

Artificios mecánicos: autómatas y cámaras maravillosas en *la Gran conquista de Ultramar*

Mechanical Artefacts: Automaton and Marvellous Chambers in the Gran Conquista de Ultramar

María Eugenia Alcatena¹
maeualcatena@gmail.com

Resumen

En la *Gran conquista de Ultramar* se describen dos maquinarias maravillosas: la sala del trono donde Cosroes II guarda la Santa Cruz, provista de un sistema de ruedas y cañerías que producen una serie de efectos sensoriales, y el autómata que en el consejo del emperador Otón da su veredicto sobre los pleitos que se le presentan. Uno y otro ingenio se diferencian radicalmente en lo que respecta a su construcción y su funcionamiento, la manera en que se explican, su valoración y su función textual. El objetivo de este trabajo es analizar de forma contrastada ambos pasajes, y de esta manera identificar dos orientaciones posibles de lo maravilloso mecánico en el relato y, por extensión, en el imaginario tardomedieval.

Palabras clave

autómatas – lo maravilloso mecánico – maravillas tecnológicas – artefacto – Caballero del Cisne

Abstract

Two marvellous machines are described in the *Gran Conquista de Ultramar*: the throne room where Khosrow II keeps the Holy Cross, provided with a system of wheels and pipes that produce a series of sensory effects, and the automaton that gives his verdict on the disputes that take place in the council of the emperor Otto. Both devices differ radically in their construction and operation, the way in which they are explained, the appraisal they receive and their textual function. The objective of this paper is to analyse and contrast both passages, and thus to identify two possible orientations of the

¹ María Eugenia Alcatena, Doctora en Literatura, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Orcid 0000-0001-8944-5222

mechanical wonder in the Castilian chronicle and, by extension, in the late medieval imaginary.

Keywords

automata – mechanical marvels – technological marvels – artefact – Swan Knight

Recepción del artículo: 16-09-22

Aceptación del artículo: 14-03-23

1. Nota textual

La *Gran conquista de Ultramar* es una extensa crónica castellana que tiene por objeto los hechos de las cruzadas. Se ha transmitido en cuatro códices fragmentarios (el manuscrito **J**, número 1187 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copiado en los últimos años del siglo XIII o principios del XIV; el manuscrito **B**, número 1920 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de fines del siglo XIV o, más probablemente, comienzos del XV; el manuscrito **M**, número 2454 de la Biblioteca Nacional de Madrid, copiado entre fines del siglo XIV y los primeros años del siguiente; el manuscrito **P**, número 1698 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, también datado entre fines del siglo XIV y principios del XV) y un impreso, **S**, editado en Salamanca en 1503 por los talleres de Hans Giesser.² Existe un relativo consenso de los investigadores en datar la composición general de la *Gran conquista* a finales del siglo XIII, bajo el impulso de Sancho IV. Sin embargo, la relación entre los distintos testimonios es un problema difícil de dilucidar, y persisten varios interrogantes fundamentales que aún no han sido resueltos: en qué medida la *Gran conquista* es una compilación castellana, elaborada a partir de la traslación y la articulación de fuentes diversas, o la traducción de un texto francés anterior; si los manuscritos representan testimonios parciales de una unidad mayor o fueron concebidos de manera unitaria; en qué medida los diversos testimonios, manuscritos e impreso, representan fases sucesivas de un proceso de elaboración textual complejo, que tiene sus orígenes en el reinado de Sancho IV (o incluso antes, si se admite la posibilidad de que la labor de traducción se haya iniciado en tiempos de Alfonso X) y culmina con la edición salamantina, más de dos siglos después.

Indagar en cuestiones semejantes excede los objetivos y los límites de este trabajo. Para el análisis narrativo y temático propuesto, se tomará como texto base el testimonio que ofrece el impreso de 1503, debido a que recoge el relato más abarcador, que integra en una unidad mayor los testimonios aislados de los manuscritos. Cuando sea factible, sin embargo, se recurrirá al cotejo con

² Existen entre los investigadores algunas diferencias en lo que respecta a la datación de los manuscritos; me atengo a las fechas brindadas por Rafael Ramos (2002). Sobre los diversos testimonios de la *Gran conquista*, su datación y las relaciones que los unen, son iluminadores: Northup 1934; Sánchez-Prieto Borja 1996; Gómez Redondo 1998, pp. 1030-1033; Domínguez 2000; Bautista 2005; Carrasco Tenorio 2020.

el códice correspondiente, para considerar de manera conjunta las distintas formulaciones de un mismo episodio a disposición.³

2. Realizaciones de lo maravilloso mecánico en la *Gran conquista de Ultramar*

El texto del impreso salamantino refleja la intención de proporcionar un relato completo de los sucesos de las cruzadas. Así lo ha reconocido César Domínguez, al destacar el propósito general de la obra considerada en su conjunto: ‘In fact, the main aim of the *Gran Conquista* is to give a complete account of all facts about Outremer’.⁴ Debido al afán de exhaustividad que caracteriza la compilación, como parte fundamental del relato se incluyen los antecedentes que condujeron a la empresa cruzada y la historia familiar de aquel a quien el relato unge como su héroe máximo, Godofredo de Bouillon.

