

## DE *PRODIGIA*, GEOGRAFÍA PENITENCIAL Y *ELOCUTIO* EN LA *HISTORIA DEL VIRTUOSO* *CABALLERO DON TÚNGANO*

Sin duda, uno de los motivos literarios que más interés suscitó a fines de la Edad Media fue la visita a las moradas de ultratumba, en un afán por arrojar luz a ese otro mundo desconocido. Apenas hay cultura, sea cual sea su origen o tradición, que escape a la fascinación suscitada por los relatos escatológicos. Acerca de uno de ellos, la *Visión de Túngano*, o también titulada la *Historia del virtuoso caballero don Túngano*, los *prodigia* revelados en la configuración del trasmundo que nos presenta y las técnicas retóricas puestas al servicio de su explicación versarán las páginas que siguen.

El origen del texto hay que situarlo en la *Visio Tnúgdali*, probablemente redactada en torno a 1149 por un monje benedictino de origen irlandés asentado en el monasterio cisterciense de Regensburg, del que poco más sabemos que su nombre de pila, Marcus. Prueba de su dilatada difusión es la diversidad de fuentes que la han transmitido, tanto en latín como en diferentes lenguas europeas. Hay constancia de más de 150 manuscritos de la versión latina localizados en diferentes bibliotecas europeas, así como otros ya perdidos<sup>1</sup>. Pero también se incorpora en el *Speculum historiale* de Vincent de Beuvais, en concreto en el libro XXVIII,

---

<sup>1</sup> Una buena muestra de la diversidad y dispersión de las fuentes del original en lengua latina es proporcionada, entre otros, por Lewis, 1997: 86.

capítulos 88 a 104 (Esteves Pereira, 1895: 98), en la que quizá pudiera ser la fuente de otras redacciones en compendios posteriores, bien sea como *Visio Tundali* o *Apparitio Tundali*, en latín y en diferentes lenguas europeas. Pero incluso si reducimos nuestra perspectiva a las literaturas peninsulares, hay documentados al menos 10 testimonios, tanto manuscritos como impresos, alguno de ellos hoy perdido, en catalán, portugués y castellano, lengua, por cierto, en la que se transmite la versión peninsular más antigua conservada, probablemente de fines del siglo XIV, y compilada en el manuscrito 99-37 del Archivo y Biblioteca capitular de Toledo, hoy en un muy deturpado estado de conservación, hecho que dificulta enormemente su lectura<sup>2</sup>. Estas versiones hispánicas, a diferencia de lo que ha sucedido con traducciones a otras lenguas europeas, han pasado casi desapercibidas para la crítica, carentes, en muchos casos, todavía de una edición crítica<sup>3</sup>. Precisamente, esta diversidad de testimonios, unida a la difusión de otras visitas al Más Allá, tales como el *Purgatorio de San Patricio*, la *Visión de Drythelm*, la *Visión de San Amaro* o la *Navegación de San Brandán*, traducidas a diferentes lenguas peninsulares, nos permite constatar la vigencia e interés que en la Península Ibérica a fines de la Edad Media despertaba el asunto. Y, en la base del éxito extraordinario de estos relatos apocalípticos, además de la corriente moral<sup>4</sup>, sin duda, ha de situarse el interés que ya en aquella época suscitaba todo lo relacionado con la exploración de nuevos confines, especialmente los desconocidos. Y el Más Allá no escapaba a esta fascinación.

De algún modo, todos estos relatos heredan, por una parte, la huella de visiones, textos hagiográficos y literatura de viajes, pero también preludian el éxito que en nuestras letras tendrá la literatura caballerescas, con la que tantas concomitancias mantiene<sup>5</sup>. De hecho, es justamente en el siglo XVI, coincidiendo con la mayor difusión y éxito editorial de los relatos de caballerías, cuando la *Historia del virtuoso caballero don Túngano*, título que recibe

---

<sup>2</sup> Sin duda, el más completo análisis hasta la fecha de las diferentes versiones hispánicas de esta obra sigue siendo el que preparó Lewis, 1997. Sin pretensiones de exhaustividad, podríamos remitir, para las versiones portuguesas, a los trabajos de Esteves Pereira, 1895 y de Nunes, 1903-1905. Por su parte, Mahiques Climent (2006) proporciona un interesante análisis de conjunto de los viajes de ultratumba en la literatura catalana medieval. Por lo que respecta a las versiones castellanas véanse, además, las páginas que al asunto dedican en su edición Walsh y Thompson (1985: 2-9), así como los análisis de Fernando Gómez Redondo, publicado en el diccionario coordinado por Alvar y Lucía Megías (2002: 1030-1031), y Baños Vallejo (2003: 127 y 227).

<sup>3</sup> Así lo señala Lewis (1997: 85).

<sup>4</sup> Fernando Gómez Redondo ha justificado en la ideología molinista la proliferación de estas traducciones hispánicas (1999: 1836).

<sup>5</sup> A este respecto son de enorme interés los trabajos de Alvar, 1989 y Cacho Blecua, 1995.

en la impresión realizada en Toledo en 1526<sup>6</sup>, se imprime con mayor fortuna<sup>7</sup>.

