

¿Palas o Minerva?: la recreación del mito clásico en dos textos literarios franceses de la Edad Media

DULCE M.^a GONZÁLEZ DORESTE

Desde el siglo XII, coincidiendo con el florecimiento de la literatura alegórica, la exégesis de los mitos clásicos, adaptados a la moral cristiana, se convierte en una práctica corriente. Pero será en los siglos XIV y XV cuando esta literatura alcance su máximo desarrollo transformándose en un verdadero género. La mitología clásica, con toda su cohorte de dioses y personajes fabulosos, se convertirá en un valioso instrumento pedagógico para explicar los conocimientos científicos de la época, así como para ofrecer una serie de principios morales, variables según la ideología del autor. De esta forma, cada escritor hace de los mitos una interpretación diferente y adaptada a sus propósitos, como es el caso de la recreación de la diosa Palas/Minerva (pues de ambas formas es denominada) en dos textos de finales de la edad media.

De diferente concepción, los dos textos a los que nos referimos, *Le livre des Échecs amoureux* (1400), obra de Évrart de Conty, y *La cité des dames* (1405), cuya autora es la célebre Cristina de Pisan, tienen en común la utilización de personajes mitológicos, como elementos narrativos, para ilustrar un discurso moral que obedece a una orientación y a unos objetivos distintos. A este respecto hay que decir que la edad media recrea los mitos clásicos con un agudo sentido de la modernidad, es decir, actualizándolos como un medio para explicar el presente. Como dice Carlos García Gual «el mundo de la mitología reaparece ante el artista como un lenguaje cargado de incomparable riqueza semántica, simbólica, al que él puede recurrir para expresar una nueva comprensión del mundo» (1992: 214).

Le Livre des Échecs amoureux es un texto compuesto en prosa alrededor de 1400 por Evrart de Conty, profesor de la Facultad de Medicina de París,

médico de Carlos V y traductor de algunas obras de Aristóteles. Debe su título a un texto alegórico en verso, de autor anónimo, redactado hacia 1370, *Les Échecs amoureux*¹, pues se trata de un comentario en prosa, el primero que se hace en francés sobre un poema en francés, por lo que también es conocido como *Glose des «Échecs amoureux»*. El poema primitivo está directamente inspirado en el *Roman de la Rose* y, como en éste, la acción se desarrolla en el Jardín de Déduit y con los mismos personajes. El poeta, narrador y protagonista del poema, tiene una mañana una visión (a diferencia del sueño del héroe del *Roman de la Rose*) de Nature que le exhorta a salir del lecho para disfrutar de la belleza que el universo le ofrece, incitándole a visitar el Jardín de Déduit. Cuando el narrador (denominado «actor» en el texto) se pone en camino encuentra a su paso al dios Mercurio acompañado de tres diosas —Palas, Juno y Venus—. Mercurio le pide que exprese su parecer sobre el juicio emitido por Paris sobre la belleza de las tres diosas y el poeta ratifica la elección de Venus como la más bella. En recompensa, la diosa le muestra el camino que va al Jardín de Déduit, donde encontrará a su amiga. Cuando se dirige allí vuelve a encontrarse con otro personaje mitológico, la diosa Diana que intenta convencerle sin éxito de que no vaya al Jardín. A su llegada es recibido por Oiseuse, la guardiana y portera, y en su paseo por el interior del recinto descubre a Déduit jugando una partida de ajedrez con una dama. Amor anima al poeta a tomar su plaza en el tablero y comienza entonces una partida en la cual cada pieza y cada movimiento de éstas tiene un significado simbólico relacionado con el amor. La partida termina cuando la dama da jaque mate al poeta, que queda solo, presentándose ante él Palas que le aconseja largamente sobre los distintos aspectos de la vida que conviene a un joven conocer. Se interrumpe aquí el texto, quedando el poema incompleto en el único manuscrito que de él se conserva.

La glosa de Évrart de Conty² constituye un largo tratado de educación moral cuyo éxito se prolonga hasta principios del siglo XVI. El autor declara desde el principio de la obra sus intenciones:

Il a pour but d'expliquer ce qui dans le poème pourrait sembler obscur à première vue; c'est pourquoi il a été écrit en prose parce que la prose est plus facilement accessible que les vers³.

Pero en la práctica, el trabajo de Évrart sobrepasa los límites del simple comentario y, procediendo con una gran libertad, comenta sucesivamente un epi-

¹ Existe un estudio general sobre este poema realizado por Pierre-Yves Badel incluido en su libro *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'oeuvre* (pp. 263-290).