El vasto campo de lo extraordinario forma parte del mundo narrativo de la *Gran conquista*, bajo diferentes especies: lo maravilloso de raíces precristianas y folklóricas, lo milagroso, el accionar diabólico, la magia, lo prodigioso, lo maravilloso exótico.⁵ Asimismo, se ve representado el ámbito de lo maravilloso mecánico, entendido como la esfera de lo extraordinario, definida por comprender elementos que producen asombro y admiración (un rasgo común a todas las formas de lo extraordinario), pero que se distinguen por su origen particular, ya que son producto de los conocimientos aplicados de los hombres, y por estar animados por alguna suerte de mecanismo, maquinaria u otra clase de principio automático.⁶ En las literaturas vernáculas tardomedievales,

³ Para los fines del presente análisis, centrado en un aspecto puntual de la construcción narrativa de la crónica, me referiré a la *Gran conquista* como una unidad, sin desestimar por ello que se trata de una unidad compleja, muy seguramente fruto de un proceso de composición que comprende fases y contextos de producción diversos. Gómez Redondo 1998, pp. 1029-1038; Bautista 2002, 2005; Domínguez 2012 han abordado desde perspectivas complementarias el estudio de la evolución textual de la *Gran conquista*.

⁴ Domínguez 2010, p. 726.

⁵ Para esta enumeración y la distinción que supone, me baso en la clasificación que traza Jacques Le Goff en su clásico estudio sobre “Lo maravilloso medieval” (Le Goff 1985, originalmente publicado en 1978) y en los resultados de mi investigación doctoral, que tuvo por objeto lo maravilloso y lo sobrenatural en el período de emergencia del verso y la prosa literaria en castellano y abordó, entre otros textos, el análisis de la *Gran conquista*.

⁶ Para esta definición sucinta y funcional me apoyo en la propuesta de Juan Manuel Cacho Blecua en la “Introducción” a su edición del *Amadís de Gaula*, donde sugiere añadir una cuarta categoría de lo maravilloso medieval a las tres identificadas por Le Goff (*mirabilis, magicus, miraculosus*): ‘lo maravilloso mecánico, es decir aquellos elementos que producen el asombro y la admiración, se apartan de lo

los saberes implicados en la construcción de lo maravilloso mecánico pueden ser de diversa índole: técnicos, matemáticos, naturales, o inespecificados —por este motivo, no es raro que en diversos textos la categoría se aproxime o relacione con la de lo mágico, o la de lo diabólico—. Su carácter de fabricaciones coloca a las maravillas mecánicas en el plano de lo artificial, apartado tanto de lo natural como de lo sobrenatural. Esto, para la mentalidad medieval, reviste de una indeterminación inquietante a sus manifestaciones, que se encuentran modeladas por la diversidad de las capacidades, las intenciones y los deseos humanos (en oposición a los ámbitos de lo natural y lo sobrenatural, que se encuentran conformados por la voluntad divina, que se expresa en ellos). Esta ambigüedad y pluralidad de lo artificial mecánico se plasma en la literatura.

En el siglo XIII, la fascinación por los autómatas —artefactos semovientes que reproducen la figura y los movimientos de seres vivos, sobre todo humanos—⁷ y otras fabricaciones extraordinarias, se expande por el Occidente europeo. Las artes mecánicas, que en los siglos anteriores habían sido mayormente cultivadas en el mundo bizantino y musulmán, resurgen en el Occidente cristiano de la mano de del desarrollo de los estudios universitarios, la ciencia experimental y los importantes avances que se producen en los campos de la mecánica y la ingeniería,⁸ por un lado, así como de la consolidación de la

natural, y están causados por los conocimientos especiales de los hombres' (Cacho Blecua 1987, vol. I, p. 128). Jesús Duce García retoma esta caracterización y la profundiza (Duce García 2016, pp. XX-XXV). Agrego a esta propuesta, sin embargo, un atributo: el funcionamiento específicamente mecánico o automatizado. Cabría, en este sentido, añadir una distinción adicional en el vasto universo de lo maravilloso, y postular una categoría más amplia, "lo maravilloso artificial", en la que estaría subsumida la más específica de "maravilloso mecánico".

⁷ Adopto, a los fines prácticos de este artículo, esta definición operativa. En la Edad Media no existe un término fijo y específico para designar a este tipo de artefactos y, sin embargo, a pesar de su heterogeneidad formal, estructural, funcional y causal, en las literaturas vernáculas conforman un subgrupo nutrido y de relativa consistencia dentro del ámbito de lo maravilloso artificial. El nombre "autómata" no se utilizaba en la Edad Media y constituye, por eso mismo, un anacronismo. Hunde sus raíces en Grecia, donde denota ampliamente cualquier objeto o ser que tenga la capacidad de moverse sin la concurrencia de una fuerza exterior; con este sentido, lo emplean Cornelius Agrippa y François Rabelais en la primera mitad del siglo XVI. A partir de la segunda mitad del siglo XVII, en el contexto de la revolución científica, el término adquiere prominencia con el significado más específico de máquina semoviente, y a finales del siglo XVIII emerge una definición aún más acotada, la de máquina semoviente fabricada a imitación de un ser vivo. Este nuevo significado se irá tornando cada vez más dominante. (Tomo los datos sobre la evolución y los sucesivos sentidos del término de Kang 2011, pp. 7-8; Truitt 2015, pp. 2-3). Cabe destacar que los autómatas medievales no se encuentran asociados necesariamente a una causalidad mecánica, sino que, como se verá, esta puede ser de muy diversos tipos.