La *Historia del virtuoso caballero don Túngano* ofrece una estructura circular perfecta que deja paso, en su interior, a un completo itinerario por la geografía escatológica cristiana. El relato comienza con una descripción del caballero Túngano, haciendo hincapié, sobre cualquier otro dato, en su presentación como pecador. Es la caracterización precisa para informarnos de la transmutación que se pretende ofrecer en el relato, pues, según se expone, «E como nuestro Señor Jesu Christo es tan piadoso, quiso que este hombre, maguer fuesse tan pecador, que dexasse a nosotros exenplo entre todos los que bivimos en este mundo de las cosas y penas que vio e passó por que nos guardássemos de no las hazer e obrar». (cap. I, 13)<sup>8</sup>

Se nos informa, asimismo, de que estuvo «por quatro días muerto» (cap. I, 13), tiempo durante el cual su alma accede a contemplar las verdades reveladas en el trasmundo, cuyo itinerario, de manera muy concisa y abreviada, se ofrece en estas líneas introductorias, acudiendo al procedimiento de la *brevitas*, que se amplificará y desmenuzará en los capítulos siguientes de manera pormenorizada. Rápidamente, se nos ofrece su despertar, su vuelta «al siglo», al mundo del que había partido, con la consiguiente admiración de quienes lo velaban,<sup>9</sup> y cómo dio muestras de transformación a su regreso de este periplo ultramundano: comulgó, se arrepintió de sus pecados y, en fin, «emendó su vida, que bien amonestada y espantada venía de las penas que sofriera y viera» (cap. I, 13). Esto es, al final el recorrido emprendido por Túngano se nos desvela como un periplo

<sup>6</sup> Impresión que ha servido de base a la única edición moderna del texto, la realizada por Walsh y Thompson en 1985, a la espera de que se edite la versión manuscrita todavía inédita, trabajo en el que me hallo inmerso.

<sup>7</sup> Véanse las páginas que al asunto dedica Lewis, 1997: 98. En palabras recientes de Gómez Moreno, «la leyenda paneuropea de Túngano muestra a las claras la derivación desde lo hagiográfico hacia lo puramente novelesco; en ella, se revela, además, la escasa distancia que media, si acaso, entre la *visio* taumatúrgica y los *mirabilia* propios de las novelas y libros de viajes» (Gómez Moreno, 2008: 45).

<sup>8</sup> Como en adelante, para todas las citas de la *Historia del virtuoso caballero don Túngano* me sirvo de la edición de Walsh y Thompson, 1985. Siempre consigno el capítulo, de acuerdo con la estructuración de los editores citados, así como la página.

<sup>9</sup> Como bien ha anotado para otras visiones hispánicas Díaz y Díaz, «La animación del que era tenido por muerto va acompañada de las pertinentes muestras de alegría por parte de los que hacían duelo junto al cadáver. Téngase presente que esta especie de resurrección, y la tensión que el suceso provoca, constituyen un punto importante en la narración, ya que de alguna manera, desde luego en el plano psicológico, se convierte en una especie de prueba de la narración que luego hará el redivivo» (1985: 19).

iniciático<sup>10</sup>, pues no sólo supera con éxito todos los obstáculos y purga, de este modo, sus pecados, sino que, tal como se pretende en un discurso de tan alto contenido moralizador y doctrinal, a su regreso modifica su conducta terrena adoptando una vida edificante y aun apostólica.

Este exordio sienta, pues, las bases no sólo de la configuración y caracterización del *homo viator* sino que también anticipa y predispone a los receptores para la exposición de *mirabilia* que se topará el alma de Túngano en su recorrido escatológico<sup>11</sup>. Pero, además, no lo olvidemos, este marco contribuye a dotar de verosimilitud el relato a los ojos de los receptores, acentuando, de este modo, la finalidad admonitoria pretendida. Porque, paralelamente a este mundo en el que se instalan Túngano y sus receptores, del que sale para vivir una experiencia iniciática y al que regresa, transformado por las verdades reveladas, hay un mundo plagado de *mirabilia*, inaccesible e inexplorado, terreno propicio a la imaginación desbordante desde los tiempos más remotos. Un mundo, el Más Allá, al que podía accederse desde el plano terrestre, cuya escenografía había ido nutriéndose paulatinamente de fuentes de muy diversa procedencia, ya sean paganas, musulmanas o cristianas, que la Iglesia utilizó para sus propios fines y que, para un público familiarizado con las maravillas de territorios exóticos no resultaba del todo ajeno. La cartografía de la época así lo constata, al incorporar no sólo lugares sino también elementos simbólicos y teológicos, como el arca de Noé, los diez mandamientos o el Paraíso terrenal, cuya búsqueda todavía guió alguna de las empresas de Cristóbal Colón, traspasado ya el umbral del medievo (Popeanga, 2002)<sup>12</sup>. En este sentido, y tal como expuso Ana María Morales,

---

<sup>10</sup> Aun cuando no tiene en cuenta la *Historia del virtuoso caballero don Túngano* en sus análisis, el carácter iniciático de algunos viajes al Otro Mundo, caso de la *Navegación de San Brandán*, ha sido puesto de relieve fundamentalmente por Corbella en los dos trabajos citados en el apartado bibliográfico final (1991 y 1996).

<sup>11</sup> Ana María Morales ha ofrecido un detenido análisis del étimo *mirabilia* y su aplicación a los textos medievales, con especial atención a la relación con el componente visual (Morales, 2007). En el ámbito concreto de los libros de viajes hispánicos, es preciso señalar los estudios sobre el componente maravilloso llevados a término, entre otros, por Acosta, 1993; Crivat-Vasile, 1994-1995; Pérez Priego, 1995; Domínguez Prieto, 1997 y Béguelin-Argimón, 2004.

<sup>12</sup> Scafi ha recogido recientemente una buena muestra de esta manera de reproducir conceptos y territorios teológicos en la cartografía medieval, con abundante y muy ilustrativo material gráfico (2006). Puede complementarse, además, con los mapas que había reunido años atrás Harvey, 1991, así como con los detenidos análisis de Delano-Smith, 2000 y Gautier Dalché, 2001 y 2003.



hablar de límites en relación con lo maravilloso medieval no es adentrarse en un territorio donde las manifestaciones tengan que ser fronterizas para ubicarse en su campo; es aceptar que en la mayor parte de los textos el concepto de realidad existente es diferente del nuestro y que es más propio hablar de la coexistencia de mundos, codificados como paralelos o alternativos, que de uno solo en el que la presencia de cualquier manifestación que no responde a las expectativas de funcionamiento del mundo escandaliza a la razón y pone en entredicho las leyes que gobiernan la realidad y la naturaleza. (Morales, 2003: 31)

El hecho de que sea el alma de Túngano quien emprenda el recorrido no anula el marco de verosimilitud; es cierto que en otros periplos escatológicos, como *El Purgatorio de San Patricio* o la *Navegación de San Brandán*, entre otros, los personajes emprenden, en cuerpo y alma, el desplazamiento al Otro Mundo a partir de territorios reales, ubicados en el mundo que comparten con sus receptores, ya sea a través de una gruta o en un desplazamiento marítimo. No sucede así en la *Historia del virtuoso caballero don Túngano*, donde es el alma del personaje quien emprende el itinerario. Sin embargo, en esta obra todo está sometido a un proceso de humanización; la prosopopeya es la figura lógica adecuada a este discurso, pues contribuye a hacer más verosímil la historia presentada. Así, en todo momento el alma aparece caracterizada como un personaje humano, experimentando sensaciones de todo tipo (vista, oído, olfato, tacto), y también reacciones extrañas en un ser etéreo (miedo, lloro, angustia, gozo), aludiendo de manera continua a partes físicas de su cuerpo (mano, pies, ojos, dientes, etc.)<sup>13</sup>, en lo que constituye un auténtico proceso retórico «a favor de la humanización»<sup>14</sup>. E incluso asistimos a todo un catálogo penitencial en donde los castigos tienen que ver con el proceso de desintegración del cuerpo: almas quemadas, desolladas, despedazadas o clavadas por los pies. Este proceso de verosimilitud que contribuye, y no poco, a extender la creencia en la posibilidad de encontrar en este mundo solución a los interrogantes sobre el Más Allá, llega a convertirse en uno de los rasgos de estilo más acusados de este tipo de textos<sup>15</sup>.

Y a todo lo dicho ha de sumarse otro aspecto: el viaje que emprende el alma de Túngano ofrece una visión tangible, material y no etérea, de ese

---

<sup>13</sup> Acerca de estos procedimientos de verosimilitud, que afectan también a otros viajes al Más Allá, remito a lo que he expuesto en Chas Aguión, 2009.

<sup>14</sup> Sigo aquí lo expuesto por Ribera Llopis, 1993: 37.

<sup>15</sup> En palabras de Corbella «el ambiente verídico con que se intenta rodear todo el relato [es] la primera característica de estos textos en aquella época» (1991: 333).

nuevo espacio escatológico al que logra acceder; a través de las diferentes etapas de su periplo asistimos a un asombroso despliegue topográfico de una geografía ultramundana en la que no faltan tenebrosos caminos que conducen a valles profundos, llanuras plagadas de bestias ardiendo, calderas humeantes, pozos de llamas o ríos hediondos y muy fríos, estrechos puentes cubiertos de afiladas puntas que, paulatinamente, son superados para dejar paso a extraordinarios y luminosos palacios iluminados con profusión de gemas, amplias llanuras de exuberante vegetación, todo ello acompañado de sonos melódicos. Pero no hemos de buscar originalidad en esta escenografía imaginaria, como ha señalado en más de una ocasión la crítica<sup>16</sup>, sino que, a cada paso, se adivina la profunda huella de la *Visión de Drythelm*, el *Apocalipsis de San Pablo* o, entre otras obras, los *Diálogos* de Gregorio Magno<sup>17</sup>.

Tres son los lugares en que se estratifica el Más Allá en la *Historia del virtuoso caballero don Túngano*: Purgatorio, Infierno y Paraíso; sin duda, un panorama completo del Más Allá<sup>18</sup>. Pero no hay un tratamiento equivalente de cada uno de ellos. De todos, al que se concede mayor relevancia es al Purgatorio, que se presenta como lugar transitorio para la expiación de culpas, un lugar intermedio o «tercer lugar»<sup>19</sup> que, además, y frente a la dualidad entre Cielo e Infierno para diferenciar a justos de pecadores, introducía la idea de la punición temporal y no eterna, susceptible de ser atenuada desde este mundo a través de los sufragios de los vivos, bien sea a través de la fe o de las obras (donativos y ofrendas, que incluso podría realizar el vivo por anticipado). Esto es, acercaba todavía más el Más Allá y concedía a los vivos un papel más activo, al permitírsele intervenir en el

---

<sup>16</sup> Así lo han puesto de relieve, por ejemplo, Patch, 1950; Le Goff, 1981; Carozzi, 1981 o, para no prolongar la nómina, Foster, 2004.

<sup>17</sup> No puedo pasar por alto la detallada información que, sobre este particular, proporcionan, entre otros, Le Goff, 1981: 43-54 y Micha, 1992: 21-26.

<sup>18</sup> Tal como apuntó Carozzi (1981), en la base de esta estructuración está una mixtura de fuentes en las que no falta la aportación de San Agustín o San Pablo, pero tampoco, y esa es su aportación más significativa, el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis, por lo que bien pudiera decirse, siguiendo sus palabras, que «Marcus s'est donc efforcé de faire au moins allusion à toutes les divisions de l'Au-delà qu'il connaissait» (1981: 225). Por su parte, Le Goff considera que «lo que muestra bien a las claras la visión de Tnúgdal es que si la geografía del más allá está dividida, mientras que el Infierno propiamente dicho parece ser uno por indivisible, la compartimentación de los lugares purgatorios tiende sin embargo a organizarse de acuerdo con tres principios. El primero es geográfico [...]. El segundo es moral [...]. Y el tercero es propiamente religioso, por no decir teológico» (1981: 220). Más recientemente, Marisa Bueno Sánchez ha insistido en la trascendencia que la imbricación de tradiciones católica e hispanomusulmana han tenido en la configuración iconográfica del trasmundo (Bueno Sánchez, 2008).

<sup>19</sup> De acuerdo con la terminología de Le Goff, 1981: 10.

destino de los difuntos<sup>20</sup>. Viene, por tanto, al caso lo que sobre este particular, y en relación con el *Purgatorio de San Patricio*, afirmaba Le Goff:

no aparecen ciertos gestos que posteriormente serán típicos del purgatorio. Son las oraciones y ruegos de los muertos que purgan sus faltas, ruegos hechos a los visitantes para que al regresar éstos a la tierra den aviso a sus deudos que, en virtud de los sufragios, pueden abreviar su tiempo de purgatorio y oraciones a Dios, pues tienen la esperanza de ir al paraíso al que, teóricamente, están prometidos. (Le Goff, 1986: 46)

Era, además, objeto fundamental de la doctrina que se quería difundir y, de ahí la explicación más demorada.

Al contrario de lo que sucede en otras peregrinaciones ultramundanas, caso del *Purgatorio de San Patricio*, el viajero, en este caso el alma de Túngano, no se desplaza completamente solo en este itinerario purgatorial, sino que lleva como acompañante un ángel, que le sirve a manera de guía<sup>21</sup>. En primer lugar, a través de este lugar de purgación conduce ese ángel-guía el alma de Túngano, trazando un itinerario bidireccional simétrico, basado en el desplazamiento vertical, a la manera de *oppositio* entre dos polos, negativo y positivo, en un claro reflejo de la oposición entre el mal y el bien.

Arquitectónicamente, la estructura del relato revela una simetría y equilibrio perfectos: el mismo número de estancias en una y otra dirección, 8, en las que el horror, primero, y el gozo, al final, describen una progresión *in crescendo* que logra atrapar y admirar al receptor. A este avance gradual contribuyen de manera decisiva las recurrentes fórmulas iterativas con las que se nos informa de la progresión en el itinerario, del tipo:

---

<sup>20</sup> De ahí que «para la Iglesia, el Purgatorio surge como un sistema de control de los vivos mediante el poder que se atribuyen sobre el Más allá y su capacidad para intervenir en él, en un momento de excesiva liberalización del laicado, y en ocasiones fue incluso utilizado como arma política» (Gómez Sánchez-Romate, 1995: 373). Sobre este mismo asunto, véase, además, Bueno Sánchez, 2008: 385-392. Para constatar la aparición de la idea del purgatorio en otras visiones hispánicas a partir del siglo IX es muy recomendable el estudio y antología de textos latinos recopilada por Díaz y Díaz, 1985.

<sup>21</sup> No es este un recurso original, pues un ángel también es el guía de los monjes Máximo y Bonelo en las visiones redactadas por Valerio del Bierzo a fines del siglo VII (Díaz y Díaz, 1985: 36-39; Guance, 1992: 140). Guance, además, justifica que «los ángeles en particular se verán suplantados a partir de los siglos XII-XIII cuando se afirme el culto popular de los santos» (1992: 146).

Y fueron en un valle muy tenebroso y espantable, y era muy hondo y lleno de brasas ardientes, más no luzía (cap. iv, 14)

E fueron más adelante, e vieron un monte muy grande e muy tenebroso en una muy grande angostura (cap. v, 14)

Y començaron de andar e yr a un lugar muy hondo e muy tenebroso: en hondo de aquel valle no podían ver, sino que oían gran ruído de un río muy grande que corría por aquel valle (cap. vi, 15)

Y començaron de andar, e ovieron muy gran espanto y muy gran hedor. Y vieron tinieblas muy mayores que antes avían visto (cap. xii, 18).

Estas fórmulas, reiteradas anafóricamente, se complementan, asimismo, con epíforas en las que el ángel recuerda las penas que todavía ha de padecer el alma:

estas penas e otras mayores sufrirás (cap. iv, 14)

Andemos, ca otras penas verás muy mayores (cap. vi, 15)

estas e otras penas muchas e mayores sufrirás (cap. vii, 16)

començemos de andar, ca un atormentador muy grande e muy negro e muy cruel te espera (cap. viii, 16)

y començaron de yr por lugares muy tenebrosos e muy peores que los que antes avían visto (cap. x, 17)

Ahora bien, en cualquier caso, parece que tiene más interés la presentación del *descensus ad inferos* que la ascensión<sup>22</sup>, pues, si bien el número de secuencias que se dedican a uno y otro tramos es equivalente, no lo es, sin embargo, el detenimiento y precisión con que se describen<sup>23</sup>. Probablemente, en la base se encuentre el temor del hombre medieval por lo que le espera tras la muerte, pero también la intención amedrantadora, admonitoria y, por qué no, propagandística de la Iglesia, con que fueron difundidos estos relatos en su época<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Esta desproporción en la estructura del itinerario ya ha sido apreciada por Lewis, quien constata que «all the peninsular texts show an even greater predilection for gore and horror than the Latin Vision» (1997: 98). También reparan en el asunto Carozzi (1983: 472) y Gómez Redondo (1999: 1838-1839). Pero esto mismo puede apreciarse ya en antecedentes de estos textos; véase, al respecto, Guiance (1992: 149).

<sup>23</sup> Esta progresión anafórica, en cualquier caso, es más evidente en el descenso al infierno que en el ascenso al Paraíso, donde apenas localizo huellas de este recurso retórico.

<sup>24</sup> Para el desarrollo de esta idea véase el trabajo de Gómez Sánchez-Romate, 1995. En todo caso, no ha de perderse de vista que la *Visio Tnugdali* «est la première qui ait présenté de façon complète la structure de l’Au-delà avec ses grandes divisions en Enfer, Purgatoire et Paradis qui demeureront immuables» (Carozzi, 1981: 223).

El catálogo de lugares visitados por el alma de Túngano en su particular *descensus ad inferos* constituye una buena muestra del repertorio de *loci* que la tradición, literaria pero también teológica, había tipificado: valles profundos, caminos tenebrosos y angostos o lagos encrespados y ríos hediondos que han de superarse a través de un puente. En esta espiral de terror todos los sentidos contribuyen a una escenografía del horror: la atmósfera infernal en la que sufren los pecadores se nos aparece lúgubre, tenebrosa, en ocasiones helada aunque las más incandescente, nauseabunda<sup>25</sup>, con un ruido de fondo ensordecedor, donde se mixturán el estruendo causado por los diablos clavando, despedazando o desollando a las almas, con los gritos atronadores de las mismas en cada uno de los parajes penitenciales. La alegoría o *inversio* es el procedimiento retórico más adecuado para exponer plásticamente este catálogo penitencial, en tanto que ofrece la posibilidad al receptor de visualizar materialmente la doctrina teológica que se pretende transmitir<sup>26</sup>. Además, al tratarse en este caso de una *inversio in praesentia*, permite desarrollar una correspondencia lógica entre cada uno de los tormentos padecidos y los pecados cometidos<sup>27</sup>, equivalencia que está ausente, sin embargo, en otros periplos ultramundanos, como en *El Purgatorio de San Patricio*. De este modo, el sentido último de cada espacio purgatorial queda desvelado por el ángel a instancias de Túngano en episodios digresivos que se reiteran en cada una de las secuencias; así, asistimos a la explicación del castigo reservado a soberbios, lujuriosos, ladrones, maldicientes o lascivos por sus penas cometidas en vida, aclaración que se acompaña, en ocasiones, por un auténtico discurso doctrinal.

La *descriptio* es la técnica expositiva adecuada para informar detalladamente acerca de los *prodigia* descubiertos en ese itinerario apocalíptico. Cada uno de los *loci* penitenciales es expuesto de manera detallada, basándose en un limitado catálogo de elementos sensoriales que crecen en intensidad (negativa o positiva) según se descienda hacia el infierno o se ascienda al paraíso, ya sean visuales, auditivos, olfativos o incluso táctiles<sup>28</sup>. La hipérbole, concretada en el uso de términos enfáticos y

---

<sup>25</sup> Para lo relativo a la oposición Cielo/Infierno basada en los olores, es muy recomendable el trabajo ya clásico de Albert, 1990. Más recientemente, y en relación con textos hagiográficos, ha reparado en la trascendencia de este sentido Guance, 2009.

<sup>26</sup> O, en palabras de Almeida, «o símbolo é a melhor forma de comunicar os mistérios que a palavra não consegue transmitir» (1986: 12).

<sup>27</sup> Véase el detallado análisis de la correspondencia entre pecadores, cada uno de los siete pecados capitales y el castigo impuesto, con nutridas referencias a la iconografía medieval, que lleva a cabo Zierer, 2002.

<sup>28</sup> Es pues, como supo apreciar Le Goff en relación con el *Purgatorio de San Patricio*, «un sistema que afecta a la totalidad del cuerpo y de todas sus facultades» (1986: 47).

expresiones exageradas, contribuye notablemente a este propósito; así, en el lago que ha de traspasar a través de un puente angosto: «se alçavan las ondas de guisa que no podían ver el cielo. Allí estaban muchas almas que penavan, y tamañas eran las ondas que semejavan torres» (cap. VIII, 16). De igual modo, la bestia que Túngano se encuentra en el camino hacia el infierno: «semejaba oteros e muy grandes sierras y valles encendidos. E la boca que tenía abierta semejaba que podían caber por ella mill de cavalleros armados» (cap. VII, 15).

Precisamente, este último ejemplo nos permite constatar, además, que la técnica descriptiva no se limita a la topografía ultramundana; también son descritos tormentos y aun personificaciones, dando lugar a auténticas hipotiposis en donde figuras retóricas como la *evidentia* y la *similitudo* con términos cotidianos para el receptor contribuyen a configurar plásticamente la idea sobre el monstruo y, con ello, la recepción más inmediata del contenido doctrinal<sup>29</sup>. Sirva como muestra el pasaje en que los demonios acechan el alma de Túngano:

E los diablos [...] cercáronle a todas partes assí como canes raviosos, e dezían: «O mezquina, ¿a qué veniste aquí, o quién te traxo acá a estos martyrios e tormentos? Ca agora serás echada en penas donde nunca saldrás, e nunca verás luz, e nunca avrás alegría, mas sienpre avrás penas e tormentos» E dixeron los diablos: «En que estamos, démosla a tragar a Lucifer». E aquellos demonios eran negros e manchados, e los **ojos** semejavan hachas encendidas, e los **dientes** avían blancos como la nieve, a avían **colas** como escorpiones, e **alas** como buytres, e las **uñas** agudas como de hierro. Y estávanla amenazando, mostrando los aparejamientos contra ella que tenían, con que atormentavan las otras ánimas que yvan al infierno. (cap. xiii, 18)<sup>30</sup>

A fin de hacer comprensible la idea de estos seres demoníacos –y suplir, de este modo, la carencia de testimonio ocular–, cada uno de los elementos en que organiza su descripción física, de acuerdo con la segmentación de la *evidentia* (ojos, dientes, colas, alas y uñas), son explicados por su semejanza con elementos próximos a la experiencia de los receptores, de modo que contribuyen, por así decirlo, a naturalizar este trasmundo, a «facilitar una identificación entre los dos mundos»<sup>31</sup>: lo sorprendente,

<sup>29</sup> Véase el análisis del formulismo retórico que aplica a los libros de viajes Domínguez Prieto, 1997.

<sup>30</sup> La negrita en este caso es mía, para resaltar cada uno de los segmentos en que organiza la descripción física del monstruo.

<sup>31</sup> Cf. Ribera Llopis, 1993: 127.

monstruoso y desconocido (los demonios) y la realidad tangible del mundo que comparte Túngano con el auditorio.

De igual modo, ya en el clímax de este viaje descendente, Túngano llega a la cámara de Lucifer, donde no sólo se ofrece una minuciosa descripción física del rey de las tinieblas, sino también un detallado cuadro de su maléfica actividad en el pozo. Aquí la minuciosidad descriptiva, apoyada, igualmente, en la *evidentia* y *similitudo*, conoce un aumento en la graduación respecto a los otros monstruos descritos previamente:

E aquel Lucifer tan grande bestia parecía que sobraba a todas las otras bestias que nunca avía visto. La su hechura era tal qual otros: era negro **como cuervo**, tenía figura **como hombre** desde los pies hasta la cabeça, salvo que tenía muchas manos. Avía la cola grande —era esta espantable— e tenía en ella mill manos; en cada una de ellas avía cinco palmos. E las uñas de las manos y de los pies eran de hierro, y eran tan luengas **como lanças**. E toda aquella cola era llena de agujijones muy agudos para atormentar y meter las ánimas que yazían encendidas sobre un lecho de hierro que era hecho **como parrilla**. E so aquel lecho estaban tantos fuegos encendidos, los quales sonavan muchos diablos, e cercávanlo de muchas ánimas, cuántas no ay hombre que lo pudiesse pensar ni menos contar ni creer. Que todas las personas del mundo después que fue formado creya que estaban allí en aquella estancia mala con Lucifer, el qual estava por todas las coyunturas del cuerpo con cadenas ardientes preso. (cap. xiv, p. 19)<sup>32</sup>

No sólo la comparación con elementos semejantes sirve a los propósitos descriptivos. También lo *dissimile* lleva al mismo efecto, intensificado, si cabe, hiperbólicamente, al poner de manifiesto la incapacidad de encontrar un término semejante, constituyendo un a modo de formulismo tópico, por su reiterada presencia en el relato: «e la carrera era muy estrecha e muy angosta, por la qual yvan subiendo y descendiendo como por monte, assí tan alto que no se podría conparar» (cap. X, 17). Y, cuando estos recursos no son suficientes para explicitar el espanto y la monstruosidad que se pretenden transmitir, todavía cabe el recurso al *topos* de lo inefable:

la qual bestia assí era hecha que no ay hombre en el mundo que lo pudiesse pensar (cap. vii, 15)

---

<sup>32</sup> Negrita mía, para resaltar los términos de comparación.

quanta pena y cuánto trabajo ella allí sufría no ay hombre que lo pudiesse pensar ni contar (cap. x, 17)  
 quantas penas allí sufría no ay hombre que lo pudiesse pensar, e mucho hedor e mucho fuego e otros muchos tormentos que contar ni dezir non se podrían (cap. vii, 15).

O, al describir la cámara de Lucifer, asistimos a una progresión en el *topos*: «E so aquel lecho estavan tantos fuegos encendidos, lo quales sonavan muchos diablos, e cercávanlo de muchas ánimas, cuántas no ay hombre que lo pudiesse pensar ni menos contar ni creer» (cap. XIV, 19).

A través de la iteración del tópico se magnifica ante el receptor, por encima de las hipérboles reiteradas, la limitación de la lengua para exponer lo extraordinario de ese trasmundo, la dificultad de expresar una realidad tan divergente de lo habitualmente conocido, de acuerdo con el tan recurrido tópico de lo inefable. De este modo, el discurso queda envuelto en un halo de misterio, al encaminar al receptor a imaginar tormentos o gozos mayores de los que aquí se le exponen. En palabras de Kappler,

La cosa vista, cuando es extraordinaria, es, sin embargo, menos ‘maravillosa’ que su descripción, ya que revela lo esencial de su misterio: muestra todo, o muestra demasiado. La imaginación se detiene ante los contornos del objeto, que, fijado en la retina, queda también fijo en el espíritu. Así se aclara para nosotros la misteriosa frase que aparece casi en la parte más alta del mapamundi de Hereford: *omnia plus legenda quam pingenda*. (‘Todas las cosas que más vale leer que pintar’).

El artista, que tenía a su disposición los recursos del grafismo, proclamaba así sin dudarle la superioridad del lenguaje. (Kappler, 1986: 225)

Quizá la imagen pudiera si no suplir, siquiera acompañar informativamente esta nueva realidad descubierta<sup>33</sup>.

Si en un primer momento el movimiento es descendente, hasta llegar al punto más bajo, que coincide con el máximo exponente del horror, la cámara de Lucifer, a partir de aquí se inicia otro ascendente, que concluye,

---

<sup>33</sup> De hecho, en concreto, en la *Navigatio Sancti Brendani*, el pasaje más profusamente ilustrado es el de las penas del infierno (Lemarchand, 2002: 19), hasta el punto de que hoy pudiera prevalecer más el placer estético que el moralizador.



asimismo, en el clímax del viaje: la morada de Dios<sup>34</sup>. Ahora las sensaciones cambian de manera radical: el alma de Túngano se presenta avanzando entre luminosos campos floridos, embriagada por el olor de las flores y plantas, pero también por el sonido celestial de todo tipo de instrumentos y coros melódicos. La angostura y oscuridad de los «valles espantables», de las «casas fumosas» y, en suma, del depurativo y transitorio *ignis divinis* en sus más diversas manifestaciones, son sustituidas ahora por la amplitud y luminosidad de los campos, muros y palacios cubiertos de gemas más resplandecientes que el sol, perfilando, de este modo, un edénico *hortus deliciarum*; de igual modo, la verticalidad cambia de dirección: la profundidad de pozos y valles ahora deviene en la altura de muros y montañas. La antítesis de los gozos presentados por comparación con las penas sufridas previamente contribuye, como ningún otro recurso, a formar en el receptor la polaridad exigida por el mensaje. Las palabras del narrador, para finalizar el capítulo XIV y, sobre todo, la intervención de Túngano, tras dejar atrás las penas e iniciar el camino ascendente, así lo reflejan:

Aquí son acabadas todas las penas malas de todos los malos, y el ángel lleva esta ánima a ver las glorias e los buenos adonde están, y qué gloria recibe cada uno, según que aquí veréys.

[capítulo xv]. En aquella hora comenzaron a salir de aquel lugar. Y el alma veyéndose ya libre de aquellas penas con muy gran alegría dixo al ángel: «Señor, ¿en qué guisa soy tan ayña mudada? Que de antes era ciega e agora veo, y de antes era triste e agora só alegre, y de antes avía miedo, e agora no». (caps. xiv-xv, 19).

El mismo proceso alegórico *in praesentia* sirve ahora para desentrañar las verdades reveladas en el paraíso, donde no faltan elementos topificados por la tradición cristiana, como la fuente o el árbol<sup>35</sup>. De igual modo, los mismos *topoi* que sirven al propósito de magnificar el horror ahora se vuelven útiles instrumentos para mostrar la maravilla ante los *gaudia*, bien sea lo *dissimile*: «todas estas compañías de hombres e de mugeres eran vestidas de vestiduras de gloria tan nobles y hermosas que no ay cosa en este mundo a que compararse pudiessen» (cap. XIX, 21), o lo inefable:

e como fueron adelante, vieron gran compañía de religiosos e religiosas, que ya esto no se podría contar (cap. xxi, 22)

<sup>34</sup> El concepto de «verticalidad medieval» ya fue expuesto por Bajtin, para quien «todo el sistema de apreciaciones se traducía, de hecho, en metáforas de movimiento: lo mejor era superior, lo malo inferior» (1984: 362).

<sup>35</sup> Véase, al respecto, el ya clásico trabajo de Uría, 1989.

En las cuales dichas órdenes estaban colgadas redomas de oro y vasos y campanillas e libros en tan gran cantidad, tan hermosas e tan ricamente obradas, que no ay hombre que dezir lo pudiesse (cap. xxi, 22)

Assí era tan hermoso [el muro] que no ay hombre en el mundo que pudiesse pensar ni comparar la su hermosura, tanta era. E como fueron más adelante, ya cerca dél vido el alma tantas e tan grandes maravillas e cosas que no ay corazón de hombre en el mundo que lo pudiesse pensar (cap. xxiii, 22-23)

Todo está sometido a un proceso de hiperbolización *ad infinitum*; los *mirabilia* del paraíso, como cabría esperar, no sólo superan cualquier término de comparación sino incluso la propia capacidad de expresarlos y aun de pensarlos, tal es su magnificencia. De este modo, el proceder inductivo del receptor podría llegar bien fácilmente a extraer la moraleja.

Así, pues, ya para concluir, si bien la escenografía escatológica presentada en cualquiera de los habitáculos en que se organiza el trasmundo dista mucho de ser inocente, pues tiene detrás una fuerte carga alegórica de dilatada y heterogénea tradición, la finalidad adoctrinadora, por una parte, y la fascinación estética de los *mirabilia*, por otra, otorgan a estos relatos una peculiar configuración elocutiva. La prosopopeya dota de un halo verosímil el periplo; tropos como las alegorías, de manera particular, así como las hipérbolés, contribuyen a aclarar el contenido; la antítesis vehicula, como ningún otro recurso, la intencionalidad edificante, en tanto que la sucesión recurrente de diversas fórmulas iterativas, así como los paralelismos (antitéticos o no), anáforas y epíforas, al tiempo que fijan el mensaje en el receptor contribuyen de manera notable a la elaboración arquitectónica del discurso.

ANTONIO CHAS AGUIÓN  
UNIVERSIDAD DE VIGO

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Vladimir. (1993) *Viajeros y maravillas*. 3 vols. Caracas. Monte Ávila Editores.

ALBERT, Jean Pierre. (1990) *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*. París. École des Hautes Études en Sciences Sociales.

ALMEIDA LUCAS, María Clara de. (1986) *A literatura visionária na Idade Média portuguesa*. Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Ministério da Educação e Cultura.

ALVAR, Carlos. (1989) «El viaje al Más Allá y la literatura artúrica». *Literatura y fantasía en la Edad Media*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada. Universidad de Granada. Páginas 15-26.

ALVAR, Carlos y José Manuel Lucía Megías. (2002) *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*. Madrid. Castalia.

BAJTIN, Mijail. (1984) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza.

BAÑOS VALLEJO, Fernando (2003). *Las vidas de santos en la literatura medieval española*. Madrid. Laberinto.

BÉGUELIN-ARGIMON, Victoria. (2004) «Lo maravilloso en tres relatos de viajeros castellanos del siglo XV». En *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Ed. Julio Peñate Rivero. Madrid. Visor. Páginas 87-99.

BUENO SÁNCHEZ, Marisa. (2008) «*Quasi per ignem*. Claves figurativas de la topografía del Más Allá». En *Pecar en la Edad Media*. Eds. Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábrade Obradó. Madrid. Sílex. Páginas 379-407.

CACHO BLECUA, Juan Manuel. (1995) «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites». En *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Ed. Pedro M. Piñero Ramírez. Sevilla. Universidad de Sevilla. Páginas 99-127

CAROZZI, Claude. (1981) «Structure et fonction de la vision de Tnugdab». En *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII au XV siècle. Table ronde, (Rome, 22-23 juin 1979) organisée par l'École française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue*. Roma. École Française de Rome. Páginas 223-234.

———. (1983) «La géographie de l'Au-delà et sa signification pendant le haut Moyen Âge». En *Popoli e paesi nella cultura alto medievale*. Spoleto. Sede del Centro. Páginas 423-485.

CHAS AGUIÓN, Antonio (2009). «Viajes al Otro Mundo en la prosa medieval española». En *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda. Como-Pavia. Ibis. Páginas 217-232.

CORBELLA, Dolores. (1991) «*El viaje de San Brandán: una aventura de iniciación*» *Revista de Filología Románica*. 8. Páginas 133-147.

———. (1996) «La caracterización del viaje iniciático en los textos medievales. El viaje al ‘Más Allá’ desde *San Brandán* de Benedeit a la *Faula* de Torroella». En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. II. La parodia. El viaje imaginario*. Eds. Túa Blesa y otros. Vol. 2. Zaragoza. Universidad de Zaragoza. Páginas 331-337.

CRIVAT-VASILE, Anca. (1994-1995) «*Mirabilis Oriens: fuentes y transmisión*» *Revista de Filología Románica*. 11-12. Páginas 471-479.

DELANO-SMITH, Catherine. (2001). «Maps and Religion in Medieval and Early Modern Europe». En *Cicle de Conferències sobre Historia de la Cartografia (Barcelona, 11th: 2000). Plantejaments i objetius d'una historia universal de cartografia. Approaches and Challenges in a Worldwide History of Cartography: 11<sup>e</sup> curs, 21-25 de febrer de 2000*. Eds. David Woodward, Catherine Delano-Smith, Cordell D. K. Yee. Barcelona. Generalitat de Catalunya-Institut Cartografic de Catalunya. Páginas 179-200.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio. (1985) *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela. Bibliófilos Gallegos-Biblioteca de Galicia.

DOMÍNGUEZ PRIETO, César. (1997) «*E contauan vna grand maravilla. Lo Maravilloso y sus fórmulas retóricas en los relatos de viajes medievales*» *Scriptura* (Lleida). 13. Páginas 179-191.

ESTEVEZ PEREIRA, F. M. (1895) «Visiã de Túndalo» *Revista Lusitana*. 3. Páginas 97-120

FOSTER, Edward E. (2004) *Three Purgatory Poems: The Gast of Gy, Sir Owein, The Vision of Tundale*. Kalamazoo, Michigan. Medieval Institute Publications.

GAUTIER DALCHÉ, Patrick. (2001) «Sur l'originalité de la géographie médiévale». En *Auctor et Auctoritas: Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. París. École de Chartres. Páginas 131-143.

———. (2003) «Principes et modes de la représentation de l'espace géographique durant le haut Moyen Âge». En *Uomo e spazio nell'alto Medioevo*. Spoleto. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Páginas 119-150.

GÓMEZ MORENO, Ángel. (2008) *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid-Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. (1999) *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Vol. 2. Madrid. Cátedra.

GÓMEZ SANCHEZ-ROMATE, María José. (1995) «Los castigos y los premios: Infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*». En *La literatura en la*

*época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional 'La literatura en la época de Sancho IV', Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994.* Eds. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. Páginas 367-377.

GUIANCE, ARIEL. (1992) «Sobre el espacio y el tiempo de trasmundo en la literatura castellana medieval» *Temas Medievales* (Buenos Aires). 2. Páginas 137-158.

———. (2009) «En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval» *Edad Media: Revista de Historia*. 10. Páginas 131-161.

HARVEY, Paul D. A. (1991) *Medieval Maps*. London. British Library.

KAPPLER, Claude. (1986) *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas. Madrid. Akal.

LE GOFF, Jacques. (1981) *El nacimiento del Purgatorio*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid. Taurus.

———. (1985) *L'imaginaire médiéval. Essais*. Paris. Gallimard.

———. (1986) *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Madrid. Gedisa.

LEMARCHAND, Marie-José, ed., (2002). Benedeit y Mandeville, *Libros de maravillas*. Madrid. Siruela.

LEWIS, Huw Aled. (1997) «The *Vision of the Knight Túngano* in the Literatures of the Iberian Peninsula». *Speculum*. 72. Páginas 85-99.

MAHIQUES CLIMENT, Joan. (2006) «Accesos al otro mundo: algunos testimonios en catalán». En *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España. Trabajos presentados durante el IV Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Basilea, 22-24 de septiembre de 2003)*. Eds. Marco Kunz, Ana María Morales, José Miguel Sardiñas. México. Ediciones de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. Páginas 57-80.

MICHA, Alexander. (1992) *Voyages dans l'au-delà, d'après des textes médiévaux (IV-XIII siècles)*. Paris. Kincksieck.

MORALES, Ana María. (2003) «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad». En *Lo fantástico y sus fronteras*. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Páginas 15-41.

———. (2007) «Credibilidad, percepción y reacción: los vaivenes de lo maravilloso a lo fantástico». En *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Palencia. Cálamo. Páginas 155-177.

NUNES, José Joaquin. (1903-1905) «Visão de Túndalo» *Revista Lusitana*. 8. Páginas 239-262.

PATCH, Howard Rolling. (1956) *El Otro Mundo en la literatura medieval. Seguido de un apéndice: La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas por María Rosa Lida de Malkiel*. Trad. Jorge Hernández Campos. México. Fondo de Cultura Económica.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. (1995) «Maravillas en los libros de viajes medievales» *Compás de Letras*. 7. Páginas 65-78.

POPEANGA, Eugenia. (2002) «Viajeros en busca del Paraíso terrenal». En *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*. Ed. Rafael Beltrán. Valencia. Universidad de Valencia. Páginas 63-80.

RIBERA LLOPIS, Juan Miguel. (1993) «Viajeros peninsulares a Ultratumba» *Revista de Filología Románica*. 10. Páginas 31-45.

SCAFI, Alessandro. (2006) *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*. Londres. British Library.

URÍA, Isabel. (1989) «El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo» *Revista de Literatura Medieval*. 1. Páginas 103-122.

WALSH, John K. y Billy Bussell Thompson, eds. (1985) *Historia del virtuoso caballero don Túngano*. New York. Lorenzo Clemente.

ZIERER, Adriana. (2002) «Paraíso versus Inferno: a Visão de Tündalo e a Viagem Medieval em busca da Salvação da Alma (séc. XII)» *Mirabilia. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*. 2. <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/tundalo.html>. (Última fecha de consulta: 5, septiembre de 2009).