

El mundo maravilloso en el *Libro de Alexandre*

María Eugenia Alcatena
(IIBICRIT – CONICET / UBA)

Las maravillas del mundo

El mundo medieval es eminentemente imaginario, en un doble sentido. En primer lugar, porque es una creación de Dios en la que se haya inscrita, como en un libro, su voluntad (de allí la metáfora tan extendida del “libro vivo” o “libro de la naturaleza”, donde las criaturas son letras iluminadas, plenas de significado, a través de las que se manifiesta el creador).¹ El océano, las islas, los animales, las razas monstruosas, la realidad sensible íntegra, el propio tiempo devienen símbolos que requieren una percepción espiritual. Por otra parte, la imagen del mundo en los siglos medievales se sustenta en una síntesis de tradiciones textuales y culturales diversas: nociones de raigambre bíblica (Gog y Magog, el paraíso terrenal), tratados antiguos (a menudo resumidos, sesgados, mal transmitidos, reinterpretados: la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo, las curiosidades recogidas en el *De mirabilibus mundi* de Solino), narraciones legendarias (entre ellas, las de la gesta de Alejandro Magno o, más tarde, las surgidas en torno al reino del Preste Juan), determinados escritos de los Padres de la Iglesia (por ejemplo, los capítulos 8 y 9 del libro XVI de *Civitas Dei*, en el que Agustín responde a las preguntas de si las razas monstruosas descienden o no de Adán y si puede admitirse la existencia de los antípodas), mitos y creencias precristianos (las Islas Bienaventuradas, el Jardín de las Hespérides, los reinos feéricos, el Otro Mundo), los compendios enciclopédicos, el *Physiologus* y los diversos bestiarios en su estela, los lapidarios, los tratados astronómicos, noticias más o menos ciertas de tierras lejanas. Todos estos elementos se concilian y transforman en la intensa labor de asimilación y sincretismo cultural desarrollada a lo largo de los siglos medios, de manera tal que el conocimiento bajomedieval del mundo puede caracterizarse como

una stratificazione complessa di elementi reali e fantastici, di interpretazioni scientifiche tramandate dalla cultura ellenistico-romana e di credenze religiose, di osservazioni naturalistiche e antropologiche, di materiali ricavati da leggende e saghe e di testimonianze dirette. (Sebenico, 69)

Este modelo del mundo comprende un centro definido como *normal* y unos márgenes, por oposición, *anormales*. El mundo conocido constituye el centro civilizado de la tierra; este espacio de referencia dicta los valores religiosos, morales y estéticos considerados universales, que no son otros que los valores cristianos occidentales. Se trata, evidentemente, de una concepción geográfica y cultural marcadamente eurocéntrica, si bien su ombligo simbólico se identifica, por motivos piadosos, con la ciudad sagrada de Jerusalén en Ultramar. En la periferia de ese centro desdoblado (Jerusalén, la Europa occidental) se ubican lo diferente y lo radicalmente otro: los confines desconocidos y misteriosos del mundo, habitados por animales nunca vistos, pueblos de costumbres aberrantes, gentes monstruosas y maravillas sin fin, cuya existencia estaba aseverada por el prestigio de las *auctoritates* y una vasta tradición textual e iconográfica.

¹ Sobre este tópico, ver Curtius (448-457).

Esta concepción se proyecta, de diversas maneras, en los parajes lejanos de Asia, África o las comarcas inhóspitas del extremo Norte. Pero es el Oriente, y en particular la India, lo que el imaginario medieval identifica como la *tierra de las maravillas* por excelencia.²

Desde fechas muy tempranas y hasta, por lo menos, el Renacimiento, la noción de Oriente en el imaginario occidental estuvo indisolublemente ligada a la figura y las expediciones de Alejandro Magno. Tal como recalca Rudolf Wittkower, en el 326 a. C. Alejandro invadió la India, y su conquista cambió la concepción europea de esas tierras por completo (46). La tradición de lo que se conoce como el *Romançe de Alexandre*,³ iniciada en el siglo III por el Pseudo Calístenes y refundida en el siglo X por León el Arcipreste de Nápoles, bajo el título de *Historia de preliis*, “was generally accepted as the most important source of information about India and the East” (*ibid.*, 58). En esta tradición, las campañas militares del rey macedonio se entrelazan con descripciones fantásticas y leyendas fabulosas asociadas a la India y el Oriente en general. Esta materia narrativa atravesó numerosas revisiones, ampliaciones y transformaciones a lo largo de los siglos medievales. Como parte de esta vasta serie textual se compone, a principios del siglo XIII, el *Libro de Alexandre* castellano (en adelante, *LA*).

La figura de Alejandro adquirió ya en vida proporciones legendarias, dando lugar a múltiples relatos, más o menos fantásticos, sobre sus viajes. Como señala Alan Deyermond, su historia “atrajo a la imaginación medieval más que a la de ningún otro período y solo se dejó aventajar en la Edad Media por la historia cristiana de la caída y la redención del hombre” (123); gozó por consiguiente de una enorme difusión, en distintas lenguas y bajo diversas formas. Los datos más básicos de la vida de Alejandro no podían sino estimular la imaginación de la época: el primer europeo en adentrarse en las tierras incógnitas orientales y descubrir sus maravillas, educado por el propio Aristóteles, conquistador brillante y audaz que supo derrotar a los mayores reyes de su tiempo y reunir el más grande imperio en la historia del mundo –pero también el más efímero, puesto que murió sin haberlo consolidado–, y fue asesinado siendo aún joven por un traidor... A partir de estos hechos, en sí excepcionales, la Edad Media conformó un relato pleno de sentido, e hizo del héroe macedonio una figura ejemplar de la desmesura, la codicia (entendida como el apetito desenfrenado, en particular por las cosas prohibidas), la curiosidad sin límites, la soberbia y la vanidad del mundo, que había sido legítimamente castigada por sus pecados con la muerte, en un acto de justicia a la vez divina y poética. La biografía extraordinaria se convierte así en parábola ejemplar.

Los dos aspectos puestos de relieve hasta aquí se conjugan en el *LA*. En primer lugar, atraviesa el poema una marcada intención didáctico-moralizante, que extrae del itinerario del héroe una moraleja universalmente provechosa sobre los límites de la condición humana. Esta dimensión se encuentra incluso más desarrollada y profundizada

² Existe gran cantidad de bibliografía que permite ahondar en los aspectos aludidos en esta apretada introducción. Sobre la imagen del mundo medieval y su representación, pueden consultarse los clásicos trabajos de Lewis y Zumthor. Sobre las fuentes, la evolución y las características del imaginario maravilloso oriental y, en particular, lo monstruoso, son sumamente valiosos: Wittkower (en especial, el capítulo dedicado a la historia de los monstruos, 45-74); Kappler; Acosta (1993 y 1996, I, 11-41 y II, 267-303); Zaganelli; López Ríos (especialmente 101-146); Daston y Park (21-66); Sebenico; Guidi, donde se contrastan (entre otras) las concepciones de lo monstruoso de Agustín, Isidoro y Tomás de Aquino; Eco (96-143). Sobre lo fantástico exótico y su plasmación en el *Roman d'Alexandre*, una de las fuentes utilizadas por el autor del *LA*, ver Dubost (256-282).

³ Se denomina bajo el nombre genérico de *Romançe de Alexandre* a cualquiera de las múltiples colecciones narrativas que, desde el siglo III en adelante, versan sobre las míticas hazañas de Alejandro Magno en el Oriente exótico y maravilloso y a la serie que todas ellas conforman. Tanto el *LA* como el *Roman d'Alexandre* francés del siglo XII, romances –en el sentido de *romans*– en verso compuestos en lengua vernácula, se basan parcialmente en esta tradición (en la que, por eso, se inscriben).

que en sus fuentes inmediatas y otros exponentes medievales del *Romance de Alexandre*. Por otra parte, el viaje de Alejandro proporciona la posibilidad de que la imagen del mundo a la que se aludió en los párrafos previos, conformada a partir de la síntesis de diversas tradiciones y saberes, se *narratívice*, es decir, se despliegue –y, al hacerlo, despliegue sus significados inherentes– a través del relato de una aventura. Como señala Francis Dubost, “avec le personnage d’Alexandre, la représentation de l’Ailleurs imaginaire va trouver tout à la fois cette caution d’authenticité si recherchée par les auteurs médiévaux, un solide argument narratif et finalement un médiateur idéal” (263). Entre los grandes héroes medievales, solo las hazañas excepcionales de este “rey pagano / que [...] conquistó tod’el mundo, metiolo so su mano” (5)⁴ habilitan un desarrollo narrativo del espacio de semejante magnitud.