² En la obra citada, Badel realiza también un completo análisis de *Les échecs amoureux* (pp. 290-315).

³ Esta cita y las que hagamos posteriormente pertenecen a la edición parcial en color del manuscrito, conservado en la Bibliothèque Nationale, *Le Livre des Échecs amoureux*, publicado en París, en 1991, por la Société Nationale des Éditions du Chêne. Los responsables de la edición han

sodio tras otro, con tal afán didáctico y tal demostración de conocimientos y erudición, que la fuente se ensombrece a la par que el comentario se va dotando de autonomía propia.

A pesar de su extensión ⁴, el comentario sólo alcanza una quinta parte de la obra, y llega hasta el momento en que la dama da mate al caballero, quedando resumida en pocas palabras el resto del poema hasta la parte del discurso en la que Palas diserta sobre las vidas activa y contemplativa.

Al principio del comentario, Évrart pretextando que el juicio de Paris, episodio fundamental de la intriga, merece una explicación sobre las deidades mitológicas, así como de dos abstracciones personificadas —Fortuna y Natura—, se detiene comentando con detalle cada una de éstas, constituyendo este episodio un bloque autónomo con respecto al resto de la obra y una especie de enciclopedia de los saberes cosmológicos, históricos y del pensamiento moral de la época. Dentro de esta colección de personajes mitológicos se encuentra la exégesis que hace Évrart de la diosa Palas.

Nos referiremos más brevemente a la obra de Cristina de Pisan, por ser —autora y texto— más conocidos que el anterior. Nos interesa destacar, sin embargo, que el principio de composición de *La Ciudad de las Damas* está subordinado a la construcción de los retratos de los personajes femeninos, que están agrupados atendiendo a un orden temático. La obra está dividida en tres libros de 48, 69 y 19 capítulos respectivamente, y está precedida de una especie de amplio prólogo donde se exponen las circunstancias que dieron origen a su nacimiento, al mismo tiempo que fija el marco alegórico. La aparición de las tres damas o virtudes, Razón, Derechura y Justicia, en el estudio de Cristina, abatida y confusa por las negativas opiniones recogidas en diversas lecturas sobre el sexo femenino, suscita una discusión sobre el tema. Razón anuncia que han sido enviadas para ayudarle a construir una ciudad que durará eternamente y que servirá de refugio a damas virtuosas, cuyos méritos las hacen merecedoras de tal distinción. Cada una de estas tres damas se atribuirá una fase de la construcción, correspondientes a las tres partes del libro; Razón cavará los cimientos y edificará las murallas; Derechura construirá los edificios del interior que albergarán a las damas que vendrán a residir a la ciudad; finalmente, Justicia terminará la ciudad construyendo las torres y poniendo las puertas. Cristina, siguiendo instrucciones de las tres damas y armada con los instrumentos de su inteligencia, emprenderá la obra manteniendo a la par un animado diálogo con sus ilustres

sido Françoise Guichard Tesson y Bruno Roy, profesores del Département d'Études Classiques et Médiévales de la Universidad de Montréal, quienes realizan, a modo de introducción un amplio estudio de la obra. Esta edición contiene también un prefacio de Michel Pastoureau, director de l'École pratique des Hautes Études y un estudio iconográfico de las pinturas realizado por Anne-Marie Legaré, investigadora, como los dos primeros, de la Universidad de Montréal.

⁴ Los investigadores que han participado en la edición del *Livre des échecs amoureux* tienen la intención de publicar en breve la edición crítica de dicho texto con el título de *Le Livre des Échecs amoureux moralisés*, estimando que ésta contará con unas mil páginas aproximadamente.

visitantes al hilo del cual la ciudad va tomando forma. Los más recientes estudios sobre *La Ciudad de las Damas* inciden en los procedimientos de construcción del texto, más que en la tradicional lectura que se ha hecho de él como una especie de *primer manifiesto feminista*. En este sentido se expresa Joël Blanchard quien rechaza esa lectura reduccionista de la obra de Cristina y hace justicia a su labor como escritora:

L'utopie féministe, suggérée par le regroupement en un lieu inexpugnable de ces femmes célèbres, semblait être le sujet d'un livre qui est en réalité animé par une autre ambition. Le préjugé féministe n'a vu que la surface des choses. C'était une façon un peu naïve de croire à la lettre de la fiction, une lecture univoque et réductrice de l'oeuvre de Christine (...). En dépit des précautions qu'on prend parfois pour nuancer l'éternelle thématique (Christine et les femmes, Christine et la politique, etc.), on reste prisonnier de l'apparence au mépris du projet littéraire essentiel. Or, il convient de saisir l'unité et l'ampleur d'une démarche qui est propre à Christine et qui trouve son expression achevée dans le *Livre de la Cité des Dames*: la construction du livre, et plus spécifiquement le travail de la compilation, ses nécessités, son ordre qui en constituent l'enjeu majeur (1988: 139).

