

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

LA RECEPCIÓN DEL LEGENDARIO MEDIEVAL EN LA NOVELA ARGENTINA

NORA M. GÓMEZ
Universidad de Buenos Aires

Resumen: La producción literaria de Manuel Mujica Lainez en los años sesenta y setenta del siglo xx comportó un cambio significativo en su temática narrativa. En lo que respecta a este estudio, se analiza su particular predilección por la tradición diabólico-infernal de la Edad Media; así, *El Viaje de los siete demonios* recoge y recrea los mitos de la rebeldía de Satán y el de los viajes ultramundanos. Se hará particular hincapié en el tratamiento de las fuentes utilizadas a partir de las propias notas inéditas del autor.

Palabras clave: demonio, infierno, tradición medieval, novela argentina.

Abstract: Manuel Mujica Lainez literary production endured a significant change in his narrative subject matter in the sixties and seventies of the 20 th century. In this study we analyze his particular predilection for the diabolical-infernal tradition of the Middle Ages; so, *The trip of seven demons* gathers and recreates the myths of the rebelliousness of Satan and the ultramundane trips. Particular support will be done in the treatment of the sources employed from the own and unpublished notes of the author.

Keywords: demon, hell, medieval tradition, argentinean fiction.

La obra narrativa de Manuel Mujica Lainez (1910-1984) presenta diversos momentos o giros estéticos, sin embargo se puede postular que en todos sus escritos subyace un complejo andamiaje de lecturas y procesos de investigación, una demorada y siempre presente insistencia en la indagación de los materiales para sus textos ficcionales. La crítica ha insistido en postular una posible clasificación de su producción novelística, donde el autor pone en relación a la historia con la serie literaria; pero al hablar de «historia» en la obra de Mujica Lainez, se

debe tener en cuenta una apreciación mucho más amplia del concepto, puesto que no sólo introduce en sus textos de ficción hechos o elementos que provienen de la historia fáctica, sino que también pone en relación elementos propios de la historia literaria. Gastón Gallo¹ sugiere organizar dicha producción en tres momentos de acuerdo con los temas y recursos utilizados por el autor: a) Un primer momento abarcaría sus primeras producciones de juventud hacia fines de los años treinta y de la década del cuarenta; allí ingresan las biografías de autores nacionales como la de Miguel Cané, de Hilario Ascasubi y de Estanislao del Campo. 2) El segundo momento, iniciado con la publicación de la colección de cuentos *Misteriosa Buenos Aires* (1950), determina el ingreso directo a la puesta literaria de una saga acerca de la aristocracia porteña. La llamadas «cuatro novelas nacionales» –*Los ídolos* (1952), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en «El Paraíso»* (1957)– conforman una tetralogía en la que el autor retoma cierta mirada crítica acerca de la decadencia de la aristocracia porteña, ya aludida en el último relato de su *Misteriosa*. 3) El último momento, el de mayor interés para el presente trabajo, se vincula con un viraje de la producción de Mujica Lainez hacia una revisión de la historia y de la literatura europeas que marcará gran parte de su producción de los años sesenta y setenta: *Bomarzo* (1962), *El Unicornio* (1965), *El Laberinto* (1972), *El viaje de los siete demonios* (1973). En estas obras se pone de manifiesto una ardua investigación histórica que conllevó largos años de búsqueda bibliográfica y experiencias personales a través de innumerables viajes. En este núcleo de su producción, Mujica Lainez indagará muchas zonas de la literatura y la historia de Europa, siempre con una decidida predilección por los temas de la Edad Media francesa y del Renacimiento italiano. Debemos señalar que entre las dos obras citadas de la década del sesenta y las otras dos de inicios de los setenta, escribió *Crónicas Reales* (1967) y *De milagros y melancolía* (1968), siendo estos textos puramente ficcionales; como él mismo confesara, se trata de una venganza con la historia, de un descanso por todo lo que tuvo que investigar para componer *Bomarzo* y *El Unicornio*, burlándose de sí mismo por su obsesión por la documentación e incorporando bibliografía apócrifa.

El presente estudio se centra en el análisis de *El viaje de los siete demonios*², escrito entre el 25 de abril y el 25 de octubre de 1973 en su residencia cordobesa El Paraíso, a la cual se mudó definitivamente en 1969. La estructura de la novela

1. Gastón Gallo, «Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración», en Sylvia Saitta (dir.), *El oficio se afirma*, en Noé Jitrik, (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, Tomo 4, pp. 408-501.
2. Manuel Mujica Lainez, *El viaje de los siete demonios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

presenta una organización regular y fija; el texto se inicia con un prólogo ubicado espacialmente en el infierno y presidido por el Gran Diablo, quien les impone a los perezosos demonios la prueba de dirigirse a la tierra para propagar los pecados que cada uno representa; siguen siete historias protagonizadas por cada demonio, enlazadas por episodios secundarios donde la narración se focaliza en las charlas y debates de los demonios y en las particularidades y problemas de su traslado por el mundo.

Proponemos enmarcar la novela en dos motivos de la tradición del Cercano Medio Oriente Antiguo y del mundo hebreo, los cuales configuraron el armazón del sistema de creencias del cristianismo medieval.