Suele destacarse la complejidad del *LA*, sustentada, entre otros aspectos, en la diversidad de fuentes y lenguas de las que se nutre y la amplia erudición de la que hace gala, ya que el poema recoge y sintetiza prácticamente todos los saberes de su tiempo (ver, por caso, Uría Maqua, 192-193). La relación del *LA* con sus fuentes y el modo en que las jerarquiza y articula han sido estudiados en profundidad. La fuente principal y el hilo argumental primario los provee el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon; como fuentes secundarias para completar el relato, se recurre al *Roman d’Alexandre* francés, la *Historia de preliis*, el Pseudo Calístenes, Quinto Curcio, Flavio Josefo, Arriano, Justino, el *Epítome* de Julio Valerio, Pedro Comestor, las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla, el bestiario, la *Ilias* latina, además de otros textos menores o aún sin identificar. Mayormente, como se comentará luego, las aventuras y los pasajes más maravillosos se toman de la *Historia de preliis*, que a su vez deriva del Pseudo Calístenes, o del *Roman d’Alexandre*.

El viaje maravilloso

El propósito de este trabajo es analizar el modo en que los elementos maravillosos se integran en el diseño y el propósito generales de la obra y el sentido que adquieren en ella. Para precisar el objeto del análisis, es necesario, pues, como primer paso, distinguir entre lo maravilloso y lo sobrenatural. Si bien ambos tipos de fenómenos causan admiración en quien los percibe debido a su carácter extraordinario, lo sobrenatural se corresponde con lo milagroso, obrado por Dios por encima o en contra de las leyes de la naturaleza, mientras que lo maravilloso, rico y multiforme, se encuentra comprendido en el orden natural y las leyes de origen divino que rigen ese orden.⁵ Esta concepción, como se verá, es fundamental en el *LA*.

En el poema, el motivo del viaje y lo maravilloso se encuentran estrechamente entrelazados. Dentro del recorrido trazado por el texto, los *mirabilia* cumplen una doble función: poner de manifiesto la existencia de un orden armónico de todas las cosas y acusar sus eventuales perturbaciones, o amenazas de perturbaciones, originadas en la esfera de los acontecimientos humanos. La distribución topográfica y textual de los elementos maravillosos del relato obedece, como se intentará demostrar, a esta doble función.

Para dar cuenta de este funcionamiento de lo maravilloso, se distinguirán tres grandes categorías de *mirabilia*, según su diversa índole y las distintas funciones

⁴ Todas las citas del *LA* están tomadas de la edición de García López, por lo que en lo sucesivo me limito a indicar los números correspondientes de estrofas y versos.

⁵ Ver en esta línea la diferencia que traza Le Goff entre *mirabilis* y *miraculosus* (lo sobrenatural o maravilloso propiamente cristiano) y su caracterización de lo maravilloso medieval como un universo de objetos de alcances vastos y fronteras permeables. Desarrollo la distinción en Alcatena (2018).

argumentales que desempeñan en el *LA*: los signos de la excepcionalidad del héroe, las maravillas de Oriente y, finalmente, los reinos prohibidos y la personificación de la Naturaleza.

Signos de la excepcionalidad del héroe

Una serie de prodigios acompaña en el relato el nacimiento de Alejandro:

Grandes signos contieron quand' est' infant naçió:
 el aire fue camiado, el sol escureçió,
 tod' el mar fue irado, la tierra tremeçió;
 por poco que el mundo todo non pereçió. 8

El trastorno afecta a los cuatro elementos (aire, fuego, agua y tierra, enumerados en los cuatro hemistiquios centrales) que, de acuerdo con la tradición, se combinaban para conformar el universo; también llueven piedras, pelean águilas, en Egipto habla un cordero recién nacido, una gallina pare una culebra y nacen, para servir al futuro emperador, más de cien hijos de altos condes (9-11). El mismo Alejandro lleva en el cuerpo una marca inequívoca de su excepcionalidad: “El un ojo ha verde e el otro bermejo” (150a); de pequeño rechaza, además, a cualquier nodriza que “non fue de linage o de grant gentilez” (7d).⁶ El orden regular de las cosas es quebrado por un acontecimiento extraordinario en el plano de lo humano y la creación entera, concebida como una totalidad armónica organizada por Dios, se ve conmocionada.⁷

El motivo se halla muy difundido en la Edad Media, ya sea en relatos, canónicos o no, del nacimiento o la muerte de Jesucristo (por ejemplo Mateo 2:1-3 y 27:51, Marcos 15:33, Lucas 23:45 o el *Liber de infantia Salvatoris*), el folklore, la hagiografía, la épica (tal como ocurre, por caso, en el *Doon de Mayence*), la narrativa caballeresca, el romancero (por ejemplo, en el “Romance de Abenamar”);⁸ también, en *El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infante Florençia su fija e del buen cavallero Esmero*, incluido en el manuscrito escurialense h-I-13. En todos los casos apuntados,

⁶ La lactancia de un niño de alto linaje tiene una gran importancia en el ordenamiento estamental y el imaginario que le es propio. La preocupación reaparece, por ejemplo, dentro de la *estoria* del Caballero del Cisne en la *Gran conquista de Ultramar*, dos veces (Cooper, ed., I, 169 y I, 296). El rechazo de Alejandro de la leche de mujeres villanas no solo denota una capacidad de discernimiento excepcional sino, sobre todo, reafirma la nobleza del personaje, lo que en este caso particular supone una negación tácita de su origen ilegítimo (una leyenda ya recogida en el Pseudo Calístenes, de la que el poema se hace eco unas pocas estrofas después: 19-20). El asunto ha sido tratado por Cacho Blecua (1988). Corfis, sin embargo, considera que “Alexander’s character can be connected, of course, to his birth (19-20), since Nectanebus, the magician, is implied to be his real father. Alexander comes from unnatural lineage and is endowed with extraordinary, marvelous characteristics” (480). No me parece que el poema acoja como cierta la leyenda, a la que no se le reconoce otra entidad que la de rumores que corren en el reino; a nivel literal, como observa Weiss (113 y sigs.), el texto plantea una ambigüedad irresuelta al respecto.

⁷ Cacho Blecua (1994, 197-199) remonta la tradición de algunos de los signos que acompañan el nacimiento del héroe (el cordero que habla, la gallina que engendra serpientes) y señala que en el *LA* han perdido parte de sus caracteres, significados y valores proféticos originales para funcionar simplemente como monstruos, tan frecuentes en la Edad Media, conformados por la mezcla de especies. En el poema, concluye, funcionan de modo general como señales que rompen el curso ordinario de la naturaleza y anuncian el nacimiento de un ser elegido.

⁸ Ejemplos tomados de Curtius (140), Mussons (243-244) y Cacho Blecua (1994, 199-200), que se refieren a este motivo. Thompson lo recoge en su índice bajo el rótulo F960.1, correspondiente a “fenómenos naturales extraordinarios en el nacimiento de un santo (héroe).” El motivo F960.2, como se verá, se encuentra igualmente presente en el *LA*: “fenómenos naturales extraordinarios en la muerte de un santo (héroe).”

distintas perturbaciones y anomalías en el orden de la naturaleza señalan el advenimiento de un ser singular. En diversos relatos, prodigios semejantes suelen acompañar otros tipos de acontecimientos considerados especialmente trascendentes, como pueden ser el desarrollo de grandes batallas, la toma de una ciudad, una muerte notable o el coronamiento de un rey.⁹

Todos estos sucesos que parecen contravenir las leyes ordinarias de la naturaleza se enmarcan en la tradición del *prodigium*, heredada en el occidente medieval de la Antigüedad grecolatina. En esta tradición, las maravillas, los nacimientos monstruosos y los trastornos naturales no son vistos como incidentes azarosos sino como mensajes divinos, provistos de un significado que debe ser interpretado. Esto es lo que sucede en el poema, donde los macedonios decodifican los prodigios que rodean los primeros años del héroe como señales inequívocas de su destino excepcional, haciendo gala de una precisión notable en sus presagios: “Est’ niño conquerrá las indianas gentes” (13b).