El trabajo de compilación —definido por Blanchard como «rester fidèle à un texte et le remanier en même temps en faisant servir le modèle à une autre finalité que sa destination première»— implica necesariamente un texto anterior, un hipotexto en términos genettianos, sobre el cual se van a ejercer un conjunto de manipulaciones. En el caso de Cristina, las fuentes en las que se ha inspirados son diversas (la Biblia, el *Ovide moralisé*, las *Grandes Chroniques de France*, el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais, la *Histoire romaine jusqu'à César*, etc.), aunque el modelo sobre el que, fundamentalmente, ejerce la *compilatio*, como sistema de escritura, es la obra de Boccaccio, *De claris mulieribus*. La gran originalidad de Cristina con respecto a su fuente consiste en fijar un orden; mientras que Boccaccio presenta una galería de personajes femeninos que se suceden sin ningún principio de agrupamiento, las mujeres célebres retratadas por Cristina se reúnen en series en función de la naturaleza de la pregunta planteada por la autora a sus interlocutoras. De su modelo ella elimina todo lo que es superfluo para su planteamiento; generalmente suprime algunas circunstancias históricas y genealógicas para escoger un rasgo que considera esencial, sobre el cual desarrolla el procedimiento retórico que la poética medieval llamaba *amplificatio*. Para Marie-José Lemarchand la reapropiación que hace Cristina del discurso de los *auctores* no significa en absoluto una imitación erudita y aburrida, sino que su modernidad reside en «que vuelve a escribir la historia de las mujeres en clave femenina»⁵.

Dentro de cada uno de los dos textos el personaje de Palas/Minerva cumple un rol narrativo diferente. En *Les échecs amoureux*, Palas desempeña dos fun-

⁵ Todas las citas de *La Ciudad de las Damas* presentes en este trabajo están tomadas de la edición de Marie-José Lemarchand, de cuya traducción es también autora.

ciones; por una parte, constituye un elemento esencial en la parte argumentativa de la obra. Aunque difusa por los extensos comentarios, Évrart de Conty —como ya hemos señalado— conserva la intriga del texto primitivo, en la que Palas interviene directamente en su desarrollo. La narración va de mano de un narrador en primera persona que relata los acontecimientos a la par que los interpreta. Así, explica cuál es el significado, dentro del argumento, de las tres diosas protagonistas del Juicio de Paris, refiriéndose de esta forma a Palas:

Pallas, qui est la déesse de la sagesse, signifie la vie contemplative qui est propre aux sages, c'est-à-dire à ceux qui emploient leur raison et leur entendement à étudier et à connaître les secrets profonds de la nature, et particulièrement de Dieu et du divin, car c'est la fin recherchée par la sagesse. C'est pourquoi tous les sages philosophes du monde mettent la félicité humaine en cette connaissance, c'est-à-dire que la contemplation est le plus grand bonheur qu'un homme puisse connaître en cette vie mortelle (p. 27).

Nos interesa más para nuestro propósito el retrato de Palas y su exégesis formando parte de esa galería de personajes mitológicos que Conty describe en un bloque independiente de la trama argumentativa. La descripción va precedida de un breve preámbulo en el cual el narrador justifica, sin demasiado interés, la inclusión de esta extensa digresión:

Les anciens assignaient aux dieux des descriptions et des représentations variées, conformément à leur nature, comme nous le faisons avec les images des saints, et ils établissaient entre eux un ordre et une sorte de généalogie, dans la mesure où l'un dépendait de l'autre. C'est pourquoi il m'a semblé, pour l'explication de ce chapitre, qu'il convenait de commenter les images des dieux et les figures que les anciens poètes leur attribuaient, et de parler aussi de leur généalogie (p. 29).