EL MITO DEL REBELDE

Los redactores del libro del *Génesis* hacen uso de este mito para intentar explicar la introducción del mal en un mundo perfecto creado por su único Dios. La serpiente edénica, «la más astuta de todos los animales del campo que Yavé había creado», tienta a Eva a desafiar la prohibición de comer del fruto del árbol de la ciencia del Bien y del Mal porque «se les abrirán los ojos y serán como dioses y conocerán el Bien y el Mal». La primera pareja humana comete la transgresión al mandato divino, reconoce su desnudez y se esconde del Creador; Adán reconoce que ha desobedecido y acusa a Eva de instigarlo, mientras que ella reconoce que la serpiente la ha engañado (*Génesis* 3, 1-13). El castigo divino ante tal acto implicó: a) la maldición a la serpiente —«te arrastrarás por la tierra, habrá enemistad entre la mujer y toda su descendencia; ella te pisará la cabeza y tú le mordearás el talón»—; b) el castigo a Eva con los dolores de parto y la sujeción a su marido; c) la condena al hombre a trabajar de la tierra, la cual le será hostil porque lo proveerá de espinas y cardos (*Génesis* 3, 14-23). A partir de este relato y sus sucesivas exégesis teológicas, queda instalado el concepto del pecado primigenio que condenó a toda la humanidad y el concepto de castigo divino de incumbencia terrenal³.

La serpiente, criatura creada por el Dios hebreo, se rebela ante el orden establecido; en ese sentido el relato bíblico entronca con la milenaria tradición

3. Para el concepto del castigo divino terrenal y trascendental, véase Alan Bernstein, *The formation of Hell*, New York, Cornell University Press, 1993, pp. 135-153; Juan José Alarcón Sainz, «Pecado y reconciliación en el Antiguo Testamento», en Ángeles Alonso Ávila, *Amor, muerte y más allá en el judaísmo y cristianismo antiguos*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1999, pp. 69-77; Antonio Piñero Sáenz, «Entre el juicio y la salvación: pecado y transgresión en el Nuevo Testamento», en Ángeles Alonso Ávila, *op. cit.*, pp. 83-96.

del mito del rebelde semidivino en el comienzo de la humanidad. Valgan como ejemplos los siguientes casos: Huwawa –el monstruo del bosque que aflige a la ciudad de Ur y debe ser enfrentado y vencido por Gilgamesh–, Labbu –el dragón del mar que devasta la ciudad y hostiga a sus habitantes–, Tiamat –el monstruo femenino al que debe enfrentar el dios Marduk de Babilonia–, Anzu –el pájaro divino que roba las tablas del destino, combatido por el dios Ninurta de Asiria–; Yamm –el monstruo del mar vencido por el dios Baal de la tradición cananita–; el rebelde humano Prometeo –que osa robarle el fuego sagrado a Zeus, quien será castigado doblemente: el águila que devorará eternamente sus entrañas y también con la creación de Pandora y su caja de desgracias para la humanidad otrora feliz⁴. Estas criaturas son semidivinas, se rebelan ante el orden establecido por los supremos dioses; son adversarios al plan divino; son monstruos, dragones, serpientes que, si bien son derrotadas y castigadas, pueden seguir actuando en el mundo bajo formas veladas debido a su naturaleza semidivina, dado que fueron creadas por los dioses de los diversos panteones antiguos.

En definitiva, la serpiente edénica es una respuesta al problema del surgimiento del mal en el mundo, es un intento de liberar a Yavé de toda responsabilidad con respecto a la instauración del mal y el pecado en un mundo perfecto creado por él. La figura del rebelde evitaba el riesgo de caer en un dualismo ontológico (un principio del bien y otro principio del mal) en el estricto monoteísmo hebreo.

A su vez, la literatura extracanónica hebrea reescribe el pasaje de *Génesis* 6, 1-4, donde los hijos de Dios y las hijas de los hombres procrearon gigantes; ante tal desacato Yavé envía el castigo del diluvio universal. El primer apartado de la compilación denominada el *Libro de Enoch* –el *Libro de los Vigilantes* del siglo II a.C.–, relata que doscientos ángeles ven desde la corte celestial a las hijas de los hombres y las desean; se conjuran y descienden a la tierra para copular con ellas; de tal unión nacen gigantes devoradores que asolarán la tierra y que, aún después de muertos, regresarían como espíritus demoníacos. Este relato extracanónico funda la tradición de los Ángeles Rebeldes, quienes desobedecieron el mandato divino de la separación entre el mundo celestial y el terrenal; tentaron y copularon con las mujeres; además, enseñaron los conocimientos prohibidos: la

4. Amplíese con Neil Forsyth, *The Old Enemy. Satan and the combat myth*, New Jersey, Princeton University Press, 1987, pp. 21-90 y Benedikt Otzen, Hans Gottlieb, Knud Jeppesen, *Myths in the Old Testament*, London, SCM Press LTD., 1980, pp.23-50.

metalurgia para hacer armas, la hechicería y encantos con plantas, los adornos y pinturas para los afeites femeninos y los conocimientos astrológicos⁵.

Este acto de rebeldía angélica logra transferir la culpabilidad humana del Génesis a la culpabilidad angélica porque son los Ángeles Rebeldes los que introducen el mal y por eso mismo son castigados por Yavé: fueron encerrados en pozos oscuros y ardientes hasta el Juicio Final cuando serían condenados al abismo de fuego y atormentados. Esta instancia de castigo abre en la tradición hebrea el concepto de castigos ultraterrenos en un lugar que el cristianismo denominará Infierno; el miedo ante los horrores que allí le esperan al pecador constituyó uno de los grandes hechos sociales de la Edad Media. La prédica de la Iglesia se valió de la pastoral del miedo al Infierno para intentar regular la conducta humana, constituyendo un mensaje admonitorio y, a veces, coercitivo⁶.

