

REVISTA DE HISTORIA UNIVERSAL

REVISTA DE HISTORIA
UNIVERSAL

rh
Nº 33
2026

**MENDOZA
ARGENTINA**

ISSN 0328-3704 | E-ISSN 2683-8869



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

REVISTA DE HISTORIA UNIVERSAL

Publicación del Instituto de Historia Universal

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Datos de Revista - Journal's Information
Revista de Historia Universal | Nº 33 | Enero 2026 – Junio 2026



ISSN 0328-3704 - eISSN 2683-8869

CONTACTO Y ENVÍOS

Dirección postal: Centro Universitario, C. de Mendoza. Casilla de Correo 345. Pcia. de Mendoza, Argentina. CP. M5502JMA

E-mail revista: revhistoriauniversal@ffyl.uncu.edu.ar | Instituto de Historia Universal: ins.historiauniversal@gmail.com

Web FFYL: <https://ffyl.uncuyo.edu.ar/> | Web UNCUYO: <http://uncuyo.edu.ar>

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/revhistuniv/about/submissions>



LICENCIA DE USO

© De los textos: los autores

© De la edición: Universidad Nacional de Cuyo,
Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de
Historia Universal

Esta licencia permite a los usuarios reutilizar el
material, distribuirlo, remezclarlo, adaptarlo y
crear obras derivadas en cualquier medio o
formato, únicamente con fines no comerciales y
siempre que se reconozca la autoría.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

PRESERVACIÓN DIGITAL

CÓDIGO DE ÉTICA

POLITICA DE USO DE IA

EVALUACIÓN POR PARES

DIRECTRICES PARA ENVÍOS

ACCESO ABIERTO



SOPORTE EDITORIAL

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO - Autoridades de la Facultad de Filosofía y Letras

Decano: Dr. Gustavo Zonana

Vicedecana: Prof. Mgtr. Viviana Carmen Ceverino

Equipo editorial

DIRECTORA

Prof. Dra. Viviana Edith Boch.  orcid.org/0009-0003-3503-4462. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina.

EDITORA

Dra. Elizabeth Da Dalt.  orcid.org/0000-0003-1664-5455. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Correctoras/es:

Mgtr. María Elena Cuervo de Pithod.  orcid.org/0000-0003-1822-7871. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina.

Prof. Lic. Paula María Cardozo de Gonzalez. [Universidad Nacional de Cuyo](https://orcid.org/0000-0003-1822-7871). Argentina.

Prof. María Verónica Güidoni. [Universidad Nacional de Cuyo](https://orcid.org/0000-0003-1822-7871). Argentina.

Prof. José Fernando Raina.  orcid.org/0000-0001-8720-6287. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina.

Dr. Mariano Troiano. [Universidad Nacional de Cuyo](https://orcid.org/0000-0003-1822-7871). Argentina.

COMITÉ EDITORIAL

Lic. Juan Pablo Alfaro. [Pontificia Universidad Católica Argentina](https://orcid.org/0000-0003-1822-7871). Argentina.

Dra. Elena Calderón de Cuervo.  orcid.org/0000-0002-7077-5608 Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Dra. Elbia Haydée Difabio.  orcid.org/0000-0003-2695-2299. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina.

Lic. Lorena Esteller.  orcid.org/0000-0003-3531-5937. Pontificia Universidad Católica Argentina. Argentina.

Dr. Mario Miceli.  orcid.org/0000-0003-3720-3269 Pontificia Universidad Católica Argentina. Argentina.

Dr. Álvaro Moreno Leoni.  orcid.org/0000-0002-4427-9934 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina.

Dr. Agustín Moreno.  orcid.org/0000-0002-9277-4606 Universidad Nacional de Córdoba.
Centro de Investigaciones y Estudios sobre cultura y sociedad (CIECS). Argentina.

Lic. Roberto Rodríguez.  orcid.org/0000-0001-6738-7738 Universidad Nacional de la Patagonia
San Juan Bosco. Sede Comodoro Rivadavia – Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
Unidad Académica San Julián. Argentina

ÁREA DE REVISTAS CIENTÍFICAS Y ACADÉMICAS (ARCA)

Gestora OJS: Lorena Frascali Roux.  orcid.org/0000-0001-5342-0875. Área de Revistas
Científicas y Académicas (ARCA). Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Diseño y comunicación: Camila Britos.  Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA).
Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Corrección y premaquetado: Juan Marcos Barocchi.  <https://orcid.org/0009-0002-1594-7427>.
Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad
Nacional de Cuyo (UNCUYO). Argentina.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Cecilia Ames. Universidad Nacional de Córdoba. Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas Argentinas. Argentina.

Dr. Francisco Javier Andreu Pintado.  orcid.org/0000-0003-4662-548X. Universidad de
Navarra. España.

Dra. Cristina Leonor Arranz.  orcid.org/0000-0002-5651-1112 Universidad Nacional de Cuyo.
Argentina. Argentina.

Dr. Alejandro Bancalari Molina.  orcid.org/0000-0001-6125-6657 Universidad de Concepción
de Chile. Chile.

Dra. María Elena Buissel. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Dr. Pablo Cahiza. Universidad Nacional de Cuyo. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas Argentinas. Argentina.

Dra. Mariana Calderón de Puellas.  orcid.org/0000-0002-6968-5955 Universidad Nacional de
Cuyo. Argentina.

Dra. Margarida María de Carvalho.  orcid.org/0000-0003-2558-4834 Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita filho. Brasil.

Dr. Luis Agustín Garía Moreno. Académico de número de la Real Academia de la Historia y
Universidad Alcalá de Henares.

Dra. Graciela Gómez Aso.  orcid.org/0000-0002-8936-5422. Pontificia Universidad Católica
Argentina, sede Buenos Aires. Argentina.

Dra. María Luz González Mezquita.  orcid.org/0000-0002-6013-7434 Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina.

Dr. Florencio Hubeñak. [Pontificia Universidad Católica](#). Argentina.

Dra. Julia Pavón Benito.  orcid.org/0000-0001-5806-6094 Universidad de Navarra. España.

Dr. Mariano Pérez Carrasco. [Universidad de Buenos Aires](#). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina.

Dra. Andrea Seri.  orcid.org/0000-0002-6861-9884. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

Dra. Andrea Paula Zingarelli.  orcid.org/0000-0001-7384-6689 Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

PRESENTACIÓN

La Revista de Historia Universal es una publicación semestral desde 2020, que publica sus números en julio y diciembre.

Anteriormente, desde 1988 y bajo la dirección de la Dra. Nelly Ongay, la revista se editaba en forma impresa y con periodicidad anual.

En la actualidad, con la dirección de la Dra. Viviana Boch comienza una nueva etapa de publicación semestral con un nuevo Comité Editorial y actualizado Comité Científico Evaluador. Emerge con el objetivo de recrear y promover un espacio para la difusión, el debate teórico y la constante revisión historiográfica de artículos o avances de investigación propios de la Historia Universal y disciplinas afines. La Revista de Historia Universal es una publicación académica impresa y electrónica del Instituto de Historia Universal de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

RHU es una REVISTA SEMESTRAL.

Posee un enfoque científico interdisciplinar y transdisciplinario que reúne trabajos que abordan líneas de investigación surgidas en el ámbito de la Historia Universal y Ciencias Sociales.

La revista está dirigida a profesionales de la historia y ciencias sociales: investigadores, docentes y estudiantes nacionales e internacionales interesados en el desarrollo de la Historia Universal y ciencias afines.

La Revista de Historia Universal es editada por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL) de la Universidad Nacional de Cuyo.

PRESENTATION

The Journal of Universal History is a semi- annual publication since 2020, releasing its numbers on July and December.

Before, since 1998, under the direction of Nelly Ongay PhD, the journal was released annually, and edited in print version.

Nowadays, under the direction of Viviana Boch Ph D., a new phase begins, with a biannual publication, with a new Editorial Committee, and with an updated Committee of Scientific Assessment. The journal emerges with the aim of recreating and promoting a space for discussion, for theoretical debate, and for the constant historiographical revision of articles and research advances in the field of Universal History and related sciences.

The Journal of Universal History (RHU) is an academic publication, printed and electronic, belonging to the Institute of Universal History of Facultad de Filosofía y Letras, National University of Cuyo.

RHU has an interdisciplinary scientific and transdisciplinary approach. It gathers works that tackle new lines of research from the area of Universal History and Social Sciences. The journal addresses professionals of History and social sciences: national and international researchers, teachers and students interested in the development of Universal History and related fields. The Journal is edited by the editorial of Facultad de Filosofía y Letras (EDIFYL) of National University of Cuyo.

EDITORIAL

El presente número, 33, consta de contribuciones científicas referidas al ámbito de la Historia Universal y las ciencias afines. En ellas, se abordan temas pertenecientes al mundo Antiguo, Medioevo y a la Modernidad.

En Artículos, se incluyen los siguientes textos:

Religión micénica: lo que se sabe sobre las diosas *Potnia* y *Potniai* a través de las tablillas en Lineal B, de Constanza Andrea Bustos Rivero.

La figura del héroe en la *Hernandia* de Francisco Ruiz de León, de Tatiana Cuello Privitera.

De aves y tiranos: un análisis de la construcción del tirano en la obra *Aves* de Aristófanes, de Damián Franco Lubrano.

La inclusión de *Demetria* en *La Iglesia De Los Padres* de John Henry Newman, de Silvina Sarmiento

En Reseñas se incluye la siguiente:

Introduction to the Critical Edition of Shakespeare's *Macbeth*, de J. Pearce (2010), de Jimena Sarmiento de Victoria.

Dra. Viviana Boch

Directora de la Revista de Historia Universal

EDITORIAL

This volume, number 33, presents scientific contributions dealing with the field of Universal History and related sciences. These latter approach issues belonging to the Ancient world and Modernity.

In Articles, the following texts are included:

Mycenaean religion: what is known about the goddesses *Potnia* and *Potniai* through the tablets in Linear B, by Constanza Andrea Bustos Rivero.

The figure of the hero in Hernandia by Francisco Ruiz de León, by Tatiana Cuello Privitera.

Of Birds and Tyrants: An Analysis of the Construction of the Tyrant in Aristophanes' Play Birds, by Damian Franco Lubrano.

The Inclusion of Demetria in The Church of Our Fathers by John Henry Newman, by Silvina Sarmiento.

In review:

Introduction to the Critical Edition of Shakespeare's *Macbeth*, de J. Pearce (2010), de Jimena Sarmiento de Victoria.

Vivana Boch PhD

Director of Revista de Historia Universal

Índice general

PRESENTACIÓN	7
PRESENTATION	9
EDITORIAL.....	11
EDITORIAL	13
Religión micénica: lo que se sabe sobre las diosas <i>Potnia</i> y <i>Potniai</i> a través de las tablillas en Lineal B	
Constanza Andrea Bustos Rivero	15
La figura del héroe en la <i>Hernandia</i> de Francisco Ruiz de León	
Tatiana Cuello Privitera	33
De aves y tiranos: un análisis de la construcción del tirano en la obra <i>Aves</i> de Aristófanes	
Damián Franco Lubrano	61
La inclusión de Demetria en <i>La Iglesia de los Padres</i> de John Henry Newman	
Silvina Sarmiento	87
Introduction to the Critical Edition of Shakespeare's <i>Macbeth</i> , de J. Pearce (2010). Ignatius Press, 206 pp., ISBN 1681492423; 9781681492421	
Jimena Sarmiento de Victoria	107

Religión micénica: lo que se sabe sobre las diosas *Potnia* y *Potniai* a través de las tablillas en Lineal B

*Mycenaean Religion: What Is Known About the Goddesses Potnia
and Potniai Through the Tablets in Linear B*

Constanza Andrea Bustos Rivero¹

Universidad Gabriela Mistral
Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y Humanidades
Escuela de Humanidades
Santiago, Chile
<https://orcid.org/0009-0009-2498-5223>
constanza.bustos@academico.ugm.cl

Resumen: Dentro de los estudios enfocados en la religión micénica, se han identificado distintos dioses mencionados en las tablillas escritas en Lineal B, de los cuales varios tuvieron una continuación de sus cultos en la época arcaica griega. Entre estas divinidades, la figura de *Potnia*, quien aparece con distintas atribuciones, llama la atención de diversos académicos a lo largo de los años, debido a que genera la duda de si corresponde a una o a más de una divinidad femenina micénica, además

¹ Constanza Andrea Bustos Rivero. Magister en Historia y Ciencias de la Antigüedad por la Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid. Licenciada en Historia por la Facultad de Humanidades, Universidad de Los Andes. Doctoranda en Humanidades Aplicadas por la Universidad Andrés Bello. Profesora de la cátedra de Historia del Mundo Antiguo en la Universidad Gabriela Mistral.

de cuestionar si tuvo una continuación de su culto por parte de los griegos antiguos.

En el presente trabajo se realiza una compilación de estas menciones de *Potnia* en el Lineal B, identificando dos grandes conjuntos que aluden a esta diosa: los vínculos con algún topónimo y los que le brindan un patronazgo. Con estas características en mente, se analizó su posible evolución dentro de la religión griega arcaica, estudiando a las posibles diosas griegas que pudieron derivar de esta divinidad de origen micénico.

Palabras clave: *Potnia*, Divinidades femeninas, Epíteto, Topónimos, Patrona, Tablillas micénicas

Abstract: In the Mycenaean religion studies, there were different gods identified in the Mycenaean tablets in Lineal B, some of which had their cult still in practice even in the Greek archaic period. One of these divinities, the figure of *Potnia*, who has many attributes, took the interest of many academics though the years, because lives the question: what if this is one or many Mycenaean female goddess, or if it had a continuation of her cult in the ancient Greek time?

In this article, is made a compilation of the different mentions of *Potnia* in the Lineal B, that live us two big groups: the toponymic and the patronage bond. With these characteristics in mind, it is analyzing the possible evolution of this goddess in the archaic Greek religion, viewing the possibles Greek divinities that derived from this goddess with Mycenaean origins.

Keywords: *Potnia*, Female divinities, Epithet, Toponyms, Patroness, Micean tablets

Cita sugerida: Bustos Rivero, C. (2026). Religión micénica: lo que se sabe sobre las diosas *Potnia* y *Potniai* a través de las tablillas en Lineal B. *Revista de Historia Universal*, 33, 15-32.

Introducción

Cuando se profundiza en el estudio de la religión micénica, encuentra tanto iconografía como mención escrita de algunos de los dioses pertenecientes a la civilización griega en lineal B

(Chadwick, 1998, págs. 118 y 121), lo cual permite establecer un vínculo cultural más de la población que habitó en la península desde la era del bronce. El registro de divinidades en las tablillas en Lineal B nos brinda distintos elementos dignos de profundización, ya sea en la evolución de las creencias como en la aparición de otros nombres o títulos específicos a un ser superior.

Dentro de esta revisión, la palabra *Potnia* destaca por su presencia en múltiples tablillas en Lineal B, encontradas en los cuatro principales yacimientos arqueológicos (Fernández, 2014, p. 24), incluso Boëlle (2001) seguro que era la palabra femenina con mayor presencia en estos textos. Thomas y Wedde (2001) señalaron que este término aparece doce veces en los archivos de Pilo, seis veces en Cnosos, y múltiples referencias locales y uso como determinativos, aplicable a dioses propios como a divinidades que superaron la barrera temporal de la civilización micénica. Es por ello que diversos académicos se han preguntado si la mera aparición del nombre de *Potnia* indica a un ser divino en específico o a varios, razón con la cual el presente informe busca recopilar algunas de las propuestas que se han mencionado sobre aquella divinidad, más su unión con algunas de las diosas pertenecientes de la cultura griega.

Para cumplir con esto, se dará inicialmente a una explicación etimológica de la palabra *Potnia*, para luego indicar las distintas formas en que esta divinidad aparece en las tablillas micénicas en Lineal B, cuyas transcripciones pertenecen a Aura, Chadwick, Melena y Trümper. En razón al uso de esta fuente escrita, nos mantendremos principalmente en el espacio temporal de la cultura micénica, mientras que las únicas instancias en que aludamos a la época oscura antigua o al período arcaico griego,

será brevemente al ver la etimología de *Potnia* y cuando analicemos el posible vínculo con las diosas olímpicas.

Etimología de *Potnia*

Shelmerdine (2008, p. 352) señala que la traducción literal de *Potnia* es “Ella quien tiene el poder”, la que deriva del micénico *po-ti-ni-ja*, un teónimo femenino que se traduce como “Señora”, que procede del sustantivo arcaico *Pósiz* que correspondería al término de “Ama” o “Dueña”², que al unirlo con el sufijo *-nia* convierte la palabra en “Amante o Señora” (Trümpy, 2001, p. 411; Lupack, 2012, p. 354; Cruz, 2013, p. 13). Según Chadwick (1998, págs. 124 y 130) y Trümpy (2001, p. 411), esta palabra corresponde en forma y significado con el sánscrito *patnī* que alude a la realeza femenina, lo que indica que era un término de origen indoeuropeo. Según Cruz (2013, p. 13), esto indicaría que *Potnia* fue una divinidad que precedió al asentamiento micénico y que se introduce en su cultura bajo un término propio de su lengua.

En este sentido, Jasink Ticchioni sugiere que *Potnia* podría ser el equivalente femenino de Wanax, es decir, una gobernante humana (Schachter, 1994, p. 1). Esto puede ser reafirmado con las apariciones del término en la *Iliada* y la *Odisea*, debido a que no era una palabra exclusiva de las divinidades femeninas³, sino que también realizaba referencias a mujeres mortales de gran eminencia (Thomas y Wedde, 2001, p. 4), por lo que es estimable ver esta palabra como un título honorífico.

² La palabra está en su forma homérica.

³ Para saber que divinidades femeninas utilizan la palabra *Potnia*, véase “Diosas olímpicas con el epíteto *Potnia*” más adelante.

Con esta idea fue que Arco (2015, p. 121) propuso la posibilidad de que fuese una alusión a la Señora encargada de la administración del sector industrial micénico. Si unimos a este planteamiento la amplia aceptación de que *Potnia* es una divinidad, no es descabellado pensar que hubo una sacerdotisa dedicada al culto de la diosa y que cumpliera con el papel de velar por la producción económica en torno al santuario de ella. A pesar de esta sugerencia, la amplia mayoría de académicos rechazan la noción de que *Potnia* sea una referencia a una humana a su servicio, por lo que, en lo que prosigue de este informe, nos mantendremos con la noción de que las tablillas nos hablan de una divinidad perteneciente a la religiosidad micénica.

Diosas *Potnia* con base de topónimos

Tras haber integrado lo que significa esta palabra micénica, el desafío ahora es responder si es o no una misma deidad. En palabras de Boëlle (2001, p. 403), que también trabajó exclusivamente con los textos en Lineal B, se deben considerar las siguientes hipótesis: que cada mención sea una deidad específica y que comparten el término *Potnia/po-ti-ni-ja* que actúa como un título femenino⁴, que todas las menciones refieren a una sola diosa sin importar la presencia o ausencia de precisión, y una posible solución intermedia donde sean diferentes aspectos de una entidad original o una gran diosa *Potnia* que se vincula con divinidades secundarias⁵.

⁴ En palabras de Cruz (2013, p. 13): “la individualización de distintas divinidades con la común rubrica [...] de po-ti-ni-ja”.

⁵ Las últimas dos hipótesis aluden a la teoría de que existió en la religión antigua una Gran Diosa, por lo que *Potnia* sería heredera de esta tradición antiquísima (Boëlle, 2001, p. 404).

Con esto en mente, uno puede identificar los patrones comunes de las distintas apariciones del término *Potnia*, lo que permite una categorización de éstas según sus atribuciones o campos de patronazgo (Cruz, 2013, p. 13), siempre recordando que estas etiquetas son contemporáneas nuestras para facilitar el presente estudio. Se han identificado tres grandes grupos: las diosas con un topónimo, las que refieren a un patronazgo y las vinculadas potencialmente con una diosa olímpica de la religión griega.

Para los topónimos, podemos separarlos según el origen de la tablilla. En Pilo se han identificado el mayor número de advocaciones, las cuales son *u-po-jo-po-ti-ni-ja* (Fr 187, Fr 1225, PY 1236), *po-ti-ni-ja-a-si-wi-ja* (An 1281) y *e-re-wi-jo po-ti-ni-ja* (Vn 48, 3). En el caso de Cnosos están *a-ta-na po-ti-ni-ja* (V 52) y *da-pu-ri-to-jo po-ti-ni-ja* (Gg 702.1). Mientras que en Tebas se identificó a *po-ti-ni-ja wo-ko-de* (Of 36)⁶.

U-po-jo-po-ti-ni-ja es un topónimo en genitivo que aludía al lugar de residencia y culto de la diosa. Según Arco (2015, p. 137-138), posee una cercanía etimológica al sánscrito *yúpa*, que se traduce como lugar de sacrificio, por lo que la mención en la tablilla quedaría como “la Señora del lugar del sacrificio”, aunque los académicos Gulizio, Pluta y Palaima estiman que no correspondería a un topónimo, sino a un aspecto del culto de esta *Potnia*, es decir, se le debe observar como un significado funcional. Otra sugerencia es la brindada por M. Doria, quien equipara *U-po-jo* con el griego *Upoíwn*, por lo que *u-po-jo-po-ti-ni-*

⁶ La compilación fue extraída de distintos autores (Arco, 2015, pp. 75, 76 y 111; Chadwick, 1998, p. 125; Cruz, 2013, pp. 13 y 31; Fernández, 2014, p. 48; Trümper, 2001, pp. 411-413).

ja se interpretaría como “la Señora de abajo”, aludiendo posiblemente al inframundo (Boëlle, 2001, p. 406)⁷.

Un caso curioso ocurre con *a-si-wi-ja/Aswiya*, porque se acerca al griego *’Asia* (Aura, 1985, p. 110), que indica a la región de Asia, esto implica que nos estamos refiriendo a una Señora explícitamente extranjera. La académica Morris (2001, págs. 423, 425 y 433) sugiere en su investigación que esta divinidad corresponde a una entidad femenina procedente de Anatolia llamada *Aššuwa*, territorio que abarca desde Licia y Troade, aunque el académico Mazzarini se inclina más al territorio de Lidia (Chadwick, 1957, p. 126). Potencialmente su culto fue trasladado a Pilos y con el tiempo, más el dialecto local, generó un cambio fonético en su nombre, aunque la propuesta de Mazzarini sugiere que este traslado de culto es evidencia de los inicios del intercambio religioso patente en la Grecia Clásica.

En el caso de *Potnia Daburinthoio* nos encontramos con la mención de una construcción, debido a que el epíteto se asemeja al griego *Laburínqoio*, que se traduce a “Laberinto” (Chadwick, 1998, p. 125; Trümpy, 2001, p. 143; Cruz, 2013, p. 14), por lo que la tablilla queda como “Señora del Laberinto”. Gracias a esto, es natural el asociar este término con la idea del mito sobre el minotauro, en especial porque la tablilla fue encontrada en la isla cretense, base con la cual Chadwick (1998, p. 13) sugiere que alude a un santuario edificado de la diosa, mientras que Aura (1985, p. 157) indicó la posibilidad de que era una designación para un conjunto complejo subterráneo, aunque hay varios académicos

⁷ Para otra propuesta de traducción, véase en la sección “Diosa *Potnia* como patrona” más adelante.

que estiman la referencia con el propio palacio de Cnosos (Cruz, 2013, p. 14), sugerencia que Arco estima arriesgada.

