

(1) Vid. MARTIN DE RIQUER: *Historia de la Literatura catalana*. III, 311.

(2) El pensamiento, o la perspectiva religiosa, como la mágica, tendiendo desde su mismo origen a una significación determinada, forma, como dice Lévy-Strauss «Un système bien articulé, indépendant sous ce rapport, de cet autre système qui constituerait la science».

LEVY STRAUSS: *La pensée sauvage* Paris, Plon, 1962, p. 21.

La ósmosis ciencia-teología, que inevitablemente se produce, conlleva una serie de operaciones a nivel teórico, metodológicas, en el terreno de lo simbólico-alegórico. Estas operaciones metodológicas establecen sus códigos a tres niveles, característicos del pensamiento medieval, que GUY H. ALLARD clasifica así: El pensamiento simbólico místico, unos fundamentos esenciales sobre la teoría filosófica del signo, y, como último nivel, más generalizador, la estructuración idealista de un universo estético y jerárquico. Vid. GUY H. ALLARD: *La Pensée symbolique au Moyen Age*. «Cahiers Internationaux de symbolisme», N.º 21 (1972, págs. 3-4).

(3) Vid. GUY H. ALLARD op. cit. p. 4.

(4) «Ce qui donne vie a ce système symbolique, comme tout ce qui tient lieu d'interprétation, est, en définitive le jeu des similitudes, des analogies. Le concepte de base est celui du reflet, de miroir, d'image. Et c'est dans ces limites de ce jeu de réfractations des miroirs que le système fonctionne». GUY H. ALLARD, op. cit. p. 5.

En la producción de Joan Roiç de Corella (1430-1496) se encuentra un grupo de obras de tipo mitológico (1) entre las que destaca la titulada «LO JOHI DE PARIS, visió del Judici de Paris feta per Mossen Joan Scriua, ab la Allegoria de aquell feta per Mossén Corella» (1471), en la que encontramos representados dos rasgos del momento final de la Eda Media: la tradición alegórica medieval y la introducción de elementos y temas mitológicos grecolatinos.

Esta obra, y el tipo de alegoría que representa, puede comprenderse, (y es un método que está por plantear), abordando la perspectiva de una identificación del pensamiento europeo medieval con las premisas teológico-filosóficas de la Escolástica. La búsqueda de explicaciones transcendentales en los terrenos de la investigación semiológica, en el sentido en que lo es la alegoría realizada en LO JOHI DE PARIS por Roiç de Corella, requiere, consecuentemente, un sistema estructurado de categorías idealistas a partir de las cuales la Teoría medieval establece un código significativo de carácter transcendentalista.

El terreno más apropiado para este juego especulativo de traducciones simbólicas es el de la creación literaria y artística, donde el alegorismo plantea un «plano evocado de tipo moral que referir a la realidad o «littera» de lo conceptual, de lo nominal (2). El estudio de la alegoría religiosa plantea, a nuestro juicio, la necesidad de esta perspectiva de análisis. El texto, «lo dado», sistema cerrado, se transforma, por obra de la alegoría en un texto abierto que pasa a otro sistema simbólico, cerrado a su vez por una serie de connotaciones cosmovisionarias, y que se carga, en ese paso de su propio sistema a otro, de valores morales de tipo cristiano que no tenía en su origen. Este es el caso de la obrita que comentamos, en la que se asiste a la transformación de figuras arquetípicas mitológicas —con sus propias connotaciones religiosas, obviamente—, en arquetipos cristianos, cuya dialéctica interna cobra, como hemos dicho, un valor moralizante (3).

En LO JOHI DE PARIS encontramos un sistema simbólico acorde con las características que apuntamos, que crea un sistema de analogías y similitudes (4) correspondiente a las principales características de la alegoría medieval, que, por la presencia de una voluntad de transformar el mundo en metáfora universal, nace y se desarrolla bajo el signo de la pluralidad, de la polisemia.

La estructura de la obra es muy clara y sencilla: dos partes, una primera, (littera), «LA VISIO», que plantea los hechos y sus personajes míticos, y la segunda, cargada de sentidos a aclarar en un extenso análisis, la «ALLEGORIA», donde Roiç de Corella aplica su propia *weltanschauung*, (coincidente en todos los aspectos con la de la época, como señalamos anteriormente) expresando manifiestamente su propósito de moralizar alegorizando.