Estos Ángeles caídos eran dirigidos por varios jefes, sin embargo, en posteriores relatos apocalípticos se individualiza la figura del jefe en Satán⁷. Ahora bien, ¿Cómo se relaciona la serpiente rebelde edénica del relato canónico con el relato apócrifo de los Ángeles Rebeldes? En el *Apocalipsis de Abraham* y en el *Apocalipsis de Moisés* (c. siglo I a.C.), el jefe de las huestes angelicales tienta a la serpiente para entrar al Edén; así, Satán travestido en serpiente vierte el veneno de la lujuria en el fruto del árbol prohibido y tienta a Eva a comerlo; ya no se trata del fruto de la sabiduría o de la vida eterna del Génesis, sino de la ingestión de la concupiscencia carnal. A partir de allí, la asociación de la lujuria con el primer pecado humano resultó ser una explicación más atrayente⁸.

Nuestro autor recoge la tradición pero invierte el sentido paródicamente. Así, los siete demonios no desobedecen a la autoridad infernal, no se rebelan y cumplen con la misión encomendada: tentar a los hombres para proveer de más habitantes al infierno. Allí no son los agentes de tortura de la tradición cristiana

5. Puede consultarse el texto completo en R.H. Charles and D. Litt *The Apocrypha and Pseudepigrapha of The Old Testament*, Oxford, Clarendon Press, 1913, pp. 191-208.
6. Consúltese Marc Bloch, *La société féodale*, Paris, 1968, p. 135; Jean Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident*, Paris, 1983, pp. 416-427; George Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 175-180.
7. Nos referimos al *Libro de los Jubileos* y al de *Las Similitudes*, muchos de sus fragmentos fueron encontrados entre los escritos de la secta de Qumrán, en ocasión del descubrimiento de los Rollos del Mar Muerto.
8. Acerca de la focalización en el pecado de lujuria en la literatura apocalíptica y la enorme influencia que ejerció en la concepción cristiana del pecado primigenio, véase Neil Forsyth, *op. cit.*, pp. 160-181 y 232-236.

sino que son holgazanes, diletantes como teólogos y relajan la disciplina del infierno. Son misioneros y apóstoles enviados a la tierra por el Gran Diablo.

EL MITO DEL VIAJE ULTRAMUNDANO

Este segundo motivo mitológico genera el título de la novela. La curiosidad por los lugares del Más Allá como destino humano después de la muerte, llevó a imaginar viajes que han enriquecido la historia del imaginario colectivo y que han permitido delinear una historia de las mentalidades⁹. Evoquemos los ejemplos más antiguos: el viaje de Gilgamesh en busca de la inmortalidad; el de Odiseo para consultar al adivino Tiresias acerca de su futuro; el de Eneas para pedir consejo a su padre Anquises¹⁰. También podemos citar varios viajes de la literatura apocalíptica hebrea como el de Enoch, Elijah, Moisés, Baruch, entre tantos otros. Los ejemplos más conocidos e influyentes de la literatura intertestamentaria fueron el *Apocalipsis de Pedro* y el de *Pablo*. Se trata de relatos descriptivos de las supuestas estancias ultramundanas, de la visión del paraíso celestial para los justos y fieles y de los horrores infernales que aguardaban a los pecadores e infieles. La truculencia descriptiva de los castigos infernales resultó ser más instrumental a los fines persuasivos y didácticos que tal literatura se proponía¹¹, al punto que dos escritos apócrifos cristianos pretendieron testimoniar el viaje de Cristo a los infiernos y también la visita de la Virgen¹².

9. Al respecto, consúltese George Duby, «Histoire des mentalités», en *L'histoire et ses méthodes*, Paris, 1961, pp. 937-966.
10. La bibliografía es muy amplia, sólo citaremos a Ian Couliano, *Más Allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*, Barcelona, Paidós, 1993; Giuseppina Grammatico, Antonio Arbera, Ximena Ponce de León (eds.), *El descenso como itinerario del alma*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995; F.Bar, *Les routes de l'autre monde. Descente aux enfers et vogayes dans l'au-delà*, Paris, PUF, 1946; Monique Blanc, *Voyages en Enfer*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004.
11. Recomendamos la consulta de Martha Himmelfarb, *Tours of Hell: an Apocalyptic Form in Jewish and Christian Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1983; R.H. Bauckham, «Early jewish Visions of Hell», en *The Journal of Theological Studies*, 41 (1990), pp. 355-385.
12. Nos referimos al *Descenso de Cristo* contenido en la segunda parte del *Evangelio de Nicodemo* de mediados del siglo IV y al *Apocalipsis de la Virgen* del siglo VIII. El estudio más completo al respecto en Anna Kartsonis, *Anastasis. The making of an image*, New Jersey, Princeton University Press, 1979. El descenso de María inaugura el tema de la intercesión o mediación de ella por los difuntos que se encontraban en el infierno, véase al respecto Simon Mimouni, «Les Apocalypsis de la Vierge. État de la question», en *Apocrypha*, 4 (1993), pp. 101-111.

Todo este bagaje tradicional y peregrino dio origen a un nutrido género literario medieval de Visiones y Viajes al Más Allá que se desarrolló entre el siglo VII al XIII, cuyo modelo principal fue el *Viaje de San Pablo* del siglo III, con múltiples versiones y traducciones en el Occidente medieval. Se trata de viajes del alma en un momento de éxtasis o muerte transitoria; en este género literario se describen los lugares ultramundanos, paraíso, purgatorio, infierno y las condiciones de los que los habitan. Son viajes de ida y vuelta para que su relato posterior sirviera de ejemplo aleccionador para los vivos. Los más famosos son los del siglo XII, el *Purgatorio de San Patricio*, el de *Turchill*, el de *Tungdal* y el de *Alberico*¹³. Esta tradición peregrina ultramundana halló su culminación definitiva y poética en la *Comedia* de Dante Alighieri, a principios del siglo XIV.