Una nueva serie de portentos se produce en vísperas de la muerte del conquistador:

Essa noche vidieron –solémoslo leyer–
las estrellas del çielo entre sí combater;
que, como fuertes signos ovo en el naçer,
vieron a la muerte fuertes aparecer. 2604

Fue el sol levantado triste e doloriento,
tardarié, si podiesse, de muy buen talento;
forçolo la Natura, siguió su mandamiento;
amaneció un día negro e carboniento. 2606

Explícitamente, los signos remiten sobre sí mismos y subrayan el cierre de un ciclo. Ambas secuencias de prodigios dibujan un marco extraordinario en torno a la vida de Alejandro, inscribiendo el relato engarzado, en su totalidad, en el orden de lo maravilloso. Este destino excepcional anunciado por los portentos desde los umbrales del texto se confirma en el itinerario y las hazañas del protagonista, como se verá en el próximo apartado.¹⁰

Otro motivo presente en el poema y que presagia para el protagonista un desempeño brillante, en este caso puntualmente como caballero, es el de la calidad excepcional de las prendas con las que Alejandro se arma como tal (90-126), en un episodio tomado del *Roman d’Alexandre* francés. Se trata de objetos de una riqueza y una maestría extraordinarias, fuera de toda medida, o directamente mágicos. Entre ellos se cuentan un cinturón obrado por Filosofía, la personificación alegórica de la *sapientia*; una espada

⁹ Dentro del *LA*, se inscribe en esta tradición el eclipse lunar que se refiere en vísperas del segundo enfrentamiento con Darío (1200-1233). No lo considero aquí, sin embargo, debido a la ambigüedad del episodio en cuanto a la validez de su interpretación como un fenómeno signifiante, una cuestión que lo diferencia de los signos examinados en esta sección (Alcatena 2014).

¹⁰ Considero los sucesos mencionados hasta aquí prodigios y no milagros ya que, si bien contrarían el curso ordinario de la naturaleza, no se atribuyen de forma directa a la intervención de Dios (como sí ocurre, por ejemplo, con el milagro relatado en 2114). En la concepción jerárquica de la creación que atraviesa el poema, la naturaleza, si bien se encuentra subordinada a Dios, posee una armonía y una organización intrínsecas –que pueden verse afectadas, eventualmente, por trastornos en el orden de lo humano– y goza de una relativa autonomía. Aluden, desde otras perspectivas, a este modelo general Cañas Murillo (1983, 40-41) y Cacho Blecua (1994). No debe olvidarse a este respecto la ascendencia plurisecular de muchos de los materiales y las tradiciones que confluyen en el *Romançe de Alexandre* medieval, que hunden sus raíces en la vena naturalista y enciclopédica de la Antigüedad y conservan parte de su impronta. Janin, en otra línea, considera los prodigios del nacimiento y la muerte del héroe, el eclipse que antecede la batalla con Darío y el origen de Bucéfalo alteraciones del orden natural que proceden de la intervención de Dios.

encantada, forjada por el herrero del Olimpo Vulcano, que asegura la victoria a su poseedor; un escudo elaborado por Apeles que exhibe el primer mapamundi de los varios que incluye el relato, en lo que puede considerarse un anuncio de las futuras conquistas del héroe; una camisa fabricada por dos hadas bajo el mar, que tiene la doble propiedad de resguardar a quien la vista de la borrachera y la lujuria; un brial hecho por una tercera hada, que protege del frío y el calor y asegura que quien la lleve sea siempre leal; un manto persa, ganado por Filipo a Jerjes, que defiende del cansancio, el miedo y la tristeza; una correa que preserva de los abscesos, las úlceras y la gota.

Este conjunto de objetos puede agruparse bajo la categoría del *don encantado*, un motivo folklórico característico de los cuentos maravillosos tradicionales (Propp 1998 y 2006): un presente o una serie de presentes vinculados a alguna suerte de rito de iniciación, que ayudarán al héroe a alcanzar sus propósitos. Se trata de un motivo muy extendido, asimismo, en los relatos caballerescos. Sin embargo, en el *LA* estas prendas no son vueltas a mencionar ulteriormente, ni resultan significativas –en absoluto– en el desarrollo posterior de la narración; no carecen, no obstante, por ello, de funcionalidad. Aparte de constituir la actualización de un motivo ampliamente reconocido, su función en el relato es la de conformar un segundo umbral, un segundo grupo de signos que corrobora la excepcionalidad del héroe. Este sentido está avalado por la difusión del motivo en los cuentos populares del folklore, por un lado, y los relatos de caballerías y la épica por otro, en los que tan a menudo los héroes extraordinarios portan objetos y armas igualmente extraordinarios (sobre todo espadas, pero no únicamente: armaduras, monturas, cascos, pendones, etc.): la convención narrativa indica que a Alejandro lo espera un futuro glorioso, tan excepcional como sus armas. Asimismo, los dones que recibe anticipan su derrotero en otro sentido: por su origen exótico (Asia, los reinos feéricos submarinos, los imperios del otro lado del mar) remiten a esas tierras lejanas, al mundo vasto y maravilloso, que el héroe, ya armado caballero, se dispone a explorar y conquistar.

La última de las “prendas virtuosas” por las que Alejandro se arma caballero se destaca sobre el resto, por ser la única que posee un desarrollo y un peso narrativo ulterior, más allá de este pasaje inicial: Bucéfalo, el caballo histórico de Alejandro Magno que muy tempranamente, junto a su amo, se convirtió en leyenda. Ya desde su primera mención, el poema lo exalta sobre el resto: “La bondad del caballo vençía todo lo ál” (108a). Es, luego del cordero parlante de Egipto mencionado en las primeras estrofas (10ab), la primera criatura compuesta de Oriente, el primer monstruo, que aparece en el *LA*: en efecto, Bucéfalo es descrito como un híbrido enviado a modo de presente desde Capadocia, nacido de la cruce de una dromedaria y un elefante (112). De sus padres heredó la ligereza, la fuerza y la contextura. Es extremadamente feroz: destroza candados con los dientes, rompe cerrojos a patadas, devora hombres, mata o daña a quienes se le aproximan, nadie pudo domarlo y deben contenerlo con tres redes de hierro; sin embargo, al acercársele Alejandro, se inclina de forma espontánea ante él. Los rasgos con los que se presenta a Bucéfalo, su temprana aparición en el poema –mucho antes de que el héroe y el relato se internen en las tierras del Este– y en particular su gesto de prosternarse y reconocer al joven príncipe como su señor, funcionan también como un preanuncio de lo que vendrá.

Cabe destacar el sincretismo de tradiciones y saberes que se conjugan en la enumeración de estas prendas maravillosas: la mitología y la historia grecorromanas, los objetos de propiedades mágicas del *roman*, el Otro Mundo feérico, la personificación alegórica, los conocimientos geográficos, el bestiario, la figura del héroe caballeresco, las maravillas del Oriente desconocido. Dentro de sus límites acotados, el pasaje refleja el

carácter enciclopédico y la síntesis de elementos diversos que definen la nueva cultura clerical y la pasión por el conocimiento que atraviesa el texto.

El Oriente maravilloso

En la caracterización del “Oriente, y en particular la India, como horizonte maravilloso” (Le Goff, 21) del imaginario medieval, pueden leerse dos connotaciones distintas pero complementarias. En primer lugar, la fascinación que naturalmente ejercen sobre la imaginación lo exótico, lo desconocido y lo fantástico convirtió, en la Edad Media, a las tierras lejanas y poco conocidas de Oriente en fuente y repositorio privilegiado de lo maravilloso. También, en otro sentido (estrechamente vinculado al primero), el Oriente, y por ende el ámbito de lo maravilloso, constituye los confines de lo imaginable medieval, la última frontera de posibilidad de la experiencia y la aventura humanas. Estas dos connotaciones están presentes en el *LA*, de manera tal que es posible delimitar una segunda serie de *mirabilia* que participan de la construcción de Oriente.

Dos de las categorías más reconocibles de lo maravilloso, de acuerdo con la tipología trazada por Tzvetan Todorov (especialmente 46-77), se amalgaman en la configuración de Asia en el *LA*: lo *maravilloso hiperbólico* y lo *maravilloso exótico* (o *etnológico-geográfico*, según la nomenclatura de Wittkower). Los sucesos o elementos maravillosos se ubican en regiones lejanas y mayormente desconocidas, por lo que la delimitación entre lo real y lo imaginario se difumina y queda, en buena medida, suspendida.