Bajo esta misma idea podemos colocar a la tebana *po-ti-ni-ja wo-ko-de/Potnia woikonde*, que se traduce como “Casa de la Señora” (Cruz, 2013, p. 413), con ambos casos viables a ser referencias a una diosa con el nombre propio de *Potnia* potencialmente. Aquí es posible sumar a la *po-ti-ni-ja-we-jo*, que se caracteriza por aparecer en tablillas tanto tebanas como de Cnosos y de Pilo (Eq 213.1, Eq 213.5, Ep 613 y Un 249), razón por la que no fue mencionada previamente ante su variedad de orígenes. Varios investigadores (Cruz 2013, págs. 15, 16 y 30; Trümpy, 2001, p. 413; Melena, 2001, p. 41) sugieren que se aludiría a un templo dedicado a la diosa, debido a que las traducciones indican que es “Casa de la *Potnia*”, incluso Arco (2015, p. 129) propuso que aquel fuese el palacio de Pilo o una edificación en las afueras de este.

Respecto de los topónimos posiblemente descriptivos de un paisaje natural, tenemos a *e-re-wi-jo po-ti-ni-ja*, el que Fernández (2014, p. 42) sugiere como traducción “Señora de los Marjales”, los que serían territorios bajos o pantanosos. Por su parte, la situación con *a-ta-na po-ti-ni-ja* es controversial por las antiguas propuestas de su vínculo con Atenea⁸. Es por esa razón que diversos académicos optan por identificar esta mención como un topónimo que todavía no identificamos su localidad exacta (Boëlle, 2001, p. 403; Chadwick, 1998, p. 121; Fernández, 2014, p. 66) o una divinidad de la que no tenemos precisión de quien sea (Melena, 2001, p. 413; Trümpy, 2001, p. 413).

⁸ Véase en la sección de “Diosas olímpicas con el epíteto *Potnia*”.

Por último, queremos hacer mención al topónimo *pa-ki-ja-na*, que se traduce como “lugar de sacrificio”, es el único de los cinco santuarios mencionados en el Lineal B –en las series PY, Eb, En Eo– que tenemos constancia de su ubicación arqueológica. En aquellas fuentes escritas se da constancia del personal del culto, conformado por sacerdotes, sacerdotisas, esclavos y personal perteneciente a la diosa (Fernández, 2014, págs. 16, 38, 39 y 44).

Diosa *Potnia* como patrona

Por otro lado, están las Señoras patronas, las que aparentemente son protectoras de ganado, flora, oficios o grupos de personas consagrados a ella. El ejemplo de casos animales es la tablilla An 1281 con la mención de *po-ti-ni-ja i-qe-ja*, cuyo término se asemeja al griego *ippeĩā*, la que se traduce como “Señora Equina” o “Señora de los Caballos” (Boëlle, 2001, p. 404; Fernández, 2014, p. 41; Melena, 2001, p. 25; Trümpy, 2001; 412).

Por su parte, tenemos dos casos de *Potnia* relacionada con las plantas. En primer lugar, la tabla micénica MY Oi 701 tenemos la aparición de *si-to po-ti-ni-ja*, que aparentemente se traduciría en “Señora del Trigo” o “Señora de las Mieses” por su cercanía a la palabra griega *sitoz*, que correspondería a cereal (Fernández, 2014, p. 51; Trümpy, 2001, p. 413). La segunda situación es en la tablilla PY Qa 1299 con la palabra *po-ti-ni-ja wi-jo*, que potencialmente estaba vinculada a una planta aromática (Aura, 1985, p. 305).

Respecto a oficios, tenemos otra propuesta para *u-po-jo*. Boëlle (2001, p. 406) propone como opción más viable el griego *pfiō*, lo que nos presenta a una “Señora de la Tejeduría”, lo que le fue más viable debido a que en la tablilla se menciona la ofrenda de un ungüento, posiblemente usado para los vestidos de la divinidad.

Aquí podemos sumar otra opción para *po-ti-ni-ja-i-qe-ja* ofrecida por Hiller, “Señora de los Carros” o “Señora de los conductores de Carros” (Fernández, 2014, p. 41), aludiéndose a la actividad que se practica con los caballos más que a los animales mismos.

Por otro lado, hay propuestas que indican a *po-ti-ni-ja-we-jo* como patrona de los artesanos broncistas (Aura, 1985, p. 307), por lo que su traducción pasa a ser “broncistas de la *Potnia*”, lo que nos da a entender que estos trabajadores no eran asignados a individuos, sino que a la divinidad y relacionando los talleres metalúrgicos al ámbito religioso. De todas aquellas menciones, solo en la tablilla Py Un 249 se da a entender que los artesanos de esta diosa no son artesanos de la metalurgia, sino que eran especialistas de aceites perfumados (Fernández, 2014, pp. 43-44), lo que se podría unir a lo mencionado con *po-ti-ni-ja wi-jo*, entregándonos un nuevo patronazgo a la lista.

Un caso curioso es el de *po-ti-ni-ja di-pi [si]-jo-i*, de la tablilla Fr 1231 de Pilos. Según Fernández (2014, p. 43), es un dativo plural lo que acompaña descriptivamente a la diosa, lo que queda traducido como “Señora de los sedientos”, lo que deja la puerta abierta a que sea una referencia a una patrona de los muertos. Fernández rescata la propuesta de Santiago que niega esta descripción, quien considera a estos “sedientos” como receptores materiales de las ofrendas a esta *Potnia*, aunque Arco (2015, p. 112) opta por entender que aquellas dedicatorias iban dirigidas a los muertos mismos.

En resumidas cuentas, al ver la amplia variedad de nombres que recibe *Potnia* en las tablillas micénicas, tanto a modo de topónimos como de patrona, nos da por resultado dos posibilidades: que sea una

sola diosa con diversas manifestaciones, planteamiento que defendió Chadwick (1998, p. 125) y Varias (en Fernández, 2014, p. 52)⁹, o que sean efectivamente distintas diosas, lo que defiende Fernández (2014, p. 25). Esto se deberá tener en cuenta, a continuación, al momento de ver las posibles herederas de la figura de *Potnia*, porque existe la posibilidad de que más de una divinidad haya asumido este papel.

Diosas olímpicas con el epíteto *Potnia*

En palabras de Chadwick (1957, págs. 119 y 126), la divinidad *Potnia* no debe ser cuestionada, y tampoco su asociación y posible sincretismo con las divinidades femeninas olímpicas, lo cual se evidencia con el uso de este término como epíteto de distintas diosas en épocas posteriores (Fernández, 2014, p. 24). Las primeras pistas de su uso como epíteto, previa a la traducción de las tablillas micénicas, las tuvimos por medio de los himnos homéricos y las obras de Hesíodo. Si uno suma las apariciones del término *Potnia* en la *Iliada* y en la *Odisea*, nos encontramos con un total de sesenta y nueve menciones; de ellas, veinticinco hacen referencia a Hera, nueve aluden a Tetis, cuatro a Circe, una a Hebe, una a Artemis, una a Atenea, una a Enio, una a Calipso y una a una ninfa anónima, mientras que las demás aluden a mortales, ya sea como *Potnia* o *Potnia Mater*¹⁰. En la mayoría de los casos, salvo en dos instancias, el 82% de los casos *Potnia* era usado como un nombre personal o aludiendo a la figura maternal del personaje (Thomas y Wedde, 2001, p. 4).

⁹ Aseméjalo los múltiples nombres de *Potnia* con la práctica usual del mundo católico respecto a la Virgen María, quien se mantiene como una sola, pero posee distintas versiones según su topónimo (Virgen de Lourdes, Virgen de Guadalupe) y característica o función que se desea resaltar (Virgen de los Desamparados, Virgen de los Remedios).

¹⁰ En el caso de Tetis, también se intercalan estos dos términos.

En la *Teogonía*, Hesiodo usa el término *Potnia* para referirse a Hera, Tetis y Atenea, sumándose Peitho en la obra *Trabajos y Días*, lo que reafirma la suposición de ser un título honorífico, por lo menos para ambos autores arcaicos. Se debe tener presente este rasgo de la palabra al momento de buscar a las diosas micénicas, debido a que en época clásica existió una *Potnia*, pero que no necesariamente tiene vinculación directa con aquellas que usaron el término como un simple epíteto, al punto en que incluso es discutible su correspondencia (Aura, 1993, p. 160; Thomas y Wedde, 2001, p. 3).

Respecto de las Señoras micénicas que potencialmente derivaron a una divinidad griega¹¹, es posible identificar en la Tablilla de Cnosos V 52 a *Athānā Potniā* (Melena, 2001, p. 74), a la que diversos académicos asocian con Atenea debido a que en los Himnos Homéricos es mencionada como *Athēnaiē/Aqhvaīh* (Chadwick, 1998, p. 121; Fernández, 2014, p. 17; Trümper, 2001, p. 412; Shelmerdine, 2008, p. 352), aunque muchos de estos no niegan la posibilidad de que esta unión no sea viable.

Dentro de las opciones positivas tenemos la opinión de Chadwick (1998, p. 43), quien sí lo ve posible a causa de la gran abundancia de figurillas femeninas en talleres metalúrgicos micénicos por su vínculo artesano, a lo que se suma el aporte de Fernández (2014, p. 43) al indicar la traducción de *po-ti-ni-ja-we-jo* como “los bronceístas de la *Potnia*”, lo que da más peso a este argumento. Otro elemento a favor es el futuro vínculo de Atenea con los caballos, más específicamente, con el uso de ellos en la guerra, lo que implicó la creación de los carros de combate (De La Plaza *et*

¹¹ Si se desea profundizar en la evolución de los nombres de dioses griegos desde época micénica, se recomienda el trabajo de Sandra Cruz, donde ve los casos de Zeus y de Poseidón.

al., 2022, p. 58)¹², lo que se vincula con la idea de *po-ti-ni-ja-i-qe-ja* sugerida por Hiller (en Fernández, 2014, p. 41), cuya tablilla fue encontrada en una zona donde había un taller dedicado posiblemente a la fabricación de objetos para los caballos, además de que tenía frente a él un altar (Fernández, 2014, pp. 41-42).

Marazzi (1982, p. 209) también lo sostiene por el vínculo de Atenea con la actividad de la tejeduría, aludida previamente con *u-po-jo-po-ti-ni-ja*, lo cual puede ser respaldado por las observaciones realizadas por Cruz (2013, págs. 26 y 30) respecto a que *Potnia* parece ser poseedora de rebaños de ovejas y que están a cargo de un “sacerdote pastor”, lo que nos podría dar a entender que la diosa micénica era efectivamente una patrona o supervisora de la industria de la lana, por lo que el paso a que sea protectora de aquellos dedicados a la actividad textil no es tan lejana. Sin embargo, esta hipótesis se encuentra actualmente rechazada, pues se prefiere la posibilidad de que *u-po-jo* corresponda a un topónimo en genitivo que alude al origen de la diosa o al sitio en el que fue venerada (Fernández, 2014, p. 40).

Otra posibilidad es Deméter, cuya sugerencia la da Shelmerdine (2008, pp. 349-350), al asociarla con la ya mencionada “Señora del Trigo” o “señora del Grano” de la tablilla micénica MY Oi 701. A esto se suma el vínculo de Deméter con los caballos, lo que nos recuerda a la mención de la “Señora de los Caballos” mencionada previamente en la tablilla An 1281 (Melena, p. 2001). Ahora bien, también cabe la posibilidad de que sea una alusión a Deméter con su hija. Chadwick (1998, pp. 125-126) hizo una interesante observación respecto de algunas tablillas encontradas en las fuera

¹² También se suman al repertorio la cuadriga y la brida, además de enseñarle a los humanos la dominación misma del caballo.

de Tebas, donde aparece una versión plural del teónimo: *Potniai*, del que sugiere que eran las griegas Deméter y Perséfone, lo que se suma a que había un santuario a las *Potniai* al sur de Tebas donde más tarde se instaló un santuario a ambas diosas griegas, basándose en la tablilla TH Of 36 (Dakouri-Hild, 2012, pp. 1-2). Aquí se suma el análisis de Fernández (2014, p. 42) a la tablilla PY Fr 1235, donde aparece el término *wa-na-so-i*, un dativo dual que se traduce como “las dos reinas” o “las dos Señoras”, lo que aludiría nuevamente a Deméter y Perséfone, pero en el contexto de Pilos.

Respecto de los argumentos que podrían sostener la opción individual de Perséfone, tenemos que una de las traducciones que se le conceden a *Potnia* es el de “esposa” (que fue mencionado al inicio de este informe), esto, más la hipótesis que propone *u-po-jo* como “abajo” o “inframundo”, nos trae el recuerdo del mito del Rapto de Perséfone, llevado a cabo por el dios Hades en una cuadriga (De La Plaza *et al.*, 2022, p. 280), lo que puede ser sostenido a nivel iconográfico, ya que en Grecia se representaban visualmente las bodas con el rapto de las novias en un carro, imagen que también existió en el mundo minoico, por lo que aquella fusión se pudo dar en el período micénico con la introducción de *Potnia*, además de que podría conectarse con la propuesta de “Señora de los Carros”.

A ello es viable sumar lo mencionado previamente respecto a *po-ti-ni-ja di-pi-si-jo-i*, la “Señora de los Sedientos” o, como es viable interpretar, “Señora de los muertos” (Aura, 1985, p. 176), característica que Perséfone asume una vez casada con Hades en la mitología griega. Lamentablemente, hay dos inconvenientes a estas interpretaciones y que ya fueron mencionadas previamente: la hipótesis de *u-po-jo* traducido como “Inframundo” está

descartada y se opta por ser una referencia a un topónimo, además de que es viable que los aludidos en *di-pi-si-jo-i* sean receptores materiales de las ofrendas (Fernández, 2014, pp. 40-43).

Otras candidatas son las que se vinculan con *e-re-wi-jo po-ti-ni-ja*. Si seguimos la traducción que mencionamos antes, “Señora de los Marjales”, nos trae el recuerdo del epíteto usado en época clásica a Afrodita en la isla de Cos (Fernández, 2014, p. 42). Ya vimos anteriormente que los micénicos recibieron una divinidad extranjera, con el caso de *a-si-wi-ja*, lo que se asemeja a cómo fue introducida Afrodita en el territorio griego, pero más allá de esta mención, que inequívocamente es un topónimo, no hay más argumentos que podrían apoyar la conexión entre *Potnia* y Afrodita. La otra alternativa sería Hera, debido a la sugerencia de Aura (1985, p. 244) que da cuentas de un festival dedicado a aquella diosa, lo que tendría una continuidad en las obras de época arcaica al usar *Potnia* en alusión a Hera, aunque aparenta ser más aceptada la traducción de “marjales” para *e-re-wi-jo*.

Conclusión

En palabras de Thomas y Wedde (2001, pp. 12-13) en su propia conclusión sobre la búsqueda de *Potnia*, si bien no hay una descripción visual de ella o ellas, no significa que no existieron, debido a que hay evidencia escrita de su presencia en el mundo micénico. *Potnia* puede no ser una sola, sino que potencialmente tuvo distintas formas, como también concluyó Boëlle (2001, p. 409) en su investigación, ya sea por su vínculo con una divinidad ya predeterminada en el texto o por asociación a una localidad en específico, las que potencialmente tenían un vínculo entre ellas mismas, como también puede que solo compartan el título honorífico de “Señora”.

Respecto de su posible heredera en la religión griega, la que más aparenta tener los argumentos en su favor es Deméter, debido a que todas las demás dependen de la interpretación de distintas traducciones. Sin embargo, no es extraño que algunas de las atribuciones de *Potnia* fueron efectivamente transferidas a otras figuras femeninas en vez de masculinas, lo que posiblemente posea una lectura de mayor trasfondo.

El estudio de la historia a través de la etimología es viable. Vimos cómo algunos de los términos de *Potnia* se vinculaban con palabras del griego clásico, lo que deja la puerta abierta a análisis de la sociedad y economía misma de los micénicos, en especial porque aparenta tener una fuerte unión con la religión. Lo que queda así en evidencia, tras este trabajo, es que *Potnia* cumplió una labor de patronazgo muy fuerte, ya que su nombre fue usado de manera amplia para abarcar distintos aspectos de la cotidianidad de los micénicos.

Referencias bibliográficas

- Aura, F. (1985). *Diccionario Griego-Español. Anejo I. Diccionario Micénico. Volumen I*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- Aura, F. (1993). *Diccionario Griego-Español. Anejo II. Diccionario Micénico. Volumen II*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- Arco, M. R. (2015). *Estudio del léxico micénico a la industria del aceite perfumado* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa. <https://tdx.cat/handle/10803/383044#page=1>
- Boëlle, C. (2001). PO-TI-NI-JA: Unité ou pluralité? En R. Laffineur y R. Hägg (Eds.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg University, 12-15 April 2000* (pp. 403-409). Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce Antique.

- Chadwick, J. (1957). Potnia. *Minos: Revista de filología egea*, 5, 117-129.
- Chadwick, J. (1998). *El mundo micénico*. Alianza Editorial.
- Cruz, S. (2013). *La relación entre el poder político-religioso y la noción de pertenencia: El ejemplo de las tablillas micénicas* [Trabajo de Fin de Máster, Universidad Autónoma de Madrid].
- Dakouri-Hild, A. (2012). Beotia. En E. Cline (Ed.), *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean* (pp. 779-798). Oxford University Press.
- De la Plaza, L., Martínez, J. M. & Vaquero, J. I. (2022). *Guía para identificar los personajes de la mitología griega*. Cátedra.
- Fernández, M. (2014). *Testimonios de divinidades no griegas en las inscripciones micénicas* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Lupack, S. (2012). Minoan religion. En E. Cline (Ed.), *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean* (pp. 343-359). Oxford University Press.
- Marazzi, M. (1982). *La sociedad micénica*. Akal.
- Melena, J. L. (2001). *Textos griegos micénicos comentados*. Parlamento Vasco.
- Morris, S. (2001). Potnia Aswiya: Anatolian contributions to Greek Religion. En R. Laffineur y R. Hägg (Eds.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg University, 12-15 April 2000* (pp. 424-434). Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce Antique.
- Schachter, A. (1994). *Cults of Boiotia: 3. Potnia to Zeus. Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies)*, (38-3), 1-194.
- Shelmerdine, C. (2008). *The Aegean Bronze Age*. Cambridge University Press.
- Thomas, C. & Wedde, M. (2001). Desperately Seeking Potnia. En R. Laffineur y R. Hägg (Eds.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg University, 12-15 April 2000* (pp. 3-14). Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce Antique.

Trümper, C. (2001). Potnia Dans Les Tablettes Mycéniennes. En R. Laffineur y R. Hägg (Eds.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference/8e Rencontre égéenne internationale, Göteborg University, 12-15 April 2000* (pp. 411-421). Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie de la Grèce Antique.

La figura del héroe en la *Hernandia* de Francisco Ruiz de León

The figure of the hero in Hernandia by Francisco Ruiz de León

Tatiana Cuello Privitera¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

CETHI (Centro de edición de textos hispanoamericanos)

Argentina

<https://orcid.org/0009-0007-4089-7560>

tatianabcp@gmail.com

Resumen: El presente estudio analiza la configuración del héroe en la *Hernandia* (1755) de Francisco Ruiz de León, considerada una pieza fundamental de la épica tardobarroca novohispana. La investigación busca rescatar un texto frecuentemente relegado, analizando el poema de doce cantos como un dispositivo retórico que legitima la figura de Hernán Cortés bajo los parámetros del providencialismo cristiano. A través de la exégesis de pasajes clave, se demuestra cómo la construcción del

¹ Tatiana Cuello Privitera es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, con una trayectoria de más de quince años vinculada a la investigación literaria y a la edición de textos. Su labor académica se ha centrado en ecdótica y la justificación de textos hispanoamericanos de los siglos XVI, XVII y XVIII, destacando sus estudios sobre la épica novohispana en obras como la *Hernandia* de Francisco Ruiz de León y la poesía de Bernardo de Balbuena ambas investigaciones financiadas por Conicet con lugar de trabajo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Docente invitada en la cátedra de Literatura Hispanoamericana I (UNCuyo). Vasta experiencia en la gestión editorial científica como directora de la revista *Tabulae* (Cethi) y responsable de diversas publicaciones especializadas en filología y ecdótica.

protagonista responde a una defensa de la hegemonía espiritual de España en un siglo XVIII marcado por la tensión entre la tradición y las nuevas corrientes del pensamiento. El Cortés de Ruiz de León se erige como un "héroe del valor coloso" y un "caballero cristiano", cuya misión providencial justifica la conquista como una gesta necesaria para la salvación de las almas en el Nuevo Mundo.

Palabras claves: Hernandia, Francisco Ruiz de León, Hernán Cortés, épica, héroe, providencialismo cristiano.

Abstract: This study proposes an analysis of the configuration of the hero in *Hernandia* (1755), a work by Francisco Ruiz de León, as a fundamental piece of the New Spanish late Baroque epic. The research stems from the need to recover a text frequently sidelined by traditional criticism, examining the twelve-canto poem as a rhetorical device that seeks to legitimize the figure of Hernán Cortés under the parameters of Christian providentialism. Through the exegesis of key passages, the study demonstrates how the construction of the hero responds to a defense of Spain's spiritual hegemony in an 18th century marked by tension between tradition and new currents of thought. Ruiz de León's Cortés emerges as a "hero of colossal courage" and a "Christian knight," whose providential mission justifies the conquest as a necessary deed for the salvation of souls in the New World.

Keywords: Hernandia, Francisco Ruiz de León, Hernán Cortés, epic, hero, Christian providentialism.

Cita sugerida: Cuello Privitera, T. (2026). La figura del héroe en la *Hernandia* de Francisco Ruiz de León. *Revista de Historia Universal*, 33, 33-60.

1. Introducción

El presente estudio se propone analizar la configuración del héroe en la *Hernandia* (1755), obra de Francisco Ruiz de León, como una pieza fundamental de la épica tardobarroca novohispana. El poema, compuesto por doce cantos en octavas reales, se erige como un objeto de estudio complejo y, en gran medida, relegado por la crítica tradicional debido a su incondicional defensa de la

actuación española frente a la cultura azteca. No obstante, una lectura profunda revela que no constituye una mera versificación de la conquista de México, sino un sofisticado dispositivo retórico destinado a legitimar la figura de Hernán Cortés bajo los parámetros del providencialismo cristiano.

Desde una perspectiva teórica, este trabajo se apoya en la distinción de los distintos tipos de héroes que la tradición literaria ha legado. El héroe épico se define como aquel personaje valeroso que encarna los rasgos sobresalientes de su cultura; sin embargo, en Ruiz de León, esta figura se transmuta en el "caballero cristiano". En este modelo, la *virtus* no se limita a la destreza militar, sino que se entiende como una simbiosis de valentía, honor y caridad puesta al servicio de la fe católica y la corona española.

La *Hernandia* presenta desafíos específicos debido a su lenguaje y a la abundancia de figuras retóricas propias del Barroco, como el hipérbaton y la metáfora cultista, que el autor utiliza para elevar el tono de la narración. Asimismo, es relevante destacar que Ruiz de León no solo se basa en la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís como fuente primaria, sino que expande el relato mediante la *amplificatio*, incorporando discursos y episodios que refuerzan el carácter modélico de su protagonista para elevar la gesta cortesiana a un plano trascendental.