El Viaje de los siete demonios se enmarca en las coordenadas mitológicas que acabamos de recensionar; da por sentado la existencia del diablo y sus acólitos como introductores del mal en el mundo a través de sucesivas incursiones terrenales; sin embargo, Mujica Lainez lo recrea con características propias. Propone un viaje desde el Infierno a la tierra, con lo cual invierte el sentido y la dirección de los viajes tradicionales¹⁴. Este derrotero terrenal de los demonios debe relacionarse con sucesivas apariciones de espíritus demoníacos en la literatura apocalíptica; más específicamente, en el *Apocalipsis* canónico se registran varios episodios en que distintos espíritus del mal salen temporariamente del abismo infernal: cuatro langostas para atormentar por cinco meses a quienes no tenían el sello de Dios, cuatro ángeles para exterminar a la mitad de los hombres; también, la bestia que sube del abismo para matar a los testigos Elías y Enoch, el dragón heptacefálico que pretende devorar al niño recién parido, la Bestia que surge del mar y que actúa durante 1260 días (el Anticristo) y la otra bestia que surge de la tierra y los marca con el triple seis (el falso profeta). Asimismo, Satán, quien

13. Para un panorama más completo recomendamos: Claude Carozzi., *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V au XIII siècle)*, Rome, École Française de Rome, 1994; Eillen Gardiner (ed), *Visions of Heaven and Hell before Dante*, New York, Italica Press, 1989; Claude Lecouteux., *Mondes parallèles. L'univers des croyances du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion editeur, 1994; Michel Aubrun, «Caractères et portée religieuse et sociale des Visions en Occident du VI au XI siècle», en *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXII (1980), pp. 109-130; Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, FCE., 1983.
14. Acerca de la inversión de la tradición narrativa de viajes al infierno de cuño clásico y medieval, véase Luis Poenitz Bidegory, *Visión y caracteres de Infierno en grandes obras de la literatura universal*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1988, pp. 35-51; también María del Carmen Tacconi, *Mito y símbolo en la narrativa de Mujica Lainez*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1989.

después de haber permanecido mil años atado en el Infierno, será liberado para engañar a todas las naciones de la tierra¹⁵. Estas injerencias demoníacas terrenales también nos llevan a plantear las funciones del demonio cristiano acorde con lo testificado en el *Nuevo Testamento*. Así, el diablo incita al pecado, incluso tienta al mismo Jesucristo¹⁶; en el mismo sentido, a los siete demonios manuelinos se les encomienda tentar al pecado a determinados personajes para con ello asegurarse el crecimiento de la demografía infernal.

El demonio cristiano se metamorfosea para engañar al desprevenido, así Satán se manifiesta como mujer, serpiente y distintos animales para tentar a los Padres del Desierto y al resto de la humanidad¹⁷. Del mismo modo, los siete demonios manuelinos aparecen travestidos como cortesanos de un obispo, nobles romanos, dioses del Olimpo, princesas chinas, monarcas europeos, príncipes mongoles, indios y músicos caribeños, en los distintos lugares de su recorrido.

El demonio judeocristiano recorre la tierra como los ojos de Dios, como los Vigilantes del *Libro de Enoch*, como Satán en el *Libro de Job*; contrariamente, los demonios manuelinos visitan la tierra por orden del Gran Diablo para hacer pecar y por lo tanto recorren Francia, Italia, China, Bolivia, el Caribe y una ciudad automatizada del futuro.

A este contexto tradicional adoptado por Mujica Lainez para enmarcar su novela, debemos sumar la consideración de otras fuentes en su proceso de investigación previo a la creación literaria.

SU PROPIA BIBLIOTECA

Contamos con un testimonio inestimable para conocer las obras y tratados consultados por el autor; se trata de sus cuadernos de anotaciones, manuscritos e inéditos, cuya copia escaneada fue presentada en ocasión de la presente ponencia

15. *Apocalipsis* 9,1-11; 9,11-18; 11,7; 12,3 y 7-9; 13,1-8; 13,11-19; 16,12-16; 20,7-10, respectivamente.
16. 1 *Tesalonicenses* 3, 5; *Hechos* 5, 3; 1 *Corintios* 7,5; *Marcos* 4,15; 1 *Timoteo* 5,15; 2 *Timoteo* 2,26; 1 *Pedro* 5, 8. Para la tentación de Cristo, *Mateo* 4,1-18; *Marcos* 1,13 y *Lucas* 4,1-3.
17. La apariencia del diablo variaba bajo aspecto animal (serpiente, basilisco, pero, gato, macho cabrío, etc.), humano (mujer hermosa, teólogo, mercader, zapatero, etc.) y monstruoso (hibridez humana y animal, proliferación de bocas en su cuerpo), amplíese con Arturo Graf, *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991, pp. 35-46; J.Romi, *Metamorphoses du diable*, Paris, Hachette, 1968, pp. 61-64; Alfonso M. di Nola, *Historia del diablo*, Madrid, Edaf, 1992, pp. 199-231.

en el Congreso de San Millán. El autor explicita que no cree en la inspiración sino en el trabajo de documentación y revisión de las fuentes.