En primer lugar, Asia se presenta en el poema como parte del mapa *de T en O* (277 y sigs.), tal como se lo describe en el libro XIV de las *Etymologiae* de Isidoro. Esta representación iconográfica y altamente simbólica de la Tierra, como suelen ser los mapamundis en la Edad Media, destaca la inmensidad del continente asiático, al que se le asigna una superficie por lo menos tan vasta como la sumatoria de Europa y África.

La abundancia, bajo las distintas formas de la copiosidad, la grandeza, la diversidad y la riqueza, es un rasgo fundamental en la representación de Oriente a lo largo de todo el *LA*. Asia es sin duda la tierra más rica (284): no solo “ave bondat estraña, / ave mucho de buen río, mucha buena montaña, / de panes e de vinos non ha tierra calaña” (282abc); allí las huestes son “grandes a desmesura” (1313a), los combatientes se cuentan a millares (solo como ejemplo, 824ab, 854, 864, 871, 1192 y 1981-2, donde llega a afirmarse que “más avrié de peones por fazer todo fecho / que non fojas en monte nin yerbas en barbecho” –1982cd–), los pueblos son muchos y extraños (1189-1193, 1318), los ríos semejan mares (821ab) o son insondables (829, 1987), las tierras son fértiles y las cosechas frecuentes (287d), el despliegue de tesoros y objetos preciosos, elaborados con gran maestría, fabuloso (esto se aprecia, por ejemplo, en la descripción de los palacios de Poro, 2117-2143, o incluso en la de los ejércitos de Darío aprontados para la batalla, 850-870). Esta hipérbole sostenida de Asia encuentra su corolario, en reiterados pasajes, en la tónica de lo indecible,¹¹ por medio de la cual el autor se declara incapaz de dar cuenta de la inmensidad de su objeto (294, 873, 1193, 2119, 2130) como forma extrema de exaltarla.

Otro recurso muy utilizado para dar cuenta de esta abundancia, diversidad y riqueza son las enumeraciones (de pueblos, de especias, de piedras, de bestias, de bienes, etc.). Destaca, en este sentido, el lapidario (1468-1492) que se inserta para dar cuenta de la multitud de piedras preciosas que arrastran las *santas aguas* de Babilonia (remitiendo, una vez más, al tópico de la riqueza extrema de Oriente). En este pasaje el autor refiere explícitamente a la autoridad de Isidoro de Sevilla (“palabra verdadera, / ca lo diz’ sant

¹¹ La categoría se encuentra en Curtius (231-235).

Esidro, que sopo la manera” –1476cd–), quien en sus *Etymologiae* (XVI, 3-15) presenta un catálogo exhaustivo de las distintas especies de piedras que existen en el mundo, sus características materiales, sus propiedades intrínsecas y los usos (curativos y prácticos en sentido amplio) que puede dárseles. Como observa Jorge García López (2010, 415-419), sin embargo, los versos del *LA* muestran discrepancias claras con respecto a su supuesto modelo, por lo que es probable que el autor castellano o bien trabajase con un manuscrito glosado en el que se comentaban las opiniones de Isidoro, o bien lo complementase con otras fuentes. En términos generales, el clérigo castellano está más dispuesto que Isidoro a reconocer ciertas propiedades mágicas a las piedras que menciona: por ejemplo, mientras que el sevillano niega el poder de la elitropia de volver invisible a quien la porta, pone en duda que el coral rechace los rayos, o directamente ignora las propiedades medicinales del jaçinto, el autor del *LA* recoge todos esos datos como ciertos (1473, 1474, 1475 respectivamente; pueden encontrarse otras divergencias en García López 2010).

El narrador es consciente de que la abundancia que describe sitúa su relato en los límites de lo verosímil, y así lo declara en repetidas ocasiones (por ejemplo, pero no únicamente, 307, 1532-1533, 2119).¹² Esta “bondat estraña” (282a), que no tiene “nin cabo nin mesura” (307b), hace del propio Oriente un ente maravilloso, en franca divergencia con la realidad cotidiana del ámbito de producción y circulación primera del poema. Como apunta Le Goff, “en el Occidente medieval los *mirabilia* tienden a organizarse en una especie de universo al revés” (14), cumpliendo –entre muchas otras– una doble función de compensación y evasión imaginarias: “el que aquí morasse nunca verié rencura” (307d).

El Oriente es el territorio privilegiado de lo maravilloso medieval, también, por ser considerado el lugar de los seres y las razas exóticos e inusuales.¹³ En el *LA* se lo presenta poblado por una amplia variedad de *gentes estrannas*, ya bien por su morfología, sus costumbres o sus circunstancias: los espantosos cinocéfalos, “gentes que han fiera grandez’ / caras han como canes negros como la pez” (1315); diversos gigantes; “un filesteo [...] fijo de padre negro e de una giganta”, de más de treinta codos de altura (1364); amazonas guerreras que se queman el seno derecho para combatir mejor, viven sin varones y no dudan en tomar la iniciativa sexual (1863-1888); los judíos malditos y confinados por Dios hasta el fin del mundo detrás de las montañas del Cáucaso, que por obra de Alejandro –que manda a sus hombres a cerrar el pasaje con argamasa y dirige una plegaria de petición a Dios– se sueldan sin salida (2101-2116);¹⁴ los “omnes montesses”, hombres y mujeres en los que se plasman varios de los rasgos fundamentales de la

¹² En la descripción de Babilonia (1460-1533) se recurre a los mismos rasgos empleados para caracterizar el Oriente en general, pero condensados y llevados al extremo: “allí non mengua nada”, el aire es perfumado, la carencia, el dolor y los achaques de la vejez no existen, hay profusión de todo tipo de riquezas, cantidad inagotable de tesoros, enorme variedad de pueblos, etc., atributos todos que la sitúan en los márgenes de lo inverosímil. “Babilonia la magna, que tod’ el mundo val” (290a) es construida como la cima de toda abundancia, la hipérbole de la hipérbole, el epítome de todo Oriente. Su conquista por parte de Alejandro adquiere, por consiguiente, un peso simbólico enorme.

¹³ Benton, por ejemplo, destaca este aspecto en su estudio del bestiario medieval (162). Ver asimismo Zaganelli y el resto de la bibliografía apuntada en la segunda nota al pie.

¹⁴ Se trata de una alusión a la leyenda medieval de la Puertas de Alejandro y Gog y Magog, considerados pueblos malditos descendientes del Magog bíblico (Génesis 10:2) e identificados por la tradición con las tribus perdidas de Israel o los bárbaros del norte, denominados por lo general escitas (si bien en el *LA* los escitas son un grupo diferenciado). Acosta (1993, 188-189) destaca el sesgo anti-judío que adquiere el tema en el poema castellano, tal vez por primera vez; Weiss (132 y sigs.) analiza el episodio desde esta perspectiva. Probablemente por influencia del Pseudo Calístenes, la leyenda de Gog y Magog aparece asociada a la figura del conquistador macedonio en el Corán, donde se menciona que Dhul-Qarnayn (es decir, “el de los dos cuernos”, Alejandro Magno) fue el vencedor de los pueblos impuros de Achuch y Machuch (Gog y Magog) –azora XVIII, vv. 82-96.

iconografía medieval del hombre salvaje: desprovistos de ropas, cubiertos de pelo, asimilados a bestias por sus costumbres, en comunión con los animales, reacios a establecer contacto con la sociedad, incapaces de hablar o comunicarse (2472-2474); “los acéfalos, la gent’ descabeçada. / Traen ante los pechos la cara enformada, / podrién a sobrevienta dar mala espantada” (2495). La incursión de Alejandro en Oriente engrosa, además, el catálogo de pueblos extraños: tras su paso, allí se asienta también la “compaña lazrada” (1607-1639) para fundar un poblado de mutilados y tullidos.