Comienza citando a aquellos que han dado su nombre a algún planeta, de Saturno a la Luna, para luego proseguir con Palas, Juno, Neptuno, Plutón, Cibele, Vulcano, Baco, Esculapio y Pan. De cada uno de ellos Évrart empieza por recordar los atributos que le otorgaron los poetas y las hazañas, gracias a cuales fueron encumbrados al paraíso de los dioses, para luego interpretarlos siguiendo la tradición de los mitógrafos cristianos⁶. De esta forma el narrador establece un distanciamiento histórico con respecto a estos personajes míticos, atribuyendo a los poetas tanto su representación como la interpretación. Estos rasgos se muestran repetidamente en el retrato de Palas con expresiones como «et c'est, semble-t-il, ce que les poètes entendent quand ils disent...», «en ce sens les poètes disent», «c'est pourquoi les poètes disent», etc. El retrato de Palas es el primero después del de los dioses planetarios, por lo que comienza con una presentación

⁶ La fuente más importante, en materia mitográfica, de Évrart de Conty es el *De formis figurisque deorum*, título de un capítulo del *Ovidius moralizatus*, último de los quince libros de la magna obra, compuesta a mediados del siglo XIV, del benedictino Pierre Bersuire, que lleva por título genérico *Reductorium morale*.

de tipo general donde el narrador impone ese alejamiento legendario evocando ambiguamente sus fuentes:

Après les représentations des sept planètes, que les anciens appelaient dieux ou déesses, nous parlerons de quelques autres dieux et déesses que les poètes représentent aussi selon ce qui convient à leur nature. Premièrement, nous parlerons de la déesse Pallas, qui est aussi appelée Minerve, c'est-à-dire immortelle (p. 47).

En esta parte los personajes son citados sin obedecer a ningún plan de organización o de sistematización, sino que su orden obedece al azar sin que se establezca entre unos y otros ninguna relación preestablecida.

En *La Ciudad de las Damas* Minerva forma parte de las mujeres sabias y creativas que ilustran los capítulos XXVII-XLII del libro primero. A la requisitoria de Cristina sobre si Dios ha permitido alguna vez que una inteligencia femenina acceda a las más elevadas ciencias, Razón responde con un largo repertorio de mujeres cuyas grandes facultades intelectuales contribuyeron a que alcanzaran un profundo conocimiento en algún campo de la ciencia. Así se van sucediendo Cornificia, poetisa y filósofa; Proba la romana, que puso en verso la Biblia; Safo, la ingeniosa poetisa; la virgen Mantoa, que poseía el arte de adivinación por el fuego y Medea y Circe, expertas en magia; en el capítulo XXXIII Cristina vuelve a preguntar si alguna mujer fue la descubridora de una ciencia desconocida, a lo que Razón responde con el ejemplo de varias mujeres inventoras de importantes técnicas de gran influencia en el desarrollo de la humanidad. La primera citada es Nicostrata, que inventó el alfabeto latino y la gramática y seguidamente es citada Minerva, en el capítulo XXXIV, «que descubrió varias ciencias, así como el arte de fabricar armaduras de hierro y acero» (p. 74). De esta forma la Minerva de Cristina forma parte de un todo, integrándose en un contexto, que reposa sobre la virtud de la inteligencia y el arte de la invención en el campo de la técnica. Razón, en su función de narradora, despoja a estos personajes femeninos de su carácter legendario, confiriéndoles un estatus de autenticidad. A las preguntas de Cristina, responde con una argumentación lógica y persuasiva ilustrándola con modelos que ella presenta como reales. Prueba de ello es el final de su alocución sobre la inteligencia de las mujeres, que sirve de presentación de ese grupo de damas que se han distinguido por su talento, dentro del cual se encuentra Minerva:

La falta de estudio lo explica todo, lo que no excluye que en los hombres, como en las mujeres, algunos individuos sean más inteligentes que otros. Ahora, para ilustrar la cuestión de la similitud de inteligencia en la mujer y en el hombre, déjame contarte algo sobre mujeres de grandes facultades intelectuales que alcanzaron un saber profundo (p. 64).

El comienzo del retrato de Minerva no puede ser más elocuente en este sentido. Cristina hace descender a Minerva a la categoría de una simple mortal,

despojándola de todo carácter legendario y dotándola de una humanidad que la ignorancia —solapada en la mitología— le negaba. La explicación para ello es simple, Razón la expone así:

Como lo has escrito tú misma en alguno de tus libros, Minerva era una doncella de origen griego a la que dieron el sobrenombre de Palas. Esa virgen era de una inteligencia tan deslumbrante que los necios de su época, que no sabían quienes eran sus padres, viéndola hacer además unas cosas prodigiosas y nunca vistas, creyeron que era una diosa bajada del cielo (p. 74).