Estas fuentes y los elementos tomados de ellas son mencionadas explícitamente en los cuadernos y muchas de ellas también figuran en la novela, formando parte de la biblioteca del Gran Diablo. Proponemos una clasificación de las mismas en los ítems siguientes:

- a) Obras literarias como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri –de la que parafrasea el episodio de Paolo y Francesca–, *El paraíso perdido* de Milton –el Gran Diablo no está de acuerdo con su inclusión de demonios orientales–, el *Fausto* de Goethe –ocasión para burlarse de Mefistófeles porque el protagonista se salva–. El autor, en boca del Gran Diablo, descrea de la caracterización infernal, diabólica y punitiva presentes en dichos autores y para refrendarlo coloca sus retratos en el palacio infernal, ante los cuales, de tanto en tanto, los diablos «levantaban sus faldones y enseñaban el desnudo y peludo posterior a los bustos de los poetas»¹⁸.
- b) Tratados de demonólogos de fines del siglo xvi: *De praestigiis daemonum et incantationibus et veneficiis* de Johan Wier (1563), *La démonomanie des sorciers* de Jean Bodin (1580), *Las Brujas* de Giuseppe Faggin (1580), *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum* de Pieter Binsfeld (1598) y el anónimo *Compendium maleficorum* (1608)¹⁹.
- c) Obras del siglo xix: *Le champion de la sorciere et autres légendes de la France au Moyen Age et dans le temps modernes* (1852), y el *Dictionnaire infernal* (1925-6) de Collin de Plancy; *The pedigree of the devil* (1883) de Frederic T. Hall; *The magus or celestial intelligencer* (1801) de Francis Barret. Si bien no aparecen expresamente mencionados entre sus notas, sugerimos que a partir de su propia erudición y sus múltiples lecturas los escritores románticos influyeron en su caracterización de los demonios; así, Théophile Gautier en *Onophrius* concibe al diablo como un joven dandy, Georges Sand en *Consuelo* y Charles Baudelaire en *Journaux intimes* lo consideran un adalid de la libertad, en tanto que Eugene Delacroix pinta *La rebelión*

18. *El viaje...*, p. 12.

19. Todos ellos mencionados en su cuaderno de notas del día 17 de abril de 1973. Dichos Tratados habían surgido cuando intensificó la cacería de brujas por Europa, cuando se le otorgaba una importancia desmesurada al diablo como factotum del aquellare, posesiones corporales, rituales satánicos y orgías; a su vez, recogen toda la tradición medieval al respecto. Amplíese con Robert Muchembled, *Historia de diablo. Siglo XII-XX*, Buenos Aires, FCE., 2002, pp. 74-77, quien también alude a la gran difusión de los *Teufelsbucher* en el ámbito protestante.

de *Lucifer y de los ángeles caídos* como un impulso de liberación²⁰. También es necesario mencionar la afinidad de nuestro autor con determinadas prácticas esotéricas y ocultistas de sectas parisinas del siglo XIX que pervivieron en la siguiente centuria; con ellas pudo haber entrado en contacto durante sus largas estancias parisinas y sucesivos viajes.

- d) Enciclopedias de la década del sesenta: *Le musée des sorcieres, mages et alchimistes* (1966) de Guillot de Givry, *The Encyclophedia of witchcraft and demonology* (1960) y *Dictionnaire des superstitions* (1967) de Robert Morel et Suzanne Walter²¹.

Sólo hemos tenido en cuenta el repertorio bibliográfico utilizado para la concepción general de la obra; sin embargo, debemos aclarar que para siete episodios particulares hizo uso de otras fuentes específicas para contextualizar el accionar de determinados personajes históricos, lugares y acontecimientos históricos.

De la consulta pormenorizada de las obras mencionadas, de la selección de motivos y caracterizaciones del espacio infernal y de los seres demoníacos y de una reflexión constante sobre sus lecturas, surge una novela documentada, irónica, hilarante, divertida, que da fe de la enorme y exuberante inventiva de Manuel Mujica Lainez.

ASPECTOS LITERARIOS DE EL VIAJE DE LOS SIETE DEMONIOS

En este apartado presentaremos los motivos de la tradición medieval diabólico-infernal que el autor utiliza paródica e irónicamente. En el prólogo describe el Infierno: en el centro se erigía el monumental palacio del Gran Diablo, con ventanales góticos «para mofa y caricatura del más cristiano de los estilos»; en torno a esta fortaleza central se hallan los lugares infernales pletóricos de condenados carbonizándose en el fuego, con lo cual Mujica Lainez adopta la idea de un infierno citadino en cuyo centro se encuentra el palacio y en los barrios circundantes los distritos condenatorios²². En el interior del palacio demoníaco

20. *Ibidem*, pp. 236-244. La simpatía y rehabilitación positiva del diablo de los románticos franceses obedecía al rechazo del viejo mito demoníaco cristiano con que la Iglesia había atemorizado a los hombres para obtener una sumisión a la preceptiva ortodoxa.
21. Citadas y con la explicitación de lo que de ellas toma en los días 17 y 25 de abril de su cuaderno de notas. De la última obra citada, nos informa que se la había regalado Alberto Manguel.
22. *El Viaje...*, pp. 11-12. La concepción de un infierno citadino se referencia literariamente en el *Libro de Alexandre* del siglo XIII (pp. 411-422, en la edición de Marcos Marín). La

hay cortinados y muebles blancos, «todo era blanco, convencional e infernalmente blanco» (en oposición al típico rojo infernal producto del eterno fuego ardiente) y contaba con aparatos de refrigeración (en contraposición a la temperatura ardiente del lago de fuego, pez hirviendo y azufre del infierno medieval); en el centro del aposento se encuentra el trono con baldaquín, el cual parecía «un sillón de peluquero o de dentista», con un almohadón en forma «de tiara pontificia» como subpedáneo²³. Los asistentes del Diablo están vestidos con «libreas blancas» (propias de los ángeles), con «hebillas de perlas en sus patas caprinas», bebían el «ponche famoso» para paliar el frío del aposento infernal y, como ya hemos mencionado, de tanto en tanto levantaban sus faldones para mostrar sus peludos glúteos a los retratos de Dante, Milton y Goethe.