Oriente es, asimismo, la tierra de los híbridos y los animales exóticos. Allí se encuentran los elefantes, las “malas sirpientes: / unas con agujijones, otras con malos dientes, / unas vinién volando, otras sobre sus vientres” (2155), los feroces “mures granados” (2166), los “puercos de los cañaverales, / que avién los colmillos mayores que cobdales” (2168), los “mostros” subterráneos con tres pares de manos cada uno (2170), “la mala fantasma” descrita en 2180-2182,¹⁵ los grifos, el ave Fénix (2475-2476), los árboles parlantes del Sol y de la Luna, de poderes proféticos (2481-2494) y muchos otros tipos de bestias temibles e innominadas (2099, 2147, 2165, 2179, 2471).

Los elementos extraños se hacen más frecuentes y acentuados a medida que Alejandro avanza en su carrera. Su curiosidad inagotable y su desmesura (todo aquello que configura la particular *escalentura* del personaje) lo empujan a adentrarse en territorios cada vez más inciertos.¹⁶ Según se desarrolla el relato, la aventura se “orientaliza” en un doble sentido: no solo porque avanza en dirección al Este, en una trayectoria lineal y sin retorno, sino también porque se torna progresivamente más maravillosa. Este viraje paulatino del carácter del periplo se refleja también en el tipo de obstáculos que sucesivamente enfrenta y vence el héroe: los antagonistas naturales (bestias, parajes inhóspitos) van cobrando cada vez mayor peso y protagonismo, hasta desplazar por completo a los enfrentamientos militares –que habían sido el móvil inicial del viaje.

Una de las manifestaciones más notables de la progresión apuntada es el modo en que en distintos momentos del *LA* se aborda la figura de los elefantes. Tras un primer combate del que no toman parte, aparecen recién en el segundo enfrentamiento con Darío, apenas mencionados (1297 y 1352); sin embargo, no es sino hasta la batalla con Poro en la India, mucho más al Oriente y mucho más avanzado el relato, que se inserta una descripción pormenorizada de su apariencia y sus hábitos, a la manera de los bestiarios (1975-1980 y 2063-2074). Al comparar ambas batallas puede apreciarse también el corrimiento del eje del relato: en la primera, el foco está puesto en lo militar y el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con el contrincante humano; en la segunda, el enemigo al que debe vencerse es primordialmente la bestia exótica (y por eso mismo, maravillosa)

¹⁵ “Pero de una bestia vos quiero fer emiente, / mayor que elefante e muy más valiente. / Era de raíz mala e de mala semiente, / venié beber al río quand’ el día caliente. // Semejava caballo en toda su fechora, / avié la testa negra como mora madura; / en medio de la fruent’, en la encrespadura, / tenié tales tres cuernos que era grant’ pavura” (2180-2181). Se trata del *odontetirannus* de la *Historia de preliis* (87), una especie de rinoceronte de tres cuernos. El procedimiento para retratar a la criatura innominada (en el *LA*) y nunca vista implica desagregar distintas partes y aspectos que la componen y describirlos por separado, recurriendo a menudo a analogías con elementos familiares o, al menos, reconocibles (como los elefantes, plenamente instalados en el imaginario europeo). De esta manera se intenta salvar las lagunas e insuficiencias del lenguaje. En esta línea, Domínguez (181) destaca que, a nivel retórico, la exposición de los *mirabilia* puede adoptar tres formas: *narratio*, *catalogus* y *descriptio*, y destaca dentro de esta última modalidad las técnicas de la *euidencia* (el seccionamiento del objeto de representación) y la *similitudo*; justamente, los dos recursos puestos de relieve en el pasaje citado.

¹⁶ Como señala Martín Santo, los *mirabilia* de Oriente funcionan en el poema como catalizadores de la curiosidad del héroe y, por ende, de la ambición y la soberbia que provocan su condena; pueden considerarse, pues, causa indirecta de su caída.

y las armas con que se lo logra son el *seso*, el *engaño* y el *saber* letrado, provisto asimismo por el bestiaro.

A lo largo del viaje del héroe a través de Oriente, el autor de la versión castellana se aparta a menudo de su fuente primaria, el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, para darle mayor cabida e importancia a los elementos y los episodios maravillosos. Esto es señalado de forma explícita por el relato en varias ocasiones, por ejemplo:

Pero Galter el bueno en su versificar
sediá ende cansado e quería destajar;
dexó de la materia mucho en es' lugar;
quando lo él dexó, quiérollo yo contar.

De Poro, cóm' fuyó, él non escrivió nada,
nin cóm' fiz tornada la segunda vegada;
de muchas maravellas, mucha bestia granada
que vençió Alexandre, una lança probada. 2098-2099

Este apartamiento del hilo conductor que provee el *Alexandreis* le permite al autor incluir varias materias no contempladas en él, por ejemplo, el descubrimiento de los pueblos malditos de Gog y Magog y el milagro obrado allí por los ruegos de Alejandro, las maravillas del palacio de Poro (entre ellas, el mecanismo que permite replicar, a través de un complejo sistema de tubos de aire, el canto de todas las aves del cielo)¹⁷ o el catálogo de bestias exóticas al que se enfrentan los macedonios. Otro caso en el que se pone de manifiesto un desvío similar es el de la estrofa 2305, comentado por Francisco Rico (1986, 52-53); en esta ocasión, con el propósito de introducir el relato de la expedición submarina, que se considerará en el próximo apartado.

Como ha sido ampliamente demostrado en el estudio de los materiales que se conjugan en el poema (Morel-Fatio; Willis 1934 y 1935; Michael 1970 y 2004; García López 2010), en los pasajes relativos a las maravillas de Oriente la principal fuente es algún manuscrito aún no identificado de la *Historia de preliis*. En cuanto a las exploraciones del fondo del mar y de los cielos, las fuentes más cercanas identificadas son, en el primer caso, el *Roman d'Alexandre* (7725-7736) y la *Historia de preliis* (116) y, en el segundo, el Pseudo Calístenes (II, 41) y tal vez alguna versión interpolada de la *Historia de preliis* (115). Ian Michael (2004) pone de relieve el relativo escepticismo y la cautela con que el poeta castellano recurre a estos materiales, tratándolos como fuentes *menos fiables* que otras que utiliza, y cómo justifica su inclusión, no obstante, en el ideal de exhaustividad que guía su proyecto y procura volverlas más verosímiles para su público a través de sus conocimientos. Es necesario recalcar, además, que en los casos analizados completar la información suministrada por el *Alexandreis* no solo sirve al afán de exhaustividad del texto castellano, sino también para apuntalar la moraleja general que el poema propone, en lo que constituye probablemente la función más importante de los elementos maravillosos en el relato. El sentido y la distribución de los *mirabilia* en el *LA* refuerzan la enseñanza que se quiere extraer de la vida y el itinerario del conquistador macedonio.

En el Oriente se encuentran no solo los límites de lo verosímil, sino también (de acuerdo con la concepción medieval) las últimas fronteras del mundo, de la experiencia y el saber humanos. La avidez constante de nuevos horizontes por parte de Alejandro,

¹⁷ Michael (1997) examina la descripción de este autómata y el modo en que el autor recurre a sus conocimientos de filosofía natural y la tecnología de la Antigüedad (las posibles aplicaciones de aire o vapor comprimido, por ejemplo) para contrarrestar la posible incredulidad de su público al respecto.

incluso frente a las maravillas más deslumbrantes, pone de manifiesto su arrogancia y la insaciabilidad de su sed de conocimientos y conquistas. Nada detiene su avance; sus ansias por imponerse sobre lo desconocido lo arrastran a ir más allá, incluso, de las tierras ignotas del Este y cruzar el límite que separa lo inexplorado de lo inexplorable: aquellos territorios vedados al hombre por designio divino. A medida que avanza en su periplo, Alejandro recibe una serie de advertencias al respecto; pueden mencionarse, entre otras, las que le formulan los escitas (1918-1928), Poro (2211-2213) o sus propios hombres (2272-2279). Sin embargo, en su necedad las desatiende. En este marco, también los *mirabilia* orientales funcionan como advertencias, a la manera de los *monstra* y los *prodigia* clásicos: aquellos fenómenos extraordinarios que indicaban que el orden universal instituido por los dioses había sido quebrado, o corría el riesgo de ser quebrado, por algún accionar humano. Su multiplicación a medida que avanza el relato señala, de forma inequívoca, que se está llegando a los confines de lo posible; esto, sin embargo, lejos de desanimar a Alejandro, lo espolea a seguir adelante.