En la primera parte, que se trata, según el texto, de una composición poética que Mossén Escrivá envía a Mossén Corella para corregir y sacar la alegoría, el autor detalla, con la riqueza de estilo propia de la poesía catalana de la época, la visión de Paris, la presentación y los argumentos de las tres diosas —que aparecen aquí con sus nombres latinos: Pallas, Juno y Venus—, y la elección del joven. El sistema expresivo del poeta parte de una clara simbolización, que Roiç alegorizará en la segunda parte siguiendo los pasos que hemos planteado líneas más arriba. La simbolización pertenece de lleno a una cristianización de la simbología mitológica profana, y está estructurada de cara a una posterior explicación: En primer lugar la situación del joven Paris, luego la presencia y caracteres externos de las tres diosas, los argumentos y promesas de éstas —riquezas, honores y amor—, y finalmente el triunfo de ese amor profano que «fa a l'enteniment lo johi

torçre». Es de destacar el empleo de la técnica, tan corriente en la época, de simbolizar por medio de figuras arquetípicas y aclarar el sentido que da el autor a cada símbolo mediante una inscripción. En nuestra obra se presenta el caso cuando el autor describe la manzana de la discordia: «Portaven dor un pom les altes Senyores, en alt mirable artifici obrat, senyit al entorn de unes verts lletres tallades de singulars maragdes, que destinctament deyen: «Sia donat a la mes bella». También en la descripción de los vestidos de las tres diosas, el autor intercala el mismo recurso. El vestido de Pallas dice: «Obriu els ulls al que seguir poden»; el de Juno: «Dins onestat tots mos desigs se tanquen»; y el de Venus, a cuya figura se intenta cargar de mayores colores mediante la duplicación de las inscripciones): «Lo fruyt damor ab gran treball se troba», y «Venç gran amor paraules, erbes hi pedres». Mediante otro recurso, como cargar el acento sobre la actitud contraria a la que se simboliza, consigue el poeta destacar más la figura de Venus, (se supone que por ser la vencedora y también porque lo simbolizado en ella es el amor que hace perder la voluntad, concepto corriente en este tipo de alegorías religiosas): mientras Pallas y Juno se desvisten fríamente, como diosas que son, para mostrarse a la admiración del joven Paris, Venus: «fengia, donchs, lalta Reyna, per onestat no volia deixar dels seus muscles caure la brodada bernia, pero a la fi, perque no fos vist sens combatre esser vençuda, sobre la florida terra lo deixat mantell deixa caure...».

Más interesante resultaría todavía el análisis detallado de la segunda parte, la «Allegoría». Lo que encontramos a primera vista en el texto es una voluntad de claridad en la teoría, cuya explicación queda planteada en pocas líneas: «Quina regla se deu servir en expondre les poesies». En este capítulo, Roic de Corella explica los distintos sentidos que la Teoría medieval podía aplicar al comentario semiológico de un texto alegórico: «... ho de moral filosofia, e aquest se diu seny tropologich; ho determenauen algun secret de natural filosofia e aquest se nomena allegorich, ho entenien de llur diabolicha theologia escriure, e aquest se diu seny anagogich...».

Tras este deslinde del contexto de lo alegórico, a partir del cual se manifiesta la cosmovisión simbólica cristiana del autor por las connotaciones implícitas en sus comentarios —continuas referencias bíblico-teológicas—, Roic transforma en alegóricos (pensaríamos en un Jerónimo Bosch) todos los elementos de la composición, desde lo propiamente operativo —las figuras, las relaciones, la elección—, hasta el menor elemento del paisaje —el río, el agua, el lugar, las flechas y la aljaba—.

La concepción de este mito profano intenta dar una imagen en negativo de la actitud espiritual cristiana. En el sistema que al autor aplica a esta alegoría, la elección siempre parece como errónea: «Sots aquestes tres concupiscencies lo pern de aquest mon girant, fa lo seu vogi, prometent li grans dons, que les coses de aquest mon miserable aixis enganen, prometent nos bastament del que una mínima part donar no poden, levant nos lo be que dins nosaltres possehim».

Así pues, al ser negativa la concepción del mito, la elección del héroe siempre es errónea. El comentario a ésta se establece mediante la referencia al mito troyano, y, cosa que no ocurre hasta el último apartado la moralización se extiende desde lo teórico hasta la propia intimidad del autor. Vemos, por lo tanto, cómo la alegoría religiosa que comentamos mantiene la cerrazón del sistema semántico. El sistema cerrado de la obra se transforma en sistema alegórico cerrado, cargándose en el transcurso de uno a otro de significaciones nuevas aportadas, como sucede siempre en la escritura simbólica, por una serie de motivaciones cosmovisionarias preconscientes del autor.