En tal escenario hace su entrada el Gran Diablo con «traje cruzado de franela gris, corbata roja y roseta en la solapa» como una «especie de Legión de Honor» –que el mismo Mujica Lainez había recibido del gobierno de Francia– (en contraposición al diablo medieval siempre desnudo, peludo, rojo, azul o negro y con aspecto monstruoso), envuelto con «pieles de armiño» y con un «pañuelo de hilo con su inicial bordada en seda carmesí»; tal caracterización adeuda con el perfil refinado y aristócrata que le imprimiera Théophile Gautier al demonio y que llegó invadir el arte, la ópera y la publicidad de su época.

La fisonomía de «tan augusto personaje» está perfilada según dos referencias legendarias: su rostro presenta una mancha negra y una hendidura en la frente

homologación ciudad-mal fue planteada por San Agustín; ésta, como creación humana está destinada a hundirse en el pecado mientras que la ciudad de Dios es metahistórica y destinada al gozo eterno; consúltese «La Ciudad de Dios», en *Obras completas*, Madrid, BAC, 1948. Nos permitimos remitir a Nora M. Gómez, «El infierno citadino», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Secretariado de publicaciones, 2007, pp. 607-618. Con respecto al palacio de los gobernantes del Tártaro, evoquemos el de la diosa asiria Ereskigal, el de Perséfone y Hades o el de Orco. Contrariamente, los artistas medievales utilizaron las características del estilo gótico para representar la estancia paradisíaca.

23. El autor plantea una imagen paródica a la de Cristo en Majestad que comportó el motivo iconográfico medieval para mostrar su poder y omnipresencia divina en tantísimos portales y pinturas murales del período románico y gótico, cuyo origen se encuentra a la representación mayestática del emperador romano divinizado. Para la asimilación de motivos iconográficos del arte tardorromano por el cristiano, véase André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 47-48. A su vez, el tono paródico de la descripción se relaciona con una concepción folklórica medieval acerca del diablo como contrafigura burlona de Jesucristo y su corte celestial, véase Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1984, pp. 67-100 y Jérôme Baschet, «Satan ou la majesté malfélique dans les miniatures de la fin du Moyen Age», en *Culture & Christianisme*, 4 (1996), pp. 187-206.

producto del golpe sufrido en «aquella memorable ocasión» de la Reforma protestante²⁴; también conserva algo de la belleza de su «época seráfica», en clara alusión a la condición angélica que había perdido por su acto de rebelión. El retrato se completa con tres cuernos (el tercero era retorcido, como el de la figura legendaria que dio título a una de sus novelas), «finas manos garfiosas» que vanidosamente pasaba por su cuerpo, patas caprinas que asentaba sobre el almohadón papal y unos ojos «renegros y abrasantes», en clara concesión a la tipología diabólica medieval.

En torno a esta majestad diabólica, entronizada en su «sillón odontológico y peluqueril», a su derecha se halla su canciller Adramalech (dios asirio a quien se inmolaban niños), con cuerpo y cola de pavo real cual «vitral art nouveau»; a su izquierda, el portaestandarte Azazel (uno de los jefes de los Ángeles Rebeldes) con áurea armadura como «un San Jorge»; en espacios contiguos, varios sátiros offician de escribas reales, con máquinas de escribir, tablas de arcilla y cilindros para registrar el acto y las órdenes del demonio-jefe que debían ser preservados en el «Archivo Mayor del infierno». Antes de encomendar la misión a los demonios, el Gran Diablo consulta los Tratados de Pieter Binsfeld y Francis Barret (y «acaricia sus encuadernaciones con refinamientos de bibliófilo») para constatar la asignación de los siete pecados capitales a los siete demonios viajeros²⁵.

La escena se completa con la entrada de las siete personificaciones de los pecados, quienes sucesivamente se inclinan ante el amo infernal: Lucifer-Soberbia (negro, desnudo, con impresionante musculatura varonil, con corona de diamantes, alas de murciélago, cetro de ébano con varios elementos heráldicos), Satanás-Ira (con alas de buitres, cota de malla roja, ojos crueles y rostro piloso), Mammón-Avaricia (extremada delgadez, ropa andrajosa, mirada ambiciosa y con alas de algodón barato y zurcido), Asmodeo-Lujuria (hocico de cerdo, cojo, con mirada provocativa y alas de cantáridas esmeraldinas), Belcebú-Gula (con capote manchado de grasa, alas chorreantes de miel, guirnalda de uvas en su frente y de hortalizas en su pecho, con una cesta colmada de alimentos y una nube de moscas

24. *El Viaje...*, p. 14. El autor hace referencia a la anécdota del tintero que Lutero habría arrojado contra el diablo; ésta y otras tantas relaciones de encuentros del padre de la Reforma con el diablo en sus *Propos de table* (1531-1546). Amplíese con Robert Muchembled, *op. cit.*, pp.138-140.
25. *El Viaje...*, pp. 16-17. La teología, la literatura y las leyendas orales no acordaban con el número de diablos subalternos de Satanás, consúltese Maximilian Rudwin, *The devil in legend and literature*, Chicago, La Salle, 1931, pp. 17-25. Mujica Lainez opta por siete en relación con los siete pecados capitales que ellos representan, véase al respecto Morton Bloomfield, *The seven deadly sins*, Michigan, East Lansing, 1952.

a su alrededor), Leviatán-Envidia (verde, con cabeza de cocodrilo, alas de lona de carabela y uniforme de marino con rutilantes condecoraciones), Belfegor-Pereza (cuerpo de mujer rolliza, dormilona y roncadora, con alas de piel de marmota)²⁶.