Finalmente, este artículo busca demostrar que la construcción del protagonista en la *Hernandia* responde a una necesidad política y espiritual específica del siglo XVIII: la defensa de la hegemonía católica de España ante el avance de las corrientes racionalistas europeas y la tensión entre la tradición y las nuevas corrientes del pensamiento. A través de la exégesis de pasajes clave, se analizará cómo el Cortés de Ruiz de León se erige como un "héroe del valor

coloso", cuya misión providencial justifica el proceso de conquista como una gesta necesaria para la salvación de las almas en el Nuevo Mundo.

2. La *Hernandia*: coordenadas históricas y arquitectura del poema

A finales del siglo XVII, la hegemonía cultural de Europa, en lo que a la circulación de nuevas ideas se refiere, era ejercida primordialmente por Francia. Esta influencia permeó en España antes de la instauración de la dinastía borbónica, sumándose a los influjos provenientes de Italia e Inglaterra. No obstante, el desarrollo que España poseía respecto de la ciencia tradicional —sustentado en la fundación de la Universidad de Alcalá y la aplicación de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas, que garantizó una inteligencia realista y aristotélico-tomista— provocó que la ascensión de la modernidad fuera un proceso sensiblemente más lento en comparación con el resto del continente.

Mientras que en Europa se impuso la Ilustración entre los años 1680 y 1715, en España este nuevo espíritu racionalista en filosofía y neoclasicista en literatura comenzó a manifestarse recién en la tercera década del siglo XVIII. Hasta entonces, la estética predominante continuaba siendo la barroca. Esta asincronía cronológica se acentuó en la cultura hispanoamericana, donde las corrientes de la Ilustración influyeron en las ideas y costumbres, pero no inspiraron una producción neoclásica hasta finales del siglo XVIII e incluso principios del XIX. De este modo, se cultivaba el estilo barroco cuando en la península ya había caído en el olvido o se había transformado en un rococó caracterizado por el predominio excesivo de lo ornamental sobre las ideas constructivas.

En este contexto, mientras Europa se inspiraba de las doctrinas del progreso a través de las luces de la razón y una ética social laicista que cobraba autonomía sobre los principios cristianos, el cristianismo resistía férreamente. Para el pensamiento iluminista, el bienestar en el mundo tangible era el fin primordial; sin embargo, en ningún lugar la resistencia cristiana conservó tanto poder como en España, donde el espíritu humanitario se desarrolló dentro de la Iglesia. España no estaba dispuesta, ni intelectual ni políticamente, a dar el salto hacia la modernidad plena, manteniendo las ciencias naturales y físicas atadas a la autoridad eclesiástica durante gran parte del siglo XVIII.

Esta realidad se trasladó a las colonias americanas, donde a principios del siglo XVIII no se había deslizado aún el pensamiento moderno en la filosofía ni en la religión. Las ciencias dependían de la Teología y la razón permanecía subordinada a la fe. En el terreno literario, la mitología conservaba un valor estrictamente ornamental y erudito, conviviendo con la persistencia de temas como el homenaje cortesano, lo religioso y lo amoroso. En cuanto a la métrica, se mantenía el uso asiduo de sonetos, romances, octavas reales, redondillas y liras, junto a un creciente apego por la décima.

2.1. Análisis bibliográfico y estructura de la *Hernandia*

Dentro de este marco de resistencia cultural surge la *Hernandia. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas*, un extenso poema épico en el que Francisco Ruiz de León versifica la conquista de México tomando como fuente primordial la Historia de la conquista de México de Antonio de Solís (1684). La obra narra los sucesos desde la expedición de Juan de Grijalva hasta la prisión de Cuauhtémoc, siguiendo el orden de acontecimientos de su fuente, pero estableciendo una dualidad de voces: la del testigo directo

(Solís) y la de Ruiz de León, quien reelabora la historia situando a los protagonistas junto a Cortés como testigos de los hechos.

La trayectoria editorial y legal de la *Hernandia* refuerza su carácter institucional y religioso mediante un corpus de preliminares exhaustivo que funciona como un dispositivo de validación ante la Corona y la Iglesia. El texto inicia con una **dedicatoria** dirigida a don Fernando de Beaumont, Duque de Alba de Tormes, la cual se compone de dos sonetos que emplean el recurso retórico de jugar con el vocablo “alba” como referencia directa a la alcuña del noble. A esta pieza le sigue la **censura** de Joaquín de Buedo y Girón, bachiller de cánones por la Universidad de Alcalá y capellán de la Real Capilla de San Isidro. En su dictamen, Buedo y Girón asegura no hallar en el poema expresión alguna opuesta a la pureza de la fe católica ni a las buenas costumbres, manifestando además el deseo de que la nación vea resucitada en esa obra aquella casta de poetas españoles que florecieron en los siglos precedentes.

Continuando con las exigencias administrativas de la época, el texto presenta la **licencia del ordinario**, fechada en Madrid el 18 de diciembre de 1754 por Joseph Fernández, documento que precede cronológicamente a la **aprobación** de don Joseph Benegasi y Luján. En dicho documento, Benegasi halaga tanto el poema como a su autor, destacando que en la profusión de sus octavas se hallan conceptos profundos, sentencias y reflexiones discretísimas que pueden denominarse originales.

La documentación legal se completa con la **licencia del Consejo** otorgada por don Pedro de la Vega el 31 de octubre de 1753, la **suma del privilegio**, la **fe de erratas** y la **tasa**, fijada a 384 maravedís el 10 de abril de 1755. Finalmente, el aparato preliminar se cierra con una serie de piezas líricas laudatorias

que subrayan el prestigio de la obra: un *Soneto* en aplauso a la obra y unas *Décimas* de Benegasi y Luján, junto a un *Romance heroico* en elogio a Francisco Ruiz de León y unas *Octavas jocosas*, ambos escritos por el P. Juan de Buedo Girón.

Siguiendo la tradición épica clásica y virgiliana, la *Hernandia* se estructura en sus doce cantos contruidos mediante el uso del verso heroico y la octava real, estrofa de endecasílabos con rima encadenada ABABABCC. Ruiz de León utiliza los dos últimos versos de cada estrofa para redondear o resumir el sentido de los seis anteriores, empleando a menudo giros gongorinos para alcanzar una mayor contundencia expresiva. La funcionalidad de esta unidad métrica es fundamental para la economía narrativa del poema, dado que los últimos dos versos “cierran el sentido de lo expuesto en los seis primeros o lo redondea o lo resume” (Piñeiro, 1998, p. 169). Como seguidor de Virgilio y Ercilla, el autor incorpora catálogos y digresiones que expanden el eje narrativo, como la inclusión de acontecimientos históricos europeos en el canto IX o los juegos organizados por Moctezuma en el canto VII.

Esta estructura no solo responde a una convención genérica, sino que en Ruiz de León adquiere una dimensión estética particular vinculada al barroco tardío. Al respecto, Martha Tenorio menciona que el autor escribe estos dos últimos versos “con giros gongorinos que se usan para rematar las octavas. Esto como recurso para lograr mayor expresividad y contundencia” (2011, p. 147). De este modo, la elección de la octava real no es meramente técnica, sino que funciona como un vehículo de sofisticación retórica que permite al poeta acentuar el tono panegírico de la obra mediante remates contundentes y de alta densidad metafórica.

Un ejemplo paradigmático del recurso de la digresión, se encuentra en el Canto IX (13-33), donde el autor detiene el hilo de la narración para integrar una serie de acontecimientos europeos de gran relevancia geopolítica. Entre ellos, se mencionan el fallecimiento de Fernando el Católico y del cardenal Cisneros, el envenenamiento frustrado de León X, la elección imperial de Carlos V, la regencia de Adriano de Utrecht, así como los conflictos de las comunidades y germanías, y las guerras contra los franceses en los frentes de Navarra e Italia. Asimismo, otra influencia de la tradición clásica es la inclusión de los juegos celebrados en el Canto VII, organizados por Moctezuma como obsequio para los españoles.

Desde una perspectiva lingüística, es destacable el uso de neologismos derivados del latín, el griego y el francés, con un énfasis especial en términos provenientes del náhuatl. En este sentido, es reiterativa la explicación de la etimología de varios sustantivos tomados de dicha lengua indígena. A través del empleo de símiles y epítetos alusivos a la mitología grecolatina y a la antigüedad clásica, Ruiz de León desglosa las características que definen al héroe épico. En este corpus poético, es la figura de Hernán Cortés la que verteбра la totalidad del poema, configurándose la obra como un panegírico dedicado a sus hazañas y a su valor personal. Cortés es presentado como el héroe llamado a cumplir una misión evangelizadora y trascendental, otorgando una preponderancia absoluta al hecho de que los actos del capitán y sus hombres respondían a un fin superior: la implantación de la religión católica y el desplazamiento de la idolatría y las prácticas paganas de los indígenas. Al respecto, señala Ruano Gutiérrez que en la obra “prevalece la característica de lo providencial” (2014, p. 10).

Finalmente, resulta imperativo señalar que el escaso interés crítico y la valoración negativa que ha recibido la obra probablemente se deban a la defensa incondicional que el autor realiza de la facción española en detrimento de los aztecas. Se evidencia un intento deliberado de justificar las acciones de los conquistadores y, muy especialmente, la figura, controversial aún para muchos historiadores de la época, de Cortés. Todo ello converge en la construcción de un relato donde la verdadera motivación de la escritura no radica únicamente en narrar la conquista de México, sino en legitimar el poder de la fe católica y la autoridad soberana del emperador Carlos V.

2.2. La conquista de México y la figura de Hernán Cortés

Desde distintas perspectivas, la Conquista de México ha sido narrada durante siglos con el fin de reconstruir los hechos desde la visión de los vencedores o de los vencidos. El drama, la violencia y la crudeza de este proceso se perciben con nitidez tanto en los escritos españoles como en los testimonios indígenas. Los primeros registros de autoridad provienen del propio Hernán Cortés, quien los incluye en sus *Cartas de relación* dirigidas al Emperador Carlos V en 1520 y 1522. Estos documentos, fundamentales para la historiografía indiana, ofrecen la versión oficial de los hechos y la justificación de las decisiones militares y políticas del capitán.

Desde la visión de los mexicanos, la memoria de la conquista fue preservada por los *tlahcuilos*² —término derivado del náhuatl que

² **Tlahcuilo** deriva del náhuatl y significa: “El que labra la piedra o la madera”, “El que escribe pintando”, o sea el que practica la pictografía. Lo que hoy se llama: pintor, escritor, historiador o cronista. Se encontraban ellos bajo la protección de la Diosa Xochiquetzal. Los tlahcuilos pintaban los códices y murales de Mesoamérica y podían trabajar en mercados o templos. Usaban para sus (continúa)

define a “el que escribe pintando” o practica la pictografía—. Estos cronistas, que se encontraban bajo la protección de la diosa Xochiquetzal y trabajaban sobre soportes como papel amate, piel de venado o tela de algodón, registraron escenas de batalla cuerpo a cuerpo y la muerte de indios y españoles en documentos fundamentales como el Códice Durán, el Lienzo de Analco, el Códice Florentino, la Relación de Michoacán y el Lienzo de Tlaxcala. Asimismo, testimonios como el Códice de Coyoacán o el Manuscrito del Aperreamiento ilustran visualmente episodios de extrema crudeza, como el ataque de perros contra mesoamericanos encadenados.

En el ámbito de la crónica española, por su parte, el corpus se nutre de figuras como Andrés de Tapia, quien redactó la *Relación de algunas cosas de las que acaecieron al muy ilustre señor don Hernando Cortés*, y Francisco de Aguilar, quien hacia 1559 escribió su *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Sin embargo, destaca primordialmente Bernal Díaz del Castillo con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), obra gestada en respuesta a la crónica de Francisco López de Gómara, a quien Díaz del Castillo criticaba por su imprecisión y por omitir el esfuerzo de los soldados comunes en favor de la exclusividad heroica de Cortés³.

pinturas y glifos papel amate o de maguey, piel de venado o tela de algodón, así como tintas negra y roja. Los códices se guardaban en *Amoxcallis* o sea casas de códices.

³ Andrés de Tapia escribió *Relación de algunas cosas de las que acaecieron al muy ilustre señor don Hernando Cortés, marqués del Valle, desde que se determinó a ir a descubrir tierra en la tierra firme del mar océano (conocida como «Relación de algunas cosas...»)* Pese a su uso intensivo en crónicas posteriores, el texto de Tapia no se conoció hasta bien entrado el siglo XIX. Debe su divulgación a Joaquín García Icazbalceta, que en 1858 la incluyó en su *Colección de documentos para la historia de México*. Francisco de Aguilar quien participó como conquistador junto a Hernán Cortés escribió *Relación breve de la conquista de la Nueva España* la obra fue realizada cuando Aguilar se había unido a la orden de Santo Domingo y contaba con más de ochenta años de edad, es decir entre 1559 y 1571. A la muerte del autor, la obra estuvo en poder (continúa)

2.3. El providencialismo y el mandato evangelizador

Resulta fundamental subrayar que el motor ideológico de esta empresa fue el esfuerzo evangelizador. La idea catolizante adquiere precisión tras el primer viaje de Cristóbal Colón; bajo una actitud providencialista, Isabel de Castilla inició lo que José Valero Silva (1965) define como una gran cruzada:

Isabel de Castilla, con actitud providencialista, inició una gran cruzada dirigida hacia la búsqueda de Dios, por aquella época factor único de la historia universal con sentido de totalidad. [...] Al autodeclararse [España] campeona del catolicismo se esforzó por conseguir la asimilación conceptual de América a la unidad europea, heredera de la civilización greco-latina con todos sus cimientos y pilares. A este trabajo contribuyó Extremadura con varios hidalgos empobrecidos, algunos descendientes de caballeros de limpio linaje. Junto con estos vinieron otros de extracción reprochable, pero todos portaron a Dios como estandarte y a sus soberanos como razón, por lo menos para sentirse satisfechos, si no plenamente justificados, al procurar ahuyentar al demonio de las tierras que tanto tiempo tuvo escondidas para su propio servicio. Así permitieron la realización de la historia conforme a la regla divina, es decir, conforme a su propio destino total. (p. 6)

En este sentido, la empresa atrajo tanto a hidalgos de limpio linaje como a hombres de extracción reprochable, pero todos portaron a Dios como estandarte y a sus soberanos como razón, orientando

del Virrey de Nueva España y arzobispo de México Pedro Moya de Contreras, quién la obsequió al rey Felipe II de España. Desde entonces la *Relación breve de la conquista de la Nueva España* se conserva encuadrada con otros manuscritos del siglo XVI en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Bernal Díaz del Castillo fue un conquistador español que participó en la conquista de México y fue más tarde regidor de Santiago de Guatemala. Escribió la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), la cual comenzó a redactar como un memorial de guerras; pero más tarde fue revisada y expandida en respuesta a la publicación de Francisco López de Gómara, que Díaz del Castillo consideraba muy imprecisa, además de que no reconocía los esfuerzos que llevaron los soldados comunes durante la conquista de México.

sus esfuerzos a extirpar las creencias idolátricas de las tierras americanas, permitiendo la realización de la historia conforme a la regla divina. Este mandato tiene su asidero jurídico en las llamadas *Bulas Alejandrinas* de 1493, mediante las cuales el papado donaba las tierras a los monarcas españoles con la obligación de evangelizar. Dicha instrucción fue trasladada rigurosamente a los conquistadores; en las instrucciones otorgadas a Cortés por Diego Velázquez el 23 de octubre de 1518, se exigía explícitamente en su cláusula catorce: “Y cuidado mucho de doctrinarlos en la verdadera fe, pues esta es la causa principal porque sus altezas permiten estos descubrimientos” (Gurria Lacroix, 1979, p. XXIV).

3. Épica culta y la construcción del héroe

La poesía épica se consolidó como una de las formas literarias más prolíficas desde mediados del siglo XVI hasta entrado el siglo XVII. Sus raíces se remontan a la épica antigua y clásica de Virgilio, Lucano y Ariosto, culminando en la influencia de Torquato Tasso. El auge de este género no responde únicamente a la madurez de la lengua, sino a factores extraliterarios como el descubrimiento de América y la expansión del Imperio bajo un renovado fervor religioso (Pierce, 1968, pp. 219-220). Esta popularidad se evidencia en la publicación de más de doscientos poemas épicos entre 1550 y 1650.

Dentro de este período, Menéndez Pelayo (1948) clasifica dos escuelas dominantes de la poesía épica española, que trasluce en la épica colonial: la épica histórica o verista y la novela fantástica (pp. 98-99). La conquista de nuevos territorios otorgó un nuevo aliento a la épica en español, diferenciándose de la epopeya tradicional por la inmediatez de los hechos y porque,

frecuentemente, el poeta es testigo y protagonista. Este ciclo americano inicia con *La Araucana* de Alonso de Ercilla en 1569, obra que inaugura el grupo de poemas de materia histórica americana.

3.1. El ciclo épico mexicano

Los hechos de la conquista de México por Hernán Cortés y su grupo incitaron a varios autores de los siglos áureos a plasmarlos en versos, siguiendo como modelo a *La Araucana*. Se conocen las siguientes obras, según registra Pullés-Linares, Nidia (2005):

- *Carlo famoso* (1566) de Luis de Zapata. Si bien el tema de Cortés está subordinado al tema central, es importante mencionar que es el primer poema que celebra las hazañas de Cortés. Relata su biografía, los acontecimientos que lo llevaron a la isla de Cozumel, su entrada al territorio mexicano, las costumbres indígenas, las riquezas, la Noche Triste. Su objetivo es ensalzar las conquistas de Cortés mientras exalta la gloria del imperio español y de su monarca Carlos V.
- *Nuevo mundo y conquista* (fines del siglo XVI) de Francisco de Terrazas. Es considerado el primer poema americano sobre este tema y Terrazas el primer poeta en lengua española nacido en México. Se conservan algunos fragmentos con un total de 175 octavas reales. El poema cubre la trayectoria de Cortés desde su salida de Cuba hasta el barrenamiento de las naves en Veracruz.
- *De Cortés valeroso* (1588) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. Dedicada al nieto de Cortés, don Fernando Cortés, la obra cuenta con 12 cantos y un total de 1115 octavas de versos endecasílabos. Describe la ciudad de México y su poderío,

narra los detalles de la conquista hasta la prisión de Moctezuma y concluye con el anuncio de una segunda parte.

- *Mexicana* (1594) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. La primera versión difiere de modo notable de la que será la segunda que corrigió y amplió con trece cantos más, tanto desde un punto de vista ideológico como estético. Si bien ambos narran los mismos hechos, la primera, más breve, está teñida de tonos renacentistas y permanece libre del marco ideológico postridentino de lucha contra el protestantismo en el que fue redactada la segunda.
- *El peregrino indiano* (1599) de Saavedra Guzmán. Está compuesto de 20 cantos y 2036 octavas reales, es la única obra conocida de este autor. Cubre el período comprendido desde la marcha de Cortés de Cuba hasta la caída de Tenochtitlán.
- *Canto titulado Mercurio* (1623) de Arias de Villalobos. Solo existe un ejemplar en los fondos de la Biblioteca “Lafragua” del Colegio del Estado de Puebla. Es un poema épico menor que consta de 233 octavas de estilo gongorino y está compuesto en alabanza de don Juan de Mendoza, décimo virrey de Nueva España. El contenido lo sitúa en el ciclo cortesiano porque se relatan las leyendas fundacionales de los aztecas, la expansión del imperio y la conquista de la ciudad por Hernán Cortés.
- *Las cortesiadas* (c.a.1665) de Juan Cortés Ossorio. Es un manuscrito inédito que poetiza el tema de Cortés y la conquista de México. Consta de 533 octavas en cinco libros o cantos sin ninguna enumeración, faltan los preliminares de la épica y el final no se señala como tal, hecho que sugiere que el manuscrito está incompleto. Comienza con las batallas de los españoles contra los tlaxcaltecas y termina con una reunión entre Cortés y Moctezuma en la que hablan del cristianismo.

- *Hernandia. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas. Poema heroico* (1755) de Francisco Ruiz de León.
- *México conquistada* (1798) de Juan Escoíquiz. Poema épico de 26 cantos. Según Margarita Peña (1994) este poema “es un intento tardío e infructuoso de borrar la leyenda negra de España, propagada en gran medida por los escritos y polémicas de fray Bartolomé de las Casas” (p. 296).

3.2. Teoría y tipología del héroe

Para definir la figura central de la *Hernandia*, es necesario recurrir a la base conceptual del héroe. El Diccionario de la Real Academia Española propone acepciones que van desde la persona ilustre por hazañas hasta el semidiós mitológico. Por su parte, Martínez Lima (2021) sostiene que:

el héroe es un hombre famoso, ilustre y reconocido por sus virtudes o hazañas al servicio de la comunidad. Persona notable por su valentía o por sus virtudes. El héroe, en ese sentido, suele encarnar los rasgos más sobresalientes de su cultura. Presenta, por lo tanto, las habilidades idealizadas que le permiten concretar grandes hazañas, o actos heroicos, deviene personaje principal de una obra literaria. (p. 87)

Curtius (1955) complementa esta visión definiéndolo como un:

tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales “puros”, no técnicos y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán o, en épocas más remotas, un guerrero. (p. 242)

Siguiendo la obra de Martínez Lima (2021), es posible trazar una historia del héroe y sus transformaciones a través de los siglos, comenzando por su génesis en la Grecia clásica. Es Aristóteles quien, en su *Poética*, señala que los seres humanos constituyeron las primeras referencias para indicar las cualidades de los personajes, ofreciendo modelos de conducta para los espectadores o lectores: ante los mejores es necesario admirarse, ante los iguales reconocerse y ante los peores precaverse. En este contexto, el héroe se correspondió con lo que se entendió por arquetipo, operando como un ser que convivía entre el mundo de los hombres y el de los dioses, adquiriendo rasgos legendarios y simbólicos que permitieron su asimilación en la capacidad imaginativa de la época con una clara labor didáctica.

La figura del héroe experimenta una transmutación fundamental durante la Edad Media bajo la dominación del estatus religioso cristiano. El mito del héroe clásico se deconstruye para dar paso a la figura del santo o del mártir: un hombre con sus limitaciones donde predominan la solidaridad, la fidelidad y el honor. Esta nueva configuración responde a una perfecta simbiosis del hombre-dios, reflejo del poder político de la Iglesia Católica. El héroe medieval es también el guerrero, noble y caballero de las cruzadas que, construido a partir del guerrero exiliado o peregrino, sintetiza la areté griega bajo la denominación de "virtud". Esta virtud engloba la valentía, el decoro, la elegancia, el amor y la caridad, sustantivándose finalmente en la figura del "caballero".

El caballero literario se diseña a partir de tres lineamientos creativos: la guerra representada mediante la aventura para ganar fama; la cortesía encauzada hacia el amor incondicional hacia una dama; y la religión, reflejada en rituales cotidianos o

búsquedas místicas. Por su parte, el caballero histórico, en su rol de vasallo, sirve a su señor mediante las armas, pero comprometido a garantizar el comportamiento impuesto por la religión. La configuración de este modelo literario estuvo marcada por la ideología eclesiástica —dado que muchos autores eran clérigos— buscando que el *roman* fuera un espejo de conducta y adiestramiento para su público.