Atendiendo al simbolismo difuso y colectivo que por lo general impregna los escenarios de la narrativa medieval, Kathryn Hume los caracteriza como *paysages moralisés* (23). En el *LA* esto se percibe principalmente, más allá de en espacios puntuales, en la concepción global del mundo narrativo. La distribución topográfica de las maravillas y los monstruos del Oriente es significativa, en el sentido más llano de que porta un significado para quien sepa leerlo. El mundo está dotado de una “significación inherente” que determina su forma, y que esta forma traduce de manera visible.¹⁸ La moraleja general del relato, referida a los límites de la soberbia, la vanidad y la ambición humanas, se inscribe de esta manera en el espacio narrativo y lo configura.

Los reinos prohibidos y la personificación de la Naturaleza

Tras haber conquistado toda Asia, el héroe logra expandir su imperio, a la vez vasallático e intelectual, a los reinos del mar y de los cielos; en ambos casos, a través de su inventiva. En el primero, se vale de una cuba de vidrio embetunada, asegurada por cadenas a una nave tripulada por sus hombres; en el segundo, de una funda de cuero atada a un par de grifos, cebados con carne y desprovistos de alimento por tres días, y una pértiga en cuyo extremo coloca, a modo de carnada, un trozo de carne asada.

Este desarrollo aplicado, imaginativo y superador, del cuerpo de saberes que sustenta el poema vuelve posibles hazañas que, en el mundo extratextual, se suponen imposibles. En este razonamiento, Ivy Corfis analiza ambos episodios como exponentes de *ciencia ficción medieval*, enmarcándolos dentro de lo que Todorov denomina *lo maravilloso instrumental*.¹⁹ Por medio de esta extrapolación, la autora destaca que las dos aventuras se construyen por un procedimiento similar al que subyace al nacimiento de la ciencia ficción moderna: a partir del cuerpo de conocimientos de la época, se proyectan innovaciones y desarrollos tecnológicos inexistentes. Como tan frecuentemente ocurre,

¹⁸ Tomo la expresión entrecomillada del libro de Lewis sobre el modelo universal medieval y renacentista, *The Discarded Image* (204), con las implicancias que tiene allí.

¹⁹ Hume explora las similitudes que vinculan el *roman* medieval, en general, con la ciencia ficción y el *fantasy* modernos. Distingue cinco formas de semejanza: préstamos explícitos, préstamos inespecíficos, la continuidad de un tipo de héroe parecido, un patrón narrativo común (puesto que considera que remite en ambos casos al monomito del camino del héroe) y la función social que en cada época cumplen estos géneros, a los que entiende como diversas manifestaciones de la literatura popular. La autora destaca que se trata de paralelismos, no de una continuidad –inexistente– entre estos géneros. La semejanza que apunta Corfis, respecto del *LA*, es de carácter más específico.

por otra parte, en los textos más tempranos del género,²⁰ la audacia y la codicia (en el sentido medieval más amplio del término: la falta de moderación, el deseo desmedido de las cosas prohibidas) que llevan a Alejandro a traspasar los límites tradicionalmente fijados del conocimiento humano son censuradas y castigadas en el poema; en este sentido, la autora subraya la intencionalidad didáctica que impregna estos episodios. También Michael, desde una perspectiva diferente, destaca la funcionalidad ideológica de estas excursiones: al margen de las dudas que el poeta pudiera albergar sobre su veracidad (expresadas, por ejemplo, en 2305), “le fue necesario incluir estos dos episodios, famosos tanto en la literatura como en el arte de su época, porque le proporcionaban la exorbitante ambición de Alejandro como causa que explicaba su caída física y moral” (2008, 28-29).

El motivo del viaje aéreo de Alejandro, proveniente de la tradición del Pseudo Calístenes, se convirtió en un tema iconográfico muy difundido en el arte medieval románico (donde se lo emplea, generalmente, como *exemplum superbiae*) y el arte bizantino (donde adquiere otras connotaciones y suele considerársele un símbolo benigno y apotropaico). Que la máquina voladora de Alejandro sea propulsada por un par de grifos no es arbitrario si se tiene en cuenta el simbolismo del animal, que sin dudas propició que el motivo calara profundo en la imaginación medieval:

When viewed favorably the griffin combines the strength and nobility of the lion, king of the beasts, with the ability to soar and the excellent vision of the eagle, king of the sky, to produce an ideal composite creature. (Benton, 129-130)²¹

La naturaleza compuesta del grifo lo vincula por partida doble con las nociones de realeza y soberanía; esta asociación ya se había plasmado en el *LA* en la descripción del carro de Darío, en el que se entrelazan leones, grifos y águilas (861-862). Alzarse por los cielos impulsado por estos híbridos implica para Alejandro alcanzar el máximo grado de poder y saber, la síntesis de todo dominio y conocimiento, metafóricamente condensados en la visión panorámica, global y unificadora a la que el héroe accede desde las alturas.

Sin embargo, en ambas expediciones el conquistador macedonio fracasa, al mostrarse incapaz de reconocer lo que, en el fondo, no es sino una misma enseñanza, relativa a la correspondencia entre los distintos planos de la existencia, la estrecha ligazón –y por ende, el delicado equilibrio– que une las diversas esferas de la creación: arriba y abajo, la superficie y las profundidades (en el descenso a los océanos), el microcosmos del hombre y el mundo en general (en el vuelo por los cielos). La soberbia le impide a Alejandro aplicar a sí mismo e incorporar en la práctica, como una enseñanza efectivamente aprendida de provecho moral, lo aprehendido intelectualmente en sus expediciones. Este mismo pecado es el que lo lleva a perturbar el ajustado equilibrio de las cosas y precipita su caída final. Dentro de la progresión trazada por el relato, el viaje submarino marca, tal como señala Michael (1960), un punto de inflexión en la valoración del héroe: a partir de este episodio, el poeta no vuelve a dedicarle elogios.

Estas excursiones de Alejandro dan al autor la oportunidad de explayarse en descripciones de “las cosas secretas [...] / que nunca omne vivo non las pudo saber”

²⁰ Notoriamente, por ejemplo, en *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley, considerado muchas veces el texto iniciador de la ciencia ficción.

²¹ Los bestiarios medievales suelen remarcar la extraordinaria fuerza del grifo, capaz de levantar por los aires sin esfuerzo un buey, un caballo o un hombre vivos (Malexecheverría, 138-143; Naughton, 84-85). Que el vuelo legendario de Alejandro sea impulsado por dos grifos, cuando uno solo hubiera bastado, puede responder tanto a razones iconográficas (la duplicación posibilita la simetría, tan apreciada y explotada) como a un pasaje del *Physiologus*, que afirma que los grifos vuelan de a dos.

(2327ab). Ambos, el clérigo castellano y su personaje, comparten “el mismo afán de conocer y esparcir los conocimientos” (Rico 1985, 13). Esta singular forma de la codicia y el orgullo se expresa en palabras que no tienen equivalente en el *Alexandreis*, lo que pone de manifiesto, una vez más, que a menudo el autor castellano se aparta conscientemente de su fuente primaria para reforzar las líneas de sentido que le interesa destacar y así poner de relieve la enseñanza moral que desea extraer de su materia:

‘Envionos por esto Dios en aquestas partidas,
por descubrir las cosas que yazen sofondidas;
cosas sabrán por nós que non serían sabidas,
serán las nuestras nuevas en crónicas medidas. 2291²²

En reiteradas instancias se subrayan las intenciones de Alejandro de correr los límites del saber y el señorío humanos, de manera tal de extender su dominio sobre comarcas naturalmente vedadas al hombre por designio divino: las regiones “so la tierra” donde habitan los *antípodes* (2293, 2440), la ciudad infernal (2328, 2433, 2440) o los otros seis mundos, aparte del planeta Tierra, creados por Dios (2289).²³ Ante tal arrogancia, la propia Naturaleza, personificada, interviene para preservar el orden universal amenazado:

Tovo la rica dueña que era sobjudgada,
que le querié él toller la ley condonada:
de su poder non fuera nunca tan desheredada,
sinon que Alexandre la avié aontada. 2326

El personaje alegórico de la Natura ya se encuentra en el *Alexandreis* (X, 6); ocupa además un lugar central en la cosmología formulada por la tradición de Chartres y es una de las figuras protagonistas de la literatura y la filosofía del siglo XII. Su inclusión entronca, pues, el poema castellano con las principales corrientes intelectuales de su tiempo. Este punto ha sido estudiado por García López (2000), que confronta el tratamiento del personaje alegórico en el *LA* con el que le da Gautier de Châtillon y demuestra que la innovación fundamental del clérigo castellano en este aspecto consiste en establecer de forma clara la jerarquía simbólica que subordina la Naturaleza al Creador.²⁴

²² Las ambiciones intelectuales que animan a Alejandro, como móvil progresivamente más dominante a medida que avanza el relato y este se adentra en el Oriente, primero, y los reinos prohibidos después, se ponen de relieve en muchos otros pasajes. Sirva a modo de ejemplo el siguiente, tomado de cuando el héroe se dispone a descender a las profundidades subacuáticas: “Mandó que lo dexassen quinze días folgar; / [...] /Assaz podrié en esto saber e mesurar / e meter en escrito los secretos del mar” (2309acd).