Cuando el Gran Diablo les asigna sus lugares a su derecha o izquierda, los siete demonios discuten y pretenden hacer valer su prestigio e importancia milenaria, como un acto paródico de las discusiones teológicas medievales acerca de la preeminencia de un pecado sobre el otro; se mueven gesticulantes por el palacio infernal, mientras cuatro monos transportan a Belfegor-Pereza en parihuelas, el Gran Diablo irrumpe con un parlamento autoritario y los escribas transcriben a toda velocidad los debates. En definitiva, se trata de una puesta en escena a la que no le falta público, dado que los condenados, atónitos, miran a través de los ventanales góticos. Huelga aclarar que el autor ha tomado en cuenta el carácter grotesco, cómico y satírico de las representaciones teatrales bajomedievales, influenciadas por el folklore y las representaciones populares de mimos, juglares y máscaras²⁷.

El Gran Diablo acalla las voces y les comunica que ha decidido mandarlos de viaje a la tierra a trabajar porque allí holgazanean, relajan la disciplina de infierno que «es un instituto penal y debe funcionar sobre bases serias», porque ellos han desatendido sus dominios pecaminosos y son ociosos, con lo cual el infierno «poco a poco se irá convirtiendo, para vergüenza nuestra, en un Paraíso»²⁸. Les entrega un mapa, un reloj y una caja con siete fichas donde se consignan las tareas a realizar en la tierra. Les imprimen sobre las palmas de sus manos-garfios el sello rojo del Diablo («tres cuernos endentados, contraflorados y ecotados, por describirlos heráldicamente»)²⁹.

26. *El Viaje...* pp. 20-22. Los nombres y algunos atributos tradicionales de los demonios, sin contar con los de su propia inventiva, fueron tomados del *Diccionario Infernal* de Collin de Plancy.

27. Amplíese con Jeffrey Burton Russell, *op. cit.*, pp. 294-307 y Moshé Lazar, «Les diables: serviteurs et bouffons», en *Tréteaux*, 1(1987), pp. 51-69.

28. *El Viaje...* p. 25. En el poema del siglo XIII *Saint Pierre et le jongleur*, Lucifer envía a sus demonios a la tierra a buscar almas para su dominio, comentado en Jeffrey Burton Russell, *op. cit.*, p. 296.

29. La constatación de la «marca» que dejaba el diablo en los cuerpos que había poseído eran causa de condena inmediata en los procesos a la brujería; aquí, por el contrario, servirían de pasaporte para que Caronte les permitiera cruzar el río. Asimismo, el autor adopta un tono jocoso con respecto a la creencia antigua del barquero infernal, los ríos subterráneos de la geografía ultramundana y la caja de las desgracias humanas abierta por Pandora. Lucrecio, en el siglo I a.C., ya se burlaba de tales creencias y las consideraba fábulas con que las autoridades pretendían oprimir a las mentes humanas en la superstición y el miedo a los dioses. Amplíese con Alan Bernstein. *op. cit.*, pp. 111-115.

Los siete demonios emprenden el viaje montados en particulares cabalgaduras cuya ascendencia y caracterización, además de lo incorporado por el autor, hunden sus raíces en *El Fisiólogo* y los *Bestiarios* medievales: el grifo para Lucifer, la serpiente para Satanás, el vellocino de oro («motorizado») transportará a Mammón, la sirena a Asmodeo, un sapo gigantesco a Leviatán, un toro asirio a Belcebú y cuatro monos portarán en parihuelas a Belfegot. En los episodios intermedios entre los siete viajes, las cabalgaduras tienen relaciones carnales (nace un sirenito barbudo de la sirena y el toro asirio), se sindicalizan y quieren vacaciones; los monos hacen huelga y la Pereza se queda sin transporte, mientras que el vellocino de oro se queda sin nafta.

Emprenden el vuelo y desde lo alto pueden observar, orgullosos, el imperio del cual eran príncipes: planicies, volcanes, cavernas, riscos, hornos encendidos, chimeneas humeantes, crisoles de fundición, ríos de fuego y, en el centro, como «solitario témpano», el palacio del Diablo³⁰; esta geografía y los receptáculos de fundición como destino de los pecadores forman parte de las descripciones infernales desde las tempranas visiones apocalípticas –las cuales recogen fundamentalmente elementos de la tradición grecolatina– hasta las más detalladas y truculentas de los Viajes y Visiones al Más Allá de los siglos medievales.

Finalmente salen de sus dominios: una vez superado el inconveniente de que el avaro Mammón se negaba a pagar el óbolo de la travesía y Leviatán pretendía comandar la nave, parten todos juntos, diablos y cabalgaduras, en la estrecha barca de Caronte.

Las siete tareas encomendadas –cuyo denominador común era tentar y hacer cometer el pecado correspondiente a cada uno de los demonios– se desarrollan en distintos ámbitos y épocas. Así, Lucifer la desempeña en Francia a mediados del siglo xv con la viuda de Gilles de Rais; Mammón, en Pompeya del siglo I y sus víctimas son los nuevos ricos; Leviatán se encarga de hacer pecar por envidia a la emperatriz viuda en Pekín, a fines del siglo xix; Belcebú arrastra a la gula desenfrenada al ermitaño Antonino Robles en Potosí, a mediados del siglo xix; Satanás logra desatar la ira del veneciano Sior Leonardo en el siglo xviii; Asmodeo incita a la lujuria en un gobernante colonialista del Caribe, a mediados del xvii y Belfegor logra hacer triunfar el pecado de pereza colectiva en la ciudad futurista de Bêt-Bêt.