En la literatura de la conquista, se observa un cambio de paradigma donde el linaje, aunque secundario a la necesaria "limpieza de sangre" española, cede protagonismo al valor propio que eleva al individuo a la altura moral de un héroe. Ya no se trata de hijos de dioses, sino de sujetos a quienes la proeza, la agudeza militar y el servicio al Rey les otorgan carácter heroico. La destrucción de ídolos y templos se convierte en el símbolo de su coronación y victoria. En este marco, como señala Menéndez Pidal (1956), "Cortés se distinguía a sí mismo no solo por el coraje y la astucia del estratega militar sino también por la flexibilidad y ejemplaridad bajo la que se representaba y adornaba en su papel de legislador y juez" (p. 600).

Esta identidad se vincula directamente con la doctrina de la Guerra Santa, la cual, según describe Américo Castro (1962), instauró al conquistador como sujeto virtuoso y salvador cristiano. La fortaleza de ánimo y el acatamiento de la autoridad temporal recorren la leyenda del héroe conquistador como modelo emblemático del alma cristiana. Estos rasgos configuraron una identidad histórica imperial donde el alma aristotélica se fundía con las virtudes del caballero cristiano para revelarse en la misión de España como nación elegida por Dios. Esta unidad de lo militar y lo religioso, nacida del mito de Santiago Apóstol, definió el principio constituyente de la "casta" hispano-cristiana.

La culminación de la gesta cortesiana en la *Hernandia* no se limita a la victoria militar, sino que se proyecta hacia una dimensión trascendental de la "Gloria". Al consumir la conquista de Tenochtitlan, el protagonista de Ruiz de León alcanza los cuatro objetivos que Subirats (1994) identifica en el orden del héroe mítico. Cumplió con el **ideal del héroe militar clásico**: exhibió en sus *Cartas* una voluntad siempre pacificadora y liberadora, motivos literarios de las crónicas medievales españolas. Fue un **representante de la virtud aristocrático-militar griega**: no le afectaba el temor, tampoco le movía la codicia o la pasión sanguinaria, sino que sus empresas persiguieron el objetivo universal de un imperio cristiano. Cortés reunió también los rasgos míticos del **héroe fundador de cultura**, esto fue a medida que avanzaba en el espacio e imponía nuevas fronteras geográfico-políticas, construía ciudades y creaba un orden social en ese lugar donde antes reinaba el demonio y la barbarie. Por último, Cortés se erigió a sí mismo como vivo **emblema histórico de un cristianismo redentor**: la salvación de millones de almas por el signo de la cruz es el más alto designio que legitima el carácter divino de su empresa (pp. 63-64).

Este desapego material que menciona la teoría encuentra su correlato histórico en los años posteriores a la caída del Imperio azteca. En 1522, Cortés fue nombrado gobernador y capitán general de Nueva España, pero pronto enfrentó el recorte de sus poderes por parte de la Corona, que envió funcionarios para investigar su conducta. A pesar de ser desterrado temporalmente y de ver cómo sus grandes hechos eran eclipsados por otros conquistadores, su figura en el poema permanece incólume. Como señala Subirats, Cortés reúne también los rasgos míticos del héroe fundador de cultura, imponiendo nuevas fronteras geográfico-

políticas y creando un orden social en territorios donde el autor percibe el reinado de la barbarie.

Por último, el Cortés de Ruiz de León se erige como un "vivo emblema histórico de un cristianismo redentor", donde la salvación de millones de almas mediante el signo de la cruz legitima el carácter divino de su empresa (Subirats, 1994, pp. 63-64). Esta visión sagrada se equilibra con rasgos que Raquel Miranda (1998) vincula al ideal del hombre moderno: un caudillo diplomático, independiente y con una conciencia política e histórica excepcional de sus propios actos (p. 293).

4. El héroe en la *Hernandia*: entre el registro histórico y la exégesis

Ruiz de León sigue estrictamente el dictamen aristotélico de que la obra épica debe girar en torno a un héroe central. En su poema, es Cortés quien dirige y decide todo lo referente a sus soldados y a la conquista como un líder caritativo, pero capaz de castigar sin piedad para demostrar su autoridad cuando la situación lo requiere. La obra lo muestra como un héroe piadoso y muy astuto, ya que controla la codicia de sus soldados y regula la crueldad durante la toma y el saqueo de los pueblos indígenas. De esta manera, el autor logra ensalzar su figura de héroe al mismo tiempo que desplaza la responsabilidad de los excesos de la conquista hacia sus subordinados.

Esta construcción poética se sustenta en una sólida base histórica. Hernán Cortés nació en 1485 en Medellín, Extremadura, procediendo de una antigua y respetable familia de linaje noble, aunque no rico. Su padre, Martín Cortés de Monroy, era capitán de infantería, y junto a su mujer Catalina Pizarro Altamirano, gozaba de una honra sin tacha. Aunque enfermizo en su infancia, Cortés se robusteció con los

años. A los catorce años fue enviado a Salamanca a estudiar leyes, donde aprendió latín y desarrolló el estilo fácil y vivaz que más tarde plasmaría en sus Cartas de relación, documentos que recogen una de las más trascendentales epopeyas de la humanidad y lo sitúan en un primer término entre los cronistas americanos.

4.1. El paradigma del héroe cristiano y elocuente

La obra se abre con una descripción programática en la que Ruiz de León define la naturaleza de su protagonista: Hernán Cortés es, ante todo, un héroe cristiano que le dio gloria a España:

Las armas canto y el varón glorioso
que labrando a sus manos su oportuna
suerte; constante, diestro, generoso,
sobre los astros erigió su cuna;
héroe cristiano del valor coloso,
que triunfó del destino y la fortuna,
de sus proezas blasón, de España gloria,
campeón insigne, de inmortal memoria.
(Canto I, 3)

A esta definición le sigue el elogio a su lealtad y talento, describiendo la conquista no como una ambición personal, sino como una "acción heroica" y un "fruto fiel" nacido de su "lealtad pundonorosa" (Canto I, 5). Para Ruiz de León, el éxito de la empresa reside tanto en la espada como en el talento intelectual del capitán.

Esta faceta intelectual se manifiesta en su elocuencia, un don que destaca en la obra para mostrar cómo Cortés logra sus objetivos justificando siempre sus acciones en un fin superior: llevar el cristianismo a las nuevas tierras para otorgar el Cielo tanto a los indígenas como a los soldados. Sus atributos se alinean con el modelo del caballero medieval e histórico:

Galán, sin los melindres de adornado,
valiente, sin alarde presumido,
liberal, sin jactancia de envidiado,
cortés, con atenciones de entendido;
discreto, que habla puro y no afectado,
afable, que no adula por rendido,
sobre talle gentil, desnudo airoso,
joven edad y aspecto generoso.
(Canto I, 70)

Esta gallardía poética encuentra su eco en el retrato dejado por Bernal Díaz, quien lo describe como un hombre membrudo, de color pálido y buena estatura, diestro en armas y que daba señales de gran señor en todas sus cosas. Díaz resalta que Cortés conocía bien el latín, componía versos y poseía una especial devoción a la Virgen. El poema exalta esta imagen en el Canto VII:

Cortés, y qué gallardo que ha salido
sobre ante fino viste acicalado
peto de acero, que gentil ha unido
aire galán, a traje de soldado;
del morrión a la bota, le han pulido
Marte, y Adonis; el tahalí bordado
de puntas de oro, ciñe blanca espada,
que en el precio de un mundo está valuada.
(Canto VII, 53)

4.2. Liderazgo militar y celo apostólico

Es importante mencionar que Ruiz de León desde un principio destaca la figura de Cortés como un héroe cristiano y a la conquista de México como un acto de fidelidad a la corona y a la fe cristiana. Todas las acciones de este héroe tienen la finalidad de convertir a los indígenas a la fe y salvar sus almas.

Corta felice, capitán glorioso,
el mar, que domas hoy, Colón segundo,
cuando vas a ganarles valeroso
a Dios un reino, y a tu rey un mundo;
(Canto I, 79: 1-4)

Su "cristiano celo" se manifiesta en la destrucción de los ídolos, acto que el poema celebra como un triunfo mayor:

Enardecido con cristiano celo,
hace seña a los suyos y a su arrojo,
el ídolo en fragmentos por el suelo,
fue mayor triunfo, cuando fue despojo;
unos a otros se admiran de que el cielo
mudo, no dé señales de su enojo
y viendo lo que tarda, con baldones
la adoración trasladan a irrisiones.
(Canto I, 129)

Este liderazgo se forjó históricamente desde sus primeras aventuras en Santo Domingo (1504) y su participación en la conquista de Cuba (1511), donde estudió las tácticas indígenas y se ganó el favor de sus camaradas por su trato franco. Prescott (1843) señala que su rasgo principal era la constancia, siendo un gran general que no se movía únicamente por lucro, sino por un fervor devoto que a veces ponía en peligro sus propias empresas. En la *Hernandia*, el caudillo motiva a sus soldados situándose siempre al frente:

Vuestro caudillo soy, mas el primero
seré en aventurar noble la vida,
en la facción y en el asalto fiero,
hasta dejar la gloria conseguida;
más que en mis voces, que tengáis, espero
en mis manos el orden que convida,
pues si a pensar y a obrar llegare el plazo,

será eco propio de la frente el brazo.
(Canto I, 121)

Su autoridad emana de la comunión con sus hombres, afirmando que su confianza radica en la espada de sus soldados:

No parezca confianza lisonjera
que hace la presunción siempre engañada,
la certidumbre que hago verdadera,
es tener a mi lado vuestra espada;
en ella solo mi arrogancia espera,
para verla del todo asegurada,
empeñado contemplo vuestro brío,
pues de él aguardo más, que de mí fio
(Canto I, 122)

4.3. Virtudes clásicas y legado imperial

Siguiendo el modelo griego, las virtudes de Cortés son su principal atributo para conseguir la gloria cristiana, utilizando su perspicacia como un "prudente escudo":

¿Quién, sino tú, heroico Hernando, pudo
emprender proeza tal; conseguir tanto?
Bien te puedes gloriarse, que diestro, agudo,
triumfos lograste del gentil, espanto;
tu perspicacia fue el prudente escudo
donde Minerva descifró su encanto,
vive inmortal, como precioso ejemplo,
en las virtudes, que de ti hacen templo.
(Canto I, 93)

A pesar de los reveses históricos posteriores —como el recorte de sus poderes por parte de Carlos V tras ser nombrado Marqués del Valle de Oaxaca en 1529 o su inútil espera de favor real tras la expedición a Argel— el poema cierra con una apoteosis imperial.

Se compara a Cortés con Escipión, resaltando el valor y el arte empleados para engrandecer a la monarquía hispana:

Escipión heroico, castellano Marte,
venciste un mundo con tu bizarría,
con tu esfuerzo, fatiga, empeño y arte,
a costa de la sangre, y la osadía;
a tu mano confiesa en esta parte
otro laurel, la hispana monarquía;
bien decir puedes, que de polo a polo,
a ninguno debió, sino a ti solo.
(Canto XII, 137)

El homenaje se extiende a todos los conquistadores de la "indiana zona", posicionando a Cortés como aquel que permitió dar a la religión un culto infalible:

¡Quién sino tú, mejor que a Roma Remo,
pudo, a empresa que el cielo hizo factible,
hacer el Quinto Carlos más supremo,
engrandecer a España más plausible;
dar a la religión, con tanto extremo
más culto a su verdad siempre infalible!
Mil veces mil, por tanta debida gloria,
vive inmortal del mundo en la memoria.
(Canto XII, 139)

La importancia de estos versos radica en que resaltan la valentía, el esfuerzo y el arte de los españoles en el desarrollo del imperio, ensalzando la labor de estos hombres como una contribución fundamental a la historia de España y del mundo. La octava final actúa como un clarín de inmortalidad:

Oh Ilustres Españoles valerosos,
conquistadores de la indiana zona,
vivid felices en los armoniosos

clarines de la fama, que os pregona;
oh gran Cortés, que entre los más famosos
pudiste entretejer a la corona
del César español, que el orbe aclama,
oro a su lauro, púrpura a su grama.
(Canto XII, 138)

A través de esta lírica, Ruiz de León logra que la figura de Cortés trascienda la contingencia histórica de su muerte en Castilleja de la Cuesta y el posterior y azaroso traslado de sus restos. Al posicionarlo como el motor que impulsa una trama donde la fe y las armas se funden en un destino imperial, el autor asegura que el héroe ocupe un lugar permanente en la memoria universal, legitimando la empresa conquistadora como una obra de arte y fe que hizo al "Quinto Carlos más supremo".

5. Conclusiones

La configuración de la *Hernandia. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas* (1755) de Francisco Ruiz de León representa un hito fundamental para comprender la pervivencia del espíritu barroco y el pensamiento providencialista en la América septentrional del siglo XVIII. A través del análisis realizado, se puede concluir que la obra no es una simple versificación de la historia, sino una sofisticada arquitectura poética diseñada para reafirmar la identidad hispano-cristiana en un periodo de transición hacia la modernidad.

En las obras que abordan la conquista de América, el héroe se presenta como un explorador intrépido y audaz en busca de gloria y expansión imperial. Sin embargo, este ideal del héroe conquistador barroco es objeto de una profunda ambivalencia crítica. Aunque se le exalta por sus logros, su representación está

cargada de tensiones éticas y morales, ya que la conquista implica, por momentos y sin lugar a dudas, violencia y dominación. En este sentido, el héroe barroco emerge como una figura compleja y controvertida: un líder astuto que lucha con sus propios dilemas y cuestiona el costo humano de sus acciones, especialmente cuando la inmediatez de los hechos narrados convierte al poeta en testigo y protagonista.

Existe un cambio fundamental respecto del arquetipo clásico: no es el linaje lo que eleva al sujeto, sino la proeza militar, la agudeza, el servicio al rey y el nombre de Cristo. Cortés se manifiesta, así, como un sujeto virtuoso y salvador, cuya obediencia a la ley divina lo convierte en un modelo emblemático del alma cristiana. En la Hernandia, el capitán presenta todos los atributos del héroe conquistador: posee la voluntad pacificadora del héroe militar clásico, es representante de la virtud aristocrático-militar griega y actúa como héroe fundador de cultura en un espacio que el autor define como barbarie.

Finalmente, el Cortés de Ruiz de León se erige como un emblema histórico de un cristianismo redentor. La empresa cortesiana se legitima a través de su finalidad última: la salvación de millones de almas. Al entretejer **"oro a su lauro"**, el poeta cumple el propósito superior de la obra: constituirse en el repositorio de los valores y la ética de una época que veía en la expansión del cristianismo el diseño más alto de la Providencia, posicionando definitivamente la gesta cortesiana en el plano de la memoria universal infalible.

Referencias bibliográficas

- Castro, A. (1962). *La realidad histórica de España*. Porrúa.
- Curtius, E. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz del Castillo, B. (1632). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. https://www.rae.es/sites/default/files/aparato_de_variantes_historia_verdadera_de_la_conquista_de_la_nueva_espana.pdf.
- Gurria Lacroix, J. (1979). Prólogo y cronología. En F. López de Gómara, *Historia de la conquista de México* (pp. I–XXIV). Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Lima, M. (2021). La construcción del héroe en la obra literaria. *Varona, Revista Científico-Metodológica*, (71), 87–88.
- Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana* (Tomo II). Editora Nacional.
- Menéndez Pidal, R. (1956). *La España del Cid* (Vol. II). Plutarco.
- Miranda, R. (1998). Héroe épico: consolidación y ruptura. *Anuario*, 1(1), 293–297. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/7486>.
- Peña, M. (1994). La poesía épica en la Nueva España (siglos XVI, XVII y XVIII). En J. Ortega, J. Amor y Vázquez y R. Olea Franco (Eds.), *Conquista y contraconquista, la escritura del Nuevo Mundo: Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 289–302). El Colegio de México; British Council.
- Pierce, F. (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Gredos.
- Piñeiro, P. (1998). La épica hispanoamericana colonial. En L. I. Madrigal (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana: Tomo 1. Época colonial* (pp. 161–188). Cátedra.
- Prescott, W. (1843) *Historia de la conquista de México*. Compañía General de Ediciones.
- Pullés-Linares, N. (2005). Introducción. En G. Lobo Lasso de la Vega, *De Cortés valeroso y Mexicana* (pp. 11–99). Iberoamericana.

- Ruano Gutiérrez, M. (2014). Epílogo cortesiano. *Hernandia de Francisco Ruiz de León. Sincronía*, 18(65), 142–158.
- Ruiz de León, F. (1755). *Hernandia. Triunfos de la fe y gloria de las armas españolas*. Imprenta de la Viuda de Manuel Fernández.
- Solís, A. (1684). *Historia de la conquista de México*. Imprenta de Bernardo de Villa-Diego. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-conquista-de-mexico-0/html/>.
- Subirats, E. (1994). *El continente vacío: La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Siglo XXI Editores.
- Tenorio, M. (2011). Tres gongorinos novohispanos del siglo VIII. *Acta Poética*, 32(1), 119–150,.
- Valero Silva, J. (1965). *El legalismo de Hernán Cortés como instrumento de su conquista*. Universidad Nacional Autónoma de México.

De aves y tiranos: un análisis de la construcción del tirano en la obra *Aves* de Aristófanes

*Of Birds and Tyrants: An Analysis of the Construction of the Tyrant
in Aristophanes' Play Birds*

Damian Franco Lubrano¹

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras.

Instituto Superior del Profesorado

"Dr. Joaquín V. González"

<https://orcid.org/0009-0000-1658-211>

damian.lubrano@gmail.com

Resumen: Uno de los objetivos de la presente investigación es analizar y desentrañar el mensaje político y social subyacente en la obra de Aristófanes, en su obra, *Aves*, para advertir a la audiencia, en el contexto de la Guerra del Peloponeso (450-385 a.C.) y el lanzamiento de la expedición a Sicilia a instancias del político ateniense Alcibiades.

Se contemplan y evalúan la ambigüedad de la obra y la falta de menciones específicas de políticos del momento. Sin embargo, es posible rastrear referencias a eventos y personajes históricos del pasado de Atenas. De allí que el presente estudio postula y concluye que puede

¹ Damián Franco Lubrano es Maestrando en Estudios Clásicos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Historia por el Instituto Superior del Profesorado "Dr. Joaquín V. González". Diplomado por la Universidad Nacional de Salta.

resultar altamente probable que Aristófanes esté advirtiendo a los ciudadanos contra aquellos políticos que usan habilidades demagógicas y estrategias sofisticas para tiranizar y absolutizar su poder, destruyendo, de este modo, la democracia de Atenas.

Palabras claves: Demagogia, Retórica, Sofística, Tiranía

Abstract: One of the objectives of this research is to analyze and unravel the underlying political and social message in Aristophanes' play, *The Birds*, to warn the audience in the context of the Peloponnesian War (450-385 BC) and the launch of the expedition to Sicily at the behest of the Athenian politician Alcibiades.

The ambiguity of the play and the lack of specific mentions of politicians of the time are considered and evaluated. However, it is possible to trace references to historical events and figures from Athens' past. Therefore, this study postulates and concludes that it is highly probable that Aristophanes is warning citizens against those politicians who use demagogic skills and sophisticated strategies to tyrannize and absolutize their power, thereby destroying Athenian democracy.

Keywords: Demagogy, Rhetoric -Sophistry - Tyranny

Cita sugerida: Lubrano, D.F. (2026). De aves y tiranos: un análisis de la construcción del tirano en la obra *Aves* de Aristófanes. *Revista de Historia Universal*, 33, 61-86.

Introducción

Al momento de pensar en la comedia ática se destaca el comediógrafo por excelencia, Aristófanes (450 – 385 a.C.). Once de sus obras fueron representadas durante la Guerra del Peloponeso y nos han llegado hasta nuestros días (Bowra, 1983, p. 120). En sus obras Aristófanes aprovechaba para dar su visión de la situación política en Atenas. Así, con “una notoria constancia en los mismos

ideales, sostuvo sus puntos de vista, llenos de moderación, a lo largo de su carrera, y exhortó a sus compatriotas a no pelear con Esparta y a no tratar a sus aliados como meros súbditos tributarios” (Bowra, 1983, p. 122). Para ello ridiculizaba a los líderes políticos de Atenas y recreaba escenarios de fantasía para poder transmitir finalmente su mensaje al auditorio presente.

La obra que nos atañe en este trabajo, *Aves*, trata de dos ciudadanos atenienses, quienes cansados de la litigiosidad de la *polis* deciden salir de ella y buscar un lugar más tranquilo o una nueva ciudad donde vivir. Luego de su encuentro con el legendario rey Tereo, convertido en un ave (abubilla), el protagonista de la obra decide fundar una nueva ciudad en el cielo con las aves. Paulatinamente, gracias a su habilidad discursiva logra convertirse en el amo de la nueva ciudad. A partir de su ubicación estratégica, entre el cielo y la tierra, entre los hombres y los dioses, sumado a su capacidad de convencimiento y persuasión; consigue hacerse con el poder sin límites y somete a su autoridad a los dioses, hombres y aves al modo de un verdadero tirano. Esta obra fue exhibida en el 414 a.C., un año después del lanzamiento de la expedición a Sicilia. El objetivo de la misma no solo era conquistar las ciudades de la isla, sino también bloquear cualquier asistencia que estas pudieran dar a sus aliados en el Peloponeso a fin de lograr su aislamiento y rendición (Konstan, 1998, p. 4).

Ahora bien, en muchas de las obras de Aristófanes, sus oponentes políticos o situaciones reales del contexto histórico que vive, aparecen explícitamente en ellas². Sin embargo, en *Aves* no hay

² En *Caballeros* menciona la batalla de Pylos y de los principales políticos del momento, Demóstenes, Nicias y Cleón. En *Acarnienses* figura de forma ridícula al general ateniense Lamaco. En *Avispas* ridiculiza de forma indirecta a Cleón, aunque utiliza su nombre.

menção alguna respecto a la expedición a Sicilia o al demagogo, Alcibíades, quien ponía en peligro la paz y el futuro de Atenas con esta nueva aventura militar. Ante esta situación es que surgen diversos interrogantes, tales como la forma de interpretar la obra y cuál es el mensaje que el autor quiere dar con ella. En el presente trabajo intentaremos abordar estas cuestiones mediante un somero repaso de las posturas propuestas y realizaremos un análisis de la obra, respecto a la trayectoria política del personaje principal y los acontecimientos que lo rodean.

Interpretaciones de la obra

Respecto a la interpretación de la obra y su significado existen diversas posturas. En primer lugar, desde el siglo XIX, hay autores que sostienen que puede hacerse una lectura política de la obra al trazar un paralelismo entre ella y la situación de Atenas, con particular atención en la expedición a Sicilia. De modo que algunos de ellos, como Suevern (en Konstan, 1997, p. 5) ven en *Aves* una alegoría para:

disuadir a los atenienses de la expedición a Sicilia al exponer su sinsentido. Las aves son los atenienses, Νεφελοκοκκυγία su imperio visionario; sus creadores son políticos y oradores; Pistetero es Alcibíades; (...) los dioses son los lacedemonios que serán rodeados en el Peloponeso y hambreados.

