Birds Naturaliz'd in Utopia*) hacia una función contrastante, en la que la descripción de la naturaleza y los comportamientos de los animales sirven para criticar y reflexionar sobre aspectos bestiales en las sociedades construidas por los hombres.

La primera utopía literaria que quiero analizar es bastante particular, ya que es una de las pocas piezas utópicas escrita en verso. Si bien hay algunos ejemplos de poemas utópicos, estos son más bien escasos: Tomás Moro y James Harrington, acaso los más célebres utopistas de las letras inglesas, publicaron resúmenes en prosa de sus sociedades imaginarios. Durante el siglo XVIII apenas hay dos poemas que podríamos clasificar como utópicos -el de Thomas Lyttleton de 1780 (Lyttelton, 1780) y parte del anónimo *Modern Gulliver´s travels* de 1796(Claeys, 1997, p. Vol. IV)-, ya que tanto "los dispositivos de encuadre utilizados en las ficciones utópicas del período temprano-moderno"(Blaim, 2013, 15) como la propia evolución de las tramas utópicas[2], que para este período evidenciaban un marcado predominio

[2] Artur Blaim realizó un análisis profundamente erudito sobre las ficciones utópicas inglesas, lo que le ha permitido identificar, de forma genérica, una secuencia de eventos compartida por las diversas utopías: 1) el inicio del viaje; 2) el viaje o las aventuras; 3) la abrupta interrupción del viaje y la aparición de una tierra desconocida, 4) el contacto con los nuevos habitantes y visión de la nueva tierra; 5) la vuelta al mundo del narrador (Blaim, 2013, p. 107). Si bien hay variaciones, por lo general esta estructura predomina en las ficciones utópicas inglesas.

de la narrativa del viaje imaginario (Claeys, 1994, 24), hacían de la poesía una verdadera *rara avis* dentro del género literario de la utopía.

*Canary-Birds Naturaliz'd in Utopia. A Canto. Dulce est paternum solum,* es una publicación anónima de 1709, editada como un panfleto de 16 carillas y vendida por dos peniques en Londres. Luego fue reeditada en una importante miscelánea de 1717, llamada *A collection of the best English Poetry, by several hands*, compuesta de dos volúmenes a un valor de 10 chelines. Estos volúmenes ofrecían cientos de páginas de obras editadas en los años anteriores, de entre 16 y 40 carillas cada una, todas paginadas individualmente, evidenciando así una estrategia por parte de los editores para vender parte de su stock de poemas impresos con anterioridad (Richeti, 2005, 169-170). En este caso, los volúmenes contenían obras de autores muy importantes, como Dryden, Daniel Defoe, Sir John Denham, Sir Richard Blackmore, Samuel Cobb, Nahum Tate, Willian Shippen, John Philips, Ned Ward y varios textos anónimos, cuyas ediciones originales se habían publicado entre 1708 y 1710, y entre los cuales se encontraba, entonces, esta utopía particular.

Quisiera señalar, en primer lugar, que este poema es parte de un fenómeno cultural, político y literario mucho más amplio, que Abigail Williams caracterizó como "la creación de una cultura literaria whig" entre 1681 y 1714, proceso en el que la poesía ocupó un rol destacado. Más allá de las caracterizaciones que puedan esbozarse sobre las identidades políticas del período –y que, sin dudas, invocarían agrias y enconadas confrontaciones historiográficas (Colley, 1992; Pocock, 1985, 2005)-, Williams reconstruye una serie de tópicos que "entre el movimiento de Exclusión, la Revolución de 1688 y la sucesión Hanover" eran "asuntos en torno a los cuales muchos de sus contemporáneos Tory

o Jacobitas tomaron una postura diferente" (Williams, 2005, 3). Es decir, la poesía sirvió como una herramienta para polemizar en torno a opiniones políticas contrapuestas. En este contexto, la negativa de la Cámara de los Comunes de renovar el *Licensing Act* en 1695 fue un suceso de gran importancia, ya que no sólo permitió la edición de una gran cantidad de folletos, panfletos y misceláneas de un criticismo político sólo visto durante la Guerra Civil de 1640/1660, sino que, por sobre todo, amplio la posibilidad de circulación de esas obras entre públicos renovados y cada vez más numerosos.

Quiero destacar así un primer elemento de análisis: *Canary-Birds Naturaliz'd in Utopia* es, ante todo, un poema partisano, que busca posicionarse en un contexto político. Y la batalla que están disputando esas aves que habitan las –no tan lejanas- tierras de Utopía es la que se generó con la aprobación, impulsada por la mayoría Whig pero aprobada con el apoyo de ambas cámaras del Parlamento, de la *Foreign Protestants Naturalization Act* en 1708 [3]. Esta ley permitía la naturalización de los protestantes extranjeros que habitaban en Gran Bretaña, una comunidad que fue incrementándose desde la revocación del Edicto de Nantes de 1685 por parte de Luis XIV y el consecuente éxodo de protestantes franceses (hugonotes), así como luteranos de diversos protectorados alemanes (particularmente de Suabia y el Palatinado). Este poema utópico, entonces, reconstruye los diálogos y debates de una asamblea de los diversos pájaros del reino, en la que se pone en discusión la naturalización o no de los canarios que habitaban

[3] Esta es una de las denominadas «Leyes sobre la Nacionalidad Británica», en el marco del proceso cultural de la «la forja de una nación» y que incluyó además la *British Nationality Act* (1730), la *British Subjects Act* (1751) y la *British Nationality Act* de 1772. La *Naturalization Act* de 1711 fue una respuesta Tory a la ley de 1708, que derogo gran parte de los beneficios de la ley anterior.

la isla de Utopía. El saldo de esos debates es, sin embargo, amargo: a pesar de la catarata de críticas a la naturalización de los canarios, finalmente –y sin demasiadas explicaciones del porqué-, estos pájaros son aceptados como naturales de Utopía.

Quisiera señalar dos cuestiones relativas a los argumentos políticos que utiliza el anónimo autor de este poema. En primer lugar, Utopía se presenta como el hogar de una gran cantidad de especies diferentes de pájaros que pueden vivir en armonía y libertad. Vemos así que en la asamblea toman la palabra una multitud de "some common *Birds*, of lower Rank / and far lefs pow´rful than the *Bank*" (Anónimo, 1709, 3) compuesta por petirrojos, gorriones, pardillos, alondras, ruiseñores, tórtolas, piñoneros, perdices y alcatraces, entre otras tantas especies, que confluyen en argumentos políticos no muy disímiles: la defensa de las costumbres e instituciones del incipiente nacionalismo "británico" (Colley, 1992). Nos encontramos así, por ejemplo, con un encolerizado petirrojo que defiende tanto la propiedad privada como las costumbres de la Iglesia anglicana ("Is not your Property so dear / That we thefe Foreigners may fear? / Or fhall fuch Interlopers come / and turn me out of Houfe and Home? / Befides, they´re not of our Religion, / No more tan any Holland Widgeon, /They never go to Church, as I, /Anthems to hear or fing, for why?" (Anónimo, 1709, 4)), o un gorrión que defiende la libertad política ("The proud Intruders fure ne´er can / Expect fo great a Liberty, / T o live as nat´ral Subject, free!" (Anónimo, 1709, 6)).

En segundo lugar, creo importante remarcar que, para el autor del poema, estos pájaros "del común" que habitan el suelo de Utopía no tienen características intrínsecamente diferentes. Es decir, el autor no ahonda en una definición de cada uno de estos pájaros, más allá de acompañar la presentación de cada uno de ellos de una adjetivación al

momento de introducirlos en el relato ("honest Robin", "chirping Sparrow", "charming Linnet", "foaring Lark", etcétera). Sin embargo, sí plantea pasmosas caracterizaciones de los pájaros del extranjero, que ya no sólo serán inocentes gorriones, sino amenazantes halcones galos o patos silbones holandeses, rapaces representantes de otras naciones (el autor nombra a holandeses, franceses y alemanes) cuya admisión en Utopía subvertiría la actual situación de libertad y felicidad: "Canary-Birds thus won the day, / Were nat´ral´d here by abs´lute Sway; / As foon as Cages were fet ope, / Of Liberty they took vaft Scope"(Anónimo, 1709, 15). En términos de la hipótesis que señalé más arriba, la inexistencia de una alusión directa a aspectos intrínsecos de la naturaleza de estos pájaros nos señala entonces un uso "meramente" instrumental en función de la argumentación crítica del autor.

Aunque ocasionalmente atribuida a Daniel Defoe o a Jonathan Swift, la verdadera identidad del autor de *A Voyage to Cacklogallinia* (1727) es un misterio, ya que poco se sabe de su supuesto escritor, el capitán Samuel Brunt y, según diversas investigaciones, sería un pseudónimo(Castagnino, 2016, 217; Nicolson, 1940). El relato se estructura en tres viajes, primero de Inglaterra a Jamaica, luego desde la colonia británica hasta la isla de Cacklogallinia, y finalmente desde ese recóndito país habitado por gallináceos gigantescos hasta la luna. Voy a centrarme en el segundo viaje, señalando algunos puntos de contacto con los *Gulliver´s Travels* a partir de las caracterizaciones que ambos autores hacen de las sociedades animales que se encuentran en sus viajes.

Es oportuno comenzar caracterizando a *Voyage to Cacklogallinia* como un ejemplo típico de las utopías inglesas del siglo XVIII, en las que

"el espíritu constructivo y positivo que presidía los textos utópicos renacentistas" (Vieira, 2010, 11) va perdiendo protagonismo, en favor de una satirización del presente mediante la crítica a esas sociedades imaginarias. Este espíritu crítico y satírico, si bien presente en utopías anteriores, conquista uno de sus puntos más altos en la avezada y urticante pluma de Jonathan Swift, que con sus *Travels into Several Remote Nations of the World* (pero conocida al poco tiempo como *Gulliver´s Travels*) no sólo alcanzó la cima de su carrera literaria, sino que, gracias a la impresionante popularidad de su texto, influirá de forma duradera en el género literario de la utopía. Si bien no hay cifras fehacientes sobre la tirada inicial de ejemplares, se calcula que a tan sólo dos meses de haber sido publicada por primera vez –el 28 de octubre de 1726-, ya circulaban en Londres más de veinte mil ejemplares de los viajes imaginarios de Gulliver. A menos de un mes de su edición original, tuvo que hacerse una segunda tirada, a la que siguieron otras en diciembre de 1726, mayo de 1727, y a principios de 1728 una nueva edición abreviada. Incluso apareció en capítulos en periódicos, y a principios de 1727 se publicaron tres ediciones en Dublín. Considerando que, para Addison, las tres mil copias que se editaban de cada número de *The Spectator* llegaban a unos sesenta mil lectores, una mera proyección de la popularidad del texto de Swift es aritméticamente apabullante (Hunter, 2003, 211; Oakleaf, 2008, 186-187). Considerando esta situación, es entendible la marcadísima influencia que presente *A Voyage to Cacklogallinia* en relación al texto de Swift, sobre todo a partir de ciertas variaciones y reapropiaciones que el anónimo autor realiza sobre temas y argumentos presentes en los *Gulliver´s Travels*[4].

[4] María Ines Castagnino ha señalado, acertadamente, la profunda vinculación entre el texto atribuido a Brunt y *El hombre en la Luna* (*The Man in the Moone*, 1638), texto del obispo Francis Godwin

En primer lugar, así como la obra de Swift seguía las fortuitas visitas del cirujano y capitán Lemuel Gulliver en cuatro viajes distintos (Liliput, Brobdingnag, el país de los *houyhnhnms* y Lapuda, Balnibarbi, Glubbdubdrib, Luggnagg y Japón), el capitán Brunt también relata sus peripecias en diversos escenarios (Jamaica, Cacklogallinia y la Luna). Pero esta influencia no sólo es palpable en la estructura de la obra, sino que también aparece muy marcada en la forma de utilizar los recursos satíricos y el tono general del texto. Así, creo que bien puede entenderse el segundo viaje imaginario del capitán Brunt como una variación de los viajes que Gulliver realiza, particularmente de los viajes a Liliput, Brobdingnag y, desde ya, al país de los *houyhnhnms*.

El inicio del relato de Brunt sigue la senda del marcado por Gulliver. Tras llegar a una nueva y desconocida tierra, el viajero comienza con una exploración inicial y se encuentra con campos, plantaciones y arados, muy similares a los de su sociedad natal. Cuando se encuentra por primera vez con un espécimen cacklogalliniano (del inglés *cackle* y el latín *gallina*), Brunt cae en el mismo estupor y sensación de extrañamiento que tuvo Gulliver al encontrarse con el pueblo de caballos de los *houyhnhnms*. La historia es casi idéntica: el viajero se cruza primero con un campesino, y aparece, luego del extrañamiento, el lenguaje como la primera barrera para la comunicación entre estas dos especies que la trama develará como racionales. Así, el viajero es llevado ante una autoridad política (el Primer Ministro en el caso de *Cacklogallinia*), que, una vez comprobado (por el viajero en primer lugar, pero también por los residentes de la tierra imaginaria y por los lectores del texto) que esta raza extraña posee la capacidad –hasta

(1562-1633) publicado póstumamente bajo el pseudónimo de Domingo Gonsales (Castagnino, 2016, 217-219).

entonces meramente humana- de la razón, lo primero que hace el gobernante cacklogalliniano es encargar a sus criados que le enseñen el idioma.

Una vez establecida entonces la base común para la comunicación, el capitán Brunt mantiene una larga conversación con el Primer Ministro. Allí se entera que el pueblo gallináceo tiene ejemplares de distinto tamaño, y que este depende de su posicionamiento social: cuanto más encumbrados están, más grandes son. Así hay ejemplares de casi 6 metros, y otros pequeños como las gallinas comunes y corrientes. Esto se explica en base a profundas desigualdades sociales: "a diferencia de los gallos europeos, viven más que nada de carne, excepto los más pobres, que se alimentan de granos; no duermen empollando en un gallinero, sino que se acuestan en camas de plumas y colchones, con cobertores abrigados" (Brunt, 2016, 259). Pero, además, el tamaño de estas aves puede incrementarse de repente a partir de un mecanismo tan sórdido como políticamente incorrecto. El viajero ve cómo el campesino con quien se topó a su llegada a la nueva tierra, fue bendecido por el Primer Ministro, que lo nombró "*Quityardo*, que se corresponde al nuestro de Señor (Squire), y fue desde entonces favorito del ministro. De inmediato creció nueve pulgadas, se volvió considerablemente más corpulento, y pasó a comer tres o cuatro pollitos cacklogallinianos por día, pues los ministros, y aquellos que tienen cargos, se alimentan de los de su propia especie, y nadie entre los más pobres está seguro de su vida si un gran señor le echa el ojo y lo elige" (Brunt, 2016, 262-263). Esta asociación entre prácticas caníbales y la clase gobernante tiene una innegable reminiscencia al *Modest proposal* que Swift publicará en 1729 (Swift, 2010), aunque nuestro anónimo autor lleva el argumento más allá, indicando que este tipo de prácticas

eran usuales y aceptadas entre los cacklogallinianos, ya que "cuando el cocinero de su señoría los convocaba, corrían exultantes y ofrecían sus gargantas al cuchillo, aunque esta nación fue, en tiempos pasados, la más valiente y la más tenaz defensora de su libertad entre todas las razas emplumadas" (Brunt, 2016, 263).

Pero esta es sólo una de las tantas prácticas repudiables de los cacklogallinianos. Brunt se encuentra con un régimen político absolutamente corrupto, en el que todas las acciones políticas se fundamentan en el odio, el lujo, la envidia y la insensatez. Así, el Primer Ministro se gana los favores de sus seguidores "simplemente prometiéndoles poner una pluma multicolor en sus colas" (Brunt, 2016, 270). A diferencia del noble y racional pueblo de los *houyhnhnms*, los cacklogallinianos son una especie corrupta, que "en el pasado fueron una de las naciones más libres de la tierra" (Brunt, 2016, 283), pero ahora se habían hundido en un régimen de explotación y opresión. Incluso cuando Brunt se lanza en su viaje a la luna, lo hace porque el Emperador de Caclogallinia lo pone a cargo de pensar nuevos impuestos y, tras desechar proyectos como gravar la luz solar o el agua de manantial, "que afectaría sobre todo a los campesinos, que lo disfrutaban más horas que los ricos ya que trabajan desde temprano" (Brunt, 2016, 300), decide implementar un proyecto para traer oro de la luna. Así como los houyhnhnms expresaban una versión superior de la virtud y racionalidad de la humanidad, los cacklogallinianos se constituían en su espejo invertido, reflejando los lugares oscuros a los que el devenir de la historia inglesa parecía condenarla. Esta inversión satírica de la utopía, que permite imaginar una sociedad imperfecta y degenerada antes que un régimen político ideal, será un tópico cada vez más predominante en las utopías literarias británicas.