⁸ No puede descartarse tampoco la posible difusión de tratados de origen árabe sobre estas materias, en el marco de la activa labor de traducción, reescritura y asimilación iniciada en el siglo XII.

cultura cortesana y su afición por el entretenimiento, el lujo, los símbolos de magnificencia y el asombro, por otro. En los siglos XII y XIII, las maravillas tecnológicas y, en particular, los autómatas proliferan en los relatos de viajes por el Oriente y otras tierras distantes, de carácter más o menos imaginario, en las canciones de gesta y en el *roman*; su presencia se extiende, asimismo, por otros géneros textuales, con sus propias pautas y horizontes de expectativas: crónicas, tratados, enciclopedias, compendios. Los autores medievales tienden a proyectar las maravillas artificiales o bien al pasado o bien a los márgenes del mundo, en especial del Este; ambas opciones, como se verá, se plasman en la *Gran conquista*. En los siglos posteriores, la atracción por los autómatas y otros artefactos mecánicos se profundiza, avivada por la cultura renacentista, la creciente complejidad y extravagancia de los divertimentos cortesanos en los siglos XIV y XV y el éxito de los libros de caballerías castellanos: en este contexto se imprimen los volúmenes salamantinos.⁹

En la *Gran conquista*, lo maravilloso mecánico se halla circunscrito a dos episodios puntuales. Estos episodios entroncan con tradiciones textuales diversas; las máquinas que en ellos se evocan se diferencian radicalmente en cuanto a su construcción y su funcionamiento, la manera en que se explican, su valoración y su función textual. Esta oposición resulta altamente significativa. Por eso, a continuación se analizarán de forma contrastada ambos pasajes, lo que permitirá identificar dos orientaciones posibles de lo maravilloso mecánico no solo en el relato sino también, por extensión, en el imaginario tardomedieval.

3. La cámara maravillosa del rey Cosroes II

El primero de estos ingenios maravillosos se menciona en las páginas iniciales del impreso, en el marco del *racconto* acerca de cómo la religión musulmana se

⁹ Sobre el interés tardomedieval por los autómatas y otros artilugios mecánicos, ver Kieckhefer 1992, especialmente pp. 111-112; Eco 2013, 113-118; Daston, Park 2001, pp. 88-100; Duce García 2016, pp. XIII-XCV, quien traza un panorama histórico desde la Antigüedad hasta el auge de los libros de caballerías castellanos, donde a su juicio lo maravilloso mecánico alcanza un grado de desarrollo inédito hasta el momento en el campo de la literatura (*ibidem*, p. LXX). El estudio de Minsoo Kang (2011) sobre la presencia del autómata en la imaginación occidental y sus significados en distintos períodos y contextos permite situar las formas, los sentidos y las funciones de los autómatas medievales en un recorrido histórico más vasto, que se extiende desde la Antigüedad griega hasta el período de entreguerras en la primera mitad del siglo XX. Elly Truitt (2015), por su parte, traza una historia de los autómatas reales e imaginarios en el Occidente medieval entre los siglos IX y XV.

expandió por Oriente y el califa Omar logró tomar la ciudad de Jerusalén.¹⁰ En este contexto, la narración se refiere a Cosroes II, rey del imperio persa sasánida entre los años 590 y 628 d.C., quien arrasó la tierra de Siria y saqueó Jerusalén. Como parte del botín, Cosroes se lleva la Cruz en la que padeció Jesucristo y la coloca en una habitación especial que manda construir. El suelo, las paredes y el techo están cubiertos de plata y gemas y domina la sala un trono altísimo, fabricado en oro y piedras preciosas. La exhibición de la reliquia secuestrada y las riquezas sin medida no son los únicos recursos por los que la sala pretende manifestar el poder del rey:

E tenía por encima una bóveda de latón dorado, e fizo poner en la bóveda muchas piedras rubies e de otras naturas, que davan muy gran claridad, en lugar de estrellas, e fizo toda la bóveda llena de agujeros muy menudos. E fazía que anduviessen bestias de partes de fuera, e trayan unas ruedas fechas por engenho, que fazían muy gran ruydo, que parecía como trueno. E fizo venir agua por caños sobre aquel techo, e que cayesse por los agujericos que eran menudos, porque pareciesse que llovía. E fazía llamar los hombres honrados de su tierra e assentávalos en aquella casa, e deziales que era dios de la tierra.¹¹

Para impresionar a sus súbditos, Cosroes presume de ser capaz de hacer tronar y llover a voluntad: las pesadas ruedas arrastradas por los animales simulan el ruido de los truenos, y el agua que cae por los agujeros disimulados entre las piedras preciosas recrea la lluvia. La bóveda resplandeciente, por su parte, remeda el arco del cielo tachonado de estrellas. En el centro de esta maquinaria, Cosroes se proclama el único dios sobre la tierra y amenaza con destruir a todo aquel que no lo obedezca. Se pone de manifiesto el valor performático y espectacular del artilugio: con su auxilio, el emperador pretende representarse como *cosmocrator*, soberano del universo entero.