Otros autores, como Green (en Konstan, 1997, p. 5), se alejan paulatinamente de la lectura política alegórica de la obra; en particular de lo que respecta a la identificación de los elementos presentes en *Aves* con el contexto real histórico de Aristófanes,

pero establece que *Νεφελοκοκκυγία*³ se configuraba como un modelo positivo, una ciudad ideal con una democracia que goza de un liderazgo al estilo de Pericles. Por su parte, Arrowsmith (en Konstan, 1997, p. 6) realiza un análisis similar al *Green*, pero discrepa con respecto a lo que representa *Νεφελοκοκκυγία*. En este caso estipula que se trata de una advertencia de Aristófanes a los atenienses, “es su imagen de todo lo que la naturaleza humana sería si realmente se atreviera a afirmarse contra el *nomos*”.

Sin embargo, hay autores que descartan de lleno la posibilidad de una lectura política de la obra. En ese sentido, como sostiene Whitman (1964, p. 170) “el tema de *Aves* es lo absurdo mismo (...) es un sinsentido y está extrañamente libre de preocupaciones políticas”.

No obstante, han surgido nuevos trabajos que han tomado una postura que toma cierta distancia de ambos enfoques. En tal sentido, Henderson (1997, p.135) afirma que:

la interpretación de *Aves* ha sido inusualmente difícil por la inusual autonomía de su fantasía. A diferencia de otras obras, *Aves* no contiene debate acerca de alguna situación de interés público, no recomienda reformas de hábitos políticos; y no propone ninguna decisión política. El poeta olvida su aparición habitual en la parábasis.

De hecho, según el autor, Pistetero no puede encuadrarse ni tampoco identificarse con una sola categoría de personaje (1997, p. 136). Al mismo tiempo, Henderson (1997, p. 146) rechaza que la obra pueda catalogarse como simple fantasía y reconoce que hay

³ Existen varias traducciones para el nombre de la ciudad, “Nubicuquilandia”, “Piopío de las nubes” y “Clouduckooland”, por ello optaremos por utilizar su nombre en griego a lo largo del trabajo.

cierta conexión entre la obra y la expedición a Sicilia. En definitiva, para el autor, Νεφέλοκοκκυγία se constituye como una *polis* superior a Atenas con un líder, Pistetero, que asegura la unidad de la ciudad. Al igual que Henderson, David Konstan (1997, p. 5) no adhiere a la aproximación a la obra desde una interpretación alegórica; de hecho, sostiene que este enfoque ha dado resultados inconsistentes y mensajes contradictorios. Por su parte, propone analizar la ciudad de las aves como una utopía y su relación con las normas atenienses (*nomos*); al mismo tiempo ve cómo interactúan estos aspectos con la propia megalomanía de la ciudad. Finalmente concluye que en la obra se representa “una compleja imagen de las contradicciones de Atenas, solidaridad comunal y sus divisiones políticas y sociales, el conservadurismo que parecería la imagen de una constitución ancestral, y un deseo de poder imperial” (Konstan, 1997, p. 17). Sin embargo, ambas posturas son criticadas por Ambler (2012), quien rechaza la idea de que en la obra Νεφέλοκοκκυγία se represente una utopía y aspectos positivos sobre la situación de Atenas. Asimismo, niega especialmente la caracterización de Pistetero como un buen líder, como una figura positiva que logra aglutinar en sí mismo a las diferentes facciones y garantiza la unidad de la ciudad. Por el contrario, le endilga al personaje características netamente egoístas, ya que sus acciones están guiadas solo para conseguir sus objetivos personales.

Hay otros trabajos que centraron más su atención en la figura de Pistetero y en intentar identificar Νεφέλοκοκκυγία con alguna localización real. Aquí destaca, por un lado, el trabajo de Vickers (1995, pp. 347-348), quien sostiene que la ciudad de las aves es una representación de Esparta, mientras que la apariencia física, vestimenta y oratoria de Pistetero están reflejadas en Alcibíades. Por otro lado, Anderson y Dix (2007, p. 325), afirman que, a partir

de la entrada en escena de Pistetero (ya como un tirano) en su carro, acompañado de *Basileia*, remite directamente a la entrada del tirano Pisístrato en Atenas con un carro, junto con una mujer que estaba ataviada como la diosa Atenea, de manera que Νεφέλοκοκκυγία representaría a Atenas.

En nuestro caso, opinamos que *Aves* no sería una mera fantasía sin sentido, sino que hay un mensaje político que Aristófanes intenta dar a la audiencia. Hay muchas teorías que apuntan a una asimilación con los hechos de la situación ateniense al momento del estreno de la obra, con la expedición a Sicilia como el más importante de ellos y la actuación de Alcibíades. Pero, a nuestro parecer, la ambigüedad de la obra que se refleja en las diversas posibilidades de análisis proporcionadas por los autores recién vistos dificulta hacer una lectura y comprensión de ella de una forma tan lineal. En nuestra opinión, el trasfondo de la expedición a Sicilia tendría influencia en la obra y el mensaje que esta trata de brindar, aunque no sería el punto central de la misma. Ya que, consideramos, que la aparente imposibilidad de establecer una única relación directa entre los eventos y los protagonistas de la obra con la situación de Atenas es justamente lo que permitiría descifrar lo que quiere representar; y, de esta manera, dar con el mensaje que Aristófanes intentaba transmitir a la audiencia. Para ser más precisos, la imposibilidad de identificar de forma completa e irrefutable al protagonista, Pistetero, con un solo personaje histórico, como Pisístrato o Alcibíades, es producto de la ambigüedad intencional de Aristófanes. Esto no deviene de un sin sentido de *Aves*, sino que hay un mensaje que debe analizarse a partir de una aproximación a Pistetero y su trayectoria a lo largo de la obra. Debemos estudiar cómo este ciudadano ateniense que se aleja de la ciudad, hastiado de su litigiosidad, termina como un

tirano con el poder absoluto y sumisión sobre aves, hombres y dioses.

De esta manera, partiremos en concordancia con la postura de Ambler, al descartar la posible consideración de Pistetero como una figura positiva en absoluto; tampoco planteamos la posibilidad de identificarlo con un único personaje histórico. A nuestro juicio, proponemos que la ambigüedad de la representación de Pistetero obedecería a la intención de Aristófanes a proponer un arquetipo de tirano, cuyas características y comportamientos podrían identificarse con figuras tiránicas o aquellas que el autor consideraba que podrían devenir en tiránicas y así constituirse un peligro para la democracia. Es por ello por lo que Aristófanes intentaría así hacer una denuncia de las amenazas que suponían para la democracia ateniense, la retórica y la sofística por parte de los líderes políticos demagógicos de Atenas, y el potencial advenimiento de un régimen tiránico.

El tirano y sus características en el imaginario griego

Antes de iniciar el análisis de la obra, resulta menester primero definir la figura del tirano y la tiranía. Varios autores han elaborado diferentes definiciones acerca del término⁴, entre ellas destacamos la de Sierra Martín (2014, p. 60), quien define tiranía como “un gobierno personal cuyo sinónimo pueda ser *mónarchos* (μόναρχος), o como el exponente de un poder absoluto superior al de los tradicionales *basileís*, o un déspota oriental o un líder

⁴ Ste. Croix define a los tiranos como las figuras que rompen la hegemonía aristocrática, instaurando un gobierno personal y dictatorial (1988, p. 329); Claude Mossé indica que los tiranos son quienes acceden al poder gracias a la aparición de nuevas formas de generar riqueza, centradas en el comercio comunitario (1969, pp. 12-13).

popular”. La imagen de esta figura política se encuentra influenciada y determinada por las obras de los autores de la época, como Heródoto y Tucídides (Sierra Martín, 2014, p. 60), quienes se vieron atravesados por la experiencia de las guerras médicas. Estos conflictos marcaron fuertemente el ideario griego respecto a los tiranos, y le otorgaron así las características negativas que asignan a estos, un despotismo arbitrario y caprichoso (Sierra Martín, 2014, p. 66).

No existe consenso entre los autores respecto del surgimiento y toma del poder por parte de los tiranos, es decir, esto se encuentra en debate. Por un lado, hay quienes siguen los modelos aristotélicos: “el tirano que surge como demagogo, el que se alza con la tiranía desde un cargo público tras aprovechar algún disturbio, el que aprovecha el deterioro de la realeza y el que se escinde de la oligarquía” (Sierra Martín, 2014, p. 60). Por otro lado, hay otros estudios más recientes, como el que propone Sierra Martín (2014), que intentan romper con estos esquemas y proponen que el establecimiento de las diversas tiranías responde a diversos contextos sociales y políticos particulares. Sin embargo, algo que indican, tanto Heródoto como Tucídides es que las tiranías intentan acceder al poder de forma ilegal y, frecuentemente, por medio de la violencia⁵. Si bien tomamos características generales de los tiranos, en esta investigación destacamos en este punto a uno de ellos, Pisístrato y su camino hasta alcanzar la tiranía en Atenas. Acorde a Heródoto, Pisístrato, junto con sus seguidores provenientes del sector de la montaña, se rebelaron y tomaron la acrópolis, en su primer intento por

⁵ Las dinastías tiránicas de los Cipséidas (Heródoto, V.92); Cílón de Atenas (Heródoto, V.71; Tucídides, I.126). Para un mayor análisis ver Sierra Martín, C. (2014). “La edad de los tiranos: una aproximación a las ambigüedades de la tiranía arcaica” en *Gerión*, 32, pp. 57-77.

acceder a la tiranía, aunque luego fueron rápidamente expulsados por la alianza de las facciones de Megacles y Licurgo (Heródoto, I. 59 - 60.2). No obstante, las divisiones y disputas entre las facciones y mismo dentro de ellas propiciaron las condiciones para que Pisístrato intentara nuevamente instaurar una tiranía en Atenas. A causa de un insulto proveniente de su propio grupo, Megacles le ofreció su apoyo a Pisístrato para llegar a la tiranía a cambio de casarse con su hija (Heródoto, I. 60.2-3). De esta manera, además del apoyo popular, Pisístrato consiguió la alianza y sostén de una de las familias más poderosas de la ciudad, por medio del matrimonio, y así consolidó de mejor manera su posición. Asimismo, para obtener legitimidad a su regreso del exilio, Pisístrato habría recurrido a la siguiente estrategia:

En el demo de Peania había una mujer, cuyo nombre era Fía, de cuatro codos menos tres dedos de estatura y, además, agraciada. Ataviaron a la mujer en cuestión con una armadura completa de hoplita la hicieron subir a un carro, le indicaron la actitud que debía adoptar para aparentar mayor majestuosidad y la condujeron a la ciudad, enviando por delante heraldos que, al llegar a Atenas, proclamaron lo que les había sido ordenado, diciendo así: ‘atenienses, acoged con propicia disposición a Pisístrato, a quien la propia Atenea, honrándolo más que a hombre alguno, repatría a su acrópolis’. Los heraldos, pues, difundían estas palabras por todas partes y, en seguida, llegó a los demos el rumor de que Atenea repatriaba a Pisístrato; y los de la ciudad, convencidos de que la mujer era la diosa en persona, adoraron a aquella mortal y aceptaron a Pisístrato. (Heródoto, I. 60.4)

En este segundo intento de erigirse como tirano de Atenas, Pisístrato no recurrió a la violencia como la vez anterior, sino que, por medio de una alianza vía matrimonial, logró conseguir mayores apoyos. Al mismo tiempo, resulta interesante destacar

que recurre a una puesta en escena para intentar demostrar una vinculación o favorecimiento por parte de la diosa tutelar de Atenas. Así desplegó una entrada triunfal en un carro acompañado de una mujer con los ornamentos de Atenea para mostrar su majestuosidad; la supuesta predilección de la diosa para con él y de esta manera conseguir así el aval del pueblo ateniense.

Una vez instalados en el poder, hay ciertos comportamientos que se consideran que determinan la figura violenta y despótica del tirano de una manera generalizada a todos ellos:

El mismo es objetivo de envidia, pero también envidia a los *polítas...*, a todos los que lo rodean. El tirano no admite a su alrededor que destaque nadie (...). Los problemas del adulador también son graves, porque al tirano la moderación le parece escasa y el exceso le agobia. Pero lo más grave es que altera los *nómaia patria*, las tradiciones políticas que se definen como la *πάτριος πολιτεία*, que vendría a ser el sistema que se ofrece frente al poder personal; este también se caracteriza por la práctica de la violación y de la muerte sin juicio de los que el monarca considere enemigos. Por eso se identifica con el *τύραννος*. (Plácido, 2007, p. 130)

Ahora bien, ya que hemos abordado la figura del tirano es necesario tener en cuenta ciertos puntos, algunos de ellos ya mencionados previamente. Aristófanes sostenía que Atenas debía dar un trato justo a los aliados y, al mismo tiempo, fue un fiel partidario de no ir a la guerra contra Esparta y de firmar la paz con ella. (Bowra, 1983, p. 122). Siempre que pudo, no duda en expresar su mensaje en las obras a la audiencia presente en pos de finalizar el conflicto con los lacedemonios. Su postura pacifista le granjeó adversarios políticos, especialmente líderes destacados de Atenas, como Cleón, a quienes denunciaba en sus obras. Tal es

el caso de *Acarnienses* donde el autor se encarna en el protagonista de la obra para poder pronunciar su mensaje, como bien afirma Foley (1988, p. 38): “Dikaiopolis comparte con Aristófanes la declaración de que su discurso protegerá la ciudad de la adulación y el engaño de oradores corruptos, tanto nativos como extranjeros”. Esta situación se replica luego en los albores de la expedición a Sicilia del 415 a.C., un año antes del estreno de *Aves*. Recordemos que la ciudad de Segesta había solicitado la intervención de Atenas en Sicilia y se había ofrecido a sufragar los gastos de la expedición, aunque su situación financiera real no permitía solventar semejante gasto. En esta situación, que ya alimentaba la sospecha, coincidimos con Domínguez Monedero y González (1999, p. 286) al inferir que “en todo el asunto estaba la larga mano de Alcibíades, que necesitaba un pretexto admisible para quebrar la resistencia de los partidarios de la paz (...), y conseguir un mando militar de importancia, que habría de convertir su posición política casi en insuperable”. Aunque fueron enviados embajadores atenienses a Segesta para corroborar la veracidad de la promesa de financiamiento, estos habilitaron la expedición:

lo que sugiere que, o bien estaban dispuestos a dejarse engañar, o bien aceptaron sobornos. En cualquiera de los dos casos, Alcibíades pudo disponer de informes favorables (aunque falsos) para, en la primavera del 415 proponer a la asamblea, el envío de una expedición a Sicilia”. (Domínguez Monedero & González, 1999, p. 286)

Además de los informes falsos, Alcibíades utilizó una de sus mejores herramientas, la oratoria⁶, para así convencer a la asamblea y sortear las acusaciones de Nicias y otros adversarios

⁶ Plutarco afirma que era un hábil orador (Plutarco, *Vidas paralelas III*. Gredos).

que se oponían terminantemente al lanzamiento de la expedición a Sicilia y pregonaban la paz con Esparta. De manera que con un discurso demagógico ganó el apoyo de sus partidarios y otros grupos seducidos por las promesas de riqueza, gloria y poder, que Alcibíades les garantizaba con el éxito de la expedición de Sicilia y el dominio de las ciudades de la isla (Domínguez Monedero y González, 1999, p. 287).

A partir de este punto podríamos establecer dos elementos que, a nuestro juicio, constituirían una amenaza a la democracia ateniense para Aristófanes. Por un lado, la tiranía, con todos los componentes antes mencionados, entre los que destacamos el acceso ilegal al poder y la represión violenta de los adversarios. Y, por otro lado, los líderes políticos de Atenas, quienes utilizaban su habilidad discursiva para ganarse el apoyo de la asamblea en medidas que tenían por objeto consolidar su poder unipersonal y, de este modo, lograr el beneficio propio sobre el bienestar de la ciudad. No obstante, esto no implica que sean elementos que estén completamente separados uno del otro. Por el contrario, esto resultaría en un llamado de atención contra los tiranos y los políticos demagógicos sofistas, cuyos comportamientos tiránicos podrían llevar a establecer un régimen de ese tipo y anular así la democracia.

A continuación, analizaremos la carrera de Pistetero hacia el poder, la aplicación de estrategias discursivas y la utilización de la violencia o la amenaza de su uso lo cual lo calificaría, según nuestra opinión, como tirano. Al mismo tiempo, veremos cómo, a partir de la conducta y proceder de Pistetero podría identificársele tanto con Alcibíades como con Pisístrato. Y de este modo, como mencionamos previamente, establecer cómo la ambigüedad que sugiere el comportamiento y características del

protagonista al momento de intentar relacionarlo con un único personaje histórico tendría la intención, a nuestro juicio, de establecer un arquetipo de tirano y de conductas tiránicas por parte de líderes políticos para así advertir de los peligros que esto supondría para la democracia ateniense.

Pistetero y el camino de constitución de la tiranía

Los dos atenienses, Pistetero y Evelpides, que habían abandonado la ciudad, cansados de la litigiosidad y las demandas, buscaban un nuevo lugar, donde tuvieran tranquilidad y poder establecerse. Para ello se proponen encontrar al mítico rey Tereo, convertido en una abubilla para que los ayude a hallar un lugar como el que buscaban (*Aves*, 42-45). Luego de encontrarse con el rey Tereo, devenido en ave, queda en claro que ambos están huyendo de la ciudad para evitar pagar sus deudas y los juicios que provienen de su carácter de morosos (*Aves*, 115-120). Después de consultar sobre una nueva ciudad donde poder establecerse, libre de tareas pesadas y juicios, surge la consulta sobre el modo de vida de las aves. En ese momento Pistetero inicia su plan. En primer lugar, sugiere a Tereo que las aves deberían dejar de dar vueltas sin sentido y establecerse de forma definitiva en un lugar, para ello indica que deben fundar una ciudad (*Aves*, 167 -173). El lugar propuesto por Pistetero para establecer la nueva ciudad era el espacio entre el cielo y la tierra, entre los dioses y los hombres. La elección no es al azar, sino que hay una clara intención, que inmediatamente queda en evidencia, ejercer el dominio, tanto sobre los hombres:

Como si dijéramos ‘lugar’. Pero como da vueltas y todo pasa a través suyo, se llama ahora cavidad. Basta, sin embargo, con que vosotros os establezcáis allí y le pongáis murallas para que

cambie su nombre de cavidad en ciudad. Y así dominaréis a los humanos, como a los saltamontes, y mataréis a los hombres con la hambruna de Melos (Aves, 180 -185)⁷.

Como también sobre los mismos dioses, lo que refleja la desmedida ambición del protagonista de la obra:

Entre ellos y la tierra está el aire, ¿no? Pues bien, lo mismo que nosotros, cuando queremos ir a Delfos, pedimos permiso de paso a los beocios, cuando los hombres ofrezcan sacrificios a los dioses, no permitáis que el humo de las piernas asadas pase a través del espacio infinito y de vuestra ciudad que les es ajena, si los dioses no os pagan un tributo (Aves, 190 -195).

Una vez convencido Tereo, Pistetero tuvo la posibilidad de hablar directamente con las aves (Aves, 320-400). Ahora bien, para persuadirlas de la viabilidad de fundar una ciudad y de tomar una posición de predominio sobre hombres y dioses debía dar fundamentos que legitimaran su idea. En este momento podemos ver cómo Pistetero comienza a emplear su arsenal discursivo y convence así a las aves de una antigua supremacía de ellas sobre los hombres y sobre los mismos dioses (Buis, 2013, p. 5) en virtud de un pasado mítico producto de su absoluta inventiva. De modo que les afirma que habían sido los amos y señores de todo lo que existía: “¿Vosotros? De todo cuanto existe; de mí en primer lugar, de este de aquí y del propio Zeus, porque sois más antiguos y nacisteis antes que Crono y los Titanes, y antes que Tierra” (Aves, 466-467).

Convencidas las aves de su supuesta antigua y mítica superioridad siguieron las indicaciones de Pistetero: “Más ven aquí a mi lado e

⁷ Para los pasajes citados de la obra emplearemos la traducción realizada por Macía Aparicio, L. M. en Aristófanes (2007). *Comedias II, Los Pájaros*, Madrid. Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Luis M. Macía Aparicio.

instrúyenos sobre lo que hay que hacer, pues no nos merece la pena vivir si no recuperamos nuestra realeza sea como sea” (*Aves*, 448-449). De esta manera, el protagonista logra granjearse el favor y confianza de las aves, las cuales siguen sus instrucciones para la fundación de la ciudad y establecer así su dominación sobre los hombres y sobre los dioses:

Quando se alce esa muralla, reclamáis el imperio a Zeus, y si os dice que no, no quiere o no cambia enseguida de opinión, le declararéis la guerra sagrada y les prohibís a los dioses que pasen empalmados a través de vuestro territorio, como hacían antes, cuando bajaban del cielo a cometer sus adulterios con las Alcmenas, Álopes o Sémeles; y si vienen, ponedles un sello en el capullo para que no puedan tirárselas. Y os recomiendo que enviéis a los hombres otro pájaro con el anuncio de que ahora reinan los pájaros y es a ellos a quienes deben ofrecer sus sacrificios y sólo en segundo término a los dioses, y que se asigne a cada dios el pájaro más adecuado: si se hace un sacrificio a Afrodita, que se le ofrezcan nabos al pájaro de Fa... larisa; que se le ofrece una oveja a Posidón, conságrensele granos de trigo al pato que el sacrificio es a Heracles, ofrézcansele pasteles de miel a la gaviota; y si es un carnero el sacrificado a Zeus rey, el abadejo es el pájaro rey, que debe zamparse antes que el mismísimo Zeus un moscardón con un buen par de cojones. (*Aves*, 555 -570)

De esta manera queda expuesta ante todas las aves la razón de la elección del lugar para la fundación de la nueva ciudad. Su ubicación estratégica le garantizaba un espacio de mediación entre el plano de los hombres y el de los dioses. Un espacio a partir del cual pueden dominar a los humanos y a las divinidades en virtud de su monopolio de los sacrificios. Teóricamente las grandes beneficiarias de estos cambios son las aves, aunque todo es parte de la estratagema de Pistetero, quien, gracias a su

habilidad oratoria y sus conocimientos urbanos, religiosos, legales y políticos, como ciudadano de Atenas, da forma a su plan que beneficia a sus propias aspiraciones. Las aves, completamente embelesadas por las ideas de Pistetero, no solo lo ponen en ejecución, sino que también asignan roles específicos: “De cuanto hay que hacer mediante la fuerza nos encargaremos nosotros. Cuánto hay que decidir mediante la razón corre completamente por tu cuenta” (*Aves*, 637-639). Esta diferenciación de roles adquiere un cariz particular y marca asimismo un nuevo hito en el plan de Pistetero, ya que ahora es él quien asigna tareas, en este caso, a su compañero Evelpides:

Como que ese dios es muy adecuado para vivir en las piedras. (A Evelpides) Vamos, tú, a volar ahora mismo; asiste con tu presencia a los muradores, llévalas adoquines, agita desnudo el mortero, sube la arqueta, cáete al suelo desde una escalera, pon puestos de guardia, conserva siempre encendido el fuego, haz la ronda llevando en tus manos la campana y duerme a pie de obra. Y manda un heraldo hacia arriba, a los dioses, y otro hacia abajo, a los hombres; y luego vuelve desde allí a mi lado. (*Aves*, 837-845)

Como resultado logra enviar lejos a su compañero y queda únicamente Pistetero para tomar las decisiones “mediante la razón”. Luego de expulsar al sacerdote (*Aves*, 890), Pistetero se encarga personalmente de los sacrificios a los dioses y más tarde, expulsa a otros personajes que se acercan a la ciudad, como el poeta, el recitador, Metón, el inspector y al vendedor (*Aves*, 900 – 1157). Esto nos indica, por un lado, que Pistetero pasa a ser quien decide, unilateralmente, quién entra o sale de la ciudad, sin consulta alguna a las aves; y, por otro lado, la progresiva acumulación de poder en su persona. El poder religioso queda en sus manos a partir de la expulsión del sacerdote y ser él quien realiza los sacrificios.