²³ En la arquitectura del universo ptolemaico, la Tierra está rodeada por una serie de *esferas* o *cielos* concéntricos; en cada uno de los siete primeros hay un cuerpo luminoso. Desde la Tierra, el orden es: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno, los siete *planetas* que se desplazan por el cielo (Lewis, 96). Estos siete planetas aparecen mencionados en el *LA* en 658cd. Casas Rigall anota que los seis mundos por conquistar a los que se refiere el héroe excluyen el Sol (984).

²⁴ En esta línea, el autor señala: “La diferencia fundamental en la concepción del episodio, una diferencia que vale como referencia a dos cosmologías diferenciadas, sí, pero de idéntica raíz, es que nuestro anónimo ha obviado los asomos de emanacionismo neoplatónico, y aun podríamos decir de panteísmo, del texto de Gautier, para introducir al Dios cristiano cuyo juicio expresado en términos inequívocos pone en marcha la alianza universal contra el monarca macedonio” (García López 2000, 804-805). Distanciándose de las tendencias naturalistas de Chartres, el clérigo castellano propone una versión de los acontecimientos más enmarcada en la ortodoxia religiosa.

Dios sanciona la soberbia del héroe, “¡Este lunático que non cata medida!” (2329c). Tras el juicio divino, pues, y con su aval, Natura toma las disposiciones necesarias para que el viaje de Alejandro sea interrumpido antes de que este consiga anexar a sus conquistas (que ya comprenden los reinos de la tierra, el agua y el aire) el reino de los infiernos, donde en consonancia con la iconografía medieval más extendida prima el fuego: el lugar está sembrado de turbas humeantes (2344c), en la posada de la Lujuria los pecadores se cuecen dentro de calderos hirvientes sobre fogatas (2374-2377) y, culminando la descripción, en el centro humea un horno donde arden día y noche las almas de los condenados (2412-2415, 2418-2419). Como ya fue señalado, el nacimiento de Alejandro había sido anunciado, justamente, por un trastorno de los cuatro elementos; ese presagio adquiere su significado pleno a la luz de las conquistas y los proyectos del héroe.

En este punto, el relato se aparta de su protagonista para completar lo que este no pudo llevar a cabo y sobrepujar sus logros; en efecto, el recorrido textual llega más lejos que el del héroe.²⁵ A través de una extensa descripción (2334-2423) que tiene como objeto la topografía infernal, el poema devela aquello que le fuera vedado al propio Alejandro. De esta manera, la clerecía y la erudición del narrador realizan “lo que non podié omne nunca acabeçer” (2328d): *despaladinar* la última de “las secretas naturas” (2325d).

El pasaje no solo ofrece la posibilidad de que el poeta se luzca a través de la exposición de sus saberes (justamente, sobre nada menos que uno de los reinos secretos vedados al hombre) y del despliegue de sus habilidades retóricas, que se reflejan en la cuidadosa organización de la materia. Aborda y refuerza, además, uno de los temas fundamentales del *LA*: la soberbia, entronizada como emperatriz de los siete pecados principales.²⁶

El poema presenta el infierno no como una vaga realidad ultramundana, sino como un espacio material integrado dentro del mundo; una ciudad ordenada por Dios (2335), situada en las profundidades, que puede ser visitada o incluso invadida por un ejército. Allí se dirige Natura. Cumpliendo el rol tópico de una mujer ultrajada que comparece ante un gran señor para denunciar un agravio y pedir venganza, le reclama a Satanás que intervenga en su defensa. Satanás responde a esta demanda y convoca enseguida al consejo infernal para decidir cómo obrar, Traición propone su plan y se resuelve seguirlo. Este esquema argumental y el concierto universal que supone y evidencia revelan que el diablo y toda su corte actúan, paradójicamente, al servicio de los designios divinos.²⁷ Una vez más, el poema establece una jerarquía clara: Naturaleza y la creación entera, comprendido el diablo, se supeditan a la máxima autoridad de Dios; el autor se encarga de realzar esta subordinación.

²⁵ Brownlee destaca que el *LA* “is, by far, the most erudite of all the European Alexander texts” (255). La sed de conocimientos y la erudición del poeta son homologables a las de su héroe. Surtz indaga en las tensiones que configuran la problemática de la actividad intelectual en los dos primeros poemas del mester de clerecía, el *LA* y el *Libro de Apolonio*.

²⁶ Tradicionalmente, el pasaje de la descripción del infierno fue considerado una *digresión*. Desde hace varias décadas, sin embargo, está generalmente aceptado que las presuntas digresiones cumplen un rol fundamental en la arquitectura del *LA* y se hallan, por lo tanto, integradas al conjunto. Cañas Murillo, por ejemplo, destaca que, lejos de ser superfluas, las digresiones tratan asuntos centrales del poema, completan el relato y poseen una importante función estructural y didáctico-moralizante (1983, 43-44 y 1995, 70). También Deyermond (124-125) y Uría Maqua (208-209) se refieren a este asunto.

²⁷ Esta paradoja no es extraña a la cosmovisión cristiana. La concepción agustiniana del mal le reconoce al diablo un rol paradójico en la economía de la salvación y el devenir de la historia, ya que desde un punto de vista trascendente y supratemporal las acciones demoníacas se revelan como un instrumento más al servicio de los omnicomprendivos designios de Dios, que permite el mal para el bien, en una suerte de ironía divina (Evans, 109).

Regresando al itinerario vital del personaje, la intervención de la Naturaleza (en sí misma, un hecho extraordinario), devuelve las cosas a su curso *natural* al acelerar el eje de la rueda que rige la suerte de todos los mortales sin excepción –tras lo que, como se adelantó en el apartado dedicado a los signos de la excepcionalidad del héroe, el ciclo se cierra con una nueva serie de prodigios. Así como las expediciones fabulosas al fondo de los mares y a las alturas celestiales son aprovechadas para poner de relieve la existencia de un determinado orden universal y contrastar un comportamiento que atenta en su contra, en este caso lo maravilloso vuelve a ser invocado con el fin de mostrar y apuntalar el concierto amenazado.

Lo maravilloso significativo

Refiriéndose a “la parquedad en temas maravillosos” del *LA*, Vladimir Acosta sostiene que lo maravilloso “no es un elemento esencial ni demasiado rico” en el poema; que los temas maravillosos se plasman “siempre con discreción, siempre muy bien –quizá demasiado bien– administrados” y que “las maravillas de la India son descritas aunque con mucha sobriedad, como de paso, sin ningún interés real en ellas” (1993, I, 184, 185, 187). Si bien Acosta respalda sus observaciones en un estudio amplio y comprehensivo de los diversos textos y tradiciones en que se tratan los viajes maravillosos de Alejandro, desde los orígenes de su leyenda hasta la Edad Media, habría que relativizar estas afirmaciones. En primer lugar, ya ha sido señalado cómo en reiteradas instancias el autor castellano se aparta de su fuente primaria, el *Alexandreis*, para incorporar contenidos maravillosos no incluidos en él. Esto da cuenta de una voluntad resuelta de incluir esos materiales. En segundo lugar, los elementos maravillosos desempeñan un rol preciso y relevante dentro de la arquitectura general del poema y del mundo significativo que este construye, e indisoluble del valor ejemplar que se le otorga al relato. En este sentido, es cierto que se trata de componentes “bien administrados” de acuerdo con un plan compositivo claro, dentro del cual las maravillas se incluyen, más allá de por su interés intrínseco en tanto curiosidades (que, por otra parte, indudablemente el autor reconoce), por su funcionalidad semántica y constructiva.