En estas primeras secciones, la fuente primaria de la *Gran conquista es L'Estoire d'Eracles*, la traducción al francés y continuación de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro.¹² La alusión a la cámara maravillosa del rey Cosroes está ausente de la historia latina, por lo que se

¹⁰ Esta sección inicial (y, por lo tanto, el episodio que se analizará en primer lugar) se encuentra únicamente en el impreso de 1503.

¹¹ Cooper 1979, vol. I, p. 8: Libro I, capítulo III. Salvo que se indique otra cosa, las citas del texto están tomadas de esta edición, basada en el impreso de 1503.

¹² Para una primera aproximación a la relación entre la *Gran conquista* y el *Eracles*, pueden verse: Northup 1934; Domínguez 2005-2006.

trata de una interpolación posterior. No podemos saber, sin embargo, si se encontraría en el texto francés utilizado en los talleres castellanos (no hay, por el momento, evidencia en este sentido) o si fue el añadido de un compilador o refundidor hispánico, proveniente de otra fuente.

La descripción, el funcionamiento y el propósito de la cámara de Cosroes la emparentan con otras salas, tronos y palacios mecánicos a través de los cuales diversos monarcas bizantinos y orientales procuran cimentar su autoridad y exhibir su poder sobre la tierra y los cielos. Relatos de estas maravillas comienzan a circular en Europa desde el siglo X en adelante, primero en narraciones de viajes, luego también en cantares de gesta, crónicas y compendios.¹³ El motivo hunde sus raíces, seguramente, en las ricas culturas cortesanas bizantinas y musulmanas, los artefactos que allí se ostentaban y la admiración que provocaban en los viajeros europeos, pero adquiere una vida y una evolución propias en la literatura.

La leyenda de la sala mecánica de Cosroes estaba difundida en el siglo XIII; se incluye, por ejemplo, en los capítulos dedicados a la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz en el *Speculum Ecclesiae* de Honorio Agustodunense,¹⁴ del siglo XII, o en la *Legenda sanctorum* (también conocida como *Legenda aurea*) de Jacobo de la Vorágine,¹⁵ de mediados del siglo XIII, si bien ciertos detalles varían, en ambos casos, con respecto a los que encontramos en la *Gran conquista*. La *Legenda aurea* circuló profusamente a lo largo de los siglos posteriores, a través de copias manuscritas primero y de ediciones impresas después, lo que contribuyó a la divulgación de los relatos compendiados. Más cerca de la fecha de producción del impreso de Hans Giesser, volvemos a encontrar la representación de la sala del trono del rey Cosroes, por caso, en un tapiz flamenco denominado “Cautividad de la Santa Cruz”, fabricado hacia la segunda mitad del siglo XV. El paño conforma, junto a otro, una serie de dos dedicadas al tema de la Exaltación de la Cruz. Ambos pertenecieron al rey Juan II de Aragón y tras su muerte en 1479 fueron donados al

¹³ Truitt 2015, pp. 12-39, desarrolla este tema y se refiere a algunos ejemplos: la *Antapodosis* (o *Re-tribución*) de Liutprando de Cremona, de mediados del siglo X, en la que el autor relata su misión diplomática en la corte bizantina de Constantino VII Porfirogéneta; las canciones de gesta *Le Voyage de Charlemagne y Aymeri de Narbonne*.

¹⁴ En el capítulo “De Exaltatione Sanctae Crucis”, Honorius Augustodunensis 1854, cols. 1004-1005.

¹⁵ En el marco del capítulo CXXXVII, “La Exaltación de la Santa Cruz”, en Santiago de la Vorágine 1982, pp. 585-586.

monasterio jerónimo de Santa Engracia en Zaragoza por su hijo, Fernando el Católico.¹⁶ El paño en cuestión yuxtapone cuatro escenas, que comprenden desde el robo de la Vera Cruz por parte de Cosroes hasta la muerte de su hijo Medarsis a manos de Heraclio, sobre un puente en el río Danubio en el que nadan, llamativamente, dos cisnes. La tercera imagen del conjunto exhibe a Cosroes sentado en el trono que mandó erigir, mientras es adorado como un dios por sus súbditos; la bóveda sobre su cabeza está decorada con una gran cantidad de piedras preciosas y un cielo de tonos gradados, que se oscurece a medida que vira del día a la noche y en el que se distribuyen el sol, la luna y estrellas. La descripción que acompaña la escena destaca el carácter artificial (en el sentido de realizado con arte) y la magnificencia de la construcción:

COSDROE, REX PERSARUM, VOLENS COLI UT DEUS ET SE DEUM AB OMNIBUS JUDEIS APPELLARI, PARTEM SANCTAE CRUCIS, QUAM DE JHERUSALEM ASPORTAVIT, IN THRONO QUEM ARTIFICIALITER ET PRECIOSISSIME EDIFICARE JUSSERAT JUXTA SE COLLOCAVIT.¹⁷

[Cosroes, rey de los persas, queriendo ser adorado como dios y ser llamado dios por todos los judíos, colocó junto a sí la parte de la Santa Cruz que trajo de Jerusalén, en un trono que había mandado construir con arte y elementos preciosísimos.]