Luego se hace manifiesto que, en la ciudad de las aves, Pistetero poseía el mando militar absoluto, así como también el control de las relaciones exteriores, ya que únicamente él decide quien ingresa a Νεφέλοκοκκυγία. De modo que, es en las fronteras, es decir, las murallas, el espacio en donde se demuestra el ejercicio de este poder. A tal punto llega la “autoridad” de Pistetero, e incluso su soberbia -si se admite el calificativo-, que se atreve a enfrentarse a una diosa, Iris⁸, quien, al sobrepasar las murallas de la nueva ciudad sin permiso, es confrontada e incluso amenazada con la violación por Pistetero:

Escucha tú y déjate de sandeces; estáte tranquila. Veamos. ¿Es que crees que diciendo eso vas a asustarme como a un lidio o a un frigio? ¿Ignoras que si Zeus me sigue molestando haré que águilas portadoras de fuego incendien las vigas de su palacio y la morada de Anfión y que enviaré contra él al cielo porfiriones, esos pájaros con atuendo de pantera, en número superior a seiscientos? Y mira que ya una vez un solo Porfirión le dio bastantes problemas. Y por poco que tú me fastidies, te cojo en el aire, a ti, la primera mensajera, y te abro de piernas por muy Iris que seas. Y te admirarás de ver cómo, aunque soy viejo, se me empina el espolón tres veces seguidas (*Aves*, 1245 -1255).

Sus amenazas contra el mismo Zeus por medio de ataques de aves enviados por él dan cuenta del poder militar de Pistetero, así como un control más férreo de Νεφέλοκοκκυγία bajo su mando. De igual manera, la espiral ascendente de violencia, ahora también contra el cuerpo de la diosa, expresa con claridad que no hay límites que Pistetero vaya a respetar, además de encuadrar

⁸ En la antigua Grecia, Iris es la personificación del arcoíris y servía como puente entre el cielo y la tierra.

con el comportamiento encuadrado dentro de las conductas de los tiranos, como vimos anteriormente.

Cuando es interrogada sobre los motivos por los que circulaba sobre las murallas y hacia donde se dirigía, la diosa Isis afirma que va camino a la tierra para exigir a los hombres que realicen sacrificios a los dioses, pero Pistetero, en otra muestra de soberbia le refiere el nuevo esquema de poder entre hombres, aves y dioses, establecido por él, unilateralmente: “Los pájaros son ahora dioses para los hombres y a ellos han de ofrecerles los sacrificios y no a Zeus” (*Aves*, 1237-1238). Y por si no era claro el nivel de autoridad que había alcanzado Pistetero, cuando llega un mensajero, éste pregunta por él, adjudicándole la posición de ἀρχων (*Aves*, 1121).

La coronación de su poder, en este caso en sentido literal, se da cuando un heraldo de los hombres lo adula impúdica y exageradamente para luego anunciarle: “Todas las naciones del mundo te conceden honores por tu sabiduría y te coronan con esta corona de oro” (*Aves*, 1274-1275) la cual Pistetero acepta sin dudar y marca *de facto* su estatus de monarca de Νεφέλοκοκκυγία.

La progresiva acumulación de poder y transformación, de un simple ciudadano ateniense que huye del pago de sus deudas a un tirano, amo y señor de las aves, los hombres y los dioses, queda de manifiesto una vez más en lo que refiere al manejo de la ley a su conveniencia y antojo. Cuando un personaje pide ingresar a Νεφέλοκοκκυγία y así poder golpear y matar al padre para heredar sus bienes, Pistetero acude a su conocimiento de las leyes atenienses y su habilidad oratoria para indicarle la existencia de una norma en la ciudad de las aves que prohíbe la violencia contra los padres, e incluso obliga a su cuidado (Buis, 2013, p. 9).

Desde el Olimpo se planea el envío de una embajada compuesta por Poseidón, Tríbalos⁹ y Heracles para negociar la paz con Pistetero y así obtener de nuevo el acceso a los sacrificios. Sin embargo, previo a su llegada, Prometeo había advertido a nuestro protagonista que aceptara las condiciones solo si Zeus cedía su cetro y entregaba a Βασίλεια¹⁰ como esposa, una joven hermosa, que “administra el rayo de Zeus y todos sus demás atributos: buen consejo, leyes justas, prudencia, arsenales, insultos, colacretas, trióbolos...” (Aves, 1539-1541). De modo que de conseguir a Βασίλεια podría obtener todo el poder de Zeus, es decir, el poder absoluto y así gobernar sobre hombres, aves y, también, sobre los mismos dioses.

Una vez que llega la embajada, se dirigen hacia Pistetero, la única y absoluta autoridad de Νεφελοκοκκυγία. Cuando se encuentran ambas partes ven que nuestro protagonista cocinaba unas aves sobre las brasas y este afirma: “Son unos pájaros que se han rebelado contra los pájaros del partido del pueblo y han salido culpables en el juicio” (Aves, 1584). Si tenemos en cuenta que todas las atribuciones del poder estaban concentradas en su persona, podemos inferir que el “juicio” no fue más que una decisión arbitraria de su parte y su ejecución fue para deshacerse de posibles adversarios a su régimen. Debemos recordar que, según las características vistas previamente sobre la tiranía, el uso de la violencia, no solo se utilizaba para tomar el poder sino también para conservarlo y deshacerse de los opositores, sin

⁹ Tríbalos, identificado como un dios bárbaro ya que utiliza mal la túnica y Poseidón lo critica por ello (1565-1569). Ver: BUIS, E. J. (2021). “El poder tangible: desplazamiento material y demarcación espacial en Aves de Aristófanes” en *De Rebus Antiquis*, (10), p.144.

¹⁰ Βασίλεια: reina, princesa, hija del rey. En la traducción de la obra utilizada hasta ahora, APARICIO, L. M. (2007) Aristófanes: Comedias II, Los Pájaros, Gredos, se traduce como “Soberanía” pero optaremos por utilizar el nombre en griego.

juicio de por medio. Esto deja a las claras que Νεφέλοκοκκυγία está bajo un régimen tiránico, impuesto por Pistetero.

Por si faltan pruebas adicionales de su habilidad oratoria y de su astucia al momento de manipular la ley ateniense para su conveniencia, hay dos momentos clave, mientras negocia con la embajada de los olímpicos, que ilustran este punto y constituyen también una “típica referencia del pensamiento sofístico del momento” (Buis, 2013, p. 10), al cual Aristófanes se opone y denuncia en esta obra y otras más¹¹. El primero ocurre durante los primeros intercambios entre los dioses y Pistero, cuando este último sugiere que, a cambio de obtener el cetro de Zeus, las aves pueden forzar a los mortales a cumplir con los juramentos divinos (Aves,1610) y al mismo tiempo actuar como agentes de cobro de sacrificios prometidos por los humanos para los dioses (Aves,1618-1621). Recordemos que Pistetero había abandonado Atenas para evitar pagar sus deudas y el correspondiente juicio por ello. Pero ahora vemos que no tiene ningún tapujo en recolectar las deudas de otros. Esto representa una aplicación arbitraria de la ley, ya que así elige qué leyes le aplican y cuales aplican para los demás. Un ejemplo más de su comportamiento tiránico al momento de ejercer el poder. El segundo momento tiene lugar cuando Pistetero añade al pedido del cetro, a la joven Βασίλεια para que sea su esposa. Poseidón se niega a esa condición y advierte a Heracles, quien insistía en aceptar, que de esta manera él sería pobre ya que no heredaría nada de su padre llegado el momento (Aves, 1645). Sin embargo, Pistetero, astutamente, le dice:

¹¹ Como mencionamos previamente, con la obra *Acarnienses*, donde Dikaiopolis denuncia a los oradores corruptos que amenazan el bienestar de la ciudad.

Pobre de mí, hay que ver cómo te lían. Acércate aquí a mi lado para que yo te lo explique. Tu tío te engaña, estúpido de ti, porque de los bienes de tu padre no te corresponde ni una cáscara de nuez según las leyes, como bastardo que eres y no hijo legítimo. (*Aves*, 1647-1650)

Y ante la consulta de Heracles si Zeus pudiera entregarle los bienes, a pesar de su bastardía, Pistetero afirma:

La ley no se lo permite. Ese Posidón que ahora te da consejos es el primer heredero y no tú de los bienes de tu padre: le basta con decir que él es su hermano legítimo. Te citaré la ley de Solón: ‘El bastardo no tiene ningún derecho de parentesco cuando hay hijos legítimos, y si hay hijos ilegítimos, la herencia les corresponde a los familiares más próximos’. (*Aves*, 1658-1662)

De esta manera, Pistetero utiliza la retórica y aplica la ley ática a los mismos dioses, en lo referente a las herencias, y logra su objetivo de casarse con Βασίλεια (Buis, 2013, p. 11). Quizás resulte obvio, pero no por ello, menos necesario de mencionar, que el cetro de Zeus, aquel objeto que Pistetero originalmente impulsaba a las aves que lo consiguieran para así reclamar su antigua posición de predominio sobre los dioses, queda únicamente en las manos del protagonista, así como todos los bienes y poderes resultantes de su matrimonio con Βασίλεια.

En este punto resulta interesante que, una vez conseguida la concentración del poder supremo, el mensajero que anuncia la llegada de Pistetero con su flamante esposa utiliza el termino τύραννον¹² -tirano. Consideramos que esto puede deberse a que el plan de Pistetero se había concretado; había logrado obtener el

¹² En la traducción de Macía Aparicio (2007) τύραννον se traduce como ‘soberano’, mientras que Rogers (1927) opta por ‘rey’. En este trabajo preferimos traducir el término como ‘tirano’, siguiendo el sentido consignado en Pabón (1995)

poder absoluto y dominio sobre dioses, aves y hombres; por lo que la naturaleza de su poder y su proceder tiránico resulta evidente para los personajes y para la audiencia. Asimismo, hay un evento hacia el final de la obra que es muy ilustrativo y significativo en lo que refiere a la figura del tirano, cuando el mensajero alaba y describe la entrada triunfal, casi apoteósica, en el palacio de los dioses en el Olimpo, por parte de Pistetero y su flamante esposa:

Él avanza con un brillo como jamás se vio a astro esplendente ninguno en su morada que de oro refulege, brillante como nunca lo hizo el resplandor de los rayos del sol que se ven desde lejos. Tal es en su avance, y trae consigo a una mujer de inefable belleza. Y va blandiendo el rayo, el arma de Zeus que transportan alas. Un aroma indescriptible llega hasta lo más profundo del círculo del cielo, hermoso espectáculo, y el perfume del incienso barre de un solo soplo los torbellinos de humo. Helo aquí en persona. Es preciso que abras la boca sagrada de buenas palabras de la diosa Musa. (*Aves*, 1710-1719)

Concordamos con Buis (2021, p. 147) en que esta escena resulta muy significativa en lo que refiere a la tiranía, especialmente para la audiencia ateniense ya que:

el público seguramente recordaría en esta divinización última la célebre imagen de Pisístrato entrando en la ciudad con un carro, junto con una mujer tracia llamada Fía vestida con la armadura de Atenea, persuadiendo a todos de que la diosa en persona lo acompañaba en su regreso al Ática.

Este punto ha llevado a que algunos autores, como Anderson y Dix (2007), identifiquen a Pistetero únicamente con Pisístrato y las reminiscencias entre ambas escenas son ineludibles. Sin embargo, sería necesario ignorar las otras características y conductas del protagonista de la obra, algunas de las cuales lo asemejan a Alcibíades.

Conclusión

A lo largo del presente trabajo hemos intentado abordar la cuestión sobre el significado de la obra, *Aves*, de Aristófanes. Desde un primer momento descartamos de lleno la posibilidad de que esta fuese un sinsentido. Si se deja a un lado esa postura queda el debate sobre lo que el comediógrafo quería representar, si podía realizarse una alegoría perfectamente lineal con la situación política, social y militar de la Atenas del 414 a.C.; el líder político del momento, Alcibíades; y la expedición a Sicilia.

A nuestro parecer, para intentar comprender el significado de la obra, el foco debería estar en su protagonista, Pistetero. A pesar de que resulte ambigua y difícil la relación directa de este personaje con alguno de los actores políticos del momento, es en este punto donde se encuentra la clave para su comprensión. Para nosotros, Aristófanes intencionalmente habría dado luz a un personaje como Pistetero, que no podría relacionarse únicamente con una sola figura histórica, sino con varias al mismo tiempo al tomar ciertas características de varios personajes, entre los que destacan Pisístrato y Alcibíades. El resultado entonces sería un protagonista que represente un arquetipo de tirano; los comportamientos tiránicos; el camino de ascenso al poder de un “demagogo egoísta impulsado por sus intereses personales” (Buis, 2013, p. 17). De modo que la intención de Aristófanes sería entonces la de advertir a la audiencia de los peligros que representan los tiranos y aquellos personajes demagógicos que, a partir de su capacidad oratoria y argumentación sofística, obtengan el poder y lo usen en beneficio personal en lugar del de la comunidad, de la ciudad; y devengan así en una tiranía.

En definitiva, consideramos que esta obra no está dirigida directamente contra Alcibíades, sino contra todos los potenciales

Alcibíades y Pisístratos, que aspirasen al poder y constituyesen una tiranía que amenzara la democracia ateniense y se propusiera eliminar a cualquier “ave rebelde” que no comulgara con su poder.

Referencias bibliográficas

- Ambler, W. (2012). Tyranny in Aristophanes's *Birds*. *The Review of Politics*, 74(2), 185–206.
- Anderson, C., & Dix, T. K. (2007). Prometheus and the Basileia in Aristophanes' *Birds*. *The Classical Journal*, 102(4), 321–327.
- Aristofanes. (2007). *Comedias II: Los pájaros*. Gredos. Introducciones, traducciones y notas de Luis M. Macía Aparicio.
- Aristophanes. (1927). *Aristophanes with the English translation of Benjamin Bickley Rogers*. W. Heinemann.
- Bowra, C. M. (1983). *Historia de la literatura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Buis, E. J. (2021). El poder tangible: desplazamiento material y demarcación espacial en Aves de Aristófanes. *De Rebus Antiquis*, (10), 127–154.
- Buis, E. J. (2013). The Lord of the Wings: Political Leadership and the Rhetorical Manipulation of Athenian Law in Aristophanes' *Birds*. *CHS Research Bulletin, Center for Hellenic Studies, Harvard University*, 2(1), 1–17.
- Domínguez Monedero, A., & González, J. P. (1999). *Esparta y Atenas en el siglo V a.C.* Editorial Síntesis.
- Henderson, J. (1997). Mass versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos. En G. W. Dobrov (Ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (pp. 135–148). The University of North Carolina Press.
- Heródoto (1977). *Historia I*. Gredos. Traducción y notas de Carlos Schrader.
- Konstan, D. (1997). The Greek Polis and Its Negations: Versions of Utopia in Aristophanes' *Birds*. En G. W. Dobrov (Ed.), *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama* (pp. 3–22). The University of North Carolina Press.

- Plácido Suárez, D. (2007). Las formas del poder personal: la monarquía, la realeza y la tiranía". *Gerión*, 25(1), 127-165.
- Sierra Martín, C. (2014). La edad de los tiranos: una aproximación a las ambigüedades de la tiranía arcaica. *Gerión*, 32, 57-77.
- Suárez, D. P. (2007). Las formas del poder personal: la monarquía, la realeza y la tiranía. *Gerión*, 25(1), 127-165.
- Vickers, M. (1995). Alcibiades at Sparta: Aristophanes Birds. *CQ*, 45(2), 339-354.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Oberlin College by Harvard University Press.

La inclusión de Demetria en *La Iglesia de los Padres* de John Henry Newman

The Inclusion of Demetria in The Church of our Fathers by John Henry Newman

Silvina Sarmiento

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Mendoza, Argentina

<https://orcid.org/0009-0007-8814-7793>

silsarmiento@gmail.com

Resumen: El objetivo del presente trabajo es examinar la figura de Demetria en la obra “La Iglesia de los Padres” de John Henry Newman. La fascinación por el mundo de los primeros cristianos y un profundo estudio sobre la patristica conducen al autor a escribir unos bocetos históricos publicados en 1840. En sus escritos Newman describe quiénes son los Padres de la Iglesia, cómo se da el encuentro entre la filosofía grecorromana y el cristianismo primitivo. Asimismo, advierte la relevancia de los primeros para una interpretación adecuada y una reflexión más precisa de las Sagradas Escrituras. En el contexto en el que surge el anglicanismo, entre las críticas a la Iglesia católica se encuentra también la del monacato. Precisamente, bajo este prejuicio se lleva a cabo el saqueo y destrucción de monasterios en tiempos de Enrique VIII. Entre los bocetos históricos, Newman dedica el capítulo IX a Demetria, una joven romana muy vinculada a San Jerónimo y San Agustín. La inclusión de esta única mujer en su obra pone de relieve el valor de la vida consagrada ya presente en los primeros cristianos, descubrimiento que forma parte del proceso de conversión de Newman al catolicismo.

Palabras claves: Padres de la Iglesia, Newman, Demetria, conversión, monacato, virginidad

Abstract: The objective of this article is to examine the inclusion of Demetria in “The Church of Our Fathers” by John Henry Newman. Admiration for the primitive Christian world and a deep patristic study led John Henry Newman to write the historical sketches published in 1840. In his writings, the author narrates who the Fathers of the Church were and describes the encounter between Greco-Roman philosophy and early Christianity. Likewise, he acknowledges the relevance of the formers for a more adequate interpretation and a more precise reflection of the Sacred Scriptures. The context which gave way to the Anglicanism, among the various criticisms against the Catholic Church was the rejection of monastic life. In fact, this prejudice led to the destruction of monasteries under Henry VIII. Out of the several historical sketches included in The Church of the Fathers, Newman dedicates chapter IX to Demetria, a young Roman woman related to Saint Jerome and Saint Augustine. The inclusion of the only woman in his work illustrates the value of consecrated life already present among early Christians, a discovery that confirmed another step in Newman’s process of conversion to the Catholic faith.

Keywords: Church Fathers, Newman, Demetria, Catholicism, conversion, monasticism, virginity.

Cita sugerida: Sarmiento, S. (2026). La inclusión de Demetria en *La Iglesia de los Padres* de John Henry Newman. *Revista de Historia Universal*, 33, 87-106.

1. Introducción

John Henry Newman , junto con otros miembros del Movimiento de Oxford, participa activamente en la traducción al inglés de las obras de los Padres de la Iglesia. Este proyecto toma forma en la colección Library of the Fathers (iniciada en 1838), impulsada principalmente por figuras como Edward Bouverie Pusey y John Keble. Lejos de constituir un mero ejercicio erudito, esta empresa

responde una convicción teológica profunda: la necesidad de redescubrir, a través de los textos patrísticos, la continuidad histórica y doctrinal de la Iglesia. Así, el estudio directo de las fuentes antiguas no solo busca revitalizar el anglicanismo, sino que también conduce a algunos de sus principales exponentes a replantear críticamente su identidad eclesial. En el caso de Newman, este contacto sostenido con la tradición patrística se revela como decisivo en su itinerario intelectual y espiritual, al orientarse progresivamente hacia el reconocimiento de la Iglesia católica como depositaria plena de dicha tradición.

El conocimiento de los diversos escritos de la Patrística que John Henry Newman ofrece a través de sus obras invita a valorar la Tradición de la Iglesia. En su proceso de conversión, Newman descubre que las “Sagradas Escrituras” no constituyen la única fuente de la revelación divina, sino que, junto con ella, la Tradición juega un papel fundamental justamente para su adecuada interpretación. No obstante, su enfoque no adopta un tono elegíaco ni una visión nostálgica, estática o lamentosa del pasado, sino que se caracteriza por una mirada apasionada, en la que la tradición es concebida como un fuego que debe mantenerse vivo y ardiente. En este sentido, su lectura no parte de la premisa de que todo tiempo pasado fue mejor, sino que comprende las dificultades del presente a la luz de las mismas tensiones que han atravesado la historia.

Newman (1865) cuenta en su “Apología pro vita sua” que su primer encuentro con los Padres de la Iglesia tuvo lugar a los quince años:

[...] in the same Autumn of 1816, when I was fifteen years old, each contrary to each, and planting in me the seeds of an intellectual inconsistency which disabled me for a long course of

years, I read Joseph Milner's Church History, and was nothing short of enamoured of the long extracts from St. Augustine, St. Ambrose, and the other Fathers which I found there. (p.7)

El autor señala que la lectura de la Patrística lo lleva a experimentar “su primera conversión” y, por lo tanto, recibe la primera impresión de lo que es “un dogma” y “un credo definido” y a la par contribuye a eliminar la convicción de que “el Papa era el Anticristo” (p. 7).

La profundización en el conocimiento de la Patrística operó en el tiempo y se extendió más allá de aquel primer encuentro. En 1831, aún como intelectual anglicano escribe la historia de los primeros concilios cristianos. Dicho estudio cristaliza en su primer libro “The Arians of the Fourth Century” (1833). Ese mismo año se hace miembro del llamado Movimiento de Oxford, el cual busca una “purificación” del protestantismo volviendo a las primeras fuentes cristianas. A partir de 1836 emprende con otros colegas la traducción al inglés de la totalidad de las obras conservadas de los Padres de la Iglesia. Escribe, además, una serie de ensayos históricos sobre la Patrística en la “British Magazine” (2010, Bastitta Harriet; Perpere Viñuelas).

Este proceso de estudio y análisis lo aproxima a la tradición viva de la Iglesia, la cual desempeña un papel central en su conversión al catolicismo, tal como lo expresa años posteriores a la misma, en una carta dirigida a su antiguo colega anglicano y amigo, el Reverendo Pusey:

En cuanto a mí, por más vano que lo consideres, no me avergüenzo aún de tomar posición por los Padres, y no tengo intenciones de ceder. La historia de sus tiempos no es un viejo almanaque para mí [...]. Los Padres hicieron de mí un católico, y

no voy a derribar la escalera por la que ascendí hasta la Iglesia.
(Newman, 1873, p. 376)

Entre los aciertos que lo llevan a su conversión, Newman advierte la naturalidad del surgimiento de la vida consagrada o monástica ya desde el siglo V en el ejemplo de los santos Padres de la Iglesia y en el caso de algunas mujeres. Es por esto que, entre los bocetos históricos nos encontramos con el capítulo 9 dedicado a Demetria, una joven mujer romana incluida en esta recopilación de textos de los Padres de la Iglesia. ¿Quién es Demetria?, ¿por qué es incluida por Newman dentro del estudio de la patrística?, y la cuestión del monacato presente también en sus escritos, conforman los puntos principales de esta propuesta.

2. ¿Quién es Demetria?