Tras la bienaventurada recepción inicial del proceso revolucionario francés, profetizado por sus simpatizantes *whigs* como una liberación de las cadenas de la opresión absolutista por parte del atrasado pueblo galo, el violento devenir revolucionario fue cambiando la percepción que se tenía del mismo en Inglaterra. La publicación de las *Reflections on the Revolution in France* de Edmund Burke en 1790 marcó un abismo fundamental entre ese entusiasmo inicial y la posterior interpretación conservadora del proceso, con un marcado giro por parte de la opinión pública inglesa hacia posiciones de exaltación nacionalista y rechazo de la expansiva violencia revolucionaria (Claeys, 2007; Colley, 1992; Macleod, 2007).

Con el transcurso de los meses, la reivindicación de los sucesos franceses será llevada adelante solamente por un conjunto de radicales demócratas reunido en torno a la *London Corresponding Society* y la *Lambeth Loyal Association*, que tenían entre sus miembros más importantes a Thomas Paine, John Frost, Thomas Hardy y Jhon Thelwall. Si bien estos radicales no podrán expresar su ideario en un proyecto político unificado o concreto(Claeys, 2007, 37), la popularidad de sus publicaciones políticas y la expansión del movimiento al interior de Inglaterra despertaron el terror de la elite gobernante. Así, y con particular crudeza a partir del estallido de la guerra con Francia en 1793, el gobierno de Pitt llevó adelante una fuerte campaña de represión contra los díscolos radicales, llegando a censurar libros, folletos y periódicos, y a perseguir, reprimir y encarcelar a las más importantes figuras opositoras mediante el *Seditious Meetings Act* de 1795.

En este particular contexto, fueron varios los radicales que apelaron a las utopías literarias, tanto para imaginar constituciones republicanas

que incorporasen los principios revolucionarios ilustrados (como las de William Hodgson o Thomas Spence)[5], como para criticar la política del gobierno británico. Dentro de estos últimos textos, quiero destacar una utopía centrada en una curiosa comunidad de serpientes que habitan en la luna: *A voyage to the Moon strongly recommended to all lovers of Real Freedom*, un texto anónimo publicado en 1793 con el pseudónimo de Aratus[6], y sobre el que no existe ningún dato relativo a la identidad de su verdadero autor. Si bien en todas estas utopías publicadas en Inglaterra existe un marcado espíritu de denuncia de la política represiva llevada adelante por William Pitt, esta adquiere un carácter abruptamente corrosivo en *A voyage to the Moon*. En esta utopía, el viajero Arato irá en globo hacia la luna, donde se encontrará con una geografía muy similar a la europea y aterrizará en la ciudad de Augustina, en la isla de Barsilia. Dicha isla estará habitada por serpientes humanoides que caminan erguidas y que, "though they are not actually chained, they are nevertheless absolute slaves" (Aratus (pseud), 1997, 282). Nuestro viajero mantendrá una serie de diálogos con varios personajes, quienes desentrañaran las características de esta sociedad presentando una desvergonzada sátira no sólo del ordenamiento político británico en abstracto, sino directamente de George III, William Pitt, y los principales hombres de la política británica. Así, el autor divide a la sociedad reptiliana en dos, por un lado " the little and harmless snakes" (Aratus (pseud), 1997, 284), en un estado de total esclavitud y servidumbre, en el que fueron sometidos por el *Great Snake* y sus seguidores de " the First Order of Venomous

[5] Sobre ambos autores existen traducciones y estudios introductorios a sus obras (Margarit & Montes, 2016).
[6] El pseudónimo remite a Arato, el célebre poeta griego del siglo III a.C. cuyos *Fenómenos*, una detallada descripción de las constelaciones y la esfera celeste, fue un texto bastante difundido durante la antigüedad romana y el Renacimiento.

Snakes" (Aratus (pseud), 1997, 283), que se quedan con la mayor parte de la producción de las pequeñas serpientes (exactamente, las 6/7 partes) y consolidan así un sistema perverso de explotación.

La crítica que encontramos en *A voyage to the moon*, si bien absolutamente urticante y de una violencia inusitada, se encuadra dentro de lo que podríamos denominar un tópico común de la tradición republicana inglesa (Pocock, 2003), aunque virulentamente radicalizada en el contexto de represión de la década de 1790: la denuncia de los vicios y la decadencia de los gobernantes como fundamento de la necesidad de un cambio en la estructura política, así como un rechazo de la utilización de la política para el enriquecimiento individual. El viajero se sorprende al ver cómo el *Great Snake* utiliza su "Opium Wand" para producir "motor grease, a bright metallic sustance, of a yellow color, and uncommon hardness" (Aratus (pseud), 1997, 287), cuyo mero toque duerme profundamente a otros reptiles, haciéndoles perder la vista y el habla. En varias ocasiones propone como única forma de superar este estado de sujeción la participación virtuosa de los ciudadanos –pequeños reptiles- en la política: " O wise and happy reptiles of Barislia! How kind you are to request your subtle opressors to forge fresh shackles for yourselves!" (Aratus (pseud), 1997, 289). La incomodidad de nuestro viajero imaginario ante tan monstruoso sistema de opresión parte de considerarla como antinatural y opuesta al "common sense" (Aratus (pseud), 1997, 309), por lo que inevitablemente tan vil sistema de gobierno estará condenado a la extinción. Esta confianza en el sentido común de las personas como elemento disruptivo era un elemento común de los radicales ingleses del período, una confianza casi ciega en torno a la capacidad de la razón y de la naturaleza como fuerzas motoras de un cambio político y social.

Creo oportuno concluir este artículo reconociendo sus limitaciones. Es que, si el objetivo original de esta ponencia presentada en la cuarta sesión del Workshop "Animales y Animalidad en la Historia: de la Antigüedad a la Modernidad" era indagar en el lugar que ocupaban los animales en tres utopías literarias inglesas publicadas durante el siglo XVIII, para así poder descubrir nuevos usos y sentidos, la conclusión a la que llegué demostró ser bastante diferente. Es que, lejos de abrir nuevos horizontes, la utilización de animales en las narrativas utópicas inglesas del período propuesto pareciera oscilar en torno a dos estrategias, la de su uso instrumental que identifiqué oportunamente con Tomás Moro, y la de su uso argumental como parte de una reflexión constrastante sobre la naturaleza humana y animal, formulada originalmente por Jonathan Swift. Así, pareciera imponerse como conclusión la confirmación de la inmensa popularidad que tuvieron tanto *Utopía* como *Travels into Several Remote Nations of the World*, generando un impacto duradero en el género de la utopía literaria y ejemplificado en la notoria influencia que ejercieron en las tres utopías que analice en este trabajo.

Sin embargo, esta influencia tiene que entenderse en contextos y narrativas específicas. Como señalé, en los tres textos se observa una clara vinculación con sucesos políticos inmediato, como los debates sobre la nacionalización de los protestantes extranjeros, o la recepción de la revolución francesa en Inglaterra. Así, los animales aparecen en estas utopías como parte de diversas estrategias narrativas destinadas a ridiculizar y satirizar aspectos del contexto social y político inmediato, adquiriendo nuevos sentidos en las utopías literarias a partir de la

célebre obra de Jonathan Swit, en la que la descripción de sus atributos pasaran a conformar un aspecto central de esas sociedades imaginarias.

**Bibliografía**

*Canary-Birds Naturaliz'd in Utopia. A Canto,* Londres, 1709.

Aratus (pseud), "Voyage to the moon strongly recommended to all lovers of real freedom", en Claeys, G. (ed.), *Modern British Utopia, 1700-1850. Volume 4, 1778-1798,* Londres, Pickering & Chatto, 1994 (1793), 279-319.

Blaim, A., *Gazing in useless wonder. English utopian fictions, 1516-1800*, Alemania, Peter Lang, 2013.

Brunt, S., "Un viaje a Cacklogallinia con una descripción de la religión, política, costumbres y hábitos de este país" en Margarit, L., Montes, E. (ed.), *Utopías inglesas del siglo XVIII. Construcciones imaginarias del estado moderno: selección de textos y comentarios críticos,* Buenos Aires, Editores Argentinos, 2016 (1727).

Castagnino, M. I., "Introducción", en Margarit, L., Montes, E. (ed.), *Utopías inglesas del siglo XVIII. Construcciones imaginarias del estado moderno: selección de textos y comentarios críticos,* Buenos Aires, Editores Argentinos, 2016 (1727).

Claeys, G. (ed.), *Utopias of the British enlightenment*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1994.

Claeys, G. (ed.), *Modern British utopias, 1700-1850*. Londres, Pickering & Chatto, 1997.

Claeys, G., *The French Revolution debate in Britain: the origins of modern politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007

Claeys, G., Sargent, L. T., *The utopia reader*. New York, New York University Press, 1999.

Colley, L., *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, New Haven y Londres, Yale Univesity Press, 1992.

Hunter, J. P., "Gulliver´s Travels and the later writings" en Fox, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2003.

Lyttelton, T., *Poems, by a young nobleman of distinguished abilities, lately deceases; particularly, The State of England, and the Once Flourishing City of London, in a letter from an american traveller, dated from the ruinous portico of St. Paul´s, in the Year 2199*, London, G. Kearsly, No. 46, in Fleet-Street, 1780.

Macleod, E., "British attitudes to the French Revolution" en *The Historical Journal*, *50*(3), 689-709, 2009

Moro, T., *Utopía,* Buenos Aires, Colihue, 2014.

Nicolson, M. (1940). "Introduction" en Brunt, S., *A voyage to Cacklogallinia. With a description of the religion, policy, customs and manners of that country,* Nueva York, Columbia University Press, 1940.

Oakleaf, D., *A political biography of Jonathan Swift*, Londres, Pickering & Chatto, 2008.

Orwell, G., *Rebelión en la granja*, Barcelona, Booket, 1997.

Pocock, J. G. A., *Virtue, commerce, and history: essays on political thought and history, chiefly in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Pocock, J. G. A., *The Machiavellian moment: Florentine political thought and the Atlantic republican tradition*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

Pocock, J. G. A., *The discovery of islands: essays in British history,* Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Richeti, J., *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Schaer, R., Claeys, G., & Sargent, L. T., *Utopia: the search for the ideal society in the western world*, New York, The New York Public Library, 2000.

Swift, J., *Viajes de Gulliver,* Madrid, Austral, 2007.

Swift, J., *Una modesta proposición y otros escritos patrióticos irlandeses,* Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.

Vieira, F., "The Concept of Utopia" en Claeys, G. (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature,* Nueva York, Cambridge University Press, 2010.

Williams, A., *Poetry and the creation of a whig literary culture 1681-1714,* Nueva York, Oxford University Press, 2005.

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *Acercamiento a la figura del ave guacamayo en un relato del origen del pueblo Cañarí contenido en la historiografía colonial andina*

**Juan Carlos Garzón Mantilla**

Universidad de Buenos Aires

juanxgm@gmail.com

## Resumen

En diversas culturas de todas las épocas la presencia de dioses y criaturas mitológicas en forma de animales es una constante. Las culturas prehispánicas no son de ninguna manera la excepción. Aunque existen muy pocos vestigios de elementos de la antigua cultura cañari de los Andes, opacada por las sobrepuestas conquistas inca y española, uno de los relatos mitológicos sobre el origen de su nación se ha conservado a través de la historiografía colonial en la obra del cronista de indias Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo*. Este relato tiene como núcleo al ave totémica de la cultura cañar, el guacamayo (*ara militaris*).

En este trabajo utilizamos métodos para el análisis literario de la cultura prehispánica a través de la historiografía colonial para identificar las estructuras, temas y problemáticas persistentes de los relatos prehispánicos allí contenidos. Nos detenemos en los elementos formales del relato así como en los personajes, sucesos y relaciones con otros vestigios de la narrativa andina prehispánica. Nos detenemos especialmente en la trayectoria del héroe y rol del ave sagrada en la fundación de la nación cañari.

## Palabras clave

*Cañar, Mitología, Prehispánica, Aves*

## Abstract

Animal shaped gods and mythological creatures are common in cultures of all ages and latitudes. Pre-Hispanic American cultures are not an exception. Even there are very few vestiges of elements of ancient native cañari culture, shadowed by the successive Inca and Spanish conquests, one of its main mythological tales about its

origins has been saved in colonial historiography through Berbabé Cobo's *Historia del Nuevo Mundo*. This tale's main aspect is the role of cañari's totemic bird, *guacamayo* (*ara militaris*).

In this article, we use literary analysis tools for studying Pre-Hispanic culture through colonial historiography in order to identify Pre-Hispanic narrative's structures, themes and persisting problems. We will focus on structural aspects of the tale and also on characters, events and its relations with other vestiges of Andean Pre-Hispanic narrative. Our main concern are both, hero's trajectory and the role of sacred birds in the foundation of its society

## Key words

*Cañar, Pre-Hispanic, Mythology, Birds*

## Introducción

Influidas por la épica conquistadora de la experiencia de Hernán Cortés en México, en un primer momento, las crónicas coloniales andinas del siglo XVI narraron los avances y éxitos de los hombres de Pizarro. Luego, una vez que inicia la consolidación del sistema colonial, los cronistas, en especial los cronistas religiosos, se interesan en las sociedades y culturas de los espacios conquistados.[1] Es así que surgen textos que describen estas poblaciones, su espacio, usos, costumbres historia, y religión. En estos documentos, los cronistas buscan adaptar todo este enorme bagaje cultural nuevo para ellos en la medida de las posibilidades a la historia cristiana europea. De este modo, el contenido y las formas de las expresiones culturales andinas prehispánicas se modifican en su traslado al soporte textual europeo, volviendose inteligibles para los paradigmas de conocimiento propios de la temprana modernidad cristiana.[2]

Simultaneamente, en la escritura de las crónicas e historias del Nuevo Mundo los cronista de indias operan con el archivo y el horizonte mental europeos de su tiempo, a partir de los cuales conciben su narración. Esto supone mitos de larga data y tanto de tradición clásica, como bíblica, y medieval, que se trasladan al Nuevo Mundo. Conforme avanza la expansión, los mitos ocupan en el trazado cartográfico espacios descubiertos e imaginados, encarnando las ilusiones y los temores de los exploradores. En este proceso, entran en relación con la mitología de tradición indígena, nutrida en los intercambios de los encuentros y en las indagaciones de los evangelizadores, pero deducida

---

[1] Pease, F "Cronistas Andinos: Testigos y memoriosos" en *Revista de estudios hispánicos*, Nº 19. (2009)

[2] Sigo a Grafton, A, *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

desde una cultura incapaz de comprender del todo sus lógicas y pautas, y traducida a través de paradigmas lingüísticos tan radicalmente diferentes que, a pesar del esfuerzo del cronista por sostener la integridad de lo narrado, su literacidad indígena se transforma en relato fabulístico en formato occidental.

Nuestra propuesta en este artículo procura analizar a través de las fuentes europeas que relatan "fábulas" indígenas, vestigios de narrativas prehispánicas a fin de identificar figuras, tópicos y estructuras, que nos permitan indagar de un modo amplio en las tradiciones culturales prehispánicas americanas. Respondiendo a la temática de este tomo, enfatizamos la figura del ave guacamayo a través de un relato de tradición cañari presente en la *Historia del Nuevo Mundo* del jesuita Bernabé Cobo.[3]

El libro primero de la *Historia del Nuevo Mundo* publicada en 1653 por el jesuita Bernabé Cobo inicia con la descripción de la estructura del universo. Sostiene que es necesario comprender la esencia del universo para luego entender la naturaleza del Nuevo Mundo. Traza de este modo la relación entre el mundo nuevo y el antiguo, se ocupa de aclarar esta simetría en todas las dimensiones del cosmos, de la naturaleza y también de la historia. En su interpretación del universo, Cobo recurre a la hermenéutica hexámera, fundamentada en el relato bíblico de los seis días de la creación.[4] Para explicar la correspondencia del Nuevo Mundo con los preceptos cristianos, conjuga geografía de la tradición clásica con la narrativa del génesis; pone en diálogo los recuentos de la

[3] Cobo, B. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid. BAE, 1964
[4] La información básica sobre Bernabé Cobo se puede encontrar en Esteve Barba, *Historiografía Indiana*. Madrid, Gredos, 1954.

expansión ultramarina con los conceptos de la temprana modernidad, privilegiando el rol de la experiencia por sobre el saber letrado.[5]

El relato del origen de la nación cañari contendio en la *Historia del Nuevo Mundo* se ubica en un apartado en el cual Bernabé Cobo reflexiona sobre la correspondencia entre los relatos de origen de los pueblos andinos y el diluvio de Génesis 7. Al glosar los relatos diluvianos de las poblaciones andinas, Cobo introduce la historia del origen del pueblo cañari, donde tras el diluvio dos mujeres guacamayas rescatan del hambre a dos sobrevivientes, junto con quienes fundan la nación cañarí.

A inicios del siglo XVI la nación cañari poblaba la frontera norte del Tawantinsuyu. Durante el último conflicto bélico de sucesión entre gobernantes cuzqueños, Cañar queda en medio del norte, gobernado por Atahualpa, y del sur, por su medio hermano Huascar. La guerra entre ambos escenificó en su mayor expresión la crueldad genocida de la política militar del Inca. Fueron recurrentes las matanzas selectivas de varones de determinadas étnias, metodología de conquista predilecta de las milicias incaicas norandinas. Entre estas naciones estaban los cañaris.[6] En principio, con el avance triunfal de Huascar, buena parte de los cañaris tomaron partido por la facción cuzqueña, pero su derrota a manos de las tropas de Rumiñahui, el sangriento líder militar de Atahualpa, fue determinante de su exterminio. La sociedad de la nación cañari fue casi por completo destruida. Algunos de los sobrevivientes fueron relocalizados alrededor del Cuzco para servir como mano de obra esclava por medio de la mita, otros huyeron hacia las selvas del oriente.

---

[5] Sigo nuevamente a Grafton, 1995.
[6] Hirschkind, L. History of the Indian Population of Cañar. *Colonial Latin American Historical Review 4(3)* 1995:311-34

Con la irrupción española, y tras la caída de Atahualpa, los cañaris que habían sobrevivido encubiertos formaron la vanguardia de la avanzada hacia el Cuzco de las tropas conquistadoras lideradas por los hermanos Pizarro.

## Lectura de la versión de la *Historia del Nuevo Mundo* de Bernabé Cobo

Catherine Julien en su destacada lectura de la historiografía incaica *Reading Inca History*,[7] indica que un acercamiento comparativo de los registros de las tradiciones narrativas históricas prehispánicas presentes en la historiografía colonial permitiría visualizar las dependencias y diálogos entre narraciones. Esta aproximación permite no solo analizar las fuentes andinas subyacentes en los textos de tradición occidental, sino también identificar persistencias del contenido y procedimientos narrativos de las fuentes orales en las cuales los cronistas basan sus versiones. Como bien se conoce, muchas veces en los textos historiográficos andinos coloniales que tratan sobre el pasado prehispánico se narra el mismo hecho o la misma serie de hechos relacionados. Aunque haya variantes en la codificación y en la configuración, se puede postular que el referente narrativo prehispánico comparte algún elemento estructural, temático o conceptual. Añade Julien que el análisis minuscioso de los pasajes que en distintas crónicas introducen narraciones semejantes permite extraer un esquema básico de lo relatado. Desde esta lectura se puede conseguir una versión mínima estable configurada desde los aspectos coincidentes de las diversas variantes. La comparación con otras versiones mínimas

[7] Julien, C. *Reading Inca History*. Iowa, Iowa University Press, 2000.

estables de otras narraciones permite identificar formatos estables en el modo de configurar las narraciones, ya sea a nivel estructural, temático o conceptual.

El trabajo de aislar las caracteristicas estables permite no solo identificar cuales podrían ser elementos propios de la fuente y distinguirlos de aquellos propios del traslado linguistico y cultural llevado a cabo por un codificador religioso o conquistador de tradición europea, también invita a analizar con un corpus más amplio las tradiciones narrativas de tradición prehispánica, destacando sus posibles géneros, tópicos, funciones sociales o personajes recurrentes.

Se conoce por el teatro y la música cantada que las artes verbales de las poblaciones andinas lograron desarrollar rigurosos cánones de estructuras y temas. Por ejemplo, se cuenta con testimonios de una lírica narrativa del tipo legendario, la cual resalta las acciones de un individuo destacado a veces con características divinas.[8] Entre estos vestigios de la tradición narrativa andina, algunas de sus narraciones han sido consideradas por la crítica como mitos y ficciones al carecer de contenido histórico evidente.[9] Las fabulas, mitos y leyendas de diversos orígenes, cumplen distintas funciones dentro de las sociedades. En simultaneo, y como sostiene Sabine MacCormack se puede entender como relato histórico aun cuando haya elementos fabulísticos en el relato. En su contexto original de producción y circulación la presencia de elementos fabulísticos no habría sido un obstáculo para entender la

[8] Almeida I. "El arte verbal quechua" en Historia de las literaturas del Ecuador Vol. 9 Literaturas Indígenas. Quito, UASB-Corporación editora nacional, 2013, pp. 57 – 84 y Garcés, L. "Expresiones literarias de los pueblos indios antes del contacto colonial" en *Historia de las literaturas del Ecuador Vol. 9 Literaturas Indígenas*. Quito, UASB-Corporación editora nacional, 2013, pp. 33 – 56.
[9] Arrom, J. "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista" en Pupo Walker (Ed.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973.

historicidad de los eventos pasados relatados, y tampoco así la aparición de personajes reales en fabulas.[10]

Interesa especialmente el *Manuscrito de Huarochirí*, testimonio de las tradiciones narrativas norandinas recogido a inicios del siglo XVII en lengua quechua por un extirpador de idolatrías. Este artículo ha sido objeto de numerosos acercamientos críticos a su narración y lenguaje, desde donde se han desarrollado las principales herramientas para el estudio de la narrativa prehispánica.[11] Para los fines de este artículo, en sus narraciones se evidencia el crucial rol de los animales en el imaginario prehispánico, entre ellos destacan el dios ave Pariacaca, el zorro de arriba y el zorro de abajo, las alpacas y aullamas, los sapos envenenados y los loros. En tanto libro fundamental y texto consagrado de un conjunto de sociedades semejantes, tal como la Iliada, el Antiguo Testamento o el *Popol Vuh*, el Manuscrito de Huarochiri sirve como pivote comparativo para las expresiones del conjunto cultural macro de los Andes.[12] Siguiendo esta idea, para nuestra lectura del relato de tradición cañari incluido por Bernabé Cobo, utilizaremos el episodio de Huatiacuri del Manuscrito de Huarochirí como punto de comparación para trazar dos líneas de comparación. En primer lugar, la trayectoria del héroe de alguien tan pobre que solo comía papas a fundador de un linaje. En segundo lugar, el rol del ave sagrada en esta trayectoria fundacional. Para este ejercicio ofrecemos más adelante una breve reseña del relato de Huaytacuri.

---

[10] Mac Cormack, S. 'The Incas and Rome." En J. Anadón (Ed.) *Garcilaso de la Vega an American humanist: A tribute to José Durand*. University of Notre Dame, 1998.
[11] Por ejemplo, Ramos Escobar, J. "Viaje a la semilla: un análisis estructural de las narraciones incaicas" en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. L, Núm. 127, Abril – Junio, 1984.
[12] Millones, L. 'El bestiario del manuscrito de Huarochirí'. En *Diálogo Andino N°36*, 2010, pp. 7 – 14.

Teniendo estos principios de lectura en mente, damos paso a la lectura del relato del origen del pueblo cañari tal como aparece en la Historia del Nuevo Mundo de Bernabé Cobo:

> "Tenían creído otras naciones que con las aguas del diluvio perecieron todos los hombres, sacando algunos que se pudieron escapar en cuevas, árboles y cerros, y que estos fueron muy pocos, de los cuales se volvió a poblar el mundo; y que por haberse librado en aquellos lugares, los constituyeron por adoratorios y pusieron en ellos ídolos de piedra, de plata y de otros metales en memoria y nombre de los que allí se escaparon"[13]

Vemos entonces que hay grupos de sobrevivientes que son los que repueblan el mundo después del gran diluvio universal. Estos sobrevivientes son de distintos lugares del territorio andino, así como hay gente de Cañar, también hay gente de Cuzco. Cada grupo de sobrevivientes origina una nación o un linaje, y en el lugar de su supervivencia se origina una creencia basada en este origen. En el caso del pueblo Cañar leemos:

> "Los naturales de la provincia de Canaribamba, diócesis de Quito, cuentan que se salvaron del diluvio dos mancebos hermanos en un monte alto que hay en su tierra llamado Huacayñan, y que después de pasado el diluvio y acabándoseles la vitualla que allí habían recogido, salían por el contorno a buscar de comer, dejando sola su morada, que era una pequeña choza que habían hecho en que albergarse, y que, sustentándose de raíces y yerbas, pasaron por algún tiempo grandes necesidades y hambre; mas que, volviendo un día a su choza de buscar de comer quebrantados de cansancio, la hallaron muy abastecida de

[13] Cobo, *op.cit*, 151

diversos manjares y abundancia de chicha, sin saber de dónde ni quien les hubiese hecho tan notable beneficio y regalo. Quedando muy admirados de esto, buscaron con diligencia si parecía por allí alguien, con deseo de saber de cuya mano eran socorridos en tiempo de tanta apretura"[14]

El relato del pueblo Cañar sucede en el cerro de Huacayñan, término del Runasimi, que puede interpretarse a partir de "huaca", que significa adoratorio o lugar sagrado, y "ñan" que significa camino o ruta. Cabe notar que la terminología quechua evidencia que la versión de relato es posterior a la conquista incaica del territorio cañari. En la primera escena del relato nos encontramos ante dos hombre tan pobres que solo comían raíces. La caracterización de la posición social de los sujetos por medio de la alimentación se repite en el Manuscrito de Huarochiri. El hambre se rompe con la aparición del elemento sorpresivo. Sin agente visible, su choza se llena de alimentos y bebida. Leemos la segunda escena:

"curiosos de ver y conocer a quien les hacía tanto bien, acordaron que el uno se quedase escondido en casa, y para esto, hicieron un hoyo en la parte más oscura de ella, en que se metió el uno, y el otro se fue a su ejercicio del campo. En este tiempo vio el que estaba en centinela entrar por la puerta dos guacamayas, y que luego que estuvieron dentro se transformaron en dos hermosas mujeres pallas, que es tanto como nobles de sangre real, ricamente vestidas del traje que usan hoy las mujeres cañares, con el cabello largo y tendido y ceñida por la frente una hermosa cinta; y que, quitándose las lliclas, que son sus mantos, empezaron a aderezar de comer de lo que traían. El mancebo salió en

[14] Cobo, 1964: 151

esto de su escondrijo, y saludándolas cortésmente, comenzó a trabar conversación con ellas; las cuales, entonces, alborotadas y turbadas de que las hubiesen visto, sin responder palabra se salieron a prisa de la casa, y vueltas en su primera forma de guacamayas, se fueron volando sin hacer ni dejar este día que comiesen."[15]

En esta segunda escena, se devela la identidad animal y el género femenino de las benefactoras. Se trata de sujetos que son simultaneamente aves y mujeres mágicas. Un elemento corriente de las tradiciones narrativas andinas es el uso del ingenio por parte de los héroes, en este caso se esconden para engañar y develar el misterio.[16] Interesa a nuestra lectura también destacar las características de las benefactoras. Se trata de mujeres de la realeza, aunque denominadas con la terminología cuzqueña, se las describe con el ropaje y el peinado de las mujeres cañares.[17] Al mismo tiempo son aves guacamayo, y pueden intercambiar formas con facilidad siendo agentes activos y voluntarios de su metamorfosis. La última escena del relato es la siguiente:

"A cabo de tres días, volvieron como solían, y entrando por la puerta, tomaron forma humana, apareciendo dos bellas doncellas, y empezaron a poner en orden la comida. Los mozos, que estaban en acechanza, habiéndolas dejado asegurar un rato, salieron de improviso, y cerrándoles la puerta sin preceder cortesía alguna, se abrazaron con ellas, a las cuales no dio lugar la turbación a tomar su figura de aves.

[15] Cobo, *op.cit*, 151
[16] Arrom, J. "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista" en Pupo Walker (Ed.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973.
[17] Pedro Cieza de León ofrece una amplia descripción de los cañares, en Cieza de León, P, (1971). *Primera parte de la Crónica del Perú*, Bogotá ,Eds. Ximenez de Quesada.

> Comenzaron con enojo y despecho a dar gritos y hacer fuerzas para soltarse, pero los mancebos, al fin, con halagos y palabras amorosas las aplacaron y quietaron; y cuando las vieron sosegadas, les rogaron ahincadamente les contasen su progenie y linaje y la causa de venirles a hacer aquel beneficio. Ellas, ya pacíficas y tratables, les respondieron que el Ticciviracocha les había mandado hacer aquel ministerio, socorriéndoles en aquel conflicto, porque no pereciesen de hambre. En conclusión, ellas se quedaron por esposas de los dos mancebos, y de la sucesión que dejaron afirman haberse poblado aquella provincia de los Cañares; y así tenía esta nación por guaca y adoratorio celebre al dicho cerro de Huacayñan, y por diosas principales a las guacamayas, con cuyas plumas se suelen engalanar en sus fiestas y regocijos, y adoraban ídolos en figura de estas aves."[18]

Se repite por parte de los varones el uso del truco de ingenio, esta vez reelaborado para funcionar con éxito. Así como el ingenio funciona para atrapar a las mujeres, también se utiliza el ingenio verbal para conseguir su amistad. Una vez que logran tranquilizar a las mujeres-ave, ellas develan que el origen de sus acciones es el dios supremo Viracocha, de origen cuzqueño, quien las ha enviado para socorrer a los sobrevivientes. Cobo cierra el relato indicando que los dos mancebos toman por esposas a las dos mujeres, formando las dos parejas fundadoras del pueblo cañar.

El cerro Huacayñan se convierte en lugar sagrado *huaca*, y al ser descendencia de mujeres que son aves guacamayo, el pueblo cañar adopta la identidad guacamayo. Indica finalmente Cobo que a las guacamayas: "en su gentilidad adoraban por diosas los cañares, en

[18] Cobo, *op.cit,* 152

memoria de la fábula referida."[19] El ave es el dios principal del pueblo, sus plumas son joyas y las figuras en formas de esta ave son sus ídolos.

## Esquema básico del relato

Aislando los elementos estables fundamentales del relato, extraemos la siguiente secuencia de sucesos: 1. El misterio, 2. El uso fallido del ingenio para develarlo, 3. El develamiento exitoso. 4. La fundación de un linaje.

Los personajes del relato son los parejas, varones comunes y pobres, caracterizados por su alimentación, y mujeres divinas mágicas, con naturaleza de ave sagrada, y realeza, y finalmente una deidad, Ticciviracocha, que funciona como motor ausente.

El desenlace es la fusión de ambos linajes de la que surge el pueblo Cañar, mestizo de hombre ingenioso y de ave mágica, protegidos por Ticciviracocha.

## El relato de Huaytacuri del Manuscrito de Huarochirí[20]

Realizaremos la comparación del relato de las guacamayas a partir de los dos elementos mencionados, el heroe y el ave, a través del relato de Huaytacuri, tal como aparece en el *Manuscrito de Huarochiri*. Como hemos indicado, esta comparación tiene como objetivo visualizar dependencias temática, estructural y conceptual en relatos tradición andina prehispánica, enfocándonos en el rol del héroe y del ave sagrada. Este relato es parte de la historia del origen del dios ave Pariacaca.

[19] Cobo, *op.cit,* 152
[20] Sigo la edición de Gerald Taylor citada en bibliografía

Relata que en tiempos antiguos, existía un hombre de quien se decía que era hijo del dios Pariacaca. Sin embargo, era un hombre muy pobre, vivía miserablemente en una choza pequeña y se alimentaba nada más que de papas, por lo cual era llamado Huaytacuri.

En esos tiempos, en el pueblo de Anchicocha había un gran señor llamado Tantañamca, muy querido por su comunidad y considerado sabio e incluso dios. Este hombre cayó presa de una terrible enfermedad. Acudieron varios curanderos y brujos a curarlo, pero ninguno pudo dar con la causa de su mal.

En cierta ocasión, Huatuacuri caminaba por los cerros, cuando sintió un profundo cansancio, tanto que decidió recostarse a un lado del camino. Mientras descansaba, el zorro de arriba y el zorro de abajo se encontaron en el camino, intercambiaron noticias y uno de ellos contó que el gran señor de Anchicocha estaba muy enfermo, y que ningun amauta había podido dar con la cura de su enfermedad puesto que la causa de ello era la indifelidad de su esposa, que lo iba consumiendo por medio de un sapo envenedado de dos cabezas y dos serpientes escondidas entre el tejado de su vivienda.

Huatyacuri, enterado de esta información, se presentó ante el enfermo y prometió curarle si a cambio le entregaba a la menor de sus hijas como esposa. Huaytacuri le adviritó que debía dejar de pretender ser un dios, y en adelante debía adorar a su padre Pariacaca. Al develar el misterio, Huatyacuri logró curar al señor Tantañamca, quien le entregó a su hija menor. Sin embargo, el marido de la hija mayor rechazó esta unión, pues consideraba una ofensa que una mujer rica y hermosa se casara con un “comedor de papas”.Para demostar su

superioridad, desafío a huatyacuri a varias pruebas, buscando exponerlo a la vergüenza de demostrar su pobreza.

El primer desafío consistía en cantar y beber. Huatyacuri acudió a su padre Pariacaca, que entonces era un huevo, para pedir ayuda. Él le aconsejó ir a la montaña y fingirse muerto, una ves que lleguen los zorros, asustarlos y robar su poronguito de chicha y su tambor. Así lo hizo Huaytacuri, y se presentó a la competencia con estos objetos mágicos.

El hombre rico bailo alegremente con todas las mujeres y cantó más de doscientas canciones, Huaytacuri se presentó solamente acompañado por su mujer y su tambor, sin embargo cuando tocó el instrumento toda la tierra tembló. De ese modo ganó la primera parte de la competencia.

Para la segunda prueba, el hombre rico trajo cientos de vasijas de chicha e invitó a todos los asistentes una y otra vez, todos bebieron hasta saciarse. Huaytacuri se presentó con el pequeño poronguito de los zorros. Al verlo, todas las personas se rieron en una gran carcajada general, burlándose del tamaño de la vasija. Sin embargo, Huaytacuri sirvió a todos grandes vasos de chicha tan fuerte que cayeron embriagados.

Sucesivamente, Huaytacuri vence al hombre rico en todas las pruebas, hasta que él finalmente humillado, decide huir a las montañas donde se convierte en un venado. Tras las hazañas de Huaytacuri, Pariacaca y sus cinco hermanos salieron de los huevos en forma de halcones. Al enterarse de que el gran señor de esa localidad se había hecho pasar por dios, se enojaron mucho. Convirtiendose en lluvia,

arrasaron las casas, las familias y todas las llamas. Transformaron todo el mar, para que ninguno se salvase.

## El héroe

En el *Manuscrito de Huarochirí* leemos la historia de Huaytacuri, tan pobre que solo comía papas, que, sin embargo, era hijo del dios-ave Pariacaca. Este personaje se vale del uso de las artimañas y del ingenio para destacar y salir de su situación de pobreza. En ambos casos, la pobreza se configura a partir de la descripción de la alimentación, ya sean papas o tubérculos que crecen bajo la tierra. La alimentación indica que se trata de individuos carentes de tierra y de producción comunitaria. No se encuentran incluídos en la economía productiva andina, y esto determina su pobreza y los condena a una paupérrima alimentación. Entendidos ambos relatos en el marco de la cultura andina, esta configuración de la pobreza sirve como frese construida para caracterizar a un sujeto que está fuera de la economía comunitaria.

Desde este lugar, los personajes pasan de marginales a heroes a través del uso conjunto de su ingenio y de la predilección de la deidad (Pariacaca prefiere a Huaytacuri, y Ticciviracocha salva a los jóvenes cañares). En ambos casos, el relato indica dos transiciones en ellos. En primer lugar, pasan de ser pobres que solo comen tubérculos a tener gran cantidad de chicha, indicador clave de bienestar doméstico. Huaytacuri reparte infinita y fuertísima chicha desde el poronguito robado a los zorros, y los jóvenes cañares disfrutan de grandes cantidades de esta bebida, acompañada de comida, otorgada a ellos por parte de las mujeres-ave. En segundo lugar, pasan de ser sujetos fuera de la comunidad a ser fundadores de linajes, se convierten en *curacas*.

Huaytacuri aprovecha su ingenio para conseguir casarse con la hija del señor más rico de la región, y con ella fundan un nuevo linaje de culto al dios Pariacaca. Los jóvenes se casan con las mujeres-ave, y con ellas fundan la nación cañar, de culto a los guacamayos.

**El ave**

Los estudiosos de la cultura andina han insistido en la relevancia del cóndor como ave totémica. Sin embargo, a través del análisis de estos relatos podemos ampliar el panteón andino de aves. El dios Pariacaca en el relato de Huaytacuri aparece en forma de huevo. Aun no ha nacido, sin embargo ya es un dios, y en tanto dios tiene poderes de clarividencia. Huaytacuri, en tanto predilecto suyo, acude a estos huevos en busca de consejo. El dios Ticciviracocha socorre a los jóvenes por medio de dos guacamayas que tienen la cualidad de transformarse en mujeres. Las aves, en este caso, funcionan como extensión de la voluntad de la deidad.

Del mismo modo, en ambos casos es la agencia la del ave que logra la transición de los heroes y la fundación de los nuevos linajes, que tienen como deidad las aves. Las aves son agentes de la fundación de su propio culto por medio de los linajes a los que sus acciones dan inicio. En el caso del Manuscrito de Huarochiri, el dios Pariacaca utiliza a Huaytacuri para desterrar al falso dios Tamtañanca, y posteriormente, él mismo toma forma de lluvia para exterminar a toda la población de Anchicocha, seguidora de este falso culto. En este caso, Pariacaca origina el diluvio para dar pié al nuevo linaje. Por el contrario, las acciones de Ticciviracocha son posteriores al diluvio, y su intención es salvar a los jóvenes con los cuales fundará el nuevo linaje. En este caso,

su extensión son las guacamayas que toman acción para salvar a los jóvenes. Son ellas las madres fundadoras de la nación cañari, y por ende, origen de la nación que les rinde culto.

## Consideraciones finales

En este artículo enfocado hemos procurado introducir las aproximaciones críticas más aptas para el estudio de las tradiciones narrativas prehispánicas contenidas en la documentación colonial ibérica, a continuación hemos presentar el relato del origen del pueblo cañari tal como lo incluye Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*, y finalmente lo hemos analizado a través de la comparación con el relato de Huaytacuri del Manuscrito de Huarochirí. Interesa por último, reflexionar en torno a la evidente animalidad de los personajes de las narraciones de tradición indígena prehispánica. Para esto, la propuesta de Silvia Rivera Cusicangui, resulta particularmente esclarecedora: "[Descolonizar] para mí, consiste en una episteme y eso implica varias cosas claves. Una es reconocer que los sujetos no humanos, montañas, ríos, animales, son entidades con las que dialogas."[21]

Uno de los principales desafíos a la hora de estudiar producciones de una cultura colonizada que solo constan en los vestigios traducidos e interpretados por otra cultura colonizadora está en comprender los paradigmas propios de la cultura colonizada que subyacen en la estructura básica del relato. En el caso estudiado, esta reflexión permite aproximarse a las narraciones prehispánicas con un marco de análisis donde la dualidad animal-hombre está marcada por la identidad y no

[21] Ojarasca, 2016: 5

por la alteridad. El humano se reconoce profundamente animal, de tal modo que integra el conjunto de especies como una más. A su vez, un mismo sujeto puede ser encarnación de diversas esencias de especies y, voluntaria o accidentalmente, tomar forma física de una u otra. Es así que las mujeres del relato pueden ser guacamayas o humanas, manteniendo en cualquier caso una subjetividad que es simultáneamente humana y animal.

En el caso estudiado, se trata de una narración que al detallar el origen postdiluviano de la nación cañari, caracteriza su identidad comunitaria. Las mujeres-ave aparecen como deidades menores, benefactoras y enviadas allí por un dios mayor con el objetivo de preservar con vida a los sobrevivientes del diluvio. Al unirse estos varones con ellas y dar entre ambas parejas origen a la nación, el pueblo cañar es a su vez heredero de la animalidad de sus madres fundadoras. Sostenemos que uno de los fines del relato es destacar que en su identidad comunitaria son un pueblo de guacamayos. Encuentran en este animal no un símbolo que los represente, sino un par idéntico con el que comparten su esencia comunitaria.

## Bibliografía

Almeida I. "El arte verbal quechua" en *Historia de las literaturas del Ecuador Vol. 9 Literaturas Indígenas*. Quito, UASB-Corporación editora nacional, 2013. PP. 57 - 84

Arrom, J. "Precursores coloniales del cuento hispanoamericano: Fray Martín de Murúa y el idilio indianista" en Pupo Walker (Ed.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, 1973.

Avila, F. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Banco Central del Perú, Gerald Taylor (Ed.) 1999.

Beyersdorff, M. "Fray Martín de Murúa y el cantar histórico inka", en *Revista Andina*, año 4, N° 2, Cuzco, 1986.

Cieza de León, P. *Primera parte de la Crónica del Perú*, Bogotá ,Eds. Ximénez de Quesada, 1971.

Cobo, B. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid. BAE, 1964.

Entrevista con Silvia Rivera Cusicangui: "Lo verdaderamente indio está dentro de todos nosotros" *Ojarasca 223*, Noviembre de 2016. pp 4 – 5.

Esteve Barba, F. *Historiografía Indiana*. Madrid, Gredos, 1954.

Garcés, L. "Expresiones literarias de los pueblos indios antes del contacto colonial" en *Historia de las literaturas del Ecuador Vol. 9 Literaturas Indígenas*. Quito, UASB-Corporación editora nacional, 2013.PP. 33 – 56

Grafton, A, *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Hirschkind, L. History of the Indian Population of Cañar. *Colonial Latin American Historical Review 4(3)* 1995:311-34

Julien, C. *Reading Inca History*. Iowa, Iowa University Press, 2000.

MacCormarck, S. 'The Incas and Rome." En Anadón J (Ed.) *Garcilaso de la Vega an American humanist: A tribute to José Durand*. Notre Dame, University of Notre Dame, 1998.

Millones Santa Gadea, L. "El bestiario del manuscrito de Huarochirí/The bestiario of the Huarochirí manuscript." *Diálogo Andino* 36 (2010): 7-14.

Pease. F. "Cronistas Andinos: Testigos y memoriosos" en *Revista de estudios hispánicos*, Nº 19, 1992.

Ramos Escobar, J. "*Viaje a la semilla*: un análisis estructural de las narraciones incaicas" en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. L, Núm. 127, Abril – Junio 1984.

Rose, S. "El paratexto indiano: el caso de la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa", En *Actas AISO 1999*.

Simmons, M. "Pre-Conquest Narrative Songs in Spanish America" en *The Journal of American Folklore*, Vol. 73. Nº 288. Abril – Junio, 1960.

# *Religiosidad andina, religiosidad cristiana: los monos de las iglesias doctrinales de Juli (S. XVIII)*

**Carla Maranguello**

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Dpto. de Artes.

Instituto de Teoría e Historia del Arte, "Julio E Payró"

Becaria UBACYT

carlamaranguello@hotmail.com

## Resumen

En la ornamentación arquitectónica de los templos tardo coloniales de la doctrina de Juli en la provincia de Chucuito, aparecen los monos ocasionalmente y su ubicación se repite en portadas que dan acceso a espacios de culto, junto con otros elementos naturales de raigambre prehispánica, así como con símbolos del universo cristiano. En la tradición cristiana, la figura de este animal ha sido utilizada para representar a Satán y otras actitudes deplorables del hombre. Por el contrario, en los Andes prehispánicos el animal aparece asociado a la abundancia vegetal de la Amazonía y a la idea de fertilidad. El objetivo de este trabajo es repasar la significación del animal en la tradición de ambos universos, para luego examinar las imágenes considerando el contexto de ejecución de los programas ornamentales y su función en el marco del adoctrinamiento.

## Palabras clave

ornamentación arquitectónica - monos - religiosidad andina- Doctrina de Juli

## Abstract

In the architectural ornamentation of colonial late temples of Juli´s doctrine in Chucuito´s province, monkeys appear occasionally, and its location is repeated in access doorways to places of worship, with other natural elements of pre-Hispanic tradition and with the Christian's symbols. In Christianity tradition the monkey has been associated with, essentially, negative characteristics, even was used to represent Satan and other deplorable attitudes of man. In oposition, in pre-Hispanic Andes the animal appears associated with the forest abundance in the Amazon and the fertility ideology. The objective of this work is to consider the significance of the animal in both worlds, and then to examine the images, to made a consideration of the context of implementation of ornamental programs and their role in the doctrinal context.

## Key words

ornamental iconography- monkeys- andean religiosity- Juli's Doctrine

En América colonial, las imágenes cristianas sufrieron un proceso de transformación, tanto por asociaciones con el pasado prehispánico como por la incorporación de elementos del Nuevo Mundo. En la ornamentación arquitectónica de las iglesias coloniales más tardías de la Doctrina de Juli, en la provincia de Chucuito (S. XVIII), la iconografía presenta animales y plantas con arraigo en la tradición cristiana y en América prehispánica, habiendo sufrido reemplazos, equivalencias y modificaciones.

Entre los elementos naturales, el mono constituye un caso interesante, ya que en la tradición cristiana fue asimilado al diablo y a diferentes actitudes deplorables del hombre, debido a sus conductas y sus características físicas. Por el contrario, en América prehispánica el animal fue asociado a contextos de abundancia vegetal y a la idea de fertilidad. En las iglesias de San Juan y Santa Cruz de Juli, el mono aparece escasamente, es ubicado en los accesos a espacios de culto y suele estar rodeado de elementos vegetales utilizados en la cultura y ritual andinos, junto con otros símbolos cristianos.

Los estudios al respecto, no han elaborado interpretaciones definitivas de la aparición de estas figuras en el contexto colonial, por lo que examinaremos los antecedentes más relevantes de su representación en ambos universos, para considerar la importancia del marco de ejecución de los programas ornamentales y su función durante el adoctrinamiento.

## Antecedentes cristianos

En el arte occidental, desde la época medieval, los monos aparecen representados con connotaciones negativas, más allá de las variantes. Como una especie de descendencia degenerada del ser humano por sus características físicas, que tendría su réplica en conductas morales dudosas, su figura se sustentó en el dicho del poeta latino Ennio, referido en Cicerón y Opiano como un ser repugnante y desagradable de contemplar, pero astuto [1] Luego en la Edad Media, se aplicó el término simia a todos los enemigos de Cristo, desde los paganos hasta los infieles, asociado al pecado y la idolatría. Destacan los bestiarios, las fábulas y los *exempla* y en el arte los portales de las iglesias románicas y algunas miniaturas, basados por lo general en las fuentes literarias.

A partir de las descripciones de los primeros naturalistas, donde los monos aparecen como seres desagradables pero similares al hombre y que intentan emular sus conductas, comenzó a pensárselo como una suerte de caricatura humana desvirtuada, siendo perfecto para representar al diablo, quien además de ir en contra de los valores cristianos, trataba de imitar a dios, por eso fue llamado el simio de Dios. Según Walker Vadillo, esta situación pudo tener su origen en Egipto, donde el pueblo hebreo durante el Éxodo habría visto la adoración al babuino, que era considerado un dios del inframundo que se comía las almas de los injustos y se las llevaba al fuego para destruirlas. En el Salterio de Stuttgart (S. IX), siguiendo al Salmo 77, se representa al simio con un sátiro remitiendo a fuerzas malévolas de Egipto,

[1] García Arranz, J., El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos..., en *Alma Ars, Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Ediciones Universidad de Valladolid., 2013, pp. 211-219.

bloqueando el camino a los israelitas y con la misma connotación aparece en la escena de la hija del faraón y Moisés de la pila bautismal del maestro Roberto para la iglesia de San Frediano en Lucca (S. XII).[2] En la Hieroglyphica de Horapolo (S.V), que recoge la tradición de culto egipcia, aparecen varias menciones del cinocéfalo, entre las que destaca su utilización para los equinoccios, momento en que orinan dos veces al día. Además, cuando orina esconde sus desechos, por lo que se asocia al hombre que esconde sus defectos.[3]

Destaca el Fisiólogo, escrito en Alejandría entre los siglos II y V d. C., una compilación "seudocientífica" según Nilda Guglielmi, que recoge descripciones e historias de animales, añadiendo a los libros de los naturalistas, imágenes de la antigüedad greco romana, mediante alegorías doctrinales y moralizantes cristianas, por lo que se considera fundamental para el desarrollo de los bestiarios. Allí se menciona al simio caracterizándose por la falta de cola y asumiendo junto al onagro el papel de diablo.[4] Algunos bestiarios añaden variantes, pero asociando al animal con el pecado, la lujuria y la vanidad.[5]

Dentro de las fábulas, los autores refieren a Esopo (S.VI a.C.) que alude a la maternidad, en donde una simia que tiene dos crías, protege a una mientras que deja de lado a la otra, muriendo la cría más amada sofocada por exceso de cariño, mientras que la otra sobrevive. La fábula aparece representada en bestiarios, donde la hembra simio lleva a la cría

[2] Walker Vadillo, M. Los simios. *Revista Digital de Iconografía Medieval* vol. 9:( 2013) 63-77.

[3] De Zárate J M González, (Ed.), *Hieroglyphica de Horapolo*. Madrid, Akal, 2011.

[4] Guglielmi, N. *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971.

[5] Véase entre otros, Darcheville, Patrick, *Bestiaire de l´art sacré*. Paris: E- Edité, 2011; Suchaux Gaston y Pastoureau Michel, *Le Bestiarire Medieval. Dictionnaire historique et bibliographique*. Paris: Le Léopard d'or, 2002.

amada en brazos y a la despreciada en el cuello, mientras es perseguida por un cazador.[6] Esta historia del mono cobró mayor dimensión a través de los *exempla*, que las órdenes mendicantes desde la baja Edad Media (S. XII- XIV) comenzaron a utilizar como enseñanzas moralizantes acompañando los sermones. La madre simia era la pecadora, con la cría protegida representaba los placeres del cuerpo y con la despreciada el peso de los pecados, ya que era ésta cría la que hacía que la madre perezca ante los cazadores, por lo que su figura se convirtió en símbolo del vicio y los bajos instintos.[7]

Hacia el Románico se retomó el interés en el mono en cuanto a las actitudes detestables como la pereza, el vicio y los pecados, por lo que es común ver al animal encadenado e impulsado por demonios, atacado o mordido por serpientes. Esta iconografía aparece en capiteles románicos de iglesias españolas, siendo el caso más destacado el de la puerta de las platerías de Santiago de Compostela en España (c. 1101-1111) (Fig.1) donde se presenta un mono alado haciendo referencia al diablo en las tentaciones de Cristo, encadenado por una soga al cuello.[8] Hacia el Renacimiento, la vinculación del mono con el vicio y la falta de moral, se utilizó en referencia explícita al pecado original, siendo figurado como el mono frugívoro que sostiene o come una manzana, según García Arranz anticipando la caída del género humano e identificándolo incluso con la propia Eva. En contraposición aparece también el mono encadenado acompañando a la figura de María, que era la reparadora de la conducta de Eva, como en el grabado de Alberto Durero, "La virgen del mono" (c. 1498) (Fig. 2) y aparece también en

[6] Walker Vadillo, Op. Cit.
[7] Ibídem.
[8] García Arranz, Op. Cit.

escenas de Epifanías.[9] Si bien luego se añadirán intereses por la representación del modelo real en las pinturas, la connotación negativa se sostuvo.

Figura 1. Simio alado en las Tentaciones de Cristo. Tímpano septentrional de la Portada de Platerías. Catedral de Santiago de Compostela- España. c. 1101-1111 (Fuente: Walker Vadillo 2013:75)

[9] Tomando interpretaciones de Woldemar J. H., *Apes and ape lore in the middle ages and the renaissance*. Warburg Institute. Londres, Arranz proporciona gran cantidad de ejemplos a lo largo de los siglos XIV y XV, 1952.

Figura 2. Alberto Durero, *Virgen del mono grabado,* 19'1 x 12'3 cm Londres, Museo Británico, c. 1498. (Fuente: García Arranz 2013:217).

## Antecedentes prehispánicos e interpretaciones

La iconografía de la ornamentación arquitectónica de los templos tardo coloniales (SXVII y XVIII) de la provincia de Chucuito, (Dpto. de Puno, Perú), que se extiende en las portadas de acceso a diferentes espacios de culto, jugó un rol sustancial para la orientación del circuito religioso y como elemento de transición entre los diferentes espacios. La presentación de elementos naturales que reemplazan motivos usados para ornamentar las portadas europeas, por plantas y animales del altiplano y otros pisos ecológicos, resulta significativa ya que para el hombre andino la naturaleza tenía en sí misma contenidos religiosos, patente en gran parte de la iconografía que va desde antes de la cultura Chavín hasta el incario. Destacan en las portadas gran cantidad de aves autóctonas, variedades de flores y plantas de empleo ritual y alimenticio, valvas y en menor medida, felinos y monos. Esta iconografía se superpone a diferentes elementos cristianos, como monogramas de María y Cristo, símbolos de las órdenes religiosas, elementos de la Pasión y ángeles.

El caso más notorio en la provincia de Chucuito, es la portada de acceso al Bautisterio de la Iglesia de Santa Cruz de Juli (c.1712 y 1722) (Fig.3 y 4) reconstruida en la primera mitad del S XVIII. La portada presenta una composición simétrica, organizada a partir de un arco de medio punto sobre pilastras, flanqueado con exentas columnas pareadas. En sus bases se hallan cuatro monos de cada lado, que se alimentan de cacaos similares a los que aparecen en cerámicas Chimú en la costa norte de Perú (S. XI-XV d.C.), aquí combinados con zarzaparrillas, ambos frutos pertenecientes a las tierras calientes. Sobre estos elementos y en la misma columna, destaca la presencia de chamico

del género *Brugmansia*, planta que aparece en el arte lítico de Chavín de Huantar en la sierra de Ancash en Perú (S. X-III a.C.), particularmente en el Obelisco Tello, en íntimo vínculo con el sistema religioso, correspondiendo, según Mulvany De Peñaloza, a la capacidad de dicho vegetal de producir algún efecto alucinógeno en sus propiedades.[10] Rematan en la dovela del arco, valvas dispuestas de manera simétrica junto con representaciones de panochas de maíz y constituyen el eje de la composición. Estos elementos vinculados con rituales de fertilidad, se alinean con el símbolo de la orden de la Compañía de Jesús. Si bien las valvas aparecen en la iconografía cristiana como atributo de Santiago el Mayor [11] en Andes se utilizaban especialmente como ofrendas acuáticas, apareciendo *Spondylus* y *Strombus* vinculados con rituales de fertilidad.[12] A su vez el maíz, era la principal ofrenda en sacrificios y se relacionaba también con la importancia de la regeneración de la vida, principio básico de la ideología de fertilidad.

[10] Mulvany de Peñaloza, E. Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín. *Chungará* 12 (1984) 57-80.

[11] Charboneux Lassey, L, *El Bestiario de Cristo. El Simbolismo Animal en la Antigüedad y la Edad Media*. (Trad. F. Gutiérrez). Ed. José Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

[12] Burger, R. "El centro sagrado de Chavín de Huantar", en ed. R. F. Townsend, *La Antigua América. El arte de los Parajes Sagrados*, The Art Institute of Chicago/ Azabache G. México, 1993, pp.265-277.

Figura 3. Bautisterio de la Iglesia de Santa Cruz de Juli. Puno, Perú (c. 1722). (Fuente: Carla Maranguello. Trabajo de campo - Ubacyt 2013)

Figura 4. Detalle de los monos en el Bautisterio de la Iglesia de Santa Cruz de Juli. Puno, Perú. (c. 1722). (Fuente: Carla Maranguello. Trabajo de campo - Ubacyt 2013)

Por otro lado, destaca el caso del interior de la iglesia de San Juan de Juli (c.1767) (Fig. 5 y 6) que corresponde a la misma etapa de ejecución, y que presenta monos agachados en la decoración de los abocinamientos de las ventanas de la nave central. Entre elementos florales y vegetales al modo de grutescos, con remates de mascarones y aves, el mono se ubica opuesto a la figura de un hombre desnudo y de pie, el cual sostiene flores campaniformes del tipo chamico.

Figura 5. Ventana en Iglesia de San Juan de Juli Puno, Perú (c. 1767). (Fuente : Carla Maranguello .Trabajo de campo - Ubacyt 2013)

Figura 6. Detalle del mono en la Iglesia de San Juan de Juli Puno, Perú (c. 1767). (Fuente: Carla Maranguello. Trabajo de campo - Ubacyt 2013)

En la tradición andina prehispánica, los monos aparecen poco representados. Para las tierras del Collao, la costa y la sierra, los monos serían vistos como animales exóticos de la selva, presentando un valor positivo, ya que alude a la capacidad de conexión y obtención de

recursos, y más allá de las variantes que manifiestan, aparecen vinculados junto con otros elementos naturales, a la idea de fertilidad.

Gisbert y Mesa indagaron sobre la presencia del animal en las iglesias del virreinato del Perú, resaltando los casos aislados en los que aparece: desde la iglesia de Tiahuanaco como la más temprana a principios del siglo XVII, (c. 1612), la iglesia de Laja iniciada a fines del siglo XVII y principios del XVIII (c.1697 y 1724) y la iglesia de Puno finalizada a mediados del XVIII (1757). Los autores recuperan un relato del cronista José de Arriaga [1621] quien, en el contexto de extirpación, recuerda la visión de los padres Ávila y Cuevas en Huarochirí, donde aparecen dos monos de madera labrados en las ventanas de una iglesia que no especifican, y que habrían sido quemados por considerarlos deidad sustentante de edificios. Asimismo, refuerzan esta teoría por aparecer la temática de un mono abrazando columnas de un edificio en un vaso Chimú, razón por la que destacan su presencia, por lo general, en las bases de las columnas de las iglesias.[13] No obstante, el relato del cronista no tiene mayor sustento ni se encontró alguna otra fuente que lo confirme. Luego añade Gisbert nuevas interpretaciones en donde los elementos de la zona selvática, sin hacer mención específica del mono, se relacionarían con la significación del paraíso en el mundo cristiano y su adecuación al mundo andino, aludiendo a la abundancia del Antisuyu en la Amazonía.[14] Hiroshi Okada vinculó a estos animales, junto con las sirenas y los grandes loros de plumas coloridas, a estereotipos de lo exótico relativos al continente Americano desde la visión europea y que los mismos nativos al insertarse en el sistema colonial, asumieron en

[13] Gisber, T. y Mesa, J. *Arquitectura Andina. Historia y Análisis*. Arsanz yVela, La Paz, 1985.
[14] Gisbert, T, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. Plural, La Paz, 1999.

relación a los habitantes de su propia tierra para confrontar la imagen del europeo, por lo que se trataría de un "exotismo invertido".[15] Estos animales aparecieron ya desde las representaciones cartográficas que hacían referencia a diferentes zonas de América, lo que luego se trasladó a los libros de viaje, y en todos los casos estos estereotipos se vincularían con el poder, ya que muestran la expansión imperial por el continente, evidenciando sus maravillas geográficas y faunísticas donde los monos ocupan un lugar destacado. Un ejemplo lo constituye un mapa alegórico de Perú hecho por Guamán Poma de Ayala [1615-16], en donde se evoca al Tahuantinsuyo en la ordenación cuatripartita, apareciendo Cuzco y la figura de Inca debajo del escudo del imperio español y de la orden papal, flanqueado todo el mapa por animales exóticos y míticos, tales como monos, loros, sirenas e incluso unicornios, refiriéndose a América como la tierra de lo exótico. No obstante esto no habría sido posible sin la aceptación de aquellos nativos que encontraron una forma de representarse en el nuevo contexto, ahora convertidos al cristianismo.[16] Por otro lado, para Alexander Bailey, los monos de la Iglesia de Santa Cruz, al igual que los que él identifica como titi en la fachada lateral de la iglesia de San Juan en Juli,[17] se explicarían por el paso de los jesuitas y misioneros de la Amazonía, reduciendo su aparición nuevamente a un animal de otra zona[18] y al igual que sus predecesores no hace referencia a la condición negativa que arrastraba el mono desde la antigüedad.

---

[15] Okada, H. "Inverted exoticism? Monkeys, parrots, and mermaids in Andean Colonial Art", En *The Virgin, Saints, and Angels: Latin American Paintings*,ed. S. Stratton- Pruitt, Stanford U, 2006., pp. 67-79.

[16] Ibídem

[17] En el caso de la fachada de la iglesia de San Juan de Juli, sostenemos que no se trata de monos sino de felinos.

[18] Gauvin Bailey, A, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Perú* University of Notre Dame Press, Paris, 2010.

Las crónicas de la época tampoco vinculan al mono con el mundo medieval cristiano. Quienes describen la fauna nativa, si hacen referencia al mono es como un animal curioso por la diversidad de tamaños y actitudes simpáticas: "En los Andes se crían monos y micos muchos y muy graciosos (...)".[19] Por otro lado, destacan su similitud con los hombres e inteligencia: "los indios tienen para sí que son hombres montaraces, y que no hablan por no servir ni pagar tributo" [20] e incluso respecto de las crías, subrayan su comportamiento por el extremo cuidado que les profieren, sin hacer referencia a las fábulas de Esopo "Crían los micos con grande amor a sus hijos, trayéndolos en brazos a tiempos muy apretadamente (...)"[21] Bernabé Cobo menciona al animal con el alimento, proyectando una imagen similar al bautisterio:(...) nace el cacao en tierras yuncas (...) los monos (...) hacen abrigo y comen del cuanto pueden [...]. [22] Finalmente Pedro Cieza de León, quien en principio menciona la diversidad de monos en América al igual que el resto de los cronistas, refiere excepcionalmente en otra sección a una fábula en donde una suerte de monas salvajes que vivían en el interior de una montaña en los Andes, darían a luz a seres bestiales por obra del demonio.[23]

Sin embargo, a estos animales exóticos ya podemos verlos en los geoglifos de Nazca, así como en la cerámica Chavín o en la textilería Paracas. Esto no ha de sorprender, ya que desde épocas incluso más tempranas como Chavín puede verse la representación de animales

[19] Acosta, J., *Historia Natural y Moral de las Indias*, Atlas, Madrid, 1954 [1590], pp. 80
[20] Pinelo, L. *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. II. Torres Aguirre, Lima, 1943 [1656], pp.65
[21] Cobo, B. *Historia del Nuevo Mundo*. II. Bustos Tavera I, Sevilla, 1892 [1653], pp. 312
[22] Ibídem, pp. 62- 63, 310-311
[23] Cieza de León, P. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005 [1550].

pertenecientes a las tierras calientes, alejados de la zona serrana y que responderían según Richard Burger (1993) a la necesidad de superar los límites de los hábitos cotidianos. En la misma línea Reinhard al establecer interpretaciones sobre los geoglifos de Nazca, menciona particularmente al mono como protector o símbolo acuático debido a pertenecer a zonas en donde abunda ese recurso. Si los geoglifos se utilizaban como caminos sagrados para alcanzar lugares vinculados con el agua, principalmente las montañas del oriente, de la cual dependían los ríos para la irrigación de los campos, parece comprensible la asociación de esta figura con la fertilidad.[24] En textiles y cerámicas Paracas (Valle de Ica, S. VIII a.C.- S.III d.C.) y Nazca (Valle de Ayacucho, S. II-VIII d. C.) también aparece ocasionalmente el animal y en tal sentido Proulx destaca al mono como un personaje mítico, especialmente en la fase tardía Nazca (S. VII y VIII d.C.) y lo relaciona a los contactos con la cultura moche (Costa norte, S. III a.C.- VII d.C.)[25] en cuyas cerámicas se ve al mono recolectando *ulluchu*, que es una planta utilizada en los rituales que se hacían en la Huaca de la Luna (c.450-650 d.C) y que tenía efecto anticoagulante para beber la sangre de los prisioneros mutilados.[26]

Destaca la vinculación que hacen Núñez y Castro entre el mono y la idea de fertilidad, a partir del análisis iconográfico de un plato para ofrendas agrarias que presenta dos figuras de simios, hallado en la

[24] Reinhard, J. 1992. "La interpretación de las líneas de Nazca", en ed. R. F. Townsend, *La Antigua América. El arte de los Parajes Sagrados*, The Art Institute of Chicago/ Azabache G. México, 1993, pp. 291-301.

[25] Proulx, D. Nasca Ceramic Iconography. Massachusett University (en línea), 2007.

[26] Wassén H., "El 'Ulluchu' en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación", en *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, Nro 3, 1989, pp. 25-45.

región del Río Loa, Chile (Fig.7). Los autores recuerdan que los monos eran considerados un bien de privilegio, ya que se trasladaban vivos desde las yungas, por lo que fueron introduciéndose en el imaginario ritual en torno a mitos donde se pedía fertilidad. Presentando otros ejemplos, evalúan la etimología desde la lengua aymara, que refiere a simio como *cusillu*, equivalente a agüero bueno y que se ratifica con *cussi* como dicha.[27]

Figura 7. Petroglifos con diseños de simios reproducidos del sitio Río Salado al noroeste de San Pedro de Atacama. (Fuente: Nuñez y Castro 2012: 156)

Dimitri Karadimas propone una interpretación de escenas prehispánicas a partir de una mitología vigente en el noroeste

[27] Nuñez, L. y Castro, V. "¡Caiatunar, caiatunar! Pervivencia de ritos de fertilidad prehispánica en la clandestinidad del Loa (norte de Chile)", *Estudios Atacameños* 42 (2011.) 153 – 172.

amazónico, buscando una trama común con Andes prehispánicos basada en una combinación de monos y formas estelares. En Carchi Pasto, las culturas de Capuli y Tuza usan figuras de monos en número de cuatro, asociados a estrellas y al antagonismo entre los seres celestes, identificados con Orión (Fig.8). En la orfebrería de la zona, los animales están ligados a racimos y frutas de palmas que remiten las tierras bajas. También suelen aparecer cuatro monos, en asas de vasijas Moche, como variantes de elementos bélicos en escenas de embarcaciones nocturnas, representando a Orión, acompañante de los muertos.[28]

Figura 8. Variación combinatoria entre cuatro monos y estrellas en la iconografía Carchi-Nariño (Fuente: Karadimas 2014: 206)

[28] Karadimas, D., "Las alas del tigre: acercamiento iconográfico a una mitología común entre los andes prehispánicos y la amazonia contemporánea", en *3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano-IKIAM, Quito 2014, pp. 203-33.

En definitiva, prevalecen en América las asociaciones del mono con la abundancia y la fertilidad, por ser un bien de la tierra caliente, o un animal exótico que fue valorado por su exclusividad. Asimismo, su vinculación con los astros se inscribe en las mismas concepciones cíclicas que refieren al orden del cosmos y armonía con las fuerzas de la naturaleza. Por otra parte, los autores que estudian el contexto colonial, dan por sentada la veracidad de la versión de Ávila referida en Gisbert, sosteniendo el carácter de deidad prehispánica, sin explayarse demasiado en significaciones americanas y olvidando referir a connotaciones negativas de la iconografía cristiana.

## Contexto de ejecución de los programas ornamentales

En el año 1572, poco antes de llevarse a cabo el reordenamiento reduccional con el virrey Francisco de Toledo, se expulsó a los dominicos que se habían encargado de la primera evangelización en la provincia de Chucuito, reemplazándolos rápidamente por integrantes del clero secular. Los jesuitas, que tomaron la doctrina de Juli en 1576 y estuvieron allí hasta su expulsión en 1767, acompañaron el proceso de desarrollo de los programas iconográficos de la ornamentación arquitectónica eclesiástica, que se desarrolló desde fines del siglo XVII y durante gran parte del siglo XVIII. El origen de este estilo se ubica en la fachada de la Compañía de Arequipa (1698-99), el cual se extendió rápidamente hacia el Sur, teniendo impacto especialmente en la provincia de Chucuito.[29]

[29] Gauvin Bailey A., Óp. Cit.

Examinando el contexto de producción de dichos motivos y como demuestra la documentación del Archivo de Prelatura de Juli, la ejecución de los programas artísticos pertenecientes a la última etapa de dominación hispánica estuvo a cargo de los grupos nativos. Según Ramón Gutiérrez (1978) si en los primeros conjuntos del S. XVI la participación local se limitaba a obtener materiales y mano de obra, con el tiempo y junto con el desarrollo ornamental de las iglesias de mediados del S. XVII hasta el S. XVIII, se demostró que los nativos tuvieron una participación sustancial en la elaboración directa y dirección de programas ornamentales. A principios del S. XVII, la tendencia al reemplazo de los antiguos maestros españoles por indígenas y en menor grado mestizos quedará marcada hacia fines del siglo y principios del S. XVIII con la creciente presencia del artesanado indígena, el cual junto con las circunstancias históricas daría lugar al fenómeno de la arquitectura que la historiografía temprana denominó mestiza.[30] Antonio San Cristóbal (2000), Alexander Bailey (2010) y Ricardo González (2010), entre otros, utilizaron la misma documentación, coincidiendo en gran parte con las hipótesis de Gutiérrez.

En este sentido y teniendo en cuenta que la ornamentación, por su apariencia meramente decorativa, era en gran medida inaccesible al control institucional, los elementos aportados por la cultura hispánica, como los grutescos de tradición greco latina o los elementos iconográficos relativos a relatos cristianos, aparecían como elementos significativos de la religiosidad andina mediante reemplazos o equivalentes autóctonos. Además del extendido uso de los elementos

[30] Gutiérrez, R. *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978.

naturales para fines religiosos y medicinales, en el hostil ambiente del altiplano, tanto la producción agraria como los beneficios del clima debieron garantizarse para asegurar la existencia misma de la comunidad, por lo que la percepción del medio ambiente se expresaba como una relación que ligaba el orden social con el orden cósmico.[31]

Resulta fundamental entonces, considerar los lazos entre los actores y los procesos involucrados. La exploración del universo del agente permite ampliar la concepción en torno a los artefactos, ya que éstos revelan la agencia del productor, poniendo de relieve las redes sociales en las que productor, artefacto y receptor se encuentran inmersos. Al interior de esta compleja red, las imágenes de las portadas pretendían funcionar como medio de adoctrinamiento para los mismos artífices y el resto de la comunidad. [32] La iconografía, predominantemente fito y zoomorfa, evocaba al mundo natural tan representado en el arte prehispánico y en este marco, resultaba significativa dada la elevada religiosidad del hombre andino.

Como se lee en las fuentes doctrinales de la época, especialmente la producción jesuita desde los inicios de la evangelización, siguiendo las recomendaciones del Gral. Francisco de Borja al Padre Ruiz de Portillo, el modelo de instrucción se apoyó en los apóstoles que debieron desde los primeros tiempos del cristianismo, acomodar las reglas de la

[31] La importancia del mundo vegetal para la medicina y las prácticas rituales (muchas veces unidas), es un tema que ha sido ampliamente abordado y que hemos considerado en los artículos de nuestra autoría citados.
[32] Gell, A. "The problem defined: the need for anthropology of art" y "The theory of the art nexus", *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 1-28. Desde la antropología, la agencia se refiere a todos aquellos actos o acciones relacionados con la mente (cogito), extendiéndose además de los sujetos, a las cosas y otras entidades, lejos de la dicotomía sujeto y objeto.

fe y tolerar las costumbres de los gentiles.[33] Con esta concepción, cierta flexibilidad por parte de los frailes, determinó la supervivencia de motivos de raigambre prehispánica adaptados al nuevo contexto. Esta situación no estuvo exenta de ambigüedades, puesto que para la instrucción religiosa, la utilización de analogías y discrepancias con la religión local mediante los elementos de la naturaleza fue una estrategia habitual para introducir el paraíso cristiano, y persistió aún luego del descubrimiento de la idolatría. Sobran los ejemplos al respecto, y en este caso mencionamos el hecho de que a pesar de referirse Ávila al mono como ídolo prehispánico, un siglo después aparece como motivo destacado en portadas y ventanas.

## Conclusiones

En el marco del adoctrinamiento para el que funcionaban estas iglesias, la presencia del mono en espacios de culto resulta significativa, ya que para el hombre andino remitía a la abundancia vegetal de las tierras bajas y aparecía vinculado a la idea de fertilidad. Si bien en el mundo medieval, aún con connotaciones negativas el mono se ubicaba en espacios reducidos de capiteles y otros recodos, resulta llamativo el lugar destacado que presenta cuando aparece en alguna portada o ventana en las iglesias y como parte de la abundancia vegetal, en contraposición al encadenamiento o situación deshonrosa en la que aparecía en la iconografía cristiana.

[33] Egaña, A y Fernández, E *Monumenta peruana Institutum historicum Societatis Iesu*, Roma. 8 vol, (1954-1986).

Las figuras ostentan una jerarquía junto con el resto de los elementos del universo cristiano, fusionándose con flores y frutos que en muchos casos aparecían en las culturas andinas vinculadas a rituales de fertilidad, en concordancia con el sentido americano de la figura del animal. Probablemente, esta situación fue posible debido al carácter en apariencia decorativo de las imágenes ornamentales, lo que facilitaba el reemplazo por animales y plantas de la zona y evocaba a su vez el vínculo de la religiosidad andina con el entorno natural, sin aparentar diferencias significativas con los motivos naturales de la ornamentación española.

## Bibliografía

Acosta, J. (1590), *Historia Natural y Moral de las Indias*, Atlas, Madrid, 1954.

Burger, R. "El centro sagrado de Chavín de Huantar", en ed. R. F. Townsend, *La Antigua América. El arte de los Parajes Sagrados*, The Art Institute of Chicago/ Azabache G. México, 1993, pp.265-277.

Charboneux Lassey, L, *El Bestiario de Cristo. El Simbolismo Animal en la Antigüedad y la Edad Media*. (Trad. F. Gutiérrez). Ed. José Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

Cieza de León, P (1550). *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005.

Cobo, B. *Historia del Nuevo Mundo*. II. Bustos Tavera I, Sevilla, 1892 [1653].

De Zárate J M González, (Ed.), *Hieroglyphica de Horapolo*. Madrid, Akal, 2011.

Egaña, A y Fernández, E *Monumenta peruana Institutum historicum Societatis Iesu*, Roma. 8 vol, (1954-1986).

García Arranz, J., El mono frugívoro y la Epifanía: en torno a la iconografía del tríptico de la Adoración de los Reyes Magos..., en *Alma Ars, Estudios de Arte e Historia en Homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Ediciones Universidad de Valladolid., 2013, pp. 211-219.

Gauvin Bailey, A, *The Andean Hybrid Baroque: Convergent Cultures in the Churches of Colonial Perú* University of Notre Dame Press, Paris, 2010.

Gell, A. "The problem defined: the need for anthropology of art" y "The theory of the art nexus", *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 1-28.

Gisber, T. y Mesa, J. *Arquitectura Andina. Historia y Análisis*. Arsanz yVela, La Paz, 1985.

Gisbert, T, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*. Plural, La Paz, 1999.

González, R., *Chucuito, fragmentos de una historia. Catálogo de exposición de la muestra en el Centro cultural Paco Urondo*. Comp. González R., FFyL- UBA, Bs. As, 2010.

Guglielmi, N. *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*. Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1971.

Gutiérrez, R. *Arquitectura del Altiplano Peruano*. Libros de Hispanoamérica, Buenos Aires, 1978.

Karadimas, D., "Las alas del tigre: acercamiento iconográfico a una mitología común entre los andes prehispánicos y la amazonia contemporánea", en *3er Encuentro Internacional de Arqueología Amazónica*, Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano-IKIAM, Quito 2014, pp. 203-33.

Maranguello, C. "¿Un sentido alterno en la iconografía de los templos coloniales de Chucuito? A propósito del Bautisterio de Santa Cruz de Juli". *VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Instituto de Arte Americano UNLP, La Plata, 2011.

Maranguello, C. "Religiosidad andina y fuentes doctrinales. Consideraciones sobre el contexto evangelizador de desarrollo de la iconografía ornamental en Chucuito colonial" *Temas Americanistas* 35, (2015) pp. 37-59.

Mulvany de Peñaloza, E. Motivos fitomorfos de alucinógenos en Chavín. *Chungará* 12 (1984) 57-80.

Nuñez, L. y Castro, V. "¡Caiatunar, caiatunar! Pervivencia de ritos de fertilidad prehispánica en la clandestinidad del Loa (norte de Chile)", *Estudios Atacameños* 42 (2011.) 153 – 172.

Okada, H. "Inverted exoticism? Monkeys, parrots, and mermaids in Andean Colonial Art", En *The Virgin, Saints, and Angels: Latin American Paintings*,ed. S. Stratton- Pruitt, Stanford U, 2006., pp. 67-79.

Pinelo, L. *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. II. Torres Aguirre, Lima, 1943 [1656].

Proulx, D. Nasca Ceramic Iconography. Massachusett University (en línea), 2007.

Reinhard, J. 1992. "La interpretación de las líneas de Nazca", en ed. R. F. Townsend, *La Antigua América. El arte de los Parajes Sagrados*, The Art Institute of Chicago/ Azabache G. México, 1993, pp. 291-301.

San Cristóbal, A. La controversia de los aportes europeos en la arquitectura virreinal peruana. En *Anales 8, Museo de América*, Secretaría General Técnica, Madrid. 2000, pp. 9- 28.

Walker Vadillo, M. Los simios. *Revista Digital de Iconografía Medieval* vol. 9:( 2013) 63-77.

Wassén H., “El ‘Ulluchu’ en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación”, en *Boletín del museo chileno de arte precolombino*, Nro. 3, 1989, pp. 25-45.

# CONFERENCIA MAGISTRAL

«Bibliotheca Augustiniana» ISSN 2469-0341. Vol. VIII, Tomo II, 2017

# *Animalia en los textos mayas y andinos: nuestros hermanos de cuatro patas*

***Sharonah Fredrick***[1]

*PhD Stony Brook University*

Cualquiera que no era "bautizado" por agua o "quemado" por fuego era, en términos imperiales azteca y españoles, algo legítimo de agresión militar, que ora tomaba la forma de guerras floridas aztecas, o las cruzadas europeas por la fe. El azteca (y el europeo) evocaban al Ser Superior, o a los Seres Superiores, para justificar sus guerras y sus manipulaciones estatales. En contraste, en Mayab y en los Andes se cuestionaba la sacralización del poder político. Lejos de rendirse al terror cósmico, ellos confrontaban las agresiones como acontecimientos mundanos; aquellos reflejaban la voluntad de príncipes, propios o extranjeros, más que un mandato del Cielo. Y si reflejaban la voluntad divina, peor aún sería para las ambiciones coloniales: según los consejos del *Popul Vuh* (*PV)* y del *Manuscrito de Huarochiri* (*MH)*, a veces era menester matar a los dioses. Y a veces, los animales, y no los seres humanos, eran más diestros en desafiar a los poderes celestiales que el ser humano.

Esta actitud, escéptica y dubitativa, determina el tono de *Huarochirí* y del *Popul Vuh*, agregando un elemento que está ausente en la mayoría de las religiones del mundo en su relación con el Más Allá:

[1] Original en inglés. Corrección de traducción a cargo de Andrea Vanina Neyra. Revisión de Belén Carreira.

el sarcasmo irreverente. En un segmento del *MH*, el dios andino Conirraya maldice a los animales humildes -zorros, loros- que se burlan de sus pretensiones amorosas. Resulta que el grandioso dios es incapaz de revertir la terrible profecía transmitida en la voz de los animalejos: Conirraya nunca encontrará a su amor, la hermosa Cavillaca, aunque la persiguiera hasta los confines de la tierra.

Igual que Conirraya, los dioses mayas del Inframundo pierden a su vez en sus trances con la fauna, ejemplificado en un episodio del segundo segmento del *PV*. Ellos mandan mensajeros de sacrificio y muerte -los búhos- a la tierra de mortales, la tierra de "en medio" del Cielo y Xibalba: nuestro Uleew. Parece que los dioses son ignorantes del pacto ya hecho entre los búhos y la rebelde Ixqiq -hija de uno de ellos- contra los sacrificios humanos. Asimismo, sus infernales voluntades son violadas por estos dos seres inferiores: pájaros y una mujer. Frente a Conirraya o frente a los señores de Xibalba, los "débiles"-animales y mujeres, frecuentemente relegado al papel de mascota en culturas desde el Occidente hasta Oriente- se salen con la suya. En las páginas del *MH* y del *PV*, las deidades no se revelan como omnipotentes. Son francamente ineptas.

Mientras que la Conquista del Valle de México preconizaba un sincretismo hispanizado de dioses nahuas y santos católicos, la Conquista de Mayab y de las tierras andinas siguió inconclusa.[2] El mestizaje en estos casos abordaba todos los matices culturales imaginables, desde lo eurocéntrico a lo maya/andino-céntrico. Y el mestizaje literario abarcaba todos los aspectos de la fauna planetaria:

[2] (David Stuart 2011, 5): "The years of protracted fighting and Conquest in Yucatan took far longer than in central Mexico, and many Maya simply fled into frontier zones to the South, towards the Itza región, where isolation and harsh terrain kept the Spanish largely at bay."

aquí, los humanos eran, tal como son en la biología moderna, los primos-hermanos de otros animales de cuatro patas, o dos aletas…

La naturaleza inconclusa de la Colonia en Mayab y los Andes, a lo largo de los siglos XVI-XVIII, se extendió al Cielo, donde los dioses, viejos y nuevos, tampoco gozaron de neutralidad cultural. Verbigracia: la Virgen Linda, como ella era popularmente conocida en las iglesias de Perú de los siglos XVI y XVII, era resueltamente blanca. Sin embargo, sendos pintores mestizos e indígenas de la Escuela de Cuzco la pintaban con tez de cobre y bulto corporal del espíritu de la montaña. En efecto, la Virgen era solo un semblante de la Pacha Mama. En México, Tonantzin se transformó en la Virgen María. Pero en Perú, la Virgen se revestía de otro aspecto, políticamente muy cargado, por cierto, del espíritu femenino, indígena, de la Tierra. El cristianismo se insertaba como componente integral de la matriz indígena en Perú, al contrario que en el Valle de México. Consecuentemente, la esfera andina muestra a los indígenas desempeñando los papeles de agentes y partícipes de su destino, y no únicamente como receptores de la religión europea. Por ende, el mundo en el *Popul Vuh* y en *Huarochiri* no se reviste de la dicotomía occidental, (e islámica) que separa animales de sus primos humanos. En la Biblia, y en el Corán, Adán tiene dominio sobre los animales. En el *PV* y en el *MH*, los animales imparten conocimientos al ser humano que, más de una ocasión, le salvan la vida.

El dios de la lluvia Chac, el más antiguo del panteón maya, sobrevivió sorprendentemente bien en la época de la post-conquista maya, a diferencia de otra deidad: la serpiente emplumada, Kukulcan/Quetzalcóatl. Kukulcan había sido extinguido por los misioneros católicos debido a su obvia conexión con los toltecas/aztecas. Era deidad tutelar de ellos. Por consiguiente, este

animal/dios fue fácilmente desacreditado entre los mayas. Se había reducido a un emblema de la influencia nahua, tan odiado como derrotado.

Con posterioridad a la conquista del siglo XVI, hubo un renacimiento de las creencias mayas más antiguas, algunas de las cuales habían sido temporalmente suplantadas por ritos procedentes del Valle de México en los siglos XIII-XIV. Por eso, la serpiente emplumada Quetzalcóatl se asoma entre las páginas del *Popul Vuh,* como un espíritu patronal de otro pueblo marginado, los yaquis. Ya no es blasón del temido/caído azteca. La marginalidad de Quetzalcóatl en el *PV* podría atribuirse no sólo al hecho del origen tolteca de la Serpiente Emplumada, origen bien aclarado por Gordon Brotherston (Brotherston 206). Los toltecas a menudo fueron, y a veces todavía son, vistos por los mayas como salvajes del Norte, iniciadores de los ritos de sacrificio humano.[3] Pero la marginalidad de Quetzalcóatl en el *PV* se debe ver en el contexto de la total ausencia del dios inca por excelencia -el Sol, Inti- entre las páginas de *Huarochirí*. Son las respuestas irónicas de "los de abajo": la proclamación de la irrelevancia total del dios del conquistador indígena, en el terreno del indígena conquistado.

Indudablemente, el más insigne del panteón preincaico fue Kon, cuya esfera, significativamente, era la misma que aquella de Chac: el agua. Kon era primigenio dios/animal del mar, espíritu del cachalote oceánico para los nazca del sur de Perú. Era patrón de los pueblos costeros desde hacía tres milenios, solicitado cada vez que los desiertos áridos amenazaban con tragar la escasa agricultura de subsistencia. Su

[3] Esta percepción impera en Yucatán también hoy en día, en fuerte contraste con la veneración de la herencia tolteca que se inculca en el resto de la patria mexicana. Diego Rivera, en sus murales para el Palacio Presidencial en México, presentaba a los toltecas en calidad de engendradores de la civilización. El maya, en cambio, es inexistente.

asociación con el agua, el elemento tan codiciado para la vida agrícola, se manifestará de nuevo en *Huarochirí*. En sus relatos, el mar y los ríos desempeñarían un lugar primordial en el quehacer de Conirraya Viracocha, deidad irrigadora, tanto en lo relativo a la esfera sexual como en la agrícola, por excelencia, cuyo prefijo "Con"[4] demuestra un obvio parentesco con el dios/cachalote marítimo más antiguo[5]. En comparación Inti, la divinidad solar más emblemáticamente ligada con los incas, y con el establecimiento y perpetuación de su maquinaria de estado, brilla por su ausencia en las páginas de *Huarochirí*. En efecto, el incaico Inti está "ninguneado" por el texto indígena yauyo/yunca/mestizo, aun más que Quetzalcóatl en el *Popul Vuh*. El agua siempre apaga el fuego. Cosmológicamente en el *MH*, el agua hace desaparecer al fuego por completo.

La omnipresencia de Conirraya y la ausencia de Inti en el *MH* son pruebas tangibles de cuán efímero había sido el impacto de la fe incaica sobre los demás pueblos andinos, pese a toda su maquinaria del estado. Del mismo modo, los dioses solares aztecas están conspicuamente ausentes del *Popul Vuh*: una semejanza estructural al *MH* que apunta al resurgimiento acuático de las cosmologías mayas y andinas preincaicas.

Actitudes filosóficas rebeldes producen comportamientos desafiantes. Los desafíos se desplegaban intelectualmente en el *Popul Vuh* y en *Huarochirí*. La página escrita, escudo de la cultura occidental, les permitió a los indígenas ensalzar su pasado precristiano abiertamente, y, desde el punto de vista colonial, descaradamente. En

[4] N/E: puede aparecer escrito con Kon y/o hacer referencia a tal término.
[5] Huaca Pucllana, (200-700DC), que se halla actualmente en el vecindario Miraflores de Lima, constata la presencia del dios Con en motivos de las culturas marítimas de Chancay, Rímac, y Lurín, en época muy anterior a los incas. Dicha presencia atestigua a lazos de comercio y trueque entre la temprana civilización de Lima y sus vecinos más renombrados de la Costa del Sur, los pueblos de Nazca.

este sentido, el *PV* y el *MH* no son comparables a las "informaciones" suministradas a Sahagún por aztecas cristianizados a mediados del siglo XVI. Aquellas últimas recuerdan un pasado extinguido, renunciado fervientemente por los sujetos indígenas que hablan en sus páginas. En comparación, el *PV* y el *MH* elaboran un recuerdo histórico precolombino incorporado, sarcásticamente, al presente de la post-conquista. Mediante sus historias, los indígenas retienen a dioses anteriores, y a sus animales y encarnaciones animalescas, no como "prefiguración" del cristianismo, sino como universo paralelo, e innegablemente vivo, al lado del cristianismo conquistador.

Una profunda ambivalencia, (y repugnancia) por el sacrificio humano, (elemento de fuego) son transmitidas por el *PV* y el *MH* en el comportamiento de sus héroes, y heroínas, principales (elementos de agua). El héroe que encabeza la lucha contra el sacrificio humano en el *MH*, el dios de origen yauyo, Pariacaca, representa, como nota Zuidema, la codiciada lluvia (R.T. Zuidema 1995, 15)- Pariacaca, elemento marino, lucha contra los dictámenes del dios igualmente preincaico, (de origen yunca), del fuego, Huallalu, cuyo apetito por la sangre humana es tan insaciable como el de sus homólogos mayas: los dueños de Xibalba. Hunahpu e Ixbalanque, los mellizos y músicos del *PV,* se disfrazan de hombres-pez, (otra vez el elemento marino), suben del río infernal y liberan a la humanidad del sometimiento a los Sacrificadores de Xibalba[6]. Igualmente, en el *PV* y el *MH*, predomina el agua, (elemento preincaico y pre azteca), sobre el arrasador fuego. (Habíamos notado ya la prevalencia del elemento de agua en las literaturas maya y andina

[6] Grofe 2007, 22. Michael J. Grofe, en referencia a las grabaciones de la stela 5 de Izapa, Chiapas, del 300 A.E.C., remarca: "These two fish rise directly from a river that emerges from a smoking incense burner sitting between two figures at the bottom of the scene.....V. Garth Norman [Brigham Young University] suggested that this image recalls the fish transformation of the twins in the Popul Vuh."

preincaicas: Con el cachalote de la costa peruana, Chac el dios lluvia de los cenotes yucatecos). El agua primordial y sus animales/héroes son ayudantes de los humanos, mientras el intruso fuego desparrama el miedo. Ambas cosmologías, la andina preincaica y la maya, presentan al fuego como entidad tardía, advenediza y ominosa. Amén de eso, uno podría especular sobre la interpretación que mayas y andinos habrían atribuido al espectáculo de la hoguera española, que comía sus víctimas (igual a las deidades precristianas) por fuego.

*Huarochirí*, en su contexto, y el *Popul Vuh* en el suyo, fueron productos de este fecundo desorden en que una cosmología rebelde conduce a una actitud sublevadora. En ambas narrativas la inquietud cosmológica hacia los dioses estaba enraizada en conflictos internos y cuestionamientos intelectuales muy anteriores a las conquistas aztecas, incaicas, y españolas. La mujer andina del *MH*, Chuqi Sosa, resiste los avances de un dios a menos de que aquel la ayude a irrigar sus campos; después también lo elude: "After she finished irrigating, Pariacaca said 'Let's sleep together.' 'Not right now', she replied, 'let's sleep together tomorrow or the day after. Pariacaca, who desired the woman ardently, thought 'I wish I could sleep with her right now' and promised her all kinds of things.'" (*MH* Salomón y Urioste, 62: Cap. 6, secciones 84-85), Los animales, no los seres humanos, mantienen su dignidad. Quienes la pierden, y se vuelven risibles, son los seres humanos. ¿Qué otro desafío tan mordaz podría haber a la cuestión teológico-antropocéntrica de la Conquista?

El dios Tohil -guardián quiche del fuego- impone tributo a los mayas cachiqueles en el capítulo 14 del PV. Los cachiqueles, aliados de los murciélagos, le hurtan el fuego a Tohil sin jamás pagarle el tributo, y se mantienen libres: "Estas eran de la casa de los murciélagos: su ídolo

se llamaba Chamalcam que era de los cackchiqueles, y tenía alas como murciélago, y pasándolos por el humo, se llevó el fuego sin pedirlo, sin querer darse por vencidos los cackchiqueles. Y solo se dieron por vencidos los pueblos que pidieron el fuego" (*PV* Sáenz de Santa María, 120). Había que desbaratar sus planes al dios implacable, engañarlo, y no albergar ilusiones sobre sus intenciones buenas. En traje/encarnación de animal, era posible desbaratar los supuestos "seres supremos": dioses, humanos…

Dicho esto, las ecuaciones coloniales nunca han sido reducible a dicotomías claras, sean teológicas (animal-humano-dios), sean políticas (español-indígena-mestizo). El "mestizaje" no es un fantasioso sincretismo de lo indígena y lo europeo, sino un resultado de un sistema hegemónico (el europeo) impuesto sobre otros sistemas hegemónicos (autóctonos americanos). Distintos grados de violencia, coerción, y brutalidad, fueron utilizados por todos los actores (y por todos los pueblos) en esta tragedia. El *Manuscrito de Huarochirí* y el *Popul Vuh* son fruto de años de intervención y contacto cultural entre indígenas de distintas (y conflictivas) culturas americanas, con una cultura española que, lejos de ser monolítica, estaba siendo también desgarrada por conflictos ideológicos frente al mismo indígena colonizado.[7] La esfera de lo animal deparaba uno de los pocos espacios de intercambio neutral entre todas las especies, los de dos piernas, y los de cuatro (o de dos o más alas o aletas…)

Diferentes culturas se mataban, se interponían, y se dominaban en el remolino de la Colonia. Por lo general, cuando se fusionaban, fue

[7] La bula Sublimis Deus fue emitida por el Vaticano en 1537, en respuesta a denuncias españolas de atrocidades cometidas por los Conquistadores. La bula confirmaba la naturaleza humana de los indígenas americanos. Aquella bula sirvió a Las Casas, y un siglo después, al padre portugués/brasilero Antonio Vieira, y al movimiento anti-encomendero -que abogaban por mejor trato al indígena.

en el marco discordante de una jerarquía donde lo blanco español/católico representaba una supremacía racial, de sangre más "limpia", frente al indígena, (y desde luego, frente al mestizo, "idólatra", o el negro). En las páginas del *PV y MH*, estamos frente a esta "pugna" cultural tan bien descrita por A. Cornejo Polar: la "...naturaleza multiétnica, pluricultural, y multilingüística de las sociedades americanas que se refleja naturalmente en sus literaturas".[8] En el *PV* y el *MH,* la pugna no se limitaba a españoles e indígenas. Se extendió a distintos tipos de alfabetismo, que eran diversos registros de memorial cultural: el mudo, el danzado y cantado, el escrito, el oral, y luego, lo gruñido, y lo ladrado.

Detengámonos por un instante en el aspecto oral de la transmisión. En las religiones andinas, la palabra misma, y por ilación, su literatura oral, engendraba la Creación. El *MH* reproducía las voluntades divinas de dioses animalescos que habían señoreado antes de los incas: el Dios Conirraya Viracocha/cachalote/humano, una vez salido del Titicaca, "... created all the beautifully terraced hillsides: he spoke them into existence with merely a word."[9] (Bierhorst 1976, 72). La persecución de los creyentes andinos durante la Conquista/Colonia truncaba esta Creación oral, y truncaban las fusiones filosóficas de humano y animal que permeaba esa literatura hablada. Las palabras podrían delatar a su locutor. En la parte sureña del Nuevo Mundo, nuevamente "letrado", como diría Ángel Rama, al estilo europeo, la manera más eficaz de guardar las enseñanzas del universo indígena era en el idioma que los incas habían impuesto por sus conquistas, (y que quizás habían adoptado de otras tribus) cuando llegaron a Cuzco: el quechua.

[8] Cornejo y Cornejo 2000, 17.
[9] John Bierhorst 1976, 72.

No obstante, la popularización del quechua se debía más a los españoles que a los incas. Históricamente, la diversidad lingüística que imperaba en los Andes al llegar los conquistadores iba esfumándose debido a la adopción del quechua como lingua franca, a fin de facilitar la evangelización masiva. Con una sola lengua franca, entendida por todas las élites indígenas de diversas naciones, el corpus de la fe católica se unificaba más eficientemente.

En marcado contraste con los andinos, los escribas mayas ya habían sido "letrados", de la misma manera que los egipcios antiguos. La palabra maya, escrita e indescifrable, como la egipcia, aterrorizaba al clero. Curiosamente, y a pesar de la abolición del complicado alfabeto maya[10], y la incineración de gran parte de sus códices en los procesos Inquisitoriales iniciados por Diego de Landa en 1562, la pintura maya era ignorada en gran medida por la Iglesia. Y la pintura maya atribuía la fundación de las artes y letras a los monos: Hun Batz fue, igual que Apolidon entre los griegos, patrón del espíritu. Lo que Landa nunca sospechaba era que la pintura y la escritura eran, para el maya, dos acciones señaladas por el mismo verbo: "dzib."[11] Desde los murales subterráneos de San Bartolo en Guatemala, y en innumerables cuevas a lo largo de Centroamérica, los monos y sus medio-hermanos, los gemelos cósmicos, bailan, desafiando a los Xibalbenos.[12] El recuerdo visual de estas "danzas" ha sobrevivido (Zach Zorich 2010, 48-51); precede a la destrucción de los códices mayas por dos milenios. Como

[10] Gracias a las investigaciones de Tatiana Proskouriakoff, Valentin Knosorov y David Stuart, sabemos que aquel alfabeto se compone de un silabario fonético, no pictográfico, de aproximadamente 800 caracteres.

[11] Coe 1992, 219: Explica muy bien Coe como complementos fonéticos, en forma de imágenes pero con valor silábico fijo, reforzaban la lectura correcta del signo verbal. El escriba, pues, debía saber también dibujar.

[12] Grofe 37: "Justin Kerr (2000) notes that a series of cylindrical Classic period (100-900) vases from the central Peten depict images of two catfish. This recalls the description of the transformed hero twins in the Popul Vuh as *winaq qar* (person-fish), also a term for 'catfish' in Cakchiquel".

sabemos, el manuscrito original del *Popul Vuh* data de la época de la hoguera de Landa. En la post-conquista, era necesario transcribir las historias para que no fueran olvidadas. Lo hicieron los escribas mayas, escribiendo con el alfabeto occidental, basándose en tradiciones de arte que Landa ignoraba. Para el maya, las brillanteces de los monos-escribas pasaron fácilmente al castellano.

Utilizando otro tipo de registro, el escribano quechua recordaba sus historias mediante una complicada mnemotécnica. Se trata de los nudos binarios[13] de *quipus*, la mayoría de los cuales fueron quemados en las extirpaciones de "idolatrías", en 1572 y de nuevo en 1608-1611. De la mnemotécnica, que permitía variadas interpretaciones del mismo significante visual, el escriba andino, el "quipucamayoc", pasaba a la escritura fonética occidental. El código andino visual, de dualismos que se multiplicaban desde los textiles hasta las murallas, tenía que ser reducido al fonetismo del alfabeto linear. El maya de la pos-conquista, a su vez, tenía que transmitir su anterior sistema silábico-fonético, que le había permitido una multiplicidad de lecturas de una sola figura-a otro sistema, el alfabeto occidental. Tanto el andino como el maya debían colocar los pensamientos en la esfera alfabética occidental. En este proceso de transición, su pasado y su literatura, inevitablemente, se transformaron.

En la trayectoria de transmisión/traducción del *Popul Vuh* y del *Huarochirí* se dieron dos procesos paralelos, que han seguido, en cierta medida, hasta nuestros tiempos. En el primer proceso, el escribano

[13] Gary Urton y Clive Ruggles, en su compendio *Skywatching in the Ancient World: New Perspectives in Cultural Astronomy* Boulder: University of Colorado Press, 2007, explayan, junto a un equipo de lingüistas y matemáticos, la naturaleza dualista de los quipos, aparentemente ordenados, y leídos, en base a una serie de oposiciones visuales y texturales (forma, tamaño, arreglo, posicionamiento) que los define en calidad de conjunto lingüístico: una serie de oposiciones. Notemos que Saussure había definido el lenguaje humano también como "serie de oposiciones".

maya, el pintor/escritor "dzib", pasaba del alfabetismo jeroglífico a la oralidad analfabeta de la colonia. El maya ha sobrevivido a la aniquilación de sus escritos y la prohibición de sus actuaciones recitadas, actuaciones que representaban los animales sagrados. Inesperadamente, el maya los perpetuó mediante el alfabetismo occidental. Podemos percibir un proceso paralelo en que los andinos no incaicos pasaron de una oralidad en sus propios idiomas, al uso del quechua, estructurado y mimético, estrechamente relacionado con la jerarquía de símbolos representados por los quipus. En este proceso, el lugar de los animales en los textos indígenas es primordial: ora como los humildes profetas -la zorrilla, la lorita- que se atreven a decirle la verdad al dios/cachalote Conirraya en *Huarochiri*; ora como los medio-hermanos de los gemelos cósmicos en el *Popul Vuh*. La ingeniosidad del animal en estas epopeyas abría una brecha con el pensamiento imperial, en que imperaba el no tan inteligente ser humano.

Muchas gracias por su atención.

## Bibliografía

### Ediciones del *Popul Vuh*

Christenson, Allen J. *Popul Vuh: The Sacred Book of the Maya*. Electronic Edition, 2007. www.mesoweb.com/publications/Christenson/PopulVuh.pdf

Edmundson, Munroe S. *The Book of Counsel: The Popul Vuh of the Quiche Maya of Guatemala*. New Orleans: Tulane University, 1971.

Estrada Monroy, Agustín. *Popul Vuh: Empiezan las historias del origen de los indios de esta provincial de Guatemala. Edición facsimilar del manuscrito de Fray Francisco Ximenez*. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1973.

Saenz de Santa Maria, Carmelo. *Popul Vuh*. Madrid: Historia 16, 1988.

Saravia, Albertina y Guarchaj, Rodrigo. *Popul Vuh/Poopol Wuuj: Antiguas historias de los mayas k'ichees de Guatemala/k'ichee-español*. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1996.

Tedlock, Dennis. *Popul Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. New York: Simon & Schuster, 1996.

### Ediciones del *Manuscrito de Huarochiri*

Galante, Hipólito. *Francisco De Ávila. De huarichiersum origine et institutus*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1942.

Jiménez de la Espada, Manuel. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid: Imprenta de Tello, 1879.

Markham, Sir Clements R. *Narratives of the Rites and Laws of the Incas. (Chapter III: A narrative of the false gods of Huarochirí, translated from the Spanish)*. London: Hakluyt Society, 1873.

Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Huarochirí: 400 años después*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica. 1980.

Salomon, Frank & Urioste, George L. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochiri-Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII, con estudio biográfico de Francisco de Avila por Antonio de Acosta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.

Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 2008. Segunda Edición Revisada.

## Bibliografia general

Bierhorst, John (Ed.) *Fabulas de las tradiciones hispanas e indígenas*. Nueva York: Vintage Español, 2003.

Bierhorst, John (Ed.) *History and Mythology of the Aztecs: Codice Chimalpopoca*. Phoenix: University of Arizona Press, 1998.

Bierhorst, John (Ed.) *Black Rainbow: Legends of the Incas and Myths of Ancient Peru*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux, 1976.

Bracamonte y Sosa, Pedro. *Los mayas y la tierra: la propiedad indígena en el Yucatán colonial*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2003.

Brotherston, Gordon. *La América Indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Brotherston, Gordon & De Sa, Lucia. "First Peoples of the Americas and their Literature" in *CLCWeb Comparative Literature and Culture*. Vol. 4, Issue 2, 2002. URL: http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol14/iss2/3

Coe, Michael, *Breaking the Maya Code*. London: Thames and Hudson, 1992.

Coe, Michael, *The Maya*. (8th edition) London: Thames and Hudson, 2011.

Cohen, John. *Mountain Music of Peru, vol. I*. CD. Washington DC: Smithsonian Folkways, 1991.

Cook, Garrett y Offit, Thomas. *Los símbolos rituales del complejo de la deidad tutelar de los quiché*. Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc. (FAMSI) reportajes etnográficos on-line: 2009.

Cornejo Polar, Antonio y Cornejo Polar, Jorge. *Literatura peruana: siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2000.

Grofe, Michael J. *The Recipe for Rebirth: Cacao as Fish in the Mythology and Symbolism of the Ancient Maya*. FAMSI reportajes etnográficos on-line & University of California at Davis, 2007.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. (1615) Edición de Franklin Pease. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Stone Miller, Rebecca. "Human-Animal Imagery, Shamanic Visions, and Ancient American Aesthetics" en *RES: Anthropology and Aesthetics*. Vol 45, 2004, pps. 47-68.

Stuart, David. *The Order of Days: The Mayan World*. NY: Harmony Books, 2011.

Taube, Karl A. "Flower Mountain: Concepts of Life, Beauty and Paradise among the Classic Maya" en *RES: Anthropology and Aesthetics*. vol. 45, 2004, pps. 69-98.

Taylor, Gerald (b) *Camac, camay y Camasca, y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Lima: Institut Francais d'Etudes Andines (IFEA), 2000.

Urbano, Henrique y Duviols, Pierre. *Fabulas y mitos de los incas [textos de Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz, siglo XVI]*. Madrid: Historia 16, 1989.

Urton, Gary y Ruggles, Clive. *Skywatching in the Ancient World: New Perspectives in Cultural Astronomy*. Boulder: University of Colorado Press, 2007.

Van Akkeren, Ruud. *Getting Acquainted with the Pipils from the Pacific Coast of Guatemala: an Ethno historic Study of Indigenous Documents and of the General Archive of Central America*. FAMSI, 1998. Internet. 4 Nov. 2010.

# Anexo

# Normas de Presentación y Publicación de Trabajos

Las mismas deben cumplir con las siguientes normas:

- Adjuntar datos personales y breve Currículum Vitae
- Correo electrónico propio.
- Adjuntar archivo de Word. Extensión máxima de 30 carillas (tipografía Georgia en tamaño 14 para el cuerpo del texto, tamaño 16 para título del trabajo y en versales e interlineado 1,5.)
- Para Notas al pie de página, utilizar tamaño de fuente Georgia 10. La cita Bibliográfica al pie debe guardar la misma disposición de citado que en la Bibliografía al final. Se admiten abreviaturas de uso universal.
- Las citas bibliográficas han de atenerse a las siguientes normas:

*Documentales:* deberán comenzar por el archivo o institución correspondiente, sección y legajo, tipo de documento, lugar y fecha. Estas irán a pie de página. Ejemplo: AAS 98 (2006) 217-252.

Las obras de san Agustín irán citadas del modo como se indica en el apartado *Abreviaturas de las obras de san Agustín* que podrán ser encontradas en la página web www.bibcisao.com.

*Bibliográficas:* se insertarán en el texto, entre paréntesis y siguiendo el modelo anglosajón (apellido del autor, año de edición de la obra y página). Ejemplo: (Barlow, 1983:189).
Si el nombre y el apellido del autor hubiesen sido mencionados en el texto (Inmediatamente anterior) sólo se consignará entre paréntesis el año y el número de página (1983:189)

La bibliografía irá al final del trabajo, ordenada en forma alfabética, según los siguientes ejemplos:

*Libros*: DIDI - HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Madrid. Abada Editores.

*Artículos de revistas:* Langa, P. (1999a). "Hacia el rostro de Dios en clave ecuménica": *Religión y Cultura*, 208, 123-145.

*Artículos de compilaciones:* García-Baró, M. (2006), "San Agustín y la actualidad de la filosofía de la religión": Jiménez, J. D. (coord.), *San Agustín, un hombre para hoy*. Buenos Aires. Religión y Cultura, tomo II, pp. 39-63.

Los artículos se someten al examen de evaluadores externos de reconocido prestigio. No se publican los artículos que no hayan recibido una evaluación externa favorable. Cuando el informe de los especialistas externos ha sido favorable, la Dirección y el Consejo de Redacción de la Revista revisan nuevamente cada trabajo. La Dirección notifica a los autores las observaciones que resulten de ambas evaluaciones.
En caso de no respetar las normas de presentación, los trabajos no serán acptados para su publicación.

Los trabajos podrán presentarse en cualquiera de las siguientes lenguas: español, inglés, francés, italiano, alemán o portugués.

La extensión máxima de los trabajos será de 30 páginas (tipografía Georgia en tamaño 14 para el cuerpo del texto, tamaño 16 para título del trabajo y en versales e interlineado 1,5. Para Notas al pie de página, utilizar tamaño de fuente Georgia 10. En lo referente a las reseñas, no deberán superar las cuatrocientas palabras aunque podrán publicarse artículos y/o glosas y recensiones de mayor extensión cuando su interés así lo aconseje.

Los estudios irán acompañados de un resumen de su contenido en español (o en la lengua en que esté redactado el artículo) y otro en inglés, de una extensión máxima de 10 líneas cada uno. Con el resumen se adjuntarán las correspondientes palabras-clave (en español y en inglés). No se exigen Resúmenes para las *Suplementa,* pero sí las palabras claves del trabajo.

Por lo que respecta a las citas de autores antiguos, los griegos se citarán conforme a las abreviaturas del Greek-English Lexicon de Liddell-Scott-Jones y los latinos de acuerdo con las que adopta el Thesaurus Linguae Latinae. Se usarán los numerales romanos, seguidos de un espacio en blanco, para aludir al libro o canto al que pertenece la cita. Ejemplos: *Od*. II 25; Plu. *Cat. Mi.* 90; Cic. *orat*. 50; Verg. *Aen*. IV 20.

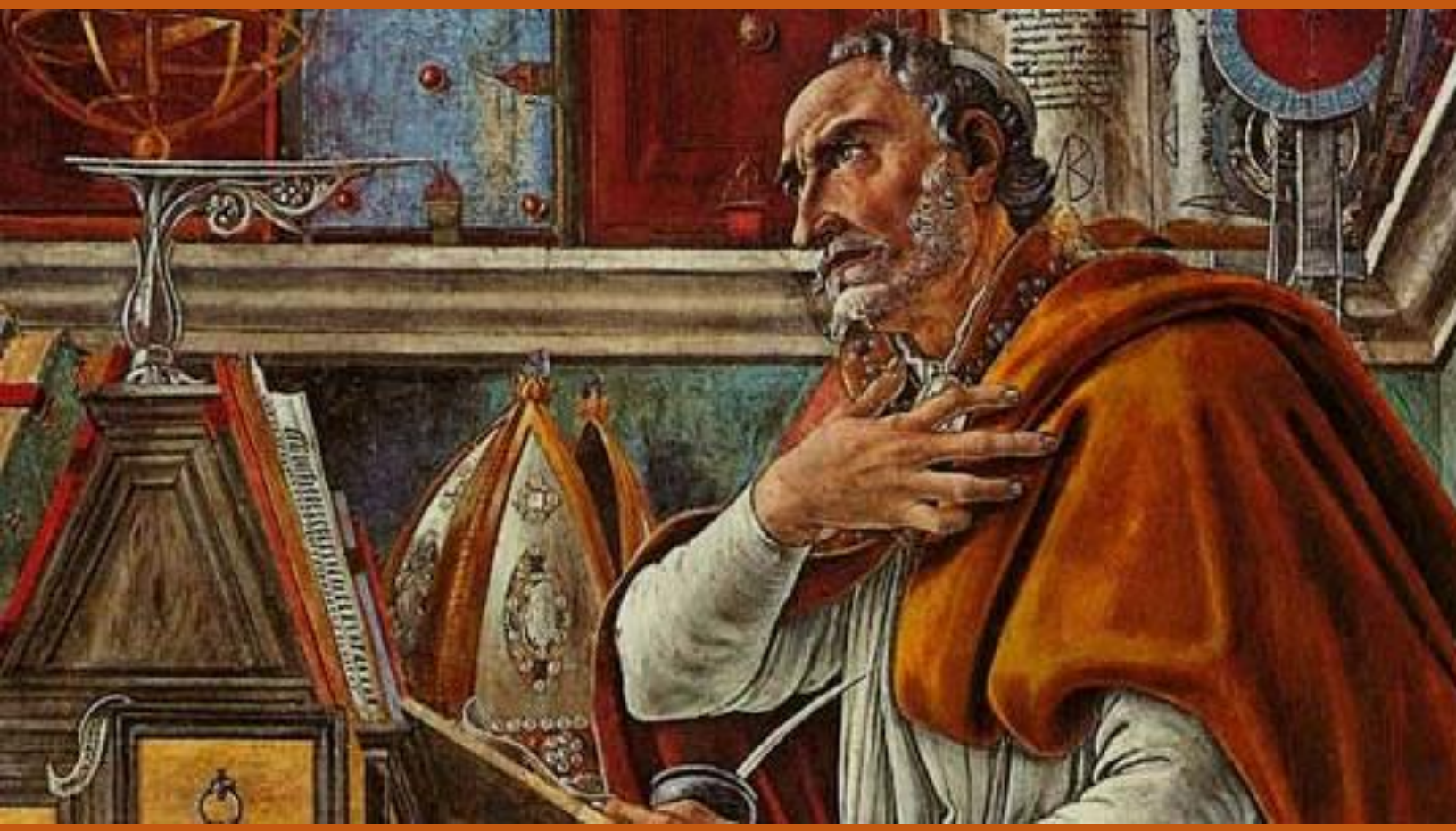
Se recomienda hacer uso de las siguientes abreviaturas: *ad loc., cf., e. g., id., ibid., loc. cit., op. cit., sc., s. u., uid.* (en cursiva), o de las habituales en las lenguas modernas correspondientes (así: art. cit., col., cols., coord., dir., ed., eds., p., pp., p. e., s., ss.).

Se destacarán con letra cursiva: a) los títulos de las obras; b) las palabras latinas, así como las citas en latín que no aparezcan en párrafo sangrado; c) las palabras de las lenguas modernas cuando sean objeto de examen o de definición; d) en párrafo sangrado, aquellas palabras sobre las que se desee llamar de manera especial la atención del lector. Las citas en una lengua moderna se incluirán entre comillas dobles, si no aparecen en párrafo sangrado. Se emplearán comillas sencillas cuando éstas se incluyan dentro de un texto ya entrecomillado; también se acudirá a las sencillas para hacer referencia a los significados. Se evitará en todo momento el uso de la letra negrita, así como del subrayado.

» *Bibliotheca Augustiniana* « es un review electrónico anual desde su número VIII, habiendo contado con las primeras siete ediciones en formato semestral por temporada.

Editado por un equipo de colaboradores (Voluntarios, Investigadores y Profesores provenientes de distintas Universidades de la región), se convierte en una ventana más del dialogo que la Orden de San Agustín propone al Mundo de la Cultura de acuerdo al Discurso Programático del Vicariato san Alonso de Orozco de la Orden de San Agustín.
La revista publica artículos especializados (en el periodo tardo-antiguo, paleocristiano, patrístico, medieval y temprano moderno), y oros aportes de temáticas concretas relacionadas con los campos del saber de la Biblioteca en sí, que podrían mencionarse como las Humanidades Todas, con especial acento en las siguientes grandes áreas: Historia de las órdenes Monásticas y Mendicantes y la totalidad de las expresiones en el contexto Patrístico, esto es entre los siglos I d.C y X d.C. En cuanto a la Historia de la Orden - sobre todo a lo que respecta a la presencia de la misma en Iberoamérica- estos aparecerán en una colección de apartados denominado ***Suplementa Histórica Augustiniana***, donde hemos de reunir Traducciones, Transcripciones Paleográficas, Documentos y Fuentes referidos a la Historia de la Orden, con especial énfasis como decíamos más arriba, en América del Sur y el mundo iberoamericano. En segundo lugar, otro apartado de la revista será la ***Suplementa Patrística Augustiniana*** donde se han de dar vista a las conclusiones de los trabajos presentados en las Jornadas de Estudios Patrísticos que la Orden auspicia y organiza en este país desde 2009.

**Los originales publicados en » *Bibliotheca Augustiniana* « son desde el momento en que son aceptados, propiedad de la revista, siendo necesario citar la procedencia en caso de su reproducción parcial o total. La firma del autor debe estar al final del trabajo, se sugiere colocar la pertenencia institucional y el correo electrónico, como así en nota al pie una breve reseña bio-bibliográfica del autor.**



*» Bibliotheca Augustiniana «* , nace de una inquietud por difundir y fomentar las nuevas voces de la *Investigación Humanística* local y regional en los campos de interés de la Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires (*Patrística, Filosofía e Historia Medieval, Arte Sacro, Historia de la Iglesia , con especial acento en la Historia de las Ordenes Monásticas y Mendicantes).*
Quienes editamos voluntariamente esta revista, esperamos sea considerada por ustedes, estimados lectores; una ventana al conocimiento y que juntos podamos expresar aquello del decir agustiniano: *«No sea la verdad ni mía ni tuya para que sea tuya y mía» (en. Ps. 103, 2, 11).*

*Secretaria y Redacción*
*Biblioteca Agustiniana de Buenos Aires*
Av. Nazca 3909 C1419DFCCiudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. 54 011 4982-2476

*Contáctenos en:*
biblioteca@sanagustin.org / bibcisao@gmail.com / www.bibcisao.com