Se ha llamado la atención sobre los valores caballerescos que impregnan estos tapices,¹⁸ una fusión similar de valores caballerescos y religiosos, propia del espíritu de cruzada, atraviesa y configura la *Gran conquista*.¹⁹ Contamos, en

¹⁶ En la actualidad, los dos paños forman parte de la colección del Museo de Tapices de La Seo. Miguel Ángel Zalama y Jesús Molina (2012) los sitúan en el contexto de la importancia y la estima de las que gozaban los tapices hacia 1500 y reconstruyen su itinerario; por su parte, Sergio Barbero (2014) analiza ciertos detalles de su iconografía en relación a la leyenda de Cosroes tal como se la recoge en la *Legenda sanctorum*.

¹⁷ Texto transcrito en González Gonzalo 2008. La traducción que se provee a continuación es propia. Si bien la descripción no menciona ningún mecanismo oculto, iconográficamente el motivo del cielo diurno y nocturno representado en la bóveda puede funcionar como una alusión a la leyenda.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Antonio González Gonzalo (*ibidem*) señala que los valores caballerescos que se manifiestan en estos tapices se hallan en consonancia con la sociedad de su tiempo y el espíritu de cruzada, y los considera emergentes de una cultura (una ideología, una suma de intereses) que se expresa asimismo en el desarrollo de los libros de caballerías castellanos. En confluencia con estas observaciones, y con lo señalado sobre las afinidades existentes entre esta cultura, sus valores y sus intereses y los principales lineamientos ideológicos de la *Gran conquista*, cabe tener en cuenta el trabajo de César Domínguez (2000) respecto a los rasgos formales y los procedimientos editoriales a través de los que Hans Giesser, impresor de los volúmenes de 1503, buscó asociar la obra (de carácter cronístico) con el emergente género editorial del libro de caballerías, como una estrategia para explotar esas afinidades y promover las ventas.

suma, con suficiente evidencia de la difusión y el interés sostenido por la leyenda de Cosroes, su soberbia desmesurada y su cámara extraordinaria, a lo largo del arco que va desde finales del siglo XIII hasta comienzos del XVI.

Tal como se presenta la leyenda en la *Gran conquista*, en el diseño de la cámara mecánica concebida para engañar y someter a sus súbditos, Cosroes explota la asociación entre la idea de la divinidad y el control de los fenómenos celestes. El artificio supone una recreación, a escala reducida, de los cielos y de los fenómenos que les son propios; con este fin, se combinan efectos visuales, auditivos y táctiles. El relato no se limita a condenar, desde una perspectiva cristiana, la arrogancia del rey, su voluntad de explotar la credulidad de las gentes y de ser adorado como un dios; devela asimismo la tosquedad del *ingenio* y de los conocimientos mecánicos que lo sustentan. A través de la descripción explicada del artificio, la maquinaria oculta queda al descubierto y se revela lo burdo de su carácter. La exposición es clara y suficiente, no quedan resquicios para el misterio, la fascinación ni el sobrecogimiento. Por detrás de las riquezas magníficas se esconden bestias de carga, ruedas, caños de agua, articulados en un dispositivo rudimentario y decepcionante. La maravilla es apenas aparente, y se asienta en la oposición entre un exterior esplendoroso, y falaz, y la grosería del mecanismo. El aparato íntegro es, por añadidura, una réplica degradada de aquello que pretende copiar, se encuadra bajo el signo del simulacro y la falsificación. Es significativa, en este sentido, la formulación de la descripción, que subraya el gesto de la imitación y su insuficiencia: las piedras preciosas están ‘en lugar de’ estrellas, el ruido ‘parecía como’ trueno, el agua cae ‘porque pareciese que lloviera’. Nada es lo que pretende, sino su copia deslucida. No hay admiración en esta viñeta, sino develación de la verdad que se pretende ocultar y de los pobres trucos empleados en la construcción del artefacto engañoso.

4. El autómatas regio y la justicia bajo amenaza

El segundo prodigio mecánico que aparece en la *Gran conquista* ya no es arquitectónico, sino un autómatas, que se presenta en el marco de la *estoria* del Caballero del Cisne. Esta narración ocupa los 131 primeros folios del ms. 2454 —M— y los capítulos XLVII-CXLII del texto de Salamanca;²⁰ en

²⁰ Coincido en esta delimitación con Margarita Lliteras (1993, p. 397).

líneas generales, desde la perspectiva de los objetivos del presente análisis, la configuración del episodio es similar en ambos testimonios.²¹ El episodio en el que se inserta esta nueva maravilla técnica proviene de la tradición de las canciones de gesta francesas del ciclo de la cruzada, si bien las formulaciones que encontramos en las versiones editadas de *La Chanson du Chevalier au Cygne*²² son notablemente más sucintas en la caracterización del autómata y carecen de la mayoría de los rasgos que se destacan a continuación.