Nacida hacia el año 414, Demetria descendía de una ilustre familia romana, reconocida por diversos autores como una noble stirpe cristiana al menos desde la época de Constantine, e incluso —según algunas tradiciones— desde tiempos de persecución. Fue hija de Anicius Olybrius, cónsul en el año 395, y de Anicia Juliana, nieta de Probo, influyente prefecto romano, vinculado a la figura de San Ambrosio de Milán. Por ambas líneas, paterna y materna, pertenecía, por tanto, a un linaje de gran relevancia política y religiosa.

Para comprender adecuadamente su contexto vital, es imprescindible situarse en uno de los acontecimientos más traumáticos de la Antigüedad tardía: el saqueo de Roma en el año 410 por Alarico I. Este episodio, que conmocionó profundamente al mundo romano, no solo tuvo consecuencias materiales —como la devastación de numerosas residencias aristocráticas, entre ellas la de la familia de Demetria—, sino también un fuerte impacto

simbólico, al poner en cuestión la aparente estabilidad del orden imperial y la seguridad de la ciudad considerada durante siglos como la capital del mundo. En este contexto de crisis las diferencias sociales parecieron desdibujarse ante la experiencia común del miedo y la vulnerabilidad.

Años más tarde, Pelagio evocará estos acontecimientos en una carta dirigida a Demetria. Si bien en ella se advierten los rasgos de su doctrina —posteriormente considerada herética y combatida por San Agustín de Hipona—, el pasaje ofrece un testimonio vívido del clima de angustia experimentada durante la caída de la ciudad:

Roma, la amada del mundo, tembló y quedó aplanada por el temor ante el sonido de las estrepitosas trompetas y los aullidos de los godos. ¿Dónde está entonces la nobleza? [...] Esclavo y noble eran todo uno. El mismo espectro de la muerte nos acechó a todos. (Pelagio, ca. 414/1991, p. 30. Traducción propia)

A partir de estos acontecimientos, Proba y Juliana —abuela y madre de Demetria, ambas viudas— se vieron obligadas a abandonar Roma y comenzaron a orientarse hacia una vida de mayor recogimiento y oración. Tras diversos episodios de violencia y desplazamiento, lograron finalmente trasladarse al norte de África, estableciéndose en Cartago junto con un grupo de viudas y vírgenes. Allí iniciaron una forma de vida consagrada, bajo la guía espiritual de San Agustín, quien desempeñó un papel fundamental en su formación religiosa.

En este contexto de oración, sacrificio y entrega crece Demetria en Cartago. Cuando llega a la mayoría de edad, manifiesta a su madre y abuela su resolución de consagrarse con voto de virginidad. Su madre y su abuela, nos cuenta Newman (1840), pensaban destinarla al matrimonio y hasta le habrían encontrado un

marido. Sin embargo, llegado el momento crucial, Demetria valientemente deja sus galas y llorando pide permiso a su madre y abuela para consagrar su vida totalmente a Dios. Así lo hizo y llevó una generosa vida de oración y acción y, finalmente, muere a los 60 años bajo el pontificado de San León Magno, habiendo aportado muchos bienes a la Iglesia, como, por ejemplo, una de sus propiedades en la Vía Latina cerca de Roma, contribuyendo, de este modo, a construir la Basílica de San Esteban.

3. Demetria y el sentido de la vida consagrada

Ahora bien, ¿Cuál es la motivación por la que John Henry Newman incluye a Demetria, una de las más exiguas figuras femeninas dentro de esta recopilación centrada en los Padres de la Iglesia? La primera razón radica en su intención de ilustrar el sentido y la temprana presencia de la vida consagrada en el cristianismo primitivo, no sólo en su forma masculina — encarnada por los monjes y Padres—, sino también en su expresión femenina. La figura de Demetria le permite, así, mostrar que la vocación ascética y la consagración a Dios no constituyen un fenómeno marginal o tardío, sino una realidad viva y significativa ya en los primeros siglos de la Iglesia.

En este sentido, la inclusión de Demetria no responde a un interés anecdótico sino a una preocupación teológica e histórica más amplia: evidenciar la continuidad de la tradición monástica como parte constitutiva de la vida eclesial. Como señala Inés de Cassagne (2001) en su introducción sobre Demetria en la revista *Newmaniana*:

Si bien tanto la consagración particular como la consagración en comunidades surgieron tempranamente en la Iglesia, se daban ya en aquel siglo V, y siguieron dándose posteriormente al igual que

hoy, por lo que no nos sorprenden. Pero sin duda le resultaron sorprendentes y admirables a Newman cuando la descubrió estudiando a los Padres de Iglesia: de hecho, muchos de ellos fueron ‘monjes’ y formaron comunidades de variada índole. Y este descubrimiento forma parte de esa ampliación de horizontes que lo llevó finalmente a ingresar en la Iglesia Católica. (p. 38)

Newman (1840) comienza el capítulo 9 con estas palabras: “Agustín fue el fundador del sistema monástico en África, sistema que, a pesar de todas sus posibles perversiones y sus avatares históricos, ocupa un lugar doctrinal aparte en la dispensación evangélica” (p. 245). Luego afirma que

“Aun admitiendo que el monaquismo pudiera ser tachado de superstición, de fanatismo, de clericalismo y otros errores que se acostumbra a imputarle, al menos habrá que reconocerse que no es un error en sí, sino una corrupción de algo bueno en sí, resultado de una manera errónea de comprender la fe primitiva”. (p. 246)

Newman dirige estas palabras a los protestantes que le dieron sustento doctrinal al anglicanismo que él abrazara anteriormente, donde no sólo no existía vida consagrada de ninguna especie, sino que había prejuicios contra la misma. A raíz del cisma protestante de Lutero en Alemania, del anglicanismo con Enrique VIII, los múltiples monasterios y conventos de Inglaterra fueron cerrados y expoliados en el siglo XVI, y desde entonces prevalece la idea de que dichas formas de vida implican “superstición, fanatismo, clericalismo” o cuanto menos, que se prestaban a abusos y corrupciones. De allí que Newman se dedique, en la primera parte de este boceto, a refutar tales prejuicios y a oponerles los beneficios que él ha descubierto en la vida consagrada y que lo han maravillado. De hecho, esta defensa de la vida monástica también resulta ilustrativa como testimonio de los pasos que

Newman fue dando hasta ponerse en contacto con la Iglesia de los Padres, justificando su propio aserto: que fueron ellos precisamente los que lo hicieron católico.

En este marco, el monacato de los primeros siglos puede entenderse no sólo como una forma de vida ascética, sino también como un espacio privilegiado de custodia y transmisión de la verdad cristiana. En tiempos de crisis doctrinal, persecuciones o relajación de la vida eclesial, muchos hombres y mujeres buscaron en la vida retirada una fidelidad más radical al Evangelio. Lejos de constituir una huida del mundo, el monacato se configura como una sólida respuesta a las tensiones internas de la Iglesia, preservando con particular intensidad la integridad de la fe y de la vida cristiana. Newman (1840) alude al arrianismo, al pelagianismo y a tantos pensamientos heréticos que acechaban contra la Doctrina en aquel momento. En tales circunstancias, la esposa de Cristo, su Iglesia, “huyó al desierto, donde Dios le había preparado un lugar” (Ap.12,6) Sin embargo, esta huida al desierto lejos de ser un escape o evasión constituye la firme resolución de custodiar la integridad de la Fe, de fortalecer y profundizar la unión con Dios mediante la oración y la entrega. San Atanasio escribe en la Vida de Antonio: “Y así, aunque vivía retirado en la montaña, Antonio era conocido por todos; y muchos venían a él [...] y salían fortalecidos en la fe” (Atanasio de Alejandría, 1991, cap. 14). Similarmente, el poema de su amigo John Keble, quien estudia la Patrística con Newman, ilustra esta premisa claramente:

When withering blasts of error swept the sky,
And Love's last flower seemed fain to droop and die,
How sweet, how lone the ray benign
On sheltered nooks of Palestine!
Then to his early home did Love repair,

And cheered his sickening heart with his own native air. (2013)

Cuando el viento del error que quema barrió el cielo
Y las últimas flores del amor parecieron marchitarse y morir,
¡Cuán dulce en su aislamiento fue el rayo bienhechor
Que se expandió en los rincones protegidos de Palestina!
Entonces el Amor regresó a su primera morada
y reanimó su corazón enfermo gracias a su aire natal.
(Traducción propia)

En este fragmento lírico Newman confirma la manera adecuada que tuvieron los monjes de afrontar la devastación espiritual - producida por los errores heréticos en su intento por destruir la belleza de las verdades divinas y el amor del Bien- buscando refugio para proteger la doctrina de la fe en su integridad y fortalecerse en la práctica de las virtudes por la Caridad, Amor a Dios y al prójimo por Amor a Dios. Palestina opera aquí como la "primera morada" o cuna del Amor eterno e increado; el Amor renace en el alma de los que permanecen fieles a sus raíces espirituales. Esta necesidad de retirarse que tuvieron los cristianos también se advierte en el caso de San Jerónimo, quien se refugia en Belén como monje para buscar la verdad y poder dar batalla a las herejías de su época.

En una segunda parte del capítulo, el autor (1840) refuta las infundadas críticas e ignominias proferidas al estado monacal de la mujer para luego, describir, las razones de dicho estado:

La virginidad -ese santo estado- no sólo es considerada como triste, sino que es cubierta de oprobio inhumano y de insultos, cuando, al contrario, los establecimientos para mujeres solas le confieren dignidad a su estado (...) y si en este estado de cosas es tanto lo que han perdido las mujeres, ¡cuán grande ha sido la pérdida de los pobres, los enfermos, las personas de edad, a cuyo

loable servicio se consagran aquellas que renuncian al matrimonio. (p.242)

Al entrar en contacto, mediante los escritos de los Santos Padres, con la vida consagrada de los primeros cristianos, entre los que descuella la de la virgen Demetria, Newman encuentra en la vida primitiva de monjes y, en particular en la de nuestra protagonista, la demostración de que la entrega total al servicio de Dios y la salvación de las almas, implica una renuncia del mundo o, mejor, de lo mundano. Contrariamente a la genuina doctrina primitiva del celibato cristiano, las personas consagradas se ocupan, mediante la oración y vida ascética por vivir conforme al Evangelio, esto es, practicar la Caridad. Nada más lejos de encontrarse entre las personas egoístas, individualistas, arbitrarias y antisociales. En relación con la mujer consagrada, es altamente probable que frente a los vituperios y oprobios conferidos contra ellas -solteronas de tristeza inconsolable, de espíritu inestable e insatisfecho, almas replegadas sobre sí mismas, de corazón sin objeto y de inacción- Newman haya querido demostrar lo contrario mediante la vida de una santa virgen, Demetria.

Esta mujer fuerte encarna numerosas virtudes que bien se contraponen a cada uno de los agravios conferidos a las llamadas “solteronas” para el mundo, quedan al trasluz al abordar los textos seleccionados de los Primeros Padres -específicamente San Agustín y San Jerónimo- y recopilados por Newman. Entre ellas, ahondaremos en su fortaleza, humildad, pureza, generosidad y entrega de sí en la fecundidad de su maternidad espiritual y en su virginidad.

El vigor para defender su vocación se evidencia en las palabras de San Jerónimo. La noticia de su resolución de consagrarse con voto

de virginidad había llegado hasta el Monasterio de Belén donde reside el monje de 83 años de edad. Él mismo le escribe una carta y la anima a dar el paso que, en su interior, ella misma desea:

Cuando era inminente el día de su boda, y ya estaban preparando la cama nupcial, se cuenta que ella –en alusión a Demetria- en secreto y sin testigos, se armó en la noche con argumentos como éstos: ¿Qué estás haciendo, Demetria? ¿A qué este terror de defender tu honor? Debes ser libre y audaz. Si tal miedo te acomete en la paz, ¿qué has de hacer ante el martirio? Si no puedes soportar la vista de tus parientes, ¿cómo podrás soportar el tribunal de los perseguidores? Si el ejemplo de los hombres no basta a animarte, que al menos el de Inés, la bienaventurada mártir, te conforte y te aquiete; ella, que venció a su edad y a su tirano, y consagró por el martirio su voto de castidad. (Jerónimo, ca. 414 d. C./2010, Carta 130: A Demetria, p. 9)

En la epístola, San Jerónimo alude a Santa Inés, considerada dentro de la iglesia como símbolo de valor y castidad, y quien cien años antes muere mártir defendiendo su firme voluntad de permanecer casta. Paralelamente, bien podría ser considerada Demetria como anticonvencional, en tanto que rompe con los paradigmas tradicionales de la época: la antigüedad tardía y la nobleza, su clase social. Decide no contraer un matrimonio ya arreglado que aseguraría su linaje, su bienestar temporal y su descendencia. Con firmeza y valor, Demetria no hace caso de estas prescripciones sociales a pesar de su situación presente acomodada y su incierta situación futura. Posteriormente, San Jerónimo, le dice en su carta:

[...] Pero ¿qué estoy haciendo? Olvido mi propósito, que es aconsejar a esta joven. He estado elogiando los bienes mundanales, cuando en realidad se trata de elogiar a nuestra virgen que los ha despreciado al no considerarse ni como noble ni como enormemente rica, sino como una joven común. Qué

increíble fortaleza la de esta joven, criada entre joyas y sedas, con catervas de esclavos y mujeres de compañía, atenciones domésticas a granel y un gran tesoro de refinadas delicadezas, ¡al anhelar penosos ayunos, burda vestimenta y un régimen frugal! Ciertamente ella ha meditado las palabras del Señor: 'Los que se visten de seda están en las mansiones de los reyes'. (ca. 414 d. C./2010, Carta 130: A Demetria, p. 9)

San Jerónimo no duda en aplicar dos analogías bíblicas con las que compara la fe y la fortaleza de Demetria. Por un lado, Ana, hija de Fanuel, quien había vivido con su marido siete años, y después de viuda, hasta los ochenta y cuatro años, consagra su vida al ayuno y a la oración día y noche, sin alejarse del templo, como dice San Lucas, dando gracias a Dios, y hablando de Él a todos los que esperaban la redención de Jerusalén (Lc. 2:36-38). Su perseverante amor sobrevivió lo suficiente para ver al Salvador venir al mundo. Al respecto, el autor menciona que lo que "admiraba era el ardor de Ana, hija de Fanuel, quien sirvió al Señor en el templo hasta su extrema vejez con oraciones y ayunos" (p. 11). Por otro lado, San Jerónimo compara a Demetria con las hijas de Felipe, señalando que "su anhelo iba en pos del coro de las cuatro hijas de Felipe, con el deseo de ser una de ellas, la que por su virginal castidad mereció el don de la profecía" (p. 11).

En el libro de Los Hechos de los Apóstoles (6:5) San Lucas relata cómo el espíritu de servicio y afán apostólico de Felipe el diácono, uno de los siete varones de buen testimonio elegidos por los Apóstoles, debió ser un ejemplo extraordinario para sus cuatro hijas, puesto que dedicaron su vida por entero a servir al Señor y a predicar el Evangelio. Para ello, no dudaron en aceptar de buen grado una entrega total a Jesucristo como único destinatario de su amor. Es más, la elección de estas cuatro jóvenes de entregar su

cuerpo y su corazón al servicio de Dios y de los hombres les permite ofrecer plenamente y de un modo específico e insustituible a las necesidades apostólicas de la incipiente Iglesia. Remedios Falaguera (2008) en su artículo “La llamada divina de las Hijas de Felipe”, escribe sobre el llamado a esta vocación:

Tal vez, estoy segura de ello, esta llamada divina a vivir la virginidad por el Reino de Cristo pudo, como ocurre hoy en día, suscitar suspicacias e incomprensiones. Pero ¿quién dice que la mujer es libre para tomar esposo y no para consagrarse a Dios? ¿Cómo podemos afirmar que vivir este compromiso con Dios es antinatural, fanatismo, o peor aún, impide al hombre y a la mujer realizarse plenamente? No, ni mucho menos. Esta decisión libre y responsable no sólo reafirma la dignidad de la mujer, sino que realiza su personalidad dándose por entero, al igual que la entrega de los esposos es total y permanente. (Falaguera, 2008, p. 6)

Esto nos lleva a considerar la segunda gran virtud de Demetria: la generosidad y entrega que nos sugiere su vida, tal como la vemos en la de Ana y en las hijas de Felipe. Esta virtud tan consecuente con la valentía anterior es la que les permite abandonar las comodidades y certezas de la vida presente, para vivir solamente de la divina providencia, por amor a Cristo, su elegido esposo. El mismo escándalo que pueden haber provocado en la época de los primeros apóstoles, se repite en la vida de Demetria y en la vida de Newman mil quinientos años más tarde. ¿Cuál es el sentido? ¿Por qué dejarlo todo? ¿Es esto fanatismo? San Jerónimo hace referencia también a este “dejarlo todo” de un alma que encuentra su felicidad en la tierra al poder responder al llamado de Dios. Jerónimo (ca. 414/2010) señala en la Carta 130:

Collares costosos, perlas preciosas, brillantes joyas; todo lo volvió a su cofre; se puso encima una túnica común y encima un manto

común, y sin previo aviso súbitamente se lanzó a las rodillas de su abuela, dándose a conocer sólo a través de sollozos y lamentos. Atónita quedó esta santa al ver el cambio de atuendo de su nieta mientras su madre permanecía consternada por el deleite. Era lo que una y otra deseaban y no podían creerlo. Perdieron el habla, sus mejillas enrojecían pasando del temor al júbilo; en tropel iban de acá para allá sus pensamientos. La nieta y la abuela, la madre y la hija, empezaron a prodigarse besos. (p. 12)

Contrariamente a lo que suele acontecer, la consagración de su virginidad no escandaliza a los contemporáneos de Demetria, como más tarde a los de Newman y muchas veces a los de nuestros tiempos, sino más bien, ennoblece a su familia. En palabras de San Jerónimo:

Es que en su resolución reconocían sus propios deseos, y expresaban su gozo porque la virgen honraba aún más a una noble familia con su virginidad. Era un acto que enaltecía su raza, un acto que extinguía las cenizas de la ciudad romana. (p. 13)

Esta virginidad, lejos de ser un mero impulso egoísta, es por el contrario una fuente de fecundidad. En efecto, inmediatamente muchas mujeres de una u otra condición que escucharon su decisión, siguieron su ejemplo.

Exclama Jerónimo: ¡Bondadoso Jesús! ¡Y qué exaltación se produjo luego en toda la parentela! Fue como si de una raíz fecunda brotaran a la vez racimos de vírgenes, pues una multitud de sirvientas y doncellas siguieron el ejemplo de su ama y patrona. La profesión de virginidad se multiplicó en cada casa, y por más diversos que fueran los rangos sociales, todas se identificaban en el mismo premio: la castidad. Y me quedo corto. Todas las iglesias de África bailaban por un poco de alegría. (p. 14)

4. Demetria y la cuestión de la soledad.

Finalmente, y siguiendo la línea de las vidas ilustres recopiladas por Newman, el tema de la soledad voluntaria también tiene lugar en el capítulo dedicado a esta gran mujer. Hemos visto cómo la vida consagrada guarda estricta relación con el “dulce aislamiento necesario para encontrar la verdad” como decía Keble en su poema. Este “aislarse” o “recluirse” bien podría ser equiparado a vivir en el mundo sin ser del mundo.

Según se afirmó, a causa del saqueo de Roma en el 410, Proba, la abuela de Demetria, junto con su nuera y su nieta emprenden una huida del mundo para comenzar una vida de oración durante su viudez. En tales circunstancias, esta huida al África bien puede compararse con el viaje al desierto tan vinculado con la oración y el ayuno recurrente en la Biblia. San Agustín les escribe una carta y las anima a sumergirse felizmente en esta vida de oración:

Así por amor a esta vida verdadera, debes considerarte solitaria aún en medio del mundo y sea cual sea tu prosperidad exterior. En la oscuridad de esta vida, en la cual somos peregrinos del Señor y caminamos por la fe y no por la vista, el alma cristiana debe estimarse solitaria para no dejar de orar. Aunque rica, ora como pobre, aunque tengas hijos y nietos, ora como una solitaria, pues todas las cosas temporales son inciertas incluso cuando llegamos a conservarlas hasta el fin de la vida como un consuelo. (Agustín de Hipona, 2007, Carta 150 a Demetria, ca. 413, p.317)

Este retirarse voluntariamente a la soledad, es como una prenda necesaria para crecer en humildad y saberse despojado de todo: sin joyas ni ropajes, sin familia, sin apegos. En este “saberse sólo” se reconoce la necesidad de un Dios que hace grande todas las cosas. En definitiva, este es un camino de fe y no evidente ni a los ojos del cuerpo y, ni siquiera, a los del alma, tal como afirma San Agustín.

Demetria, como otras tantas mujeres, “han dicho adiós a las esperanzas y preocupaciones terrestres” (1840, p. 248). Y entonces, solas ponen su esperanza en Dios, y perseveran noche y día en súplicas y oraciones. Y rezan, como el salmo 62: “Sedienta está mi alma de Ti, sedienta está mi carne de Ti, y de mil maneras, en esta tierra desierta, donde no hay camino ni agua.” En su amargura el Rey David, solo en el desierto, suspira por Dios y desprecia, considerando como nada todas las cosas de este mundo. Desde la soledad como reina, el Profeta mira la gloria de Dios.

El retirarse del mundo, tanto para Demetria como para Newman, tiene también ese sentido de minoría propio del santo que se encuentra muchas veces sólo en su elección y en su vida entera. Habitan sus países, pero viven como extranjeros, “viven en su carne, pero sin someterse a ella; caminan sobre la tierra, pero su coloquio es con el Cielo.” (p.156).

El mismo Cardenal Newman experimenta gran soledad en su conversión. Debió dar explicaciones tanto a anglicanos como a católicos. Por momentos parece no contar con nadie de su lado y su único consuelo y compañía es la fe y total esperanza en Dios. Por ello afirma enfáticamente “No necesita una morada aquél cuyo hogar es la Iglesia Católica; no teme desolación bárbara ni herética aquel cuyo credo está destinado a durar siempre.” (p. 217)

5. Conclusión

La inclusión del boceto histórico de Demetria en el estudio de los Padres de la Iglesia realizado por John Henry Newman no constituye un elemento marginal, sino una decisión profundamente significativa desde el punto de vista teológico e histórico. través de esta figura, Newman recupera y revaloriza la

vida consagrada en un contexto —tanto en su propia época como en la actualidad— en el que dicha forma de vida ha sido frecuentemente incomprensida, cuestionada o reducida a categorías meramente funcionales o sociológicas. Frente a ello, su lectura de la Patrística pone de manifiesto que la consagración no es una desviación tardía ni una práctica accesorio, sino una expresión originaria y constitutiva de la vida cristiana.

En efecto, el testimonio de Demetria, joven romana de noble linaje que en el siglo V renuncia a sus riquezas y consagra su virginidad a Dios, revela con particular claridad que la radicalidad evangélica no es patrimonio exclusivo de los grandes Padres, sino una vocación abierta también a las mujeres desde los primeros siglos. Su inclusión permite así ampliar la comprensión del monacato y de la vida ascética, mostrando que estos no sólo preservaron formas de vida, sino que custodiaron, encarnaron y transmitieron la verdad cristiana en contextos de profunda crisis cultural, política y religiosa.