Es evidente que ambos autores enfocan el perfil de la diosa desde ópticas diferenciadas, lo que implica que el resultado sea dos relatos donde las coincidencias son escasas. Desde el punto de vista de su construcción, el relato de Évrart retoma para Palas el mismo esquema estructural que sigue para todos sus personajes. Comienza por hacer una descripción de la apariencia física de la diosa, detallando pormenorizadamente sus atributos clásicos. Se trata de una narración con un claro tono didáctico, preponderante en todo el libro, que enumera ordenadamente los elementos que forman parte de la imagen de la diosa:

Pallas était représentée comme une dame armée, qui avait toujours la tête entourée d'un arc-en-ciel. Pour armure, elle portait sur la tête un heaume très bien fait et de bonne mesure orné d'une sorte de crête qui la faisait reconnaître de loin. Deuxièmement, elle portait une lance à la main droite. Troisièmement, elle portait au côté gauche un écu de cristal de forme triangulaire sur lequel était peint un monstre horrible à voir. De plus, cette dame avait les yeux resplendissants. Son vêtement était tricolore et elle avait à côté d'elle un olivier tout vert, autour duquel volait toujours une chouette. Telle était la figure de la déesse Pallas (p. 47).

Seguidamente Évrart explica la simbología de estos atributos, yendo de lo general a lo particular. En primer lugar se refiere al nombre de la diosa y a su equivalencia en francés («Nous devons savoir que Pallas équivaut à sagesse en français»). Anteriormente, se ha referido también a su nombre latino, Minerva, al que asimila con la inmortalidad de la diosa («qui est aussi appelée Minerve, c'est-à-dire immortelle»). La sabiduría es pues para Évrart la virtud más característica y representativa de Palas; pero fiel a la exégesis medieval, el autor vincula esta simbología a un significado cristiano, distinguiendo dos tipos de sabiduría, la divina y la humana, subordinada esta última a la primera, la cual rige, según el espíritu científico de Évrart, el orden armonioso del universo. Esta dependencia está en el origen de la genealogía de la diosa, pues se entiende que el cerebro de Júpiter, de donde nace Palas, representa —en la exégesis cristiana del mito— la autoridad y las facultades de Dios:

Pour cela, Pallas peut être prise pour la sagesse divine: c'est la sagesse véritable, la première et la principale qui gouverne le monde avec ordre, et c'est celle qui doit être dite avec raison déesse de la sagesse. Deuxièmement, elle peut être prise pour la sagesse humaine qui dépend de la première, car «toute sagesse vient de Dieu»

comme le dit l'Écriture; et c'est, semble-t-il, ce que les poètes entendent quand ils disent que Pallas fut engendrée du cerveau de Jupiter, c'est-à-dire de l'influence de Dieu, et ce sens les poètes disent que Pallas est fille de Jupiter et soeur de Phébus, souvent appelé aussi dieu de la sagesse (p. 48).

La tradición que hace de Palas la diosa de la guerra parece ser para Évrart un hecho sin importancia; su apariencia guerrera sólo está considerada en función de su interpretación moral, significando las virtudes de las que se adorna el sabio para combatir los vicios y la mentira. Bajo este simbolismo cobran sentido los cuatro atributos principales de la diosa, el arco iris, el yelmo, la lanza y el escudo, que representan las cuatro virtudes capitales: la prudencia, la templanza, la justicia y la fuerza. Évrart extrae de sus fuentes la apariencia y los atributos de la diosa —y del resto de sus personajes míticos—, así como una serie de significados tomados de la cosmología, de la moral y de la religión, a los que enriquece con la aportación adquirida en otros tratados mitográficos, dotando siempre a sus interpretaciones una dimensión moral de la que, con frecuencia, carecen sus fuentes. En este sentido, la explicación de los atributos de Palas es extremadamente elocuente. Para asociar el arco iris con la virtud de la prudencia, Évrart recurre a sus conocimientos científicos y expone las causas de este fenómeno natural, para así ofrecer una interpretación positivista de los efectos de esta virtud:

L'arc-en-ciel signifie la vertu de la prudence, car de même que l'arc-en-ciel est clair et lumineux parce qu'il est engendré par le soleil qui se réfléchit sur la nue pluvieuse, d'où sa lumière est renvoyée sous la forme d'un arc, ainsi la prudence est resplendissante et claire, et fait briller et reluire le sage parmi les autres, car elle enseigne à trouver en tout le juste milieu dans lequel réside la vertu. En bref, elle enseigne à toujours juger sainement et raisonnablement des choses humaines (p. 48).

De la misma forma, Évrart se sirve del yelmo, que simboliza la templanza, para hacer una crítica a la vida voluptuosa. No obstante, la censura sólo alcanza a aquellos que se dejan arrastrar por el placer de los sentidos más allá de lo razonable o, que por el contrario, actúan *contra natura* rehuendo sus tendencias naturales:

Le heaume de Pallas signifie la tempérance, qui nous incite à conserver le juste milieu dans les plaisirs corporels, sans les poursuivre moins ou plus que ne le veut la raison. En effet, il est vicieux et bestial de désirer les plaisirs et de les rechercher plus que ne l'enseigne la raison, et à l'opposé, fuir tous les plaisirs ou les désirer moins que ne le voudrait la raison, c'est une attitude tout aussi condamnable, qu'Aristote appelle insensibilité (p. 48).

De la misma forma, la explicación de los otros dos atributos, la lanza y el escudo, constituyen también una serie de consejos morales: el primero para exhortar a hacer el bien y rehuir el mal, según manda la ley; y el segundo, para mantenerse fuerte en sus convicciones y mantener puro el corazón. Para entender

el verdadero alcance de las interpretaciones de Évrart de Conti no hay que perder de vista el público a quien se dirige. Según los autores de la edición citada, *Les échecs amoureux* están concebidos para un lector joven poco dado a lecturas demasiado profundas, a modo de un manual de educación, lo que en la edad media era conocido como «régime des princes», cuyo prototipo fue el *De regimine principum*, de Gilles de Rome. El texto de Évrart —dicen— reúne todas las características de este tipo de obras:

Dans cette oeuvre austère ⁷ se trouvait aligné en bon ordre tout ce qu'on attendait d'un jeune noble: d'abord s'affirmer comme un paragon de vertu personnelle (livre I), avant de devenir «animal conjugal» (II) et enfin stratège politique (III). Si le *Livre des échecs amoureux moralisés* connaît et utilise l'ouvrage de Gilles de Rome, c'est pour replacer ses enseignements dans un ensemble à la fois souple et bien articulé, relié à l'exercice du jeu fascinant des échecs (p. 14).

El retrato que Cristina de Pisan hace de la diosa presenta diferencias sustanciales con respecto al de Évrart de Conti. El relato consta de dos partes; en la primera se esboza una breve biografía de Minerva que hace especial hincapié en su inteligencia, por medio de la cual llegó a ser autora de numerosos descubrimientos e invenciones en distintos campos de la ciencia. La segunda parte del relato hace alusión a la fama que sucedió al personaje después de su muerte y al templo erigido por los atenienses en su honor donde levantaron su estatua conforme al canon clásico de la diosa. Sus atributos van siendo descritos a la par que se procede a su interpretación, que se hace en torno a un doble sentido: la sabiduría y la caballería, virtudes esenciales que, según Cristina, encarna Minerva.

En la primera parte Razón expone brevemente las circunstancias que rodearon la vida del personaje, partiendo pues de su existencia real. En primer lugar hace a alusión a su origen griego y a su nombre, dándole el que le atribuye la mitología latina, es decir, Minerva, aunque añade que su sobrenombre es Palas. La leyenda que hace de Minerva una diosa es, según expone Cristina por boca de Razón, atribuible a la ignorancia y a la incomprensión de los contemporáneos de la ilustre dama, que no concebían que una mujer pudiera poseer una inteligencia tan deslumbrante. De la misma forma, el desconocimiento de sus raíces familiares contribuyó a fomentar y consolidar esta creencia y la leyenda que creció en torno a ella. A continuación, se refieren los numerosos e importantes descubrimientos en distintos campos de la ciencia, frutos de su gran talento intelectual, tales como la invención de un alfabeto abreviativo, así como los números y las operaciones de cálculo. Ideó y desarrolló todas las técnicas propias de la industria textil:

Era tan dotada para la ciencia que encontró técnicas desconocidas, en particular, todo lo que se refiere al arte de hilar y tejer. Fue la primera en pensar cómo esquilan las

⁷ Se refiere a la obra de Gilles de Rome.

ovejas, carmenar, peinar y cardar la lana con distintos instrumentos, devanar las madejas sobre brocas de hierro y por fin enroscar e hilarla con el huso. También inventó los telares y la técnica de tejer paños finos (p. 74).

Minerva fue también la inventora de un método para obtener aceite; en otro orden, descubrió el arte de fabricar carros y carretas pero su invención más notable, por estar más alejada de la naturaleza femenina, fue

la técnica del arnés y de las armaduras de acero que caballeros y soldados que llevan para protegerse en el combate. Brindó la invención a los atenienses, a quienes enseñó también cómo desplegar los batallones y luchar en ordenadas filas (p. 77).

En el ámbito de la música, Minerva es también la creadora de diversos instrumentos musicales como la flauta, la chirimía, la tromba y otros instrumentos de viento. Los inventos atribuidos a Minerva hacen de ella una mujer excepcional a todas luces, que sobrepasa en ingenio a cualquier mortal. Sin embargo, Cristina pone especial empeño en hacer de ella un personaje real, aspecto en el que insiste de nuevo cuando habla de su virginidad. La castidad forma parte de los atributos clásicos de la diosa Minerva, que, según la tradición, debió enfrentarse con Vulcano, al que venció, para conservarla⁸. Esta leyenda es para Cristina una fábula de la que los poetas se sirven para ejemplarizar la lucha contra el deseo carnal, propio de la juventud:

Aludiendo a su castidad tan ejemplar, los poetas imaginaron en sus fábulas que Vulcano, dios del fuego, se enfrentó con ella en largo combate pero que al final fue ella quien se llevó el triunfo. Venció al dios del fuego, es decir, al deseo carnal que asalta de modo especial a la juventud (p. 77).

En esta primera parte, Cristina va construyendo un perfil del personaje en el que destaca su dimensión humana, pero al mismo tiempo va dando una explicación coherente del carácter divino que se le atribuye para así construir la segunda parte de su relato en la que procede a describir y a interpretar los atributos clásicos de la diosa, encarnados en su efigie.

No es de extrañar, pues, que, dada la leyenda construida en torno a esta fabulosa mujer de excepcional inteligencia, por medio de la cual contribuyó *decisivamente al progreso de la humanidad, los atenienses, que se beneficiaron directamente de sus invenciones, la veneraran y adoraran como a una auténtica divinidad. Como diosa, este pueblo le otorgó competencias en dos campos: el de la guerra y la caballería y el de la ciencia y la sabiduría. Y a su muerte (no hay*

⁸ Según Marie-Jose Lemarchand «la castidad no significa tanto pureza para las ciudadanas que habitan *La Ciudad de las Damas*, como fuerza e independencia. La virginidad marca el camino de la fama y «autorrealización» de las mujeres; liberándose del yugo matrimonial, abandonan el papel tradicional de esposas y madres» (1995: XLI).

mejor forma de demostrar la condición humana que la mortalidad), los atenienses construyen un templo donde erigen su efigie, representándola como una doncella en armas, adornada con los atributos propios de un soldado, que hacen alusión a sus valores más notables, la sabiduría y la caballería. De esta forma, todos los símbolos adquieren una doble dimensión:

Esa estatua tenía la mirada implacable y aterradora, porque el papel de la caballería es ejecutar las órdenes de la justicia y también porque las intenciones del sabio son misteriosas. Llevaba un yelmo, propio del aguerrido caballero en el campo de batalla, y a su vez porque quedan velados por el secreto los designios de la sabiduría. Iba vestida con una cota de mallas, emblema del poder del estado de la caballería, y para significar también que el sabio va siempre armado contra los hados de Fortuna. Llevaba en la mano un asta o lanza muy larga, figura del caballero, que es punta de lanza de la justicia, y del sabio, que lanza muy lejos sus arrojadas flechas. Llevaba colgado del cuello un gran escudo o tarja de cristal, el escudo simbolizando la defensa caballeresca y el cristal, la clarividencia del sabio. En el centro estaba pintada la cabeza de la serpiente Gorgona, porque el caballero tiene que ser astuto como la sierpe para desbaratar los planes de sus enemigos, así como el sabio, que sortea todas las trampas. Al lado de la estatua, como vigilándola, colocaron una lechuza, ave nocturna, para significar que de día y de noche el caballero debe andar presto a defender el Estado, lo mismo que el sabio a todas horas vigila la verdad (p. 77).

Finalmente, Cristina llama la atención sobre su gran fama, que perduró varios siglos después de su muerte, hasta el punto que los romanos, en la época de su esplendor, colocaron su imagen junto a los dioses del Panteón. En opinión de Marie-José Lemarchand, la *Ciudad de las Damas* posee rasgos propios de los llamados «espejos de príncipes», aunque la recepción que tuvo en su época es difícil de establecer. La intención manifiesta de la autora, al menos en lo que se refiere a su continuación, el *Tesoro de la Ciudad de las Damas*, de más clara aplicación práctica, era la de llegar a mayor número posible de mujeres de toda condición. La *Ciudad de las Damas*, dice Lemarchand, no es sin embargo una obra didáctica, sino «una historia de las mujeres y un alegato en su defensa», pero por encima de eso Cristina desea escribir un libro, una obra literaria, que le valga el reconocimiento intelectual de sus contemporáneos.

Ambos retratos, aunque presentan unos puntos de coincidencia formales en lo referente a su figuración y la interpretación de alguno de sus elementos, que provienen sin duda de la tradición mitográfica, no pueden ser más dispares. Ello se debe, como ya mencionamos, a la intencionalidad que mueve a ambos autores. Évrart de Conti construye un relato de tono moralista y didáctico destinado a ser una especie de manual de educación e instrucción para jóvenes; la utilización que hace de los mitos está encaminada a tal fin. En este ámbito los atributos de Palas representan las cuatro virtudes cardinales, que para Conti deben estar en la base de los principios morales de los jóvenes, sin que la moral esté reñida con el conocimiento científico, como pone de manifiesto la explicación del fenómeno del arco iris, uno de los atributos de Palas, que simboliza, en el

plano moral, la prudencia. El retrato de Minerva se construye prescindiendo de toda ficción fabulosa y dando al mito un carácter humano y real porque Cristina de Pisan se esfuerza, a lo largo de la galería de personajes femeninos que conforman *La Ciudad de las Damas*, en dar pruebas irrefutables de la capacidad femenina, que en el caso de Minerva fue tan grande, que mucho tiempo después de su muerte, se la veneraba como a una auténtica divinidad y se le dotó de una imagen con los atributos representativos de sus principales virtudes. Évrart de Conti hace, pues, una utilización interesada del mito para exponer a través de él un compendio de conocimientos científicos y enseñanzas morales, demostrando que la poesía no es la vana mentira que muchos, después de Platón han querido ver, sino que, por el contrario, la ficción puede ser altamente instructiva. En este sentido, el libro de *Les échecs amoureux* ha merecido el siguiente juicio por parte de uno de sus mejores conocedores, Pierre-Yves Badel:

...il permet d'exposer une somme extraordinaire de connaissances, d'enseigner ce que les païens racontaient sur leurs dieux et leurs héros, de faire le point du savoir des hommes en matière d'astronomie, de musique, de médecine, de politique et d'amour, de rappeler l'enseignement moral des philosophes et des Pères (1980:312-313).

En el caso de *La ciudad de las Damas* el mito sufre un tratamiento excepcional al experimentar una especie de «desmitificación». En un estudio basado en un análisis contrastivo del personaje de Sémiramis tal y como es pintado por Boccaccio en *De claris mulieribus* y la utilización que hace de esta fuente Cristina de Pisan para construir la Sémiramis de *La Ciudad de las damas*, su autora, Liliane Dulac, establece la siguiente conclusión:

Tandis que la Sémiramis de l'écrivain italien a toute l'épaisseur, tout le mystère d'une légende perdue dans la nuit des temps, l'interprétation de la poétesse, fidèle à ses conceptions politiques et pédagogiques, renvoie à ses ouvrages sur la nature de la femme, sur son aptitude à administrer et défendre ses terres (1978: 315).

Con matizaciones, este juicio de Liliane Dulac puede ser también aplicado a nuestra Minerva. Como Sémiramis, ella también ha perdido el misterioso halo de la leyenda para transformarse en un personaje real. La Minerva de Cristina de Pisan es una de las piedras, es decir, uno de los elementos narrativos que forman parte del proceso de construcción de un libro-ciudad. Y de la misma forma que, como elemento narrativo, Minerva contribuye al progreso de construcción del texto, sus hechos aportan una prueba más de la labor decisiva que han cumplido las mujeres en el progreso creativo, material y técnico, de la humanidad.

En definitiva, esta doble recreación de un mismo mito obedece a las características específicas de las narraciones en las que se inserta. Cada una de ellas opta por un proceso de construcción diferente donde los mitos, como elementos narrativos, cumplen una determinada función, en coherencia con los plantea-

mientos y los fines de su autor. El escritor, aunque sujeto a unos modelos tradicionales, heredados en su mayor parte de una tradición mitográfica clásica y cristiana, procede a su exégesis sometiéndolos a un proceso constante de recreación y renovación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADEL, Pierre-Yves (1980): *Le Roman de la Rose au XIVème siècle. Étude de la réception de l'oeuvre*. Genève, Droz.
- BLANCHARD, Joël (1988): «Compilation et légitimation au XVème siècle», *Poétique*, 19, pp. 139-157.
- DE PIZAN, Cristina (1995): *La ciudad de las damas*. Madrid, Editorial Siruela. Traducción, prólogo, notas, bibliografía y cronología de Marie-José Lemarchand.
- DULAC, Liliane (1978): «Un mythe didactique chez Christine de Pisan: Sémiramis ou la Veuve héroïque (Du *De mulieribus claris* de Boccace à *La Cité des Dames*)», *Mélanges de Philologie romanes offerts à Charles Camproux, I*, pp. 315-343.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1992): *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial.