El Caballero del Cisne arriba a las orillas del río Rin guiado por su hermano ave. Los conduce la voluntad divina, con el propósito de que el héroe combata la violencia que el soberbio duque de Sajonia, Rainer, ejerce contra la duquesa Catalina de Lorena y Bouillón, a quien ha despojado de sus tierras. El joven emperador Otón se ve imposibilitado de intervenir, debido al enorme poderío del duque y a la precariedad de su propia autoridad, aún no suficientemente consolidada. Catalina es viuda y ningún caballero se atreve a lidiar por ella; solo la llegada providencial del Caballero del Cisne y su ofrecimiento de luchar por esta causa lograrán reestablecer la justicia.

Luego de que el Caballero del Cisne y Rainer acuerdan las condiciones de la lid en la que se enfrentarán, el emperador escoge entre su corte un consejo de veinticuatro hombres honrados, sabios y ancianos (a quienes el relato denomina, con curiosa literalidad, los ‘doce pares’²³) y les encarga que ordenen la manera en que habrá de desarrollarse el combate. El consejo se celebra en una sala especial que, para tal fin, posee el palacio imperial. Se trata de una cámara maravillosa, construida debajo de una torre muy grande, fuerte y alta donde el emperador guarda su tesoro. La sala es amplia, y está decorada con las *estorias* de algunos de los más gloriosos hechos del pasado, como la Guerra de Troya y las hazañas de Alejandro Magno. De un lado de la sala, se disponen veinticuatro sillas ricamente labradas; frente a ellas, presidiendo el cónclave, se yergue el autómata.

²¹ Mantengo, por lo tanto, como texto principal de referencia para las citas la edición de Louis Cooper, basada en el impreso, para preservar la uniformidad a lo largo del artículo. Remito a una edición del manuscrito cuando sea relevante.

²² Las referencias a la imagen y su accionar se encuentran en Hippeau 1874, pp. 116-119: vv. 3119-3222 y Lacher 2023, pp. 446-450: vv. 345-430. Estas ediciones se basan en los manuscritos BNF 1621 y BNF 12558 respectivamente.

²³ Cooper 1979, vol. I, p. 144: Lib. I, cap. LXXIX. La misma expresión se utiliza en el manuscrito: Querol 2014, p. 154: cap. XXXIV.

Esta imagen se encuentra dentro de un tabernáculo de marfil, oro y plata.

E la ymagen era todo de plata e la más sutil obra que nunca hombre vió, e era fecha en figura de rey que estava assentada en su silla, e una corona de oro con piedras preciosas e maravillosamente fecha en su cabeça, e la mano siniestra debaxo del manto, e la diestra tenía tendida como en manera que quería jugar o fazer demanda de alguna cosa.²⁴

La descripción prosigue encareciendo la factura de la efigie: está dorada muy ricamente en los lugares donde conviene y adornada de piedras preciosas de gran resplandor, 'ansí que parecía muy noblemente'.²⁵ El narrador pondera la apariencia del aparato y su entorno, destacando en todo momento la riqueza de los materiales empleados y la sutileza de la construcción, pero se interesa aún más por su funcionamiento. Los sabios antiguos, dice, habían fabricado esta figura de tal manera que, cuando los hombres reunidos frente a ella pronunciaban una sentencia justa, el aparato tendía la mano derecha en señal de consentimiento; por el contrario, cuando se exponía una propuesta equivocada, el aparato retraía el brazo.

El texto castellano detalla, pues, el aspecto, los materiales, la exquisitez, el accionar y la utilidad de la efigie, pero guarda silencio con respecto a los principios que rigen sus movimientos. La peculiar manera en que fue construida no se dilucida. La tradición francesa de *La Chanson du Chevalier au Cygne* ofrece otras soluciones para este punto: el manuscrito BNF 12558 especifica que la imagen fue 'faite et devisee par [...] encantement',²⁶ vinculando la estatua con la magia, y el manuscrito BNF 1621 declara, con mayor vaguedad, 'qui fu faite par art'.²⁷ Esta frase destaca el carácter artificioso de la figura, sin especificar no obstante de qué índole fueron las artes implicadas en su hechura (es común, entre los textos del período que incluyen autómatas, que su elaboración se atribuya más o menos vagamente a la aplicación de conocimientos matemáticos, astronómicos, filosóficos, naturales, esotéricos, diabólicos o mecánicos, a menudo combinados en proporciones diversas, por lo que el arte aludido bien podría situarse en este espectro amplio)²⁸. En ninguno de los dos testimonios franceses se alude al agente responsable de la fabricación mágica o artificiosa,

²⁴ Cooper 1979, vol. I, p. 137: Lib. I, cap. LXXVI. El pasaje correspondiente se encuentra en Querol 2014, p. 144: cap. XXXI.

²⁵ Cooper 1979, vol. I, p. 137: Lib. I, cap. LXXVI.

²⁶ Lachet 2023, p. 446: v. 351.

²⁷ Hippeau 1874, p. 116: v. 3125.