Según se desprende del análisis desarrollado, en el *LA* los elementos maravillosos están integrados al diseño general de la obra, en el marco del cual adquieren un sentido determinado y cumplen un rol fundamental. El poema organiza y configura lo maravilloso como parte de un mundo armónico dentro del cual todo está relacionado y tiene su significado. Aunque de diversa manera en cada caso, los *mirabilia* que jalonan el itinerario de Alejandro (los signos de la excepcionalidad del héroe, las maravillas de Oriente, los reinos prohibidos y la personificación de la Naturaleza) están orientados en general a destacar la existencia de un orden natural de las cosas y, sobre todo, a acusar desviaciones, efectivas o potenciales, de ese orden, evidenciando los excesos que amenazan con desestabilizarlo. Su función se halla, por lo tanto, estrechamente vinculada a la intención didáctico-moralizante del poema (condenatoria de la desmesura, la codicia y la arrogancia, por ejemplo), a la luz de la cual se completa su significación. Lo maravilloso posee aquí un claro valor semántico: en sus múltiples y diversas manifestaciones se cifran contenidos ideológicos fundamentales del entramado textual.

Dubost señala que el universo referencial de lo extraordinario medieval está conformado por objetos no concretos ni directamente observables, sino *culturales*: “le merveille médiévale se construit à partir de deux grandes catégories de références culturelles, livresques et traditionnelles” (67). Lo maravilloso en el *LA* hunde sus raíces en los saberes enciclopédicos de su tiempo, las últimas corrientes intelectuales, la iconografía y la religión cristianas, los relatos autorizados sobre la vida de Alejandro

Magno, la herencia grecolatina. Como tal, para el receptor medieval forma parte del mundo, o, si se quiere, de las coordenadas y los presupuestos básicos que definen su imagen del mundo. Esto se refleja en el mundo narrativo del poema, que integra lo maravilloso, bajo las formas ya señaladas, como uno más de sus componentes. Dentro del modelo universal que el libro propone, dotado de una significación inherente y tendiente a la coherencia, las diversas manifestaciones de lo maravilloso encuentran su preciso lugar y su sentido.

Obras citadas

- Acosta, Vladimir. *Viajeros y maravillas*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1993. 3 vols.
- . *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1996. 2 vols.
- Alcatena, María Eugenia. “Saber y poder, prodigios ambiguos e interpretación medieval en el *Libro de Alexandre* y el *Poema de Fernán Gonçález*.” *Estudios de Historia de España XVI* (2014): 95–113.
- . *Lo maravilloso y lo sobrenatural en el período de emergencia del verso y la prosa literaria en castellano*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2018.
- Benton, Janetta Rebold. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*. New York: Abbeville Press, 1994.
- Brownlee, Marina Scordilis. “Romance at the Crossroads: Medieval Spanish Paradigms and Cervantine Revisions.” En Roberta L. Krueger ed. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 253–266.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. “*Nunca quiso mamar lech de mugier rafez*. (Notas sobre lactancia. Del *Libro de Alexandre* a don Juan Manuel).” En Vicente Beltrán ed. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. Barcelona: PPU, 1988. 209–224.
- . “El saber y el dominio de la naturaleza en el *Libro de Alexandre*.” En María Isabel Toro Pascua ed. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval - Salamanca 1989*. Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV y Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994. 197–207.
- Cañas Murillo, Jesús. “Introducción.” En Jesús Cañas Murillo ed. *Libro de Alexandre*. Madrid: Editora Nacional, 1983. 7–95.
- . “Didactismo y composición en el *Libro de Alexandre*.” *Anuario de estudios filológicos* 18 (1995): 65–80.
- Casas Rigall, Juan ed. *Libro de Alexandre*. Madrid: Real Academia Española, 2014.
- Cooper, Louis ed. *La gran conquista de Ultramar*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979. 4 vols.
- Corfís, Ivy. “*Libro de Alexandre*: Fantastic Didacticism.” *Hispanic Review* 62, 4 (1994): 477–486.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1955. 2 vols.
- Daston, Lorraine & Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 2001.
- Deyermond, Alan. *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Domínguez, César. “‘E contauan vna grand maravilla.’ Lo maravilloso y sus fórmulas retóricas en los relatos de viajes medievales.” *Scriptura* 13 (1997): 179–191.
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème - XIIIème siècles). L’Autre, l’Ailleurs, l’Autrefois*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1991.
- Eco, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013.
- Evans, Gillian R. *Augustine on Evil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- García López, Jorge. “La alegoría de la Naturaleza en el *Libro de Alexandre*.” En Margarita Freixas & Silvia Iriso eds. *Actas del VIII Congreso Internacional de la*

- Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santander, 22-26 de septiembre de 1999*. Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000. 797–807.
- , ed. *Alexandre*. Barcelona: Crítica, 2010.
- Guidi, Simone. “Errata naturae. Cause prime e seconde del mostro biologico tra medioevo ed età moderna.” *Lo Sguardo* 9, 2 (2012): 65–105.
- Hume, Kathryn. “Medieval Romance and Science Fiction: The Anatomy of a Resemblance.” *Journal of Popular Culture* 16 (1982): 15–26.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. José Oroz Reta & Manuel Marcos Casquera eds. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Janin, Erica. “Elementos sobrenaturales en el *Cantar de Mio Cid*, *Poema de Alexandre*, *Poema de Fernán González* y *Mocedades de Rodrigo*: manifestaciones y funciones.” *Incipit* XXXV (2015): 103–125.
- Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal, 2004.
- Le Goff, Jacques. “Lo maravilloso en el Occidente medieval.” En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1985. 9–24.
- Lewis, C. S. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- López-Ríos, Santiago. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
- Malaxecheverría, Ignacio ed. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 2002.
- Martín Santo, Noemí. “El espacio y la maravilla en el *Libro de Alexandre*.” *eHumanista* 32 (2016): 559–569.
- Michael, Ian. “Interpretation of the *Libro de Alexandre*: The Author’s Attitude Towards His Hero’s Death.” *Bulletin of Hispanic Studies* 37, 4 (1960): 205–214.
- . *The Treatment of Classical Material in the Libro de Alexandre*. Manchester: Manchester University Press, 1970.
- . “Automata in the *Alexandre*: Pneumatic Birds in Porus’s Palace.” En Ian Macpherson & Ralph Penny eds. *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Tamesis, 1997. 275–288.
- . “Fantasía versus maravilla en el *Libro de Alexandre* y otros textos.” En Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos & Esther Borrego Gutiérrez eds. *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004. 283–298.
- . “Ciencia y fantasía en el *Libro de Alexandre*.” *Troianalexandrina* 8 (2008): 19–37.
- Morel-Fatio, Alfred. “Recherches sur le texte et les sources du *Libro de Alexandre*.” *Romania* 13 (1875): 7–90.
- Mussons, Ana María. “Prodigios y maravillas en la épica.” *Revista de Literatura Medieval* V (1993): 233–245.
- Naughton, Virginia ed. *Bestiario medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- . *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Rico, Francisco. “La clerecía del mester.” *Hispanic Review* 53, 1 (1985): 1–23.
- . *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*. Madrid: Alianza, 1986.
- Sebenico, Sara. *I mostri dell’Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*. Trieste: Università di Trieste, 2005.
- Surtz, Ronald. “El héroe intelectual en el mester de clerecía.” *La Torre, nueva época* 1, 2 (1987): 265–274.

- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia, 1980.
- Uría Maqua, Isabel. *Panorama crítico del “mester de clerecía.”* Madrid: Castalia, 2000.
- Weiss, Julian. *The “Mester de Clerecía”: Intellectuals and Ideologies in Thirteenth-Century Castile*. Woodbridge: Tamesis Books, 2006.
- Willis, Raymond S. *The Relationship of the Spanish Libro de Alexandre to the Alexandreis of Gautier de Châtillon*. New York: Kraus, 1965 [1a ed. 1934].
- . *The Debt of the Spanish Libro de Alexandre to the French Roman d’Alexandre*. Princeton: Princeton University Press, 1935.
- Wittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*. Hampshire: Thames and Hudson, 1987.
- Zaganelli, Gioia. *L’Oriente incognito medievale. Enciclopedia, romanzi di Alessandro, teratologie*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1997.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994.