A lo largo de la novela, el autor reviste a los demonios con las tradicionales caracterizaciones medievales. Como ya hemos comentado, a) encarnan los siete

30. *El Viaje...*, p. 30.

pecados capitales, en alusión a los siete vicios nacidos de los hijos del demonio (Muerte y Pecado), a los siete demonios planetarios del neoplatonismo y a la concepción tomista del septenario medieval³¹. b) Se presentan bajo aspecto antropomorfo y teriomorfo, tal como lo demuestran tantísimos ejemplos pictóricos y escultóricos del arte medieval³². c) Tienen el poder de metamorfosearse y travestirse para lograr su objetivo³³ (el más notable es Asmodeo, quien se presenta como gheisa, travesti brasileño, Safo, emperatriz bizantina, prostituta de Hamburgo, las dos majas de Goya, la Bella Otero y Mme. Butterfly para provocar el pecado de lujuria). d) Toman posesión de los cuerpos³⁴. e) Protagonizan danzas de diablos³⁵ (valgan como ejemplos el baile desenfrenado en torno a la boca del Vesubio para lograr su erupción en el año 79 y la comparsa carnavalesca en Venecia), son excelentes actores y manejan el arte de la retórica.

Por su parte, Mujica Lainez completa la caracterización: los siete demonios pueden expresarse en inglés y francés, son cultos, leen a Lord Byron, Stevenson, Suetonio, Petronio, el Diccionario Larrouse y, con mayor dedicación y entusiasmo, el Kama Sutra, las obras del Marqués de Sade y «libritos pornográficos de esos que se venden en Nueva York». También son músicos que ejecutan Chopin y no adolecen de condiciones artísticas, dado que Asmodeo es el artífice de la estatua de Fauno en la famosa villa pompeyana. Asimismo, se emborrachan con vinos finos, champagne, saben degustar la buena cocina y «amenizan» sus vidas fumando marihuana. La característica más insistente y reiterada es que son aristócratas, detestan la turba ciudadana y la democracia, se hacen llamar excelencias y se irritan cuando los designan como «compañeros» –debemos aclarar que se trata de una injerencia personal del autor relacionada con su intransigente postura política ante la irrupción del fenómeno populista del peronismo en la

31. Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 403-405. Con respecto a la personificación de los pecados en los siete demonios, evocamos la obra teatral moralizante del siglo xv *The Castle of Perseverance*.
32. Complementétese con Jacques Levron, *Le diable dans l'Art*, Paris, Auguste Picard, 1935 y Joaquín Yarza Luaces, «Del ángel caído al diablo medieval», en *Boletín Seminario Arte y Arqueología Universidad de Valladolid*, XLV (1979), pp. 299-317.
33. Ver *ut supra* nota 17.
34. *Juan* 6,70-71; 8,44; 13,2-27; *1 Juan* 3,12; *Lucas* 22,3.
35. El folklore medieval, para aliviar las tensiones del temor al diablo de la teología, trivializa su presencia y accionar. Las danzas demoníacas del teatro y el arte medieval pervivieron largamente en Hispanoamérica, tanto en la pintura mural como en la celebración del Carnaval; véase Teresa Gisbert, *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino*, La Paz, Unión Latina, 2002.

Argentina—. Queda comprometido para futuras publicaciones el análisis pormenorizado de los siete episodios tentadores, por cierto todos exitosos con respecto al fin perseguido. Sólo nos place presentar dos citas de la novela que demuestran la predilección del autor de unos pecados sobre otros:

«Soberbios somos todos. Es el más común de los pecados, es el pecado de los ángeles, es el pecado del diablo, es el pecado de la caída. Supriman la soberbia y no nos quedará más remedio que vivir en el paraíso».

«La ira es un pecado espléndido, limpio, vibrante, relampagueante. Es un pecado aristocrático [...] Se torna imprescindible, inevitable, como el alcohol, como el cigarrillo, para quienes los frecuentan. Y es higiénica, gimnástica; contribuye al buen curso de la sangre y a la disolución de las secreciones malignas».

También la advertencia, casi como la admonición de la prédica medieval:

«No olvide el lector que la mayoría de los diablos, diablejos, diablones y diablontines, fuesen ígneos, aéreos, terrestres, acuáticos, subterráneos o heliófobos merodean sueltos por el mundo a modo de miríadas de insectos tenaces, dedicados con seriedad a las tareas inherentes a su condición...»³⁶.

A guisa de conclusión, *El Viaje de los siete demonios* de Manuel Mujica Lainez recoge, adopta, modifica, invierte y parodia el legendario medieval diabólico-infernal, el cual había abrevado en fuentes milenarias orientales y grecolatinas, se había proyectado e intensificado en la segunda parte de los siglos XVI y XVII y había sido modificado bajo la visión romántica. La predilección de Mujica Lainez por la temática medieval ya se había manifestado en *El Unicornio*, sin embargo, la posibilidad de haber podido consultar sus cuadernos de notas para la preparación de la novela que nos ha ocupado, nos confirma que no se trataba de una simple predilección sino de un arduo trabajo de investigación para el cual se proveyó de las fuentes pertinentes. La lectura de sus cuadernos manuscritos también nos permitió adentrarnos en el proceso de selección de los materiales, conocer sus dudas, enterarnos de los inconvenientes en la búsqueda bibliográfica, conocer el círculo de amigos que le habían aportado o regalado los libros. La lectura de su novela nos sumerge en un viaje fantástico, pletórico de imaginación, ironía, sagacidad y una prosa erudita que no mengua su efecto hilarante y burlesco.

36. *El Viaje...*, pp. 45, 208, 243 y 19, respectivamente.