Este redescubrimiento no tuvo para Newman un valor meramente erudito. Por el contrario, se inscribió en un proceso intelectual y espiritual que lo condujo a replantear las bases mismas de su fe. El contacto directo con los Padres y con testimonios como el de Demetria le permitió reconocer en la Tradición de la Iglesia no una reliquia del pasado, sino una realidad viva, dinámica y vinculante. En este sentido, la Patrística se convirtió para él en un criterio de valor y en un camino hacia la plena comunión con la Iglesia católica.

Finalmente, la figura de Demetria trasciende el marco histórico en el que se inscribe para proyectarse como un signo de permanente actualidad. Su vida no solo ilustra una práctica del pasado, sino que interpela de manera directa al presente, cuestionando las

categorías con las que la modernidad tiende a medir el valor de la existencia humana. En un mundo marcado por el individualismo, el utilitarismo y la pérdida de horizontes trascendentes, la entrega total a Dios aparece como una forma radical de libertad y de plenitud.

Así, en consonancia con el lema de John Henry Newman “cor ad cor loquitur” -el corazón habla al corazón-, y es precisamente en ese ámbito de intimidad donde el testimonio de Demetria continúa desafiando, iluminando y convocando a la Iglesia de hoy a redescubrir, en la fidelidad a su tradición, la vitalidad siempre nueva del Evangelio.

Referencias bibliográficas

- Agustín de Hipona. (2007). *Cartas (2): Epístolas 124–187* (Biblioteca de Autores Cristianos, Vol. XIb). BAC. (Trabajo original ca. 413)
- Atanasio de Alejandría. (1991). *Vida de Antonio* (I. Rodríguez Herrera, Trad.). Ciudad Nueva.
- Bastitta, F., & Perpere Viñuales, Á. (2010). *John Henry Newman y los Padres de la Iglesia*. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/191379>
- Cassagne, I. de. (2001). Demetria. *Revista Newmaniana*, 33, s-p. <https://www.amigosdenewman.com.ar/wp-content/uploads/2020/08/AoXINumero33-Agosto2001.pdf>
- Falaguera, R. (2008). La llamada divina de las hijas de Felipe. *Genio Femenino*, (4), 1-12.
- Jerónimo, S. (ca. 414 d. C./2010). *Carta 130: A Demetria* [Traducción del original latino]. En *Padres de la Iglesia: Cartas de San Jerónimo*. Editorial Patrística.
- Keble, J. (2013) “Advent Sunday” in *The Christian Year*. Editor Henry Morley.
- Newman, J. H. (1840). *The Church of the Fathers*. J. G. F. & J. Rivington.

Newman, J. H. (1865). *Apologia pro vita sua: Being a history of his religious opinions*.

Longman, Green, Longman, Roberts, & Green.

Newman, J. H. (1873). *Certain difficulties felt by Anglicans in Catholic teaching*.

Longmans, Green, & Co.

Pelagio (1991). *The letters of Pelagius and his followers* (B. R. Rees, Ed.). Boydell

Press. <https://archive.org/details/lettersofpelagiu0000unse>

Introduction to the Critical Edition
of Shakespeare's *Macbeth*, de J. Pearce (2010).
Ignatius Press, 206 pp.,
ISBN 1681492423; 9781681492421

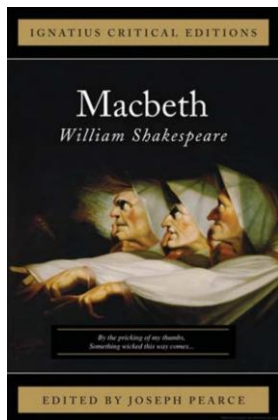
Jimena Sarmiento de Victoria¹

Universidad de Mendoza

Mendoza, Argentina

jimensarmiento@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-7548-4834>



Cita sugerida: Sarmiento de Victoria, J. (2026). Reseña de *Introduction to the Critical Edition of Shakespeare's Macbeth*, de J. Pearce (2010). Ignatius Press. *Revista de Historia Universal*, 33, 107-119.

El objetivo de la siguiente reseña es conceptualizar las líneas fundamentales del pensamiento de Joseph Pearce en *Introduction to the critical edition of Shakespeare's Macbeth*¹, disponible exclusivamente en idioma inglés debido al

¹ Magíster en Literaturas en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de Cuyo (Orientación Siglo XX). Directora de Diplomatura en William Shakespeare en Universidad de Mendoza. Profesora de los cursos de extensión de la Universidad de Mendoza y de la Universidad Nacional de Cuyo. Enseñanza Superior y Media en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional de Cuyo. Se ha desempeñado como docente de Lengua y Literatura en Lengua Inglesa en nivel universitario y secundario. Ha dictado y actualmente dicta cursos sobre literatura en general y sobre William Shakespeare.

aporte enriquecedor cuyas luces resultan profundamente esclarecedoras de la mirada hacia una de las tragedias más excelsas y populares del bardo de Avon.

Esta edición crítica del célebre drama psicológico de Shakespeare reúne ensayos de algunos de los críticos más destacados de la actualidad, quienes exploran *Macbeth* como una obra que aborda el problema del libre albedrío, así como el carácter moral que tienen las acciones humanas. En efecto, *Macbeth* trata de un drama histórico de profunda relevancia contemporánea y constituye una tragedia que ofrece una visión del mal y se enfrenta al problema ético del libre albedrío.

Después de *The Comedy of Errors*, *Macbeth* es la obra más breve escrita por William Shakespeare.

Con tan solo 2.107 versos, posee aproximadamente la mitad de la extensión de *Hamlet*, obra con la que rivaliza en popularidad y a la que con frecuencia se la compara. Aunque no se conoce con certeza la fecha exacta de su composición, diversos indicios presentes en el texto sugieren firmemente que fue representada por primera vez en 1606. En particular, la referencia a la “equivocación” (“equivocation”) parece aludir al juicio del jesuita Henry Garnet, ejecutado en mayo de 1606 por su presunta implicación en la Gunpowder Plot, conspiración de la pólvora, del año anterior.

Comenta Joseph Pierce que William Shakespeare parece haber experimentado una sensación de euforia tras la muerte de la reina Elizabeth I en 1603. Esta impresión se advierte en las obras que, según se cree, escribió inmediatamente después del fallecimiento de la monarca y de la ascensión al trono de James VI and I. Medida por medida y la significativamente titulada *Bien*

está lo que bien acaba (All's Well That Ends Well) transmiten una atmósfera de alivio esperanzado.

Es como si Shakespeare se sintiera finalmente liberado de una presión que había oprimido durante años su imaginación y su libertad creadora, permitiéndole expresarse sin restricciones, sin temor a la censura ni a posibles represalias. Si estas obras reflejan efectivamente su estado de ánimo, Shakespeare parecía albergar la esperanza de que la llegada del nuevo rey inaugurara una etapa de mayor tolerancia.

Muchos católicos habían perseverado en su fe a pesar de la persecución, altísimas multas, sanciones y prohibiciones, aguardando la muerte de la ya anciana Isabel y esperando que la situación mejorara bajo el reinado de Jacobo VI, que les había hecho varios guiños de apoyo. Sin embargo, pronto debieron enfrentarse a la dura realidad de que no habría alivio bajo el nuevo monarca. La persecución se reanudó con mayor ensañamiento. Para algunos, aquella decepción constituyó el límite de lo soportable. Al comprender que no había ninguna perspectiva inmediata de libertad religiosa muchos terminaron cediendo, aunque de mala gana, a la religión oficial del Estado; otros se sintieron tentados a recurrir a la violencia como último intento desesperado por restaurar la fe de sus antepasados.

Mientras el primer grupo se rendía, el segundo terminó implicado en la Conspiración de la Pólvora para matar al rey y a sus ministros, convirtiéndose sin saberlo en instrumentos de la formación de una nueva generación de espías y manipuladores políticos.

No existe evidencia de que Shakespeare simpatizara con la violencia desesperada de los conspiradores de la pólvora. Muy probablemente compartía el horror que semejante extremismo

despertaba tanto en católicos como en protestantes. Sin embargo, es razonable pensar que sí experimentaría un hondo sentimiento de desolación ante la reanudación de una persecución religiosa más despiadada aun, que se desató durante el segundo año del reinado de Jacobo.

La propia familia de Shakespeare tampoco permaneció ajena a esa renovada persecución. Su hija, Susanna Hall, fue multada en Stratford como recusante católica en mayo de 1606, el mismo mes en que el jesuita Henry Garnet fue ejecutado en Londres por su presunta participación en la Conspiración de la Pólvora, aproximadamente en la misma época en que Shakespeare trabajaba en *Macbeth*.

Mientras escribía esta nueva tragedia escocesa las esperanzas de una nueva era de libertad religiosa y política parecían haberse desmoronado por completo. Ese sentimiento de oscuridad absoluta se cierne sobre *Macbeth*, así como sobre las demás obras escritas durante este período. Mientras que las obras escritas inmediatamente después de la asunción de Jacobo transmitían libertad y esperanza, las obras compuestas tras el retorno de la persecución —*Othello*, *King Lear* y *Macbeth*— figuran entre las más oscuras y sombrías de Shakespeare.

Shakespeare jamás sería un “traidor” a su rey, como Robert Catesby o Guy Fawkes (principales implicados en el Complot de la Pólvora), pero cargaría silenciosamente con el “peso de los tiempos sombríos que le tocó vivir. No expresaría abiertamente lo que realmente pensaba, salvo en sus obras, y allí únicamente mediante alusiones prudentes y veladas.

Este contexto explosivo que rodeó la composición de la más oscura de las tragedias shakesperianas ayuda a explicar la atmósfera sombría y desoladora que pesa sobre toda la obra como

una nube opresiva. Cita Pierce al gran crítico shakespeariano A. C. Bradley, quien destaca, describió esa oscuridad con notable elocuencia:

“Una tragedia shakespeariana posee, por regla general, un tono o atmósfera propios, claramente perceptibles, aunque difíciles de describir. El efecto de esa atmósfera es extraordinariamente intenso en *Macbeth*... La oscuridad —podríamos incluso decir la negrura— domina esta tragedia.”

Bradley destaca que casi todas las escenas memorables de *Macbeth* ocurren de noche o en espacios sombríos: la visión de la daga, el asesinato de Duncan, el asesinato de Banquo y el sonambulismo de Lady Macbeth. Las brujas aparecen entre tormentas y cavernas, mientras la noche se convierte en el verdadero espíritu de la obra.

También es significativo que la obra se abra con la presencia objetiva de fuerzas sobrenaturales. Las brujas no son producto de la imaginación un personaje, porque no hay nadie más presente para verlas. Están solas y, por lo tanto, existen por sí mismas, independientes de cualquier percepción humana. Nos encontramos así ante la presencia real del mal, un mal que existe objetivamente nos guste o no; un mal que no es simplemente producto de obsesiones enfermizas o imaginaciones febriles.

Por eso, en su estructura misma, *Macbeth* sitúa al espectador inequívocamente dentro de un cosmos sobrenatural, haciendo poco convincentes las interpretaciones puramente materialistas de la obra.

Una vez establecida esta dimensión sobrenatural, la escena siguiente introduce el dilema metafísico central: ¿hasta qué punto el hombre es esclavo del destino o de la fortuna? ¿Y hasta qué

punto la providencia le concede libertad para forjar su propio futuro mediante la virtud o el pecado de sus actos?

El sargento, al describir las hazañas heroicas de Macbeth en la batalla, compara a la Fortuna con “la prostituta de un rebelde”, sobre la cual Macbeth triunfa:

El despiadado Macdonwald —
digno de ser rebelde, pues sobre él
se amontonan las múltiples villanías de la naturaleza...
Y la Fortuna, sonriendo sobre su causa maldita,
parecía la prostituta de un rebelde. Pero todo eso fue inútil;
porque el valiente Macbeth —bien merece ese nombre—
despreciando a la Fortuna, con su espada desenvainada,
humeante de sangrienta ejecución,
se abrió camino como favorito del valor
hasta enfrentarse al esclavo... (1.2.9-20)

Acá vemos el punto más alto de valentía y virtud desde el cual el protagonista caerá. Al comienzo, Macbeth desprecia las falsas promesas de la Fortuna, rechaza a la “prostituta rebelde*” y actúa con nobleza y valor auténticos; al final, en cambio, termina seducido por las “prostitutas” —las tres brujas—, creyendo sus mentiras y medias verdades y siendo destruido precisamente por aquello que antes había despreciado.

Macbeth inicia la tragedia como vencedor del rebelde Macdonwald, pero acaba transformándose él mismo en aquello que derrotó: un rebelde, un usurpador y un símbolo del mal vencido. Shakespeare subraya esta transformación mediante una notable simetría estructural: al comienzo de la obra se menciona la cabeza decapitada de Macdonwald exhibida sobre las murallas del castillo, y veintitrés versos antes del final aparece la cabeza decapitada de Macbeth. El paralelismo sugiere que la tragedia fue concebida como un círculo moral perfecto: Macbeth comienza

como destructor del mal y termina convertido en el mismo mal que combatía.

La tragedia de Macbeth reside precisamente en esa transformación: el hombre que abandona la virtud para alcanzar el poder termina siendo devorado por el mismo mal al que se entregó.

Comenzamos a temer lo peor para Macbeth cuando vemos cuán fácilmente es seducido por las engañosas profecías de las brujas.

Mientras Banquo responde a las brujas con un saludable desprecio hacia la “fortuna” que dicen predecir, Macbeth parece fascinado por las posibilidades que se abren ante él.

Justo antes de ver por primera vez a las brujas, Macbeth repite sin darse cuenta el encantamiento satánico “lo bello es feo y lo feo es bello” al decir:

Jamás he visto un día tan feo y tan hermoso. (1.3.38)

Aunque aparentemente solo compara el mal tiempo con la gloria de la victoria militar, el espectador no puede evitar escuchar esas palabras como un presagio oscuro de su futura caída.

Después de que las brujas desaparecen en el aire, es Macbeth quien desea saber más. Banquo, en cambio, se muestra mucho más escéptico. Mientras Banquo percibe la visión como algo maligno que debe rechazarse —“despreciando la fortuna”— Macbeth recibe las palabras de las brujas como si fueran buenas noticias: será Thane de Cawdor y luego: “¡rey en el futuro!” (1.3.50).

Y apenas pronunciadas las profecías, la primera se cumple.

Cuando Ross llega anunciando que Macbeth ha sido nombrado Thane de Cawdor, Banquo pregunta si acaso el Diablo puede: “decir la verdad” (1.3.107).

Poco después responde él mismo a la pregunta, en una advertencia cargada de sabiduría cristiana:

“Y muchas veces, para conducirnos a nuestra ruina,
los instrumentos de la oscuridad nos dicen verdades,
nos ganan con pequeñas honestidades
para traicionarnos en consecuencias más profundas.”
(1.3.123-126)

Pero Macbeth permanece sordo ante estas advertencias. En lugar de apartarse del mal, comienza a jugar peligrosamente con él. Dice:

“Dos verdades han sido dichas,
felices prólogos del gran acto
del tema imperial...
Esta tentación sobrenatural
no puede ser mala; no puede ser buena.
Si es mala, ¿por qué me ha dado una prueba de éxito
comenzando con una verdad? Ya soy Thane de Cawdor.
Si es buena, ¿por qué cedo entonces a esa sugerencia
cuya horrible imagen eriza mi cabello
y hace que mi corazón golpee mis costillas
contra el orden natural?
Los temores presentes
son menores que las horribles imaginaciones.
Mi pensamiento —cuyo asesinato aún es solo fantasía—
sacude de tal modo mi condición humana
que la acción queda ahogada por la imaginación
y nada existe salvo aquello que no existe.”
(1.3.127-141)

Este pasaje es fundamental porque muestra el instante exacto en que Macbeth comienza interiormente a caer. Todavía no ha asesinado a nadie. Todavía no ha tomado ninguna decisión definitiva. Pero ya ha permitido que la tentación entre en su imaginación. Y Shakespeare muestra que el mal empieza mucho antes de la acción externa: comienza en el deseo, en la fantasía, en el consentimiento interior.

Macbeth sabe que lo que imagina es horrible: su cuerpo reacciona con terror; su corazón golpea violentamente; su mente se desordena. Sin embargo, en vez de rechazar la tentación, la contempla. Ahí está el inicio de su corrupción. Joseph Pearce destaca este momento como una crítica profunda a la lógica maquiavélica:

Macbeth empieza a considerar si un mal acto podría justificarse por un gran fin político.

Es decir, el deseo del trono comienza a hacerle pensar que quizá el asesinato podría ser aceptable.

Y precisamente allí aparece la inversión moral anunciada por las brujas: “lo bello es feo y lo feo es bello”.

La conciencia empieza lentamente a llamar “bien” a aquello que sabe que es mal. La ceguera voluntaria —o sordera espiritual— de Macbeth se hace evidente porque Banquo ya había respondido a su primera pregunta.

La “tentación sobrenatural” puede ser mala, aunque le prometa éxito, porque —como había advertido Banquo—: “los instrumentos de la oscuridad nos dicen verdades para conducirnos a nuestra ruina”.

Incluso la posibilidad de convertirse en rey no es más que una pequeñez comparada con “la consecuencia más profunda”: la condenación eterna. Podemos encontrar con Pierce el eco de estas frases en el evangelio de San Mateo “¿De qué le sirve al hombre ganar el mundo entero si pierde su alma?”¹⁹

Estas palabras habrían resonado profundamente en el público cristiano de Shakespeare, especialmente junto con el versículo que sigue inmediatamente después: “Porque el Hijo del Hombre vendrá en la gloria de su Padre con sus ángeles, y entonces recompensará a cada uno según sus obras.”²⁰

Cegado por la ambición, Macbeth ya no puede ver la sabiduría contenida en la advertencia de Banquo:

olvida que las acciones tienen consecuencias eternas; olvida que el hombre será juzgado según sus obras.

Desde este momento, Macbeth empieza a preferir: la oscuridad de la ambición mundana antes que

la luz de la sabiduría cristiana. Macbeth prefiere “las mentiras del aquelarre” antes que “la verdad de la Alianza”.

El pensamiento de Macbeth se refleja también en la forma teatral del texto. Las palabras de Macbeth aparecen dichas en aparte: en secreto, ocultas a los demás personajes. Desde ahora, Macbeth vivirá cada vez más encerrado dentro de su propia mente. Comienza a convertirse en el centro absoluto de su pequeño universo interior.

La corrupción de Macbeth no es solamente moral; también es una corrupción de su manera de comprender la realidad. Cuanto más piensa solo en sí mismo: menos piensa en los otros; y cuanto

menos piensa en los otros, menos piensa en “el Otro”, es decir: en la verdad que lo trasciende, en Dios, en el orden moral objetivo.

El resultado es devastador :su primer pensamiento de asesinato coincide con el asesinato mismo del pensamiento verdadero. Por eso el pasaje culmina con estas líneas:

“Mi pensamiento —cuyo asesinato aún es solo fantasía—
sacude tanto mi condición humana
que la acción queda ahogada por la imaginación
y nada existe salvo aquello que no existe.” (1.3.138-141)

Macbeth empieza a perder contacto con la realidad objetiva. Su imaginación, dominada por la ambición y el deseo de poder, comienza a reemplazar la verdad. Por eso: “nada existe salvo aquello que no existe”.

Es decir, la fantasía empieza a gobernar sobre la realidad; el deseo empieza a dominar sobre la verdad;

la subjetividad empieza a sustituir al orden moral objetivo. Y ese es precisamente el núcleo espiritual de la tragedia de Macbeth. A medida que el orgullo de Macbeth se impone en el trono de su alma, comienza a perder el sentido de la realidad. El pecado ahoga la razón, de modo que la función normal de la mente humana, que es buscar y encontrar la verdad, queda «sofocada por la conjetura» hasta que «nada es sino lo que no es». Así, el nihilismo de Macbeth, que culminará de forma amarga y fútil en el acto final con su desprecio por la vida como «un cuento / narrado por un idiota, lleno de sonido y furia, / que no significa nada», tiene sus raíces en el primer acto de la obra, con su alejamiento de la fides et ratio hacia la infidelidad y la irracionalidad.

Parafraseando a Joseph Pierce, Macbeth se revela así como un anti-Hamlet. Mientras que Hamlet comienza en el pantano de la

Desesperación, tentado por el temperamento a la desesperación, crece en virtud a lo largo de la obra hasta alcanzar la madurez de la conversión cristiana y la disposición a aceptar su muerte como parte de la benigna providencia divina: «En absoluto desafiamos los presagios: hay una providencia especial en la caída de un gorrión. Si es ahora, no es por venir; si no es por venir, será ahora; si no es ahora, aun así, vendrá; la disposición lo es todo. Puesto que nadie debe nada de lo que deja, ¿qué importa dejarlo a tiempo? Que sea» (5.2.211-17). Hamlet termina desafiando los presagios; Macbeth termina desafiando todo excepto los presagios. Hamlet crece en la fe porque crece en la razón; Macbeth pierde la fe porque pierde la razón.

Al igual que Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, Hamlet nunca pierde de vista la distinción entre la esencia de las cosas y sus cualidades accidentales. Se preocupa por las definiciones, por el significado de las cosas y por la distinción entre lo que es esencialmente y lo que solo parece ser. «¡Parece, señora!», le dice Hamlet a su madre. «No, es; no conozco el aparente» (énfasis añadido; 1.2.76). Hamlet no comete el fatal error de Macbeth de dejarse «ahogar en conjeturas», ni sucumbe a la irracional desesperación de Macbeth de creer que la vida no significa nada. Hamlet sabe que la vida se trata de lo que las cosas significan, no de lo que parecen, y que el secreto de la vida reside en aprender a descubrir la diferencia entre ambas. Mientras que Hamlet sabe que la vida es la búsqueda de lo definido en medio de la incertidumbre, Macbeth pierde la cabeza y el alma en la confusión de su propio ego, engañado por el pecado. Lejos de ver la vida como una búsqueda, a Macbeth solo le queda su amarga indagación sobre la vida, que «no significa nada».

Esta es la consecuencia más profunda del rechazo de Macbeth a la fe y la razón. Al perder de vista la importancia de los demás, o del Otro, de Dios, pierde de vista la importancia de todo lo demás. Al anteponerse a los demás, ni siquiera se queda consigo mismo. Lo pierde todo, incluso su propia alma. Se queda con la “nada”, que no es más que la ausencia real del bien que ha rechazado. Esta contracción psicológica fue descrita por G. K. Chesterton, señala Pierce, con su habitual perspicacia y elocuencia, como “la primera y más formidable de las grandes realidades de Macbeth”: Toma una decisión mórbida y solo te volverás más mórbido; comete un acto ilegal y solo te adentrarás en una atmósfera mucho más asfixiante que la de la ley. De hecho, es un error hablar de un hombre que “se libera”. El hombre sin ley nunca se libera; Entra a la fuerza. Rompe una puerta y se encuentra en otra habitación; rompe una pared y se encuentra en una aún más pequeña. Cuanto más destruye, más se reduce su morada. Su final se puede leer en el desenlace de Macbeth.

Para nosotros, hoy en día, el primer significado filosófico de la obra es, por lo tanto y que nuestros actos transgresores nos limitan; cada vez que quebrantamos una ley, nos imponemos una limitación. De alguna manera extraña, oculta en las profundidades de la psicología humana, si construimos nuestra casa sobre algún error desconocido, esta se convierte, muy lentamente, en nuestra prisión. Macbeth, al final de la obra, no es simplemente una bestia salvaje; es una bestia salvaje enjaulada.
