

DEL AVERNO AL INFIERNO MEDIEVAL. REESCRITURAS FRANCESAS DE UN MITO

Dulce María GONZÁLEZ DORESTE
ddoreste@ull.edu.es

Francisca del Mar PLAZA PICÓN
fmplazap@ull.edu.es

*Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas
Universidad de La Laguna*

INTRODUCCIÓN

Los mitos grecolatinos han viajado con finalidad diversa a través de los siglos abriéndose camino en la literatura con intención y propósitos variados: como vehículos de conocimiento, como alegorías, como *exempla*, como instrumentos para la expresión de ideas, se insertan en el espacio literario y, preservando sus motivos esenciales, se adornan de múltiples lecturas. Mantienen intacto su esqueleto, pero se revisten y transforman, adoptando funciones diversas. Su inserción literaria los dota de una extraordinaria capacidad para metamorfosearse, presente ya en la literatura griega, pues la literatura concede al mito, entendido como recurso poético, la libertad de presentarse bajo innumerables formas.

El mito cuando se asoma al espejo literario refleja no sólo su esencia sino también la mirada del escritor, dicho espejo nos acerca y agranda la imagen del mito y de sus protagonistas, pero también nos ofrece una imagen encubierta de los mismos. Imagen que no puede desvelarse completamente sin un conocimiento previo del pasado de estos mitos, circunstancia que anima y exige un estudio interdisciplinar que arranque de las fuentes de la que bebieron las obras medievales.

Desde dicha perspectiva acometemos el análisis de los personajes míticos que pueblan los infiernos medievales de algunas obras literarias francesas. Con el fin de interpretar los desarrollos y las metamorfosis de los elementos mitológicos mencionados, adoptamos como enfoque metodológico el estudio comparado y descriptivo de las transformaciones históricas que sufre la representación del Averno y las funciones que se derivan de su inserción en distintos textos literarios. De este modo establecemos la polisemia de las ocurrencias del mito y su tipología en relación con la historia de las ideas y el imaginario. Dicha metodología conlleva el análisis contrastivo del

mito con objeto de mostrar cómo a través de los textos literarios se conforma un determinado imaginario.

El trabajo se estructura en cuatro secciones, cerradas por unas breves conclusiones. En la primera de ellas, *La cohorte del mítico Averno*, partimos de algunos testimonios grecolatinos que permiten extraer las características identitarias de estos personajes infernales para posteriormente analizar las distintas funciones que adquieren en su inserción en distintas obras literarias medievales francesas. La segunda está dedicada al *Roman de la Rose* y en ella analizamos la actualización realizada por Jean de Meun de las tríadas del Averno, evocadas por Genius en su discurso con Natura sobre la perpetuación del linaje humano. En la tercera sección, denominada *Reescrituras del Roman de la Rose*, estudiamos el papel que los míticos pobladores del Averno desempeñan en la versión moralizada que del *Roman de la Rose* realizó Jean Molinet. En la cuarta, *Exégesis mitológica medieval*, nos ocupamos de algunas obras francesas de carácter didáctico con la finalidad de comparar los tratamientos que reciben los funestos habitantes del infierno en el marco de la interpretación moralizante de que fue objeto la mitología en esta época. Finalizamos con unas breves conclusiones que sintetizan los resultados del presente estudio.

LA COHORTE DEL MÍTICO AVERNO

De entre los habitantes infernales que pueblan el averno literario grecorromano, los textos analizados ponen de manifiesto que suele recurrirse a aquellos que presentan una estructura triádica: Moiras (Parcas), Erinias (Furias) y jueces del infierno. Asimismo, presenta un lugar destacado el perro guardián de las puertas del Hades, Kerberos o *Cerberus*, figura también relacionada con el número tres, pues posee tres cabezas.

La utilización de estos personajes exige, para una mejor comprensión de la función que adquieren en las distintas obras estudiadas, que nuestro estudio arranque con una breve panorámica de las características que estos personajes infernales muestran en la literatura grecorromana.

Por otra parte, puesto que, en las ternas infernales que nos ocupan, destaca la preeminencia del sexo femenino –las Moiras (Parcas), las Erinias (Furias) y las Harpías son seres femeninos frente a los Jueces del infierno y al can de triple testa de naturaleza masculina–, nos serviremos de esta oposición como criterio en el orden expositivo de la mítica cohorte del Averno¹.

¹ Sobre los personajes que pueblan el Averno, *Vid.* A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975; E. Hamilton, *Dioses, héroes y leyendas*, Barcelona, Daimon, 1976; P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

La Moira homérica, entendida como la parte o porción de existencia o destino que a cada uno le corresponde, se asocia consecuentemente con la muerte², esto es, con el día que marca el límite de su existencia. En general, para Homero la Moira es un concepto abstracto y, en consecuencia, no suele corresponderse con una divinidad personificada. Sin embargo, puede constatarse que, en ocasiones, representa la personificación del destino (*Il.* XXIV, 209), pero un destino flexible condicionado por la influencia de Zeus (*Od.* I, 34; *Il.* IX, 411 y XVI, 685). Con el mismo sentido puede observarse en la *Iliada* (XXIV, 49), única ocasión en la que el término se encuentra en plural.

La trinidad de las Moiras y sus nombres, Cloto, Láquesis y Átropos, aparecen por primera vez en la *Teogonía* (905 y 218) de Hesíodo, quien las hace tanto hijas de Zeus y Temis (901 y ss.) como hijas de la Noche (217), concebidas sin unión (125-128), formando parte de las fuerzas elementales del mundo (212-225). Para el poeta de Ascra son deidades encargadas de repartir la felicidad o la desdicha (901-906), atentas a los delitos de hombres y dioses, y no descansan hasta vengar su traición (218-220). En Platón (*República*, 617 b 7 y ss.) las hallaremos como hijas de la Necesidad e identificadas con el pasado, el presente y el futuro³.

Las Parcas romanas, conocidas también como *Tria fata* (Aulo Gelio, *Noches Áticas* III, 16), se identificaron pronto con las Moiras griegas. Por ello, aunque en un principio en la religión romana se concebían como demonios del nacimiento, acabaron siendo divinidades de la fatalidad. Su asimilación con las Moiras griegas hizo que las Parcas fuesen también tres hermanas: una preside el nacimiento, otra, el matrimonio, y la tercera, la muerte. Sus nombres eran Nona, Décima y Morta, denominaciones que, según Aulo Gelio, proporciona el lexicógrafo Ceselio Vindex. En cualquier caso, se habla más de la Parca en singular identificada con el *fatum*, con la fatalidad, con el inexorable final de la vida. Los gramáticos antiguos como Servio (*Ad Aen.* I, 26) o Donato (*Ars mai.*, III, 6, p. 672, 8-9) explicaban el origen de este término por antífrasis, haciéndolo derivar del verbo *parco*. Sin embargo, puesto que las Parcas marcan el destino del ser humano desde su nacimiento, Varrón⁴ explica tal circunstancia, según Aulo Gelio, desde un punto de vista etimológico, haciéndolas derivar de *partu*, pero también se les concede el don de la profecía

² El concepto de Moira en Homero ofrece diversas significaciones. Cfr. B. C. Dietrich, *Death, Fate and the Gods: the Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*, London, The Athlone Press, 1965, p. 224; K. Mackowiak, «De moira aux Moirai, de l'épopée à la généalogie: approche historique et poétique de l'autorité de Zeus, maître du destin (Iliade, Odyssée, Théogonie)», *Dialogues d'histoire ancienne* 36, 1 (2010), pp. 9-49.

³ *Id.* E. A. Ramos Jurado, «Los filósofos griegos y Hesíodo I», *Habis* 10-11 (1979-1980), pp. 17-37, (p. 24).

⁴ *Id.* M. Terentii Varronis *Antiquitates Rerum Humanarum et Divinarum* (II, XIV).

en tanto que *fatum* procede de *fari*⁵, *Parcae dicuntur fata cecinisse* (*Myth. Vat.* II, 65). Fulgencio (*Myth.* I, 8) identificará las tres *fata* con las Moiras griegas: *Tria etiam ipso Plutoni destinant fata; quarum prima Cloto, secunda Lacesis, tertia Atropos*.

En la literatura latina las Parcas hacen su aparición en Catulo con una clara función profética, así en el carmen 64, *Las bodas de Tetis y Peleo*, en donde vaticinan el destino de Aquiles, su hijo⁶. Unidas a la profecía aparecen también en la *Eneida* de Virgilio (*Aen.* I, 22), en donde, asimismo, se relacionan con el destino que no escapa de las manos de las diosas (*Aen.* X, 419). El canto veraz de las Parcas puede oírse igualmente en Horacio (*Carm. Saec.* 25), y varias referencias entroncadas con el inexorable destino del hombre, no siempre justo, encontramos tanto en el libro II de sus *Odas* como en el *Epodo* XIII. Una de las características que sobresale en estas diosas es su crueldad⁷ e incluso se las designa como diosas de los infiernos; pues, como muestra Luque Moreno⁸, los poetas imperiales llamaron a las Parcas las *Stygiae sorores*, y es que las Parcas asumieron las características de las Moiras griegas.

Junto a las Furias y a las Parcas, las Harpías⁹ son seres monstruosos, hijas de Taumante y de la oceánide Electra, según Hesíodo (*Teog.* 267). Homero únicamente menciona por su nombre a Podar-ga. Hesíodo y Apolodoro (I, 2, 6), por su parte, indican que las Harpías son dos: Aelo y Ocípite; ambos omiten a Celeno, presente en la *Eneida* de Virgilio (III, 211, 245). Higino (*Fab.* XIV, 218) señalará que son tres: Aelo, Celeno y Ocípite y describirá a estos seres de apariencia femenina con cabezas de ave, alas y patas de pájaro con enormes garras¹⁰. Asimismo, informará de que a las Harpías se las conoce como las perras de Júpiter (*Fab.* XIX, 2-3)¹¹.

Las Erinias, en origen, eran unas criaturas pre-Olímpicas que tenían como misión atormentar a los que quebrantaban el orden natural. Su justicia era implacable y despiadada. Estas divinidades acuden ante el pronunciamiento de una maldición sobre alguien que ha cometido un crimen o una traición (*Il.* IX, 571, *Od.* XV, 234), pero ni en Homero ni en Hesíodo hay referencias a su número o a sus nombres.

⁵ Numerosos ejemplos se encuentran en los poetas latinos de este *lusus etymologici*.

⁶ Vid. P. Colafrancesco, *Dalla vita alla morte: Il destino delle Parche: da Catullo a Seneca*, Bari, Edipuglia, 2004, pp. 9-21.

⁷ Cfr. Propercio (IV, 11, 13), Estacio (*Theb.* XI, 189; XI, 462; *Silv.* 5, 2, 84-85; *Theb.* VI, 923), Marcial (VII, 96. 6), Séneca (*Herc. Fur.* 181), Lucano (*Fars.* I, 112-113), etc.

⁸ J. Luque Moreno, «*Styx* y *Stygium* como designaciones del infierno y de lo infernal», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 27, 2 (2007), pp. 11-50, (pp. 22 y 23).

⁹ Sobre las harpías, vid. J. C. Bermejo Barrera, *Mitología y mitos de la Hispania Prerromana*, Madrid, Akal, 1994 [1982], p. 169.

¹⁰ Virgilio (*Aen.* III, 216) y Ovidio (*Fast.* VI, 133-134) también las describen con garras encorvadas.

¹¹ En Apolonio de Rodas (II, 289) son llamadas «perras del gran Zeus». Asimismo, la expresión *Iovis canes*, referida a las Harpías, se encuentra en Servio (*Virg. Aen.* III, 209) y en el *Mitógrafo Vaticano III*.

Este último las hace hijas de Gea, pues de allí brotaron cuando cayó la sangre de Urano al ser castrado por Cronos¹². Como hijas de la sangre, los delitos que persiguen se sustentan, sobre todo, en la defensa de las uniones marcadas por el rojo fluido, pues los delitos de sangre se expían con sangre. Esquilo (*Eum.* 48-54) las compara con las Gorgonas y las Harpías para señalar que estas, desprovistas de alas y de color negro, con sus ronquidos y sus ojos inyectados en sangre, son aún más repugnantes; Eurípides y otros poetas posteriores, sin embargo, las describen como seres alados. Sus nombres los proporcionará Apolodoro (I, 1, 4): Tisífone, Megera y Alecto. Estas diosas, como dice Esquilo en *Las Euménides* por boca de Apolo, nacieron para el mal, aunque dicha tragedia se cerrará con la conversión de las Erinias en Euménides, divinidades bienhechoras y protectoras de Atenas como cuestionamiento de la justicia tradicional. Los romanos las identificaron con las Furias, a las que se refirieron como *Stygiae Eumenides* (Stat. *Theb.* IV, 53) o como *uirgines Stygiae* (Val. Flac. II, 106) e incluso como *Stygiae canes* (Lucano, VI, 733)¹³. Los poetas latinos ofrecen un retrato de las Furias con cabellos entrelazados con víboras y sentadas ante las puertas del Averno, así Ovidio (*Met.* IV, 453- 454) recoge cómo presiden el nacimiento de Ibis, pasaje en el que además está presente la simbología negativa del número tres.

Esta infernal tríada es situada en el Tártaro por Virgilio en la *Eneida* (VI, 570) junto a Radamantis, quien con Eaco y Minos conforma otra tríada infernal, la de los jueces del infierno, en este caso, figuras masculinas.

El mito de los jueces del infierno parece ser posterior a Homero¹⁴ y Píndaro, para quienes los jueces desempeñan funciones diferentes, aunque en la *Odisea* (XI, 568-571) ya se habla de Minos como juez en el Hades, y Píndaro menciona a Eaco y a Radamantis en la *Olímpica* II, 70-77. Los tres juntos aparecen por primera vez en el *Gorgias* de Platón (523a3-524a7) en donde se dice que los europeos son juzgados por Eaco y los asiáticos por Radamantis y Minos. En la *Apología de Sócrates* (41a) aparece también Triptólemo¹⁵ con esta función.

En la literatura latina, Virgilio (*Aen.* VI, 432) muestra a Minos como juez de los que habían sido condenados injustamente a muerte y al inflexible Radamantis (VI, 568) como juez del Tártaro, haciendo confesar sus culpas a los condenados y dictando inmediata sentencia.

Por otra parte, Eaco, asesorado por Minos y Radamantis, adquiere un papel primordial en las *Elegías* de Propercio (II, 20; III, 19; IV, 11), y tanto Minos como Radamantis son señalados como jueces

¹² Hesíodo, *Teogonía* 176 y ss.; Vid. Apolodoro, *Biblioteca*, I, 1-4.

¹³ J. Luque Moreno, art. cit., pp. 22-23.

¹⁴ Sobre los Campos Eliseos donde se halla Radamantis, Cfr. Homero, *Od.* IV, 561 y ss.

¹⁵ Suele integrar la tríada de Eleusis con Demeter y Perséfone.

del infierno por Séneca en *Hercules Furens* (731); asimismo, Estacio les da cabida en la *Tebaida* (VIII, 21 y 70).

Un tratamiento diferente les confiere Ovidio, pues, en sus *Metamorfosis* solamente ofrece una referencia del juez Eaco en el libro XIII, (25-26), y en el libro IX (435-441) presenta a los que habrían de ser los jueces del infierno oprimidos por la vejez.

Otra figura infernal, también relacionada con el número tres, es el perro guardián de las puertas del Hades, Kerberos o *Cerberus*. Un perro de muchas cabezas es mencionado ya por Homero, pero no presenta una apariencia monstruosa¹⁶. Sin embargo, Hesíodo (*Teog.* 311), a quien el can debe su denominación, dice que Cerbero, hijo de Edquina y Tifoeo, es sanguinario, devora carne cruda y posee cincuenta cabezas. Con triple testa lo representan Apolodoro (II, 5, 12) y Eurípides (*Her. Fur.* 24, 611). Apolodoro, además, lo describe con cola de serpiente y una melena entretejida con cabezas de serpientes diferentes.

En la tradición literaria latina Cerbero es tricéfalo, así lo hallamos en Propercio (III, 44-5), Virgilio (*Georg.* IV, 483; *Aen.* VI, 417-8), Séneca (*Her. Fur.* 46, 598 y 782 y ss.) y, posteriormente, en Higino (*Fab.* CLI). Las tres cabezas de Cerbero fueron interpretadas por Fulgencio (*Myth.* I, 6) e Isidoro (*Etym.* XI, 3.33) como el símbolo de las tres edades a través de las cuales la muerte devora al hombre: infancia, juventud y vejez¹⁷.

ROMAN DE LA ROSE

Una lectura del *Roman de la Rose* pone en evidencia que a ninguno de sus dos autores, los grandes personajes de la mitología clásica les eran desconocidos. En especial, Jean de Meun, en su afán enciclopédico, introduce numerosos mitos paganos en los discursos de sus personajes a modo de anécdotas ejemplarizantes de las que se sirve tanto para ofrecer un modelo de comportamiento, edificante o reprochable, como para introducir y divulgar una teoría científica o un concepto filosófico. Las *Metamorfosis* de Ovidio fueron, sin duda, una de sus fuentes de inspiración más importante, en concreto, las historias de Adonis, Deucalión y Pirra¹⁸, Cadmo, Proteo, Fortuna y Pigmalión,

¹⁶ H. Thiry, «Homero y el perro de Hades ('Iliada' VIII 368 y 'Odisea' XI 623)», *Emerita*, 42/1 (1974), pp. 103-108.

¹⁷ Para otras interpretaciones de Cerbero, *vid.* J. J. Savage, «The medieval tradition of *Cerberus*», *Traditio*, 7 (1949-51), pp. 405-411; M. Manca, «Testi aperti e contaminazioni inestricabili. Il (Tri)cerbero tardoantico fra simbolo e ragione», en L. Cristante e S. Ravalico (eds.): *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2011, pp. 65-76.

¹⁸ Con respecto a la vitalidad de este mito en la Edad Media, *vid.* nuestro trabajo: D. M.^a González Doreste, F. M. Plaza Picón y M. Aguiar Aguilar, «Deucalión y Pirra: un mito con historia», en D. M.^a González Doreste y M.^a P. Mendoza Ramos (dir.) *Nouvelles de la Rose. Actualité et perspectives du Roman de la Rose*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Serie Investigación/5, 2011, pp. 353-381.

esto es, los llamados por Noacco «*récits à métamorphoses*»¹⁹. De ellas bebe Jean de Meun cuando evoca las tríadas infernales²⁰, referidas por Genius en el sermón en defensa de la obra de Natura (vv. 19509-19934)²¹, dirigido a los barones que conforman el ejército de Amor. Su discurso insiste en la necesidad de continuar la especie y proseguir la obra de generación. Para ello los hombres deben entregarse a la faena como lo hizo Cadmo por consejo de Palas, que labró su tierra y sembró dientes de serpientes, de los que brotó una cosecha de caballeros que combatieron entre sí, contienda de la que solo cinco sobrevivieron. Estos supervivientes ayudaron a Cadmo a fundar Tebas y a poblar la ciudad. Si se imita el ejemplo de Cadmo, dice Jean de Meun, pasará lo mismo con los linajes. Pero, en la perpetuación de su linaje el hombre encontrará una temible enemiga: Átropos, que corta los hilos que hilan y devanan sus hermanas Cloto y Láquesis. Así pues, sigue diciendo Jean de Meun, hay que pensar en multiplicarse en venganza a Átropos, que lucha por la destrucción del género humano y alimenta al cruel Cerbero, el mastín insaciable de triple boca al que amamanta con sus pechos y del que sienten gran envidia las «.iij. ribaudes felonnesses» (v. 19837). Alecto, Tisifone y Megera esperan en el infierno a los hombres, que son maltratados cruelmente ante los tres jueces hijos de Júpiter –Radamantis, Minos y Eaco– allí reunidos. Estos tres hermanos fueron en vida personas tan honestas y cumplidoras de la justicia que, como premio, fueron nombrados jueces del infierno por el propio Plutón, quien les encargó administrar a todo el que llegara el castigo que se mereciera.

Para no caer en manos de tan temibles personajes, Genius exhorta a no caer en los vicios propios de la naturaleza humana, que Natura ya ha expuesto en su discurso²², y para ello recomienda la lectura del *Roman de la Rose* y poner en práctica sus enseñanzas:

¹⁹ C. Noacco, *La métamorphose dans la littérature française des xième et xiième siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes. Coll. Interférences, 2008, p. 84.

²⁰ A. M.^a Babbì señala, a propósito del relato del descenso de Eneas a los infiernos contenido en el *Roman d'Enée*, que su anónimo autor da una especial relevancia a la descripción de los habitantes del Infierno para atraer la atención del público sobre ellos: «À travers ses portraits il veut donner l'idée de l'enfer, *locus horribilis* par excellence dans l'imaginaire du Moyen Âge, déjà tracé en partie, sous sa forme chrétienne, dans *Le voyage de Saint Brendan de Benedeit*». *Vid.* «La descente d'Énée aux enfers dans le récit médiéval», en E. Bermejo Larrea (coord.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Zaragoza, Prentas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 20. Esta apreciación es común a numerosas obras medievales, como se verá a lo largo del presente trabajo.

²¹ Seguimos la edición de A. Strubel: Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par A. Strubel, Paris, LGF, «Lettres Gothiques», 1992.

²² Estos vicios, atribuidos al hombre, o a la Humanidad en un sentido más general, son así especificados por Natura: «Il est orgueilleux, meurtrier et larron, félou, cupide, avare, tricheur, dépourvu d'espérance et plein de médisance, haineux aussi et méprisant, mécréant, envieux, menteur, parjure, faussaire, sot, vantard, glouton, inconstant et insensé, idolâtre, ingrat, traître, et fieffé hypocrite, paresseux et sodomite» (vv. 19229-19238).

Le plaisant *Roman de la Rose* vous les expose assez rapidement; regardez-les dans cet ouvrage, s'il vous plaît, afin de mieux vous en préserver [...]. Songez à mener bonne vie: que chacun aille embrasser son amie et que chacune embrasse son ami, le couvre de baisers, lui fasse fête et lui donne du plaisir. Si vous vous aimez entre vous loyalement, vous ne risquez jamais d'en être blâmé (vv. 19887-19894).

Así pues, Jean de Meun, a través del discurso de Genius, intermediario y portavoz de los deseos de Natura, subraya el deber de procreación del ser humano mediante una vida sexual activa, que no debe ir separada del amor, si bien el tipo de amor al que hace referencia Jean de Meun nada tiene que ver con el concepto de la *fin' amor* con el que se identifica la primera parte del *Roman de la Rose*, escrita por Guillaume de Lorris. Por el contrario, en opinión de Strubel²³, el continuador de la obra ha querido hacer del «art d'aimer une véritable somme, qui prend en compte tous les aspects de l'expérience humaine et fonde ainsi la doctrine amoureuse dans une connaissance totale de l'homme», doctrina ligada a la filosofía aristotélica que, según Paré²⁴, impregna la totalidad de su texto: «L'inspiration foncière du roman de Jean de Meun remonte à l'aristotélisme universitaire du XIII^e siècle».

Al mismo tiempo, con la evocación de estas tríadas infernales, Jean de Meun sugiere a la imaginación de su lector la existencia de una justicia ultramundana, a través de la fábula, y ofrece una visión del Averno muy próxima a la imagen del infierno cristiano, cuyos tormentos han sido descritos unos versos antes por Natura²⁵.

Aunque la figura de Genius ha sido ampliamente estudiada²⁶, no está demás recordar algunas características de este personaje vincu-

²³ A. Strubel (ed.), *op. cit.*, nota 1, p. 1011.

²⁴ G. Paré, *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le Roman de la Rose*, Montréal, Université de Montréal, Bibliothèque de philosophie, 1, 1947, p. 13.

²⁵ «Quelle récompense peut-il espérer, sinon, la corde pour le mener prendre au douloureux gibet d'enfer? À moins qu'il ne soit pris et jeté dans les fers, rivé pour l'éternité à des anneaux, devant le prince des diables; ou qu'il ne soit bouilli dans des chaudières, ou rôti devant et derrière sur des charbons ou sur des grils; ou qu'on ne le fasse tourner, attaché par des grandes chevilles comme Ixion, à des roues tranchantes que des démons font tourner avec leurs pattes, ou qu'il ne meure de soif en plein marécage, et de faim, comme Tantale...» (vv. 19275-19286). La descripción de las torturas continúa hasta el verso 19318.

²⁶ E. C. Knowlton, «The Allegorical Figure Genius», *Classical Philology*, 15.4 (1920), pp. 380-384; E. C. Knowlton, «Genius as an Allegorical Figure», *Modern Language Notes*, 39 (1924), pp. 89-95. C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. 361-363; Ch. Dahlberg, «Love and the *Roman de la Rose*», *Speculum*, 44.4 (1969), pp. 568-584; G. D. Economou, *The Goddess Natura in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1972; G. D. Economou, *The Goddess Natura in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1972; J. Ch. Nitzsche, *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages*, New York, Columbia University Press, 1975; D. Poirion, «Alain de Lille et Jean de Meun», *Bien Dire et Bien Aprandre*, 2 (1980), pp. 135-51; S. Huot, «Bodily Peril: Sexuality and the Subversion of Order in Jean de Meun's 'Roman de la Rose'», *The Modern Language Review*, 95:1 (2000), pp. 41-61; S. E. Gorman, *Transformative*

lado desde la Antigüedad clásica a cada ser humano al nacer. La relación entre la perpetuación de la especie y esta divinidad del Lacio se encuentra ya en la cita que Festo ofrece de Aufustio, gramático de la edad Augustea, para quien Genius, hijo de los dioses y padre de los hombres, se establece como el hilo conductor entre unos y otros: «Genius est deorum filius et parens hominum, ex quo homines gignuntur; et propterea genius meus nominatur, quia me genuit» (Festo: 84L).

En el *Roman de la Rose* la relación entre Natura y Genius permite vislumbrar una concepción semejante. Para Croissandeau²⁷: «Elle est l'intermédiaire entre l'homme et Dieu, comme Génius entre l'homme et Nature. [...] Génius est cette force surnaturelle qui toujours doit aider Nature dans son œuvre féconde pour que la passion soit respectable et sainte».

Pero también Genius podría asociarse al destino del hombre, circunstancia que permitiría concretar el papel que desempeña Genius como intermediario entre Natura y el hombre. Tal asociación ya fue establecida por Carisio²⁸ y Censorino (*De die natali*, 3,1): «Genius deus est, in cuius tutela ut quisque natus est, vivit, hic sive quod generamur curat, sive quod gignatur nobiscum, sive quod genitos suscipiat ac tueatur, certe a gignendo genius appellatur». Una concepción similar puede encontrarse asimismo en el poeta Horacio: «Genius, natale comnes qui temperat astrum/ naturae deus humanae, mortalis in unum/ quodque caput, voltu mutabilis, albus et ater» (*Epist.* 2, 2, 187-189). Todo ello sin olvidar su estrecha relación con la generación humana como divinidad que garantiza la fecundidad. Por tanto, Genius aquí podría representar a la divinidad que se asocia al ser humano en su nacimiento y que guarda íntima relación con su destino, esto es, con las Moiras Cloto y Láquesis en tanto que primitivos espíritus del nacimiento.

Estas hermanas tenían una tercera, Átropos, enemiga del hombre –como apunta Jean de Meun– en la perpetuación de su linaje. También en el *De planctu naturae* de Alain de Lille (X, 21-30), Natura cuenta cómo Venus ha sido designada como garante de la supervivencia humana, al haber otorgado a los seres humanos la capacidad de reproducción, como medio para reparar las insidias de las Parcas y compensar las pérdidas que ocasionan. Jean de Meun, contrapone a Átropos, alimentando sin tregua a Cerbero, a Natura, que en la forja lucha incesantemente contra la muerte.

Allegory: Imagination from Alan of Lille to Spenser, (Diss.), 2013. Disponible en <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:11110435>.

²⁷ *Le Roman de la rose, par Guillaume de Lorris et Jean de Meung*. Édition accompagnée d'une traduction en vers, précédée d'une introd., notices historiques et critiques; suivie de notes et d'un glossaire par Pierre Marteau, Orléans, Éd. H. Herluison, 1878, I, xciv.

²⁸ *Vid. Flavii Sosipatri Charisii Artis Grammaticae Libri V*, editio Carolus Barwick, editio stereotypa correctior editionis prioris, addenda et corrigenda collegit et adiecit F. Kühnert, Lipsiae, Teubner, 1997 [1964], p. 32.

La asociación entre la muerte y la Moira griega Átropos, equivalente de la Parca latina Morta, es otro elemento fundamental del discurso de Genius en el que se establece una primera asociación ternaria: Natura, Genius y Átropos. Este esquema tripartito parece mostrar un paralelismo con la propia conformación de las Moiras, hilanderas del destino de los hombres que simbolizan el nacimiento, la vida y la muerte: Cloto, Láquesis y Átropos. De las tres Moiras, encargadas de entrelazar los hilos de la existencia humana, la única a la que debe temerse es Átropos, capaz de acabar con la humanidad y, en consecuencia, enemiga natural de Natura, quien, frente al poder destructivo de Átropos, entiende que la propagación de la especie es la única forma para salvaguardar la existencia humana.

A la luz de las transformaciones y matices que los autores clásicos han ido incorporando al espacio y a los personajes míticos del Averno clásico, podemos colegir que Jean de Meun ha evitado en su relato todo lo que, dentro de su contexto narrativo y semántico, pueda parecer superfluo o excedentario, para asegurarse de esta forma de la correcta transmisión de la esencia de la fábula y de su *exemplum*. Y, a pesar de conocer la tradición de los comentarios exegéticos bíblicos, prefiere, como él mismo declara, no glosar apenas su texto y dejar que sus lectores descubran e interpreten por sí mismos la verdad que encierran sus palabras.

REESCRITURAS DEL *ROMAN DE LA ROSE*

La repercusión y el éxito del *Roman de la Rose* fue notable e inmediato, éxito que se considera debido, más que a su primera parte, a la genialidad de su continuador. Es por ello que Hult²⁹ opina que, después del interés que Jean de Meun prestó al texto de Guillaume de Lorris, dándole una continuación con su particular impronta, el *Roman de la Rose* se convirtió en el «texte écrit par excellence pour les générations à suivre», si bien el germen de ese desarrollo posterior se encuentra ya en el poema inacabado de Lorris. La gran cantidad de manuscritos (alrededor de trescientos) que transmiten el texto completo, algunos de los cuales atribuyen la totalidad de su autoría a Jean de Meun³⁰, y la polémica que generó su continuación dejan suponer, como señala Badel³¹, que, para los intelectuales del siglo XIV, «l'auteur du *Roman de la Rose* est Jean de Meun».

Lo cierto es que, poco después, treinta años aproximadamente, de que Jean de Meun hubiera dado fin a su obra, un clérigo picardo, Gui

²⁹ D. F. Hult, «Vers la société de l'écriture. *Le Roman de la Rose*», *Poétique*, 50 (1982), pp. 155-172.

³⁰ Por ejemplo, en el margen superior del primer folio del manuscrito 63-2º de la Biblioteca Real de Copenhague, copia en pergamino del siglo XV, se puede leer «Le Roman de la Rose de Jean de Meun», encabezando el comienzo del texto de Guillaume de Lorris.

³¹ P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XII^{ème} siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 68.

de Mori, elaboró una reescritura del *Roman de la Rose*³² a partir de uno de los rarísimos ejemplares en el que se transcribe solamente la primera parte del *Roman de la Rose*. Gui de Mori se propone finalizar la historia de amor que a su juicio dejó inacabada Guillaume de Lorris. Según el mismo admite, poco tiempo después de haberla finalizado, llegó a sus manos la continuación de Jean de Meun, desconocida para él hasta ese momento, y completó su reescritura de todo el *Roman de la Rose* en 1290³³. Siguiendo la síntesis de Valentini³⁴, Gui de Mori, en líneas generales, persigue tres propósitos fundamentales: 1) la supresión de algunas fuentes clásicas, que con frecuencias son reemplazados por otras tomadas de la Biblia o de la patrística; 2) la eliminación de los episodios más inconvenientes a la moral religiosa de la época; 3) la exclusión de algunas digresiones con la finalidad de aligerar el texto. Sin embargo, añade Valentini, haciéndose eco de las opiniones de Marc-René Jung, «ces observations ne sont pas valables dans l'absolu: parfois Gui de Mori semble simplement s'amuser [...] en supprimant des vers et en réorganisant la succession [...]». El hecho de que Gui de Mori se interesara más por las fuentes bíblicas y patrísticas que por las mitológicas pudo influir en que no se detuviera a hacer la glosa de las tríadas infernales que nos ocupan.

La difusión de su reescritura fue modesta, pero fue una de estas copias, posiblemente del siglo xv, la que utilizó Jean Molinet para ofrecer su versión modernizada del *Roman de la Rose* alrededor de 1500. Este autor ofrece una adaptación en prosa y moralizada del *Roman*, ampliamente estudiada por la crítica, en la que además del trabajo de prosificación procede a un detallado comentario edificante de la obra, extrayendo de la misma una enseñanza moral y religiosa, acorde con el espíritu cristiano y adaptada a las circunstancias de su época. El autor, que presenta su obra con el título *Le Roman de la Rose, moralisé clerc et net, translaté de rime en prose, par*

³² E. Langlois, *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits*, Société des Anciens Textes Français, 5 vols., Paris, Firmin Didot (vols. 1-2) / Honoré Champion (vols. 3-5), 1914-1924, (vol. I, 1914, p. 32).

³³ Esta fecha fue aceptada por la crítica hasta que Lori Walters, en un estudio que data de 2001, propuso la de 1280, dato que permitió identificar a Gui de Mori con el monje franciscano Guibert de Tournai, muerto en 1284. Vid. L. J. Walters, «Who was Gui de Mori?», en J.-C. Mühlenthaler et D. Billotte (eds.), «*Riens ne m'est seur que la chose incertaine*». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks*, Genève, Slatkine, 2001, pp. 133-144.

³⁴ A. Valentini, «Le remaniement de Gui de Mori et sa tradition manuscrite», en C. Bel et H. Braet (eds.), *De la Rose. Texte, image, fortune*, Louvain-Paris, Peeters, 2006, pp. 299-300. En este trabajo se hace un detallado estudio de los manuscritos que parcial o totalmente contienen la versión de Gui de Mori. Es de destacar que el manuscrito conocido como *Tou* (Tournai, Bibliothèque de la Ville, 101, 1330) es el único que contiene la versión completa y ha sido estudiado por L. J. Walters. Vid. «Marian devotion in the Tournai Rose: from the Monastery to the Household», en C. Bel y H. Braet (eds.), *op. cit.*, pp. 207-270. Sobre el contenido de las interpolaciones de Gui de Mori, remitimos al estudio de S. Huot, «The Profitable, Pleasurable *Rose*: the Remaniement of Gui de Mori», en *eadem* (ed.), *The 'Romance of the Rose' and its medieval readers. Interpretations, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge studies in medieval literature, 16), 1993, pp. 85-124.

vostre humble Molinet, sigue escrupulosamente su modelo, al mismo tiempo que, como señala en el prólogo, se esfuerza en modernizar la lengua del original y, en la medida de lo posible, mejorar, sin desvirtuarlo, el texto primitivo.

Pero es su labor de exégeta la que nos interesa ahora acentuar, que el propio Molinet³⁵ comenta en el más puro estilo de los «rhétoriciens»³⁶ al final de su prólogo:

Et affin que je ne perde le froment de ma labeur, et que la farine que en sera molue puisse avoir fleur salutaire, j'ay intencion, se Dieu m'en donne la grace, de tourner et convertir soubz mes rudes meulles le vicieux au vertueux, le corporel en l'espirituel, la mondanité en divinité, et souverainement de la moraliser. Et par ainssi nous tirerons le miel hors de la dure pierre, et la rose vermeille hors des poignans espines, où nous trouverons grain et graine, fruit, fleur et feuille, très souefve odeur, odorant verdure, verdoyant floriture, florissant nourriture, nourrissant fruit et fructifiant pasture.

Y para cumplir su propósito, el autor procede dividiendo la obra en ciento siete capítulos que contienen cada uno de ellos dos partes. En la primera se presenta la prosificación del *Roman* y a continuación la enseñanza moral que se puede extraer del capítulo en cuestión. Por lo que se refiere a los personajes míticos del Averno, Molinet explica, con respecto a las hermanas del destino y basándose en exégesis anteriores, que la rueda de Cloto es símbolo de la nati- vidad del hombre, mientras que Láquesis representa la vida del ser humano —ya sea corta o duradera—, y que Átropos es la muerte que todo destruye. Otros poetas, añade, piensan que las tres hermanas simbolizan el destino que indefectiblemente gobierna a los hombres. Son también comparadas con las tres tentaciones que el Enemigo, la Carne y el Mundo nos ponen delante. En efecto, el Enemigo, viendo al hombre ocioso y sin hacer ninguna buena obra, le presenta a Cloto, que incita al hombre al pecado por la influencia de la falta de nuestros primeros padres. A su vez, Láquesis, la que hila y urde, lo lleva al gozo y al deleite que, cuando son excesivos, son bruscamente inter- rumpidos por Átropos. Así pues, la primera hermana representa al hombre concebido con el pecado original. La segunda trae el pecado venial y la tercera conlleva el terrible pecado mortal. Átropos apres- a a todos los que han cometido los tres pecados, arrojándolos, como

³⁵ Todas las referencias están tomadas de la de la edición de G. Balsarin, Lyon, 1503.

³⁶ J. Thibault Schaefer considera que Jean Molinet, uno de los retóricos más brillantes de su época, ha puesto en sus comentarios morales la «science langagière [...] à contribution [...] pour donner à la phrase un éclat, insuffler à la prose une énergie qui cherchent à emporter l'adhésion du lecteur. Les figures, les couleurs de la rhétorique foisonnent avec une exhubé- rance qui met souvent ce dernier à l'épreuve mais ne le laisse jamais indifférent», en C. Bel et H. Braet (eds.), «Jean Molinet rhétoricien et le recyclage du *Roman de la Rose*», *De la Rose. Texte, image, fortune*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, p. 401.

dice Genius, a las fauces de Cerbero, que tiene tres cabezas, por lo que ella le suministra estas tres sustancias –los tres pecados– a través de sus tres pechos.

La etimología del nombre de Cerbero, dice Molinet, proviene de los alimentos que engulle. La primera sílaba ‘Cer’ se explica porque come la carne de los lujuriosos; la segunda ‘be’ porque devora los huesos de los orgullosos, rudos e inflexibles; y la tercera ‘rus’, porque chupa la sangre de los avariciosos que han arrasado y amasado los tesoros de las grandes ciudades, los granos y los frutos de los campos trabajados con la sangre y el sudor de los pobres labradores. Molinet realiza un juego etimológico con cada sílaba, esto es, relaciona ‘cer’ con el sustantivo *caro*, *carnis*, procedente de una raíz *ker-/ *kar-, indoe., ‘cortar’, estableciendo así una correspondencia entre la sílaba ‘cer’ y el sustantivo *carn(em)* ‘carne’ cuyo significado primitivo era ‘parte cortada’. Hace depender la sílaba ‘be’ del verbo *voro* ‘devorar’ basándose probablemente en la alternancia existente entre *cerberus/ceruerus*. A este respecto, ha de señalarse el testimonio de Fulgencio quien vinculaba dicho término con la palabra griega *creo-boros*: ‘devorador de carne’, (*Myth.*, VI, *Fabula de Tricerbero*): «*Cerberus uero dicitur quasi creoborus, hoc est camem vorans*». Finalmente, deriva el significado de la sílaba ‘rus’ del sustantivo *rus*, *ruris* ‘campo’.

Señala Molinet que, cuando Cerbero ha devorado todo, los despojos son aprovechados por tres diablas furiosas llamadas Alecto, Tisífone y Megera. Alecto es la loca que atormenta a los avariciosos. Tisífone maltrata a los pecadores lujuriosos y Megera atormenta a los orgullosos por los grandes daños que han causado a la humanidad al haber provocado guerras y terribles batallas. Interesado por los acontecimientos políticos y sociales de su época, Molinet adereza su enseñanza moral con algunos casos de hombres malvados que recibieron el despiadado y horrendo castigo de estas tres Furias infernales. Por otra parte, Radamantis, Minos y Eaco, los tres jueces del infierno, pueden ser equiparados, según Molinet, a Justicia, Rectitud y Razón porque en el mundo fueron justos, leales y virtuosos. Estos jueces velan en el infierno porque todo el mundo reciba el castigo merecido y que nadie escape a la justicia. Termina Molinet su enseñanza recomendando la oración sincera a la Santísima Trinidad y a nuestro Señor Jesucristo para escapar de las patas de estos mastines diabólicos.

La glosa de Molinet cristianiza el mito pagano y en general el texto del *Roman de la Rose* hasta el punto de asimilarlo con la Santa Biblia. Con respecto a las tríadas del Averno, subraya la salvación en la figura de la divina trinidad, inscribiéndose así en una larga tradición exegética moralizadora.

EXÉGESIS MITOLÓGICA MEDIEVAL

OVIDE MORALISÉ

Uno de los mayores exponentes de la tradición exegética moralizadora es el *Ovide moralisé*, traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, escrita a principios del siglo XIV por un autor anónimo. La glosa de los mitos clásicos se convirtió en un ejercicio continuo, especialmente en la literatura alegórica que se inspira en las obras ovidianas, como ya hemos señalado, y concretamente, en lo que se refiere al corpus mitológico, en las *Metamorfosis*, que en el siglo XIV eran ya consideradas una especie de manual de mitología y fuente de interpretaciones y comentarios, como es el caso de la obra del anónimo autor del *Ovide moralisé*. Este tratado, de carácter didáctico, se dirige a dos tipos de públicos: el religioso, conformado por clérigos que se servían de ella para adornar sus sermones y que justificaban su lectura por el mensaje cristiano que subyace en ella, y el laico, que encuentra en ella una guía moral³⁷. El libro sigue la secuencia organizativa de las *Metamorfosis*, a las que añade una o varias glosas interpretativas que suelen integrar varios niveles de lectura: histórico, científico, moral o cristiano. El gran mérito de este anónimo autor es el de considerar y hacer estimar a su público que estas fábulas paganas son en realidad un vehículo de transmisión de la doctrina y la moral cristiana. Esta traducción, realizada con la finalidad de vulgarizar la mitología ovidiana, constituye una verdadera enciclopedia en la cual numerosos poetas, como Machaut, Deschamps o Christine de Pisan, se inspiraron para tomar los ejemplos mitológicos que incorporan a sus propios textos, generalmente con una utilidad didáctica.

OVIDIUS MORALIZATUS. DE FORMIS FIGURISQUE DEORUM

Pierre Bersuire en su segunda redacción del *Ovidius moralizatus* declara haber utilizado el *Ovide moralisé*³⁸. En relación con las fuentes manejadas por Bersuire, debe tenerse en cuenta que, dentro de esta tradición de la exégesis aplicada a los mitos de la antigüedad pagana, uno de los textos fundadores lo constituyeron las *Mitologías* de Fulgencio (siglo VI) en las que se basan otras colecciones mitográficas medievales como las dos conocidas como *Mitógrafos Vaticanos*³⁹, cuya composición se sitúa entre los siglos VI y IX. Otro importante proyecto, síntesis de la obra de Fulgencio y sus continuadores, pero también con algunas aportaciones originales de la mano del autor, es el tratado del *Mitógrafo Vaticano III*, obra que, como

³⁷ D. F. Hult, «Allégories de la sexualité dans l'*Ovide moralisé*», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 9 (2002), p. 6.

³⁸ Sobre la autoría y fecha de composición del *Ovide moralisé*, vid. C. de Boer (ed.), *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, Amsterdam, 1915-1938, vol. I; M.^a C. Álvarez Morán, «El *Ovide Moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*», *Cuadernos de Filología Clásica* 13 (1977), pp. 9-32.

³⁹ Vid. la edición de P. Kulcsár, *Mythographi Vaticani I et II*, Turnhout, Brepols, 1987.

señala Besson⁴⁰, primeramente se difundió con carácter anónimo antes de ser atribuida a Alberico, aunque la autoría de esta obra no se puede precisar. Las opiniones de los estudiosos en torno a este texto son diversas. Algunos⁴¹ identifican el tratado del tercer mitógrafo con el *Albrici philosophi liber ymaginum deorum*, conocido comúnmente como *Liber* e identificado, ya por Bocaccio⁴² con el anónimo atribuido al *Mitógrafo Vaticano III*, pero el hecho de que el códice más importante que lo transmite, el *Codex Reginensis 1290*, contenga otra obra de igual temática con un título similar, esto es, el *De imaginibus deorum libellus*, conocido como *Libellus*, dio lugar a confusión. Por otra parte, diversos autores antiguos, entre ellos Ridewall o Bersuire, atribuyen la autoría del texto del *Mitógrafo III* a Alexander (Alejandro Neckam), hecho que ha llevado a considerar el nombre de *Albericus* como seudónimo de Neckam.

Bersuire cita a Alexandre (*Myt. Vat. III*), pero no el *Libellus*⁴³, puesto que este último, como indica Álvarez Morán⁴⁴, es de fecha posterior al *Africa* de Petrarca (1338) —obra que le sirvió de fuente (*Africa*, III, 140 y ss.)— y al *De formis figurisque deorum* de Bersuire (versión A 1340 y versión P 1350), texto, este último, del que, suprimiendo toda moralización, también es deudor el *Libellus*, tal y como muestran Engels y Liebeschütz.

Otra obra de capital importancia, posterior al *Ovide moralisé* e inspirada en ella, es la obra de John Ridewall (1330), *Fulgentius metaphoralis*, un tratado innovador, citado por Bersuire, que representa una reescritura en clave moral de las *Mythologiae* de Fulgencio⁴⁵.

⁴⁰ Vid. G. Besson, *Le Troisième Mythographe Anonyme du Vatican: édition, traduction et commentaire*, Paris, Université Paris Sorbonne, Tesis doctoral, 2006.

⁴¹ Vid. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion 1980 [1939], pp. 143-144; M.^a C. Álvarez Morán, «Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*», *Cuadernos de Filología Clásica* 14 (1978), pp. 207-223; P. Demats, *Fabula. Trois études de Mythographie antique et médiévale*, Genève, Librairie Doz, 1973, p. 67, nota 19, p. 76, nota 49; Th. P. Hamel, *Medieval Mythography*, Ann Arbor, MI., University Microfilms International, 1982, pp. 31 y 32, obra citada por Crosas, quien indica que para Hamel podría tratarse de un personaje distinto a Neckam, aunque coetáneo. Cfr. F. Crosas López, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Dykinson, 2010, pp. 42-43.

⁴² Bocaccio identifica al *Mitógrafo Vaticano III* con “Albericus”. Cfr. M.^a C. Álvarez Morán, art. cit., p. 207.

⁴³ Álvarez Morán señala que el hecho de que Angelo Mai defendiese que las obras de Alberico y del *Mitógrafo Vaticano III* solo tenían en común la materia tratada se debe al error de considerar que las dos obras contenidas en el *Codex Reginensis 1290* pertenecían a un mismo autor. Vid. M.^a C. Álvarez Morán, art. cit., p. 208.

⁴⁴ Vid. M.^a C. Álvarez Morán, art. cit., p. 214. Álvarez Morán se apoya en las opiniones de Engels y Liebeschütz. Cfr. J. Engels, Introducción a Petrus Berchorius, *Reductorium morale Liber XV: Ovidius moralizatus*, Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1966 p. VII, y la edición de H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis*, Leipzig and Berlin, 1926, p. 43.

⁴⁵ Vid. G. Dinkova-Bruun, «*Imagines Deorum: Christianizing Mythography in Ms. Cotton Titus D. XX*», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge (AHLDMA)*, 79 (2012), pp. 313-334.

El benedictino Pierre Bersuire es, asimismo, autor del *Reductorium morale*, otra monumental obra, compuesta también a mediados del siglo XIV, que constituye uno de los más extensos compendios de exégesis simbólica de la Edad Media, cuyo tomo XV, el *Ovidius moralizatus*, está dedicado igualmente a la moralización de las *Metamorfosis* de Ovidio. Bersuire persigue incorporar la mitología a las doctrinas de la Iglesia con el propósito de descubrir su contenido moral, pues considera que debe buscarse la verdad natural o histórica en las fábulas de los poetas, ya que estas pueden servir de instrumento para confirmar la fe⁴⁶.

El primer capítulo del *Ovidius moralizatus*, titulado *De formis figurisque deorum*, está dedicado a la descripción de las imágenes de los dioses antiguos, de sus rasgos y atributos. En la primera parte, sirviéndose, según dice, de Petrarca (*Africa* III vv. 138-264) describe las imágenes de los dioses. Además, indica que ha recurrido al *Fulgentius metaforalis*, a Fulgencio, Alexandre⁴⁷ y a Rabano Mauro, este último como ejemplificación y justificación de la idea de que en la ficción mitológica se encierran verdades absolutas.

Los personajes infernales son descritos por Bersuire en el capítulo dedicado a Plutón (1, 14), al que describe como hijo de Saturno, considerado por los Antiguos como rey de los infiernos y de las almas que allí descienden. Cuenta, asimismo, que los Antiguos creían que las almas bajaban a los infiernos y permanecían allí junto a Plutón, por lo que era considerado gobernador de los infiernos y rey de las tinieblas. Muestra que era representado como un hombre de horrible semblante, sentado sobre un trono sulfuroso, portando un cetro en su mano y con Cerbero a sus pies. Añade que junto a él se encontraban tres Furias, tres Harpías y tres Parcas. Insiste en la representación de Plutón cuando narra cómo de su trono de azufre manaban cuatro ríos, a los que llamaron Leteo, Cocito, Flegetonte y Aqueronte, junto a los que situaban la laguna Estigia. Especifica que junto a Plutón estaba sentada Proserpina, la reina del infierno, de faz temible que ayuda a su esposo. También estaban las Furias, tres viejas horribles con cabellos de serpientes que hacían enloquecer a los hombres. Señala que las llamaron Alecto, Tisífone y Megera. Comenta, además, que las Parcas o *Fata* eran llamadas así por antífrasis y esto porque a nadie respetan. Relata que eran tres matronas hermanas: una tenía el hilo, otra le daba vueltas y la tercera lo cortaba, y que se llamaban Cloto, Laquesis y Átropos. Finalmente, menciona que las Harpías eran aves rapaces con semblante virginal, llamadas Aelo, Ocípite y Celeno.

⁴⁶ M.^a D. Castro Jiménez, *El mito de Proserpina: Fuentes grecolatinas y pervivencias en la literatura española*, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 292. Tesis doctoral consultada en internet [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3015801.pdf>].

⁴⁷ Bajo cuyo nombre se encuentran los textos del *Mitógrafo Vaticano III*. Cfr. M.^a C. Álvarez Morán, art. cit., p. 214.

Como se ha visto, Bersuire, detalla los elementos descriptivos de los personajes para seguidamente ofrecer una lectura alegórica de los mismos. En este sentido, siguiendo a sus fuentes: Fulgencio I, 5-10 y Alexander, 6 (*Myth. Vat.* III, 6), presenta y describe con pormenor los símbolos y las representaciones de estos funestos personajes, seleccionando cuidadosamente aquellos de la tradición que mejor responden a sus glosas alegóricas en las que Plutón es interpretado como el diablo, rey de los infiernos, acompañado de Proserpina, su esposa e inicua reina, que ejerce su poder sobre el sórdido corazón de los pecadores. Asimismo, Cerbero representa la avaricia, las Furias la concupiscencia, las Parcas la crueldad y las Harpías el saqueo:

Dicamus ergo allegorice quod per Plutonem intelligitur diabolus, rex inferni materialis, et etiam rex mundi qui est infernus spiritualis. Iste enim cum Proserpina i. cum iniquitate regina et coniuge sua in suffureo dominatur i. in corde sordido peccatorum [...] est enim ibi avaricia que intelligitur per Cerberum [...]. Concupiscentia que intelligitur per Furias. Crudelitas que intelligitur per Parcas. Rapina que intelligitur per Arpias.

Bersuire realiza una compleja alegoría de los personajes infernales en la que la naturaleza tripartita de la mayor parte de estos seres encuentra su correspondencia en los distintos tipos de vicios que representan.

Una lectura comparada con sus fuentes revela cómo la lectura alegórica suele centrarse en las narraciones transmitidas por la vasta tradición mitográfica. En todo caso, en opinión de Vervacke⁴⁸, la utilización de alguna de esas fuentes no es segura y probablemente haya sido utilizada indirectamente. En relación con Plutón, señala Vervacke⁴⁹ que Bersuire cita a Fulgencio, pero en dicho mitógrafo no se encuentran tales pasajes:

Fulgentius hoc exponit de rapina (sic) Harpyiae canis (sic) Iovis finguntur. qui (si) ipsae furari dicuntur. unde etiam epulas dicuntur accipere quod est furari. & inde avari finguntur furias pati. (p. 29.)
Dii autem lecti (sic) semper sunt immortales. Hi igitur qui moerorem (sic) non sentiunt secundum fulgentium per rem naturae suae contrariam iurant. (p. 33.)

⁴⁸S. Vervacke, *Forme et fonction des traductions moralisées des Métamorphoses d'Ovide: Le De formis figurisque deorum de Pierre Bersuire (Avignon, 1342), Préface de la Bible des poètes (Bruges, Colart Mansion, 1484)*, doctorat, Université Laval, Québec, 1999, vol. I, p. 87-99.

⁴⁹S. Vervacke, *op. cit.*, p. 87.

En conclusión, dice Vervacke⁵⁰: «Bersuire avance qu'il a employé Fulgence, il le nomme dans son texte mais rien ne prouve l'emploi effectif d'un texte des *Mythologiae*».

A este respecto hemos de puntualizar que, aunque Vervacke no lo refiera, el primer pasaje⁵¹ se encuentra en el capítulo que dedica a Neptuno el *Mitógrafo Vaticano III*, donde también se cita a Fulgencio como fuente, pero en relación con sus nombres y la interpretación alegórica de los mismos:

Harpylae autem canes Jovis appellantur, quia et ipsae Furiae esse dicuntur. Unde etiam epulas dicuntur abripere, quod est Furiarum. Hinc et avari finguntur Furias pati, quia abstinent partis. Fabulam enim de Harpyiis sic exponit Fulgentius. Harpyiarum, inquit, prima Aëlo, secunda Ocypete, tertia dicitur Celaeno. Ἀρπυια igitur *rapina* interpretatur (...) (*Myth. Vat. III, 5, 5*).

Cuando Bersuire⁵² cita a Fulgencio, en nuestra opinión, únicamente se refiere a la interpretación que el mitógrafo realiza de estos seres relacionándolos con el saqueo. Fulgencio (*Myth. I, 9*) parte de la significación del término griego *arpage* cuyo equivalente, dice, que es la voz latina *rapina*, sentido que también está presente en la etimología de sus nombres: Aelo: “desear lo ajeno”; Ocípíte: “arrebatarlo con rapidez” y Celeno “ocultar”, puesto que así se dice en latín “negro”. Dicho argumento le lleva a subrayar como característica primordial de estos seres su capacidad para la rapiña. En consecuencia, simbolizan el deseo de lo ajeno, el robo de lo que se ha deseado y la ocultación de lo robado. Por otra parte, el texto en que se refiere que las Harpías son las perras de Júpiter se encuentra, con una clara dependencia literal de Servio⁵³, en el *Mitógrafo Vaticano III*.

El segundo pasaje se halla en Servio (*Aen. VI, 134*) y en los tres *Mitógrafos Vaticanos* (*Myth. Vat. I, 178; Myth. Vat. II, 54; Myth. Vat. III 6, 3*). Reproducimos el pasaje del *Mitógrafo Vaticano III* por la edición de Bode: «Dii autem laeti sunt semper; unde et immortales sane, qui maerorem non sentiunt, per rem naturae suae contrariam jurant».

LE LIVRE DES ÉCHECS AMOUREUX MORALISÉS

En los inicios del siglo xv, Évrart de Conty, el autor de *Le Livre des échecs amoureux moralisés*⁵⁴, se sirve en parte de Bersuire para

⁵⁰ S. Vervacke, *op. cit.*, p. 88.

⁵¹ Un pasaje similar, pero en el que no se cita a Fulgencio, se halla en el *Mitógrafo Vaticano II, 13*.

⁵² En todo caso debe observarse que «Dans P, à cet endroit (...), on lit simplement: Quorum tamen nominum rationem non intendo tangere pro eo s. quod a Fulgentio & Alexandro omnia pertractantur». Cfr. J. Engels, Introducción a Petrus Berchorius, *op. cit.*, p. XIII.

⁵³ *Vid.* nota 11.

⁵⁴ Seguimos la edición de A.-M. Legaré, *Le livre des échecs amoureux*, préface de M.

la interpretación de los numerosos mitos que incluye en su obra. Esta obra, redactada sobre el año 1400, debe su título a un texto alegórico en verso, del mismo autor⁵⁵, redactado hacia 1370, *Les Échecs amoureux*. El poema primitivo está directamente inspirado del *Roman de la Rose* y, tanto en este como en su glosa, la acción se desarrolla en el Jardín de Déduit y con los mismos personajes y siguiendo en lo esencial sus esquemas narrativos. Conty se valdrá del primer capítulo del *Ovidius moralizatus*, *De formis figurisque deorum*, para la presentación de los dioses paganos, que encabeza también la primera parte de su obra y que introduce pretextando la necesidad de una explicación acerca del mundo de las divinidades clásicas. De esta forma, comienza una larga digresión donde se pasa revista a gran parte de las deidades mitológicas. Bersuire no es su única fuente de inspiración; sus referencias son muy variadas debido a su extensa cultura, que lo convierte en un precursor de los humanistas. Su obra tiene una finalidad esencialmente didáctica, lo que hace de ella no solo un tratado de educación sentimental, moral y religiosa para los jóvenes lectores a quien va destinado, sino que también, mediante la utilización de la mitografía clásica y la interpretación de sus atributos, la obra de Conty sintetiza de manera admirable los conocimientos científicos de su época.

Dentro de esta colección de personajes mitológicos se encuentra la exégesis que hace Évrart de Conty de Natura, para quien Átropos representa su principal enemiga, según la interpretación de este autor en consonancia con Jean de Meun, acosándola continuamente e interrumpiendo su labor de generación de la especie humana. Conty continúa hablando de las tres hermanas, a quienes considera damas con poderes mágicos, «hadas» o «diosas» que ordenan y disponen la existencia de los seres humanos, simbolizando el proceso de la vida. Incide también en la etimología griega de sus nombres y proporciona su equivalente en francés. Así, Cloto significa la evocación, el principio de la vida. Láquesis es la fortuna o el destino y Átropos, lo que no tiene retorno, es decir, la muerte. Por tanto, estas diosas intervienen también en el proceso vital: Cloto se encarga de la formación y la constitución del cuerpo; Láquesis de su duración, su conservación y su salud, y Átropos de la corrupción y el desgaste, es decir, de destruirlo. Algo que por otra parte, dice Conty apoyándose en su condición de médico, forma parte de la naturaleza del hombre, cuya salud o enfermedad depende del equilibrio o de las alteraciones de los cuatro elementos de los que está compuesto.

Pastoureau avec la collaboration de F. Guichard-Tesson et B. Roy, Paris, Éditions du Chêne, 1991.

⁵⁵ Sobre la autoría del poema, *vid.* A.-M. Legaré, «La réception du poème des *Eschès amoureux* et du *Livre des Eschez amoureux moralisés* dans les États bourguignons au xv^e siècle», *Le Moyen Âge*, tome CXIII (2007/3), pp. 591-611.

En el capítulo dedicado a la descripción de Plutón, Conty vuelve a hablar de ellas. Primero se detiene en Cerbero, como el perro que acompaña siempre al dios de los infiernos y cuyas tres cabezas representan las tres partes del mundo, de la tierra habitable: África, Europa y Asia⁵⁶. También simboliza el perro devorador de los hombres, que mueren a causa de tres muertes peligrosas. Primero quiere devorar a los que mueren de trabajo y de pena por adquirir bienes mundanos cometiendo toda clase de injusticias para obtenerlos; en segundo lugar, a aquellos que mueren por miedo a que les roben los tesoros amasados. Por último, a los que perecen de dolor por tener que abandonar sus riquezas.

Continúa hablando de las tres furias, que se encuentran también al lado de Plutón. Son, dice, tres viejas horribles con las cabezas llenas de serpientes a modo de cabellera. Sus nombres son Alecto, que simboliza la hipocresía, Tisífone, la maledicencia, y Megera, la injuria. Representan las tres formas diferentes que pueden adquirir la discordia y los tres grados de la ira y la maldad. Asimismo, son también la imagen de la concupiscencia y la simonía.

Las Parcas, según Conty, son tres diosas hermanas y hadas que están siempre al lado de Plutón realizando las habituales labores de cardar, hilar y cortar. Significan la inmutabilidad de la predestinación o la sentencia divina, por lo que en latín son llamadas «parce», entendido el término en sentido contrario porque a nadie ahorran castigos.

Nada dice este erudito de los tres jueces del infierno, cuyo poder arbitrario lo ejerce el propio Plutón en los abismos⁵⁷:

Ce Pluto donc, come prince d'enfer ou la vertu divine qui le regle et gouverne estoit des anciens tellement figurés, est assavoir come uns terribles hons seans en un sulphureux throne, qui en sa main tenoit un royal ceptre et soubz ses piés avoit un chien monstrueux et estrange, Cerberus appellé, lequel avoit troiz testes. Ce dieu avoit aussi delez ly troiz Forseneries et troiz autres deesses et seurs qui sont communement appellees Fees ou Destinees, et aussi troiz Arpies. Item, il sourdoit de son throne sulphureux .iiij. fleuves, et a ses piés un gant palus notable, lesquiex seront icy après nommé. Finablement la royne d'enfer Proserpine appellee, dont la face est temble, come fame Pluto seoit decoste ly.

Évart de Conty reúne en su exégesis a todo el séquito del Averno mítico recogiendo y sintetizando las tríadas clásicas y sus características iconográficas para instruir, a través de estas imágenes, sobre una serie de conceptos morales, religiosos y científicos. Al mismo tiempo, su relato mítico ofrece una visión aterradoradora del infierno

⁵⁶ Vid. Cic. *De nat. Deor.* II, 66; *Myth. Vat.* III, 6, 22.

⁵⁷ A.-M. Legaré, *op. cit.*, pp. 300-301. P^o 117 v^o.

clásico, que tiene elementos comunes con el infierno narrado en el *Apocalipsis* canónico de Juan de Patmos⁵⁸, lugar donde el ídola «será atormentado con fuego y azufre» y arrojado vivo a «un lago de fuego que arde con azufre».

LA BIBLE DES POÈTES

En otro orden de cosas, ha de subrayarse además que las traducciones de las *Metamorfosis* ovidianas proliferaron desde el siglo XII, –al principio traducciones parciales, pero más tarde íntegras, bien en prosa o bien en rima. Una de estas versiones interpretativas la encontramos impresa en 1484 por Colard Mansion, impresor de Brujas, que traduce el texto ovidiano con el título de *La Bible des poètes*, añadiendo a cada uno de los capítulos traducidos un desarrollo que contextualiza el mito y una segunda parte en la que le confiere un sentido moral.

Como sus predecesores, Mansion propone una traducción vernácula de las *Metamorfosis* que responde a la intención didáctica definida por esta práctica y que adapta el corpus ovidiano a la realidad del mundo cristiano⁵⁹. En este sentido, es legítimo considerar la *Bible des poètes* una reescritura de una obra antigua. Como expone Vervacke⁶⁰:

La Bible des poètes, traduction moralisée des Métamorphoses imprimée à Bruges en 1484 par Colard Mansion, n'échappe pas à la règle et offre au public lettré de la fin du XV^e siècle un discours fortement marqué par l'Ovide moralisé en vers (texte du début du XIV^e siècle) et par les diverses rédactions de l'Ovide moralisé en prose apparues dans le dernier quart du XV^e siècle.

Pero además, el análisis del preámbulo de esta obra revela la profunda necesidad que siente Mansion de justificar su trabajo de traducción, que consistirá en el estudio de las fábulas paganas dándoles, mediante una lectura moral, un carácter cristiano. Mansion introduce su obra con un imponente grabado donde se reúnen los dioses más importantes, que pueden ser identificados por algunos de sus atributos, y comienza así su extenso prólogo⁶¹:

Combien que les fictions de aucuns vulgaires soient reputees choses vaines et fabulatoires ausquelles ne fault adiouster aucune foy, si n'est il pourtant raisonnable que du tout on les rejecte car comme

⁵⁸ *Apocalipsis* 14: 9-11; 20: 10, 13, 14, 15.

⁵⁹ Vid. M.-F. Viel, «*La Bible des poètes*: une réécriture rhétorique des *Métamorphoses* d'Ovide», *Tangence*, 74 (2004), pp. 25-44.

⁶⁰ S. Vervacke, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹ Seguimos la siguiente edición: *La bible des poètes, Métamorphose* [d'Ovide moralisée par Thomas Walley et traduite par Colard Mansion], Paris, A. Vêrard, 1943. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k709675>]

par experience nous voyons la sainte escripture en plusieurs lieux est veue user de similitudes et fables ainsi comme au Livre des Roys est recitee la fable du roy des arbres, en Ezequiel de l'aigle que faint emporter la moelle du cedre. Nostre Seigneur aussi faisant en la terre ses predications selon le tesmoignage de ses evangelistes est veu user en plusieurs lieux de similitudes parabolicques et parolles saintes non pas pour vouloir induyre son peuple à croire la fiction mais pour plus facilement leur donner à entendre la verité sous ceste fiction enclose.

Intenta de este modo convencer a sus lectores de que su elección está bien fundada y para ello cita de entrada el Antiguo Testamento, lo que le permite afirmar que en las Santas Escrituras se hace también uso de las fábulas para extraer de ellas alguna verdad recurriendo incluso a la autoridad de Jesucristo. Así valida su actividad exegética, al mismo tiempo que su método, la alegoría, sobre la cual insiste en varias ocasiones, siempre con el fin de legitimar su tarea de traductor. La verdad, pues, se encuentra en fábulas aparentemente frívolas y para hablar de esa verdad es preciso narrar estos mitos. En resumen, para definir su método de interpretación, recurre a uno de los lugares comunes de los alegoristas que es el de los tesoros de sabiduría y verdades que encierra la fábula, bajo una apariencia de frivolidad y de trivialidad. Si bien, como argumenta Demats⁶², el alegorista no es capaz de desvelar una verdad objetiva porque lo que busca en los mitos lo sabe ya por otras fuentes, y esa es su verdad. La Edad Media, continúa diciendo el mismo autor, no practica un culto desinteresado por la literatura antigua, sino que busca en ella un alimento moral y solo la estudia a la luz y en función del cristianismo, pues de hecho, ha reencontrado las Santas Escrituras en las *Metamorfosis*.

Partiendo de la premisa de que la representación de los dioses ofrecida por Mansion emana directamente del primer capítulo del *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire⁶³, observamos que Mansion describe a Plutón como un hombre sentado en un alto trono sulfuroso con un cetro real en la mano. Bajo sus pies, un perro de tres cabezas llamado Cerbero. A su lado tres diosas de Furia, tres Parcas y tres Harpías. Debajo del trono corren cuatro anchos ríos y una laguna llamada *Stix*. Al lado de Plutón se sienta Proserpina, la reina de los infiernos, de rostro monstruoso. Las tres furias, dice, eran unas viejas horribles cuyo cabello estaba formado por serpientes y su mirada enloquecía a los hombres, nadie podía escapar a ellas. Las tres diosas eran hermanas, hijas de Megera, una tenía una ruca, la otra devana el hilo en un huso y la tercera cortaba el hilo. Eran llamadas Alecto,

⁶² P. Demats, *op. cit.*, p. 14.

⁶³ A este respecto afirma S. Vervacke, *op. cit.*, p. 183: «Ici, le recours au texte de Bersuire est donc perçu comme un support de lecture, un complément d'information aux récits traduits dans la Bible des poètes».

Laquesis y Átropos. Las harpías eran muy chillonas y tenían rostro de vírgenes. Se llamaban Aelo, Ocípete y Celeno. Insiste en la crueldad de estas tríadas y en los castigos que infligen a los pecadores. Están ausentes los jueces, cuya autoridad ejerce el propio Plutón con ayuda de la implacable Proserpina.

Parece evidente que las tríadas encierran una gran simbología para Mansion quien subraya la fiereza de estas figuras siniestras y presenta la descripción habitual de la representación del dios, incluyendo, al igual que Bersuire, otra tríada, la de las Harpías. La descripción del infierno mitológico⁶⁴ responde a la composición ya presente en las *Mitologías* (I, pp. 20-22) de Fulgencio: Plutón, Cerbero, las Furias, Parcas Harpías y Proserpina. Plutón y su cortejo, sometidos a la interpretación moral, constituyen una muestra más de la lectura alegórica ofrecida por Mansion⁶⁵, muy próxima a la de Bersuire:

Par Pluto est entendu le diable roy des enfers et aussi du monde qui est roy d'enfer espiritual. Cestui diable avec Proserpine sa femme et royne, c'est à dire avec son iniquité, siet en son siege sulphurin, c'est-à-dire ou cuer du pecheur obstiné [...]. Illec est avarice qui est entendue par le cervel, concuspiscence par les furies, crudelité qui est entendu par les parces, rapine qui est entendue par les harpies, l'avaricieux doncques par le cervel de l'insatiableté qui a trois testes entant que avarice sestent à trois choses, c'est à savoir aux richesses, aux sciences et à renommée ou elle a .iii. testes canines.

CONCLUSIONES

En los textos que hemos repasado tomando como punto de partida el discurso que Jean de Meun pone en boca de Genius, sus antecedentes clásicos, así como sus reposiciones posteriores, el número tres se revela como eje de la forma y el contenido. La evocación del mito de Cadmo recuerda la serpiente de triple lengua y tres hileras de dientes (Ovidio, *Met.* III, 29-34). Las Moiras (Parcas), Cerbero con su triple testa, las Erinias (Furias) y los jueces del infierno responden a una estructura ternaria, y su agrupación en torno al número tres no parece casual, número cabalístico dotado de misterio y magia en la cultura grecorromana. Hesíodo en su *Teogonía*, como puso de manifiesto Rodríguez Adrados⁶⁶, confiere a los mitos y fábulas una estructura ternaria⁶⁷. El poeta Ausonio (320-328), basándose en cálculos

⁶⁴ Una descripción casi idéntica se halla en *Le Commentaire de Copenhague*. (Ms. Thott 399 Cfr. S. Vervacke., *op. cit.*, p. 453.

⁶⁵ *La bible des poètes*, ed. cit.

⁶⁶ F. Rodríguez Adrados, «*La composición de los poemas hesiódicos*», *Emérita*, 69/2 (2001), p. 204.

⁶⁷ Rodríguez Adrados señala que esta era la estructura habitual en Grecia *vid.* F. Rodríguez Adrados, «Mito y fábula», *Emérita*, 61 (1993), pp. 1-14.

cabalísticos y alquímicos también atribuye a dicho número poderes misteriosos y nefastos⁶⁸.

El principio triádico posee un marcado carácter simbólico que, en ocasiones, tiene una plasmación temporal como en el caso de las Moiras (Parcas) –que marcan los tres tiempos de la vida– o espacial, así el cruce de los tres caminos de los jueces del infierno, asociado además a una valoración moral de la conducta humana, lo bueno, lo malo y lo que no es ni lo uno ni lo otro. Y en el eje espacio-temporal las Erinias (Furias) puesto que se ocupan del hombre en el transcurso temporal de su vida, pero también de su muerte hasta donde lo siguen para vengar sus maldades.

Una de las iconografías medievales del infierno es su representación como una gran boca devoradora, que en ocasiones, como ha mostrado Gómez⁶⁹, subraya también el carácter maléfico del principio triádico. Es el caso de una miniatura contenida en el manuscrito iluminado del *Apocalipsis Gulbekian* (1265-1270, fº 71), cuya descripción, en nuestra opinión, evoca las tríadas míticas infernales:

En nuestro ejemplo se adiciona una tercera Boca invertida, propulsora del fuego, en cuyo frente se abroquelan tres caras de expresión no menos furiosas, pero más caricaturescas, que nos recuerdan a los genios multicéfalos hititas y sumerios, reproducidos luego en las *gryllas* clásicas [...]. La repetición de caras otorgaba a la imagen una fuerza sobrenatural a veces monstruosa; la trifrontalidad de este Infierno apocalíptico alude a la trinidad satánica potenciando su poder y reiterando el motivo trinitario que conforman las tres Bocas que enmarcan el lugar de los castigos; asimismo, señalamos la correspondencia con las tres fuerzas del mal devoradas por el Infierno.

El temido infierno es el lugar del castigo eterno por excelencia, como ya lo anunciaran, entre otros, teólogos como San Agustín, San Gregorio el Grande o Julián de Toledo, apuntalando así uno de los fundamentos más sólidos de la doctrina cristiana. Utilizado como un instrumento de sumisión y de persuasión coercitiva, determinó en gran parte la mentalidad y la vida social medieval y constituyó un instrumento de poder y de dominación ideológica, según apunta Baschet⁷⁰. Si bien, apoyándonos en los testimonios de los autores

⁶⁸ Así en su poema *Griphus ternarii numeri* enumera todas las cosas que son triples.

⁶⁹ Vid. N. M. Gómez, «La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval», *Memorabilia* 12 (2009-2010), p. 276. La misma autora señala que las imágenes trifrontes abundan en las descripciones de Lucifer, a quien Dante describe con tres caras de tres colores, que representan el odio, la impotencia y la ignorancia, valores contrapuestos al amor, a la divina potestad y a la sabiduría de la Trinidad; cada una de estas caras devoraba a tres célebres traidores: Judas, Bruto y Casio. Añade que esta representación trifásica de Satán es también un motivo corriente en las misericordias de sillería de coro (nota 40, p. 276).

⁷⁰ J. Baschet, «Les conceptions de l'enfer en France au XIV^e siècle: imaginaire et pouvoir»,

que hemos señalado, podemos admitir con Gómez⁷¹ que la visión de tan aterrador lugar y de las crueles torturas que administran sus habitantes

... no solo intentaba infundir miedo, sino que funcionaba como una admonición, como una forma de hacer reflexionar al cristiano ante las consecuencias de una vida pecaminosa, con la pretensión de inducir a la penitencia y al arrepentimiento de los vivos ante el espectáculo de los muertos castigados.

Tanto en la finalidad de su utilidad moral y religiosa como en la concepción del espacio –inframundo pestilente, caótico, poblado por demonios torturadores y elementos teriomorfos devoradores– el Averno mítico y el Infierno cristiano responden al mismo modelo imaginario. Ambos inducen a la creencia en una justicia después de la muerte que premiará la honestidad de los hombres y castigará de forma implacable y atroz a los que se desvíen de los principios morales al uso.

En definitiva, el mito del Averno con sus inquietantes habitantes ha sufrido un constante proceso de reformulación y de semantización hasta llegar a la Edad Media, donde, a través de las distintas exégesis y comentarios, se adapta a los principios cristianos para coadyuvar a la transmisión de una doctrina a través de la cual la Iglesia pretende reforzar su control sobre los fieles, y es que, como sabiamente afirma Vicente Cristóbal⁷², «el mismo barro ha servido para confeccionar vasijas diferentes».

Recibido: 29/01/2014

Aceptado: 25/05/2014

Annales. Économies, Sociétés, Civilisations, 40^e année, 1 (1985), pp. 185-207.

⁷¹ N. M. Gómez, art. cit., p. 272.

⁷² V. Cristóbal López, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 18 (2000) p. 43.



DEL AVERNO AL INFIERNO MEDIEVAL.
REESCRITURAS FRANCESAS DE UN MITO

RESUMEN: En el presente trabajo analizamos el modo en el que diversos mitos, en su mayoría, de estructura triádica, propios del universo mitológico griego relativo al Averno, tras su asimilación y transmisión por la literatura latina, se reinterpretan en la literatura medieval. Asimismo, estableceremos las diferentes funciones, según las intenciones de los distintos autores, con las que se reescriben en algunos textos franceses, sobre todo de carácter didáctico o moral, en los que el mito del Averno, cristianizado por los exégetas medievales, con sus imágenes y símbolos se convierte en elemento indispensable para la configuración y consolidación del imaginario del infierno, al que se recurre como instrumento de sumisión y de persuasión coercitiva de los fieles.

PALABRAS CLAVE: Averno, Infierno, reescritura, tríadas míticas, literatura medieval francesa.

FROM AVERNUS TO THE MEDIEVAL HELL.
FRENCH REWRITINGS OF A MYTH

ABSTRACT: In this paper we analyse the ways in which a variety of myths belonging to the Greek mythological universe of the Averno, most of them exhibiting triadic structures, have been reinterpreted in the Medieval Literature after their assimilation and dissemination through the Latin Literature. In addition, we establish the different functions, according to the intentions of the different authors, whereby such myths were re-written in some Medieval French texts, especially of didactic or moral character, in which the myth of the Averno was christianised by incorporating images and symbols used by the Medieval interpreters. These reinterpretations became essential in the configuration and consolidation of the imagery of Hell as an instrument for coercive persuasion and submission of believers.

KEYWORDS: Averno, Hell, Reinterpretation, Triadic myths, Medieval French Literature.