²⁸ Sobre estas diversas posibilidades, ver Truitt 2015, en especial pp. 40-60.

a menos que se asuma que se trata de la misma persona que diseñó y construyó la cámara, y de quien se afirma que tenía una gran o buena sabiduría, ciencia o conocimiento (*escient*).²⁹ Esta es, en cambio, la única precisión que ofrece el texto de la *Gran conquista* acerca de la factura de la efigie regia: fue obra de un grupo de sabios antiguos. A través de esta formulación tan sucinta se da a entender el empleo de algún saber superior, misterioso y arcano en la elaboración de la imagen; asimismo, se sugiere que fue necesaria la labor conjunta y colaborativa de varios eruditos o intelectuales, reunidos por un propósito común y virtuoso: el bien general del imperio.

Esto es congruente con el modo en que los autómatas humanoides son usualmente concebidos y descritos en los *romans* y las *chansons de geste* de los siglos XII y XIII. Debido a su complejidad y su apariencia maravillosa, que imita la vida, los autómatas se diferencian de otras creaciones humanas:

Because of these differences in complexity and register, automata are usually presented as the product of intellectual rather than artisanal endeavor. Although sometimes described in artisanal terms, they are more often characterized [...] as the result of complicated intellectual work involving natural knowledge that is mysterious, difficult, and arcane. Likewise, their creators are scholars and magicians, rather than artisans.³⁰

Proveniente del universo de los cantares de gesta franceses, el autómata de la *Gran conquista* participa de esta concepción.

Tras la presentación del artefacto se desarrolla el consejo. La intervención del autómata resulta un tanto redundante, ya que se suma a una serie de recursos que el relato conjuga para dejar en claro, lejos de cualquier ambigüedad, cuáles son la interpretación y la decisión correctas respecto del problema bajo consideración. Ya se caracterizó a los personajes de Rainer y el Caballero del Cisne y su respectivo accionar en términos morales inequívocos; ahora, en el consejo, se suceden tres exposiciones individuales, introducidas por valoraciones explícitas del narrador, y cuyos argumentos coinciden o se contradicen de manera flagrante con los principios sustentados por el relato. En este contexto, el autómata se expresa tres veces: las dos primeras, para acordar con el primer orador y discrepar del segundo; la tercera, para manifestar su aprobación por

²⁹ 'Molt par estoit li cambre ovree ricement: / Cil qui si le portraist fu de grant escient', Lachet 2023, p. 446: vv. 345-346. En la edición de Hippeau del ms. BNF 1621 se lee 'ot moult bon escient' (1874, p. 116: v. 3120).

³⁰ Truitt 2015, p. 41.

la decisión final a la que arriba el consejo. Sus juicios ratifican, con la autoridad extraordinaria de lo maravilloso, valores previa y ampliamente refrendados por el relato. Aún más: esta autoridad intrínseca de lo maravilloso se realiza por medio de la intervención del duque de Lorena, a quien el relato exalta como un hombre ‘mucho honrrado e de gran seso’.³¹ En su parlamento frente al consejo, el duque remarca dos veces la correspondencia que existe entre el ‘dezir derecho’ que sabe identificar el autómeta con aquello que place a Dios: de esta forma, el accionar de la maravilla se alinea con la voluntad divina, en la que se realiza y concentra —según una de las formulaciones más caras a la filosofía medieval— el bien supremo o sumo bien, y la efigie regia se enaltece en cuanto intérprete fiel de esa voluntad. Como puede apreciarse, la caracterización y el desempeño del autómeta se enmarcan en un abanico de recursos que se acumulan y potencian para reforzar las líneas ideológicas fundamentales que se despliegan a partir de la felonía de Rainer.

Esta función narrativa del autómeta permite explicar el aparente sinsentido de que, después de que la figura haya expresado su primer veredicto, a favor de la propuesta del duque de Lembrot, el conde de Namur tome la palabra para sugerir un curso de acción opuesto. Esta intervención le proporciona al relato una nueva posibilidad de insistir sobre los valores (vasalláticos, legales, morales) que se desea promover, en este caso, a través de la condena de sus opuestos. Sirve, además, para poner de manifiesto el grado de corrupción que cunde en el imperio, donde por temor a las represalias de los poderosos se toleran y perpetúan situaciones injustas, sostenidas por la violencia. Namur sabe antes de hablar que lo que va a proponer está errado, el autómeta ya se pronunció, pero de todas maneras lo sugiere, movido por la cobardía y la conveniencia.

Si, como bien puntualiza Fernando Gómez Redondo, esta imagen del rey autómeta es ‘un símbolo que representa la verdad que puede alcanzarse en esa corte’ y la cámara que la alberga ‘representa la sabiduría de esta corte amenazada, el centro de donde debe dimanar la justicia’,³² lo que este episodio en

³¹ *Ibidem*, vol. I, p. 143: Lib. I, cap. LXXVIII.

³² Ambas citas están tomadas de Gómez Redondo 1998, p. 1071. En una línea semejante señala Duce García: ‘Se trata, pues, de un escenario simbólico que representa el poder decisorio y sancionador de la corte imperial’ (2016, p. LXI).

rigor evidencia es que en la corte esa verdad, en la que se sustenta la justicia, no se respeta lo suficiente y es a menudo desatendida.

Se ha vinculado la potencia simbólica del autómata con su carácter incierto y paradójico. Por su constitución singular, los autómatas son entidades liminares, en las que se cruzan y amalgaman categorías usualmente contrapuestas: lo animado y lo inanimado, lo vivo y lo inerte, lo artificial y lo creado, lo natural y lo antinatural, lo aparente y lo real. Su propia existencia es una anomalía que desestabiliza estas distinciones.³³ En relación estrecha con este rasgo fundamental, Elly Truitt observa que los autómatas humanoides de la literatura vernácula de los siglos XII y XIII tienden, además, a desempeñar una función liminar: señalan, guardan y hacen valer diversos tipos de límites —espaciales, sociales, políticos, morales, epistemológicos, de conducta, entre los vivos y los muertos, el que separa el bien del mal—. Ejercen de esta manera un rol disciplinario claro, consistente en vigilar y corregir el comportamiento humano.³⁴ El autómata regio de la *Gran conquista* cumple una función semejante, ya que fue fabricado con el fin específico de diferenciar consejos justos de errados, reforzar esta distinción y así salvaguardar el bien supremo de la justicia. Su figura representa la autoridad monárquica en su máximo esplendor y prestigio.

Dentro de la *Gran conquista*, la *estoria* del Caballero del Cisne se inserta a través de una analepsis, que fecha los sucesos que tienen lugar en Alemania en el año 1035.³⁵ Esta perspectiva temporal permite cifrar en la figura del rey autómata un devenir signado por la decadencia terrenal. La máquina, como ya se destacó, fue construida por ‘sabios antiguos’ en épocas remotas; ya en tiempos del Caballero del Cisne es un vestigio de una era de mayor sabiduría, en la que no solo se poseían los conocimientos necesarios para fabricar un artilugio semejante, sino que, sobre todo, se le reconocía a la verdad un valor supremo, materializado en la exquisita figura regia. Por este motivo, gentes provenientes de diversas tierras acudían a consultar el aparato y beneficiarse de su buen juicio. Sin embargo, para la época del Caballero del Cisne, los principios que rigen el funcionamiento del artefacto se desconocen y su autoridad no es decisoria ni unánimemente acatada, tal como pone de manifiesto el episodio comentado. El relato vuelve a apartarse de la linealidad cronológica para, a

³³ En Kang 2011, especialmente pp. 28-38, se llama la atención sobre este aspecto y se lo desarrolla.

³⁴ Truitt 2015, pp. 9-10, 60-63.

³⁵ Sobre la relevancia estructural de esta articulación cronológica, ver Lliteras 2000.

través de una prolepsis breve, pero significativa, revelar el destino final del autómatas: el cuarto emperador después de Otón lo destruye para aprovechar la riqueza de sus materiales, provocando un daño irreparable al imperio y el mundo entero. El desprecio por la verdad, la justicia y los saberes de antaño es manifiesto, y se condice con la debacle de la cristiandad que la crónica retrata (y que condujo, entre muchas otras desgracias, a la nueva pérdida de Jerusalén que aún se prolonga en los distintos presentes de composición del texto). La mezquindad, la codicia, el mal juicio menoscaban la virtud, y los sucesivos reyes y líderes se van distanciando cada vez más del ideal de gobierno que la figura resplandeciente materializa. Esta concepción, que permea este pequeño incidente, es la misma que atraviesa la *Gran conquista* entera y define la parábola de las cruzadas tal como la modela el relato.

5. Variedades y orientaciones posibles de lo maravilloso mecánico

A modo de conclusión, vale poner de relieve una serie de diferencias significativas que oponen el autómatas regio a la cámara de Cosroes. En primer lugar, como se señaló más arriba, el relato en ningún momento explicita cuáles fueron las artes (ya sean mágicas, mecánicas o de otro tipo) empleadas en la construcción del autómatas, ni expone los mecanismos secretos que lo gobiernan. Esta opacidad proyecta un halo de misterio en torno a la efigie, que la sitúa más allá de la comprensión, en el ámbito irreductible de la maravilla, y la enaltece. Se trata de un objeto precioso, singular e irreproducible, digno de admiración y veneración. Este abordaje contrasta con la explicación desmitificadora de la que es objeto la sala mecánica del rey persa. Ambos artificios se contraponen asimismo en cuanto a la connotación que en uno y otro adquieren las riquezas utilizadas en la factura: en la edificación de Cosroes, las piedras y los metales preciosos conforman una superficie aparente, deslumbrante pero engañosa, que oculta y distrae de la verdad y erige en su lugar un simulacro. El fetichismo de las riquezas representa metonímicamente la soberbia del rey y su sobreestimación del poder y los bienes terrenales, todos ellos aspectos condenados desde una perspectiva cristiana. En el autómatas, en cambio, el aspecto magnífico, rico y noble de la efigie se condice con su valor intrínseco: el esplendor y las sutilezas exteriores son la manifestación sensible de su valor real. Forma y sentido, significante y significado se corresponden a la perfección y dignifican recíprocamente. Esta oposición se vincula estrechamente con otra, de carácter palmario: en el primer caso, las artes mecánicas se emplean para

instalar una mentira, en favor de un monarca despótico; en el otro, artes y saberes arcanos se aplican para garantizar el acceso al bien y la verdad. Por último, se contraponen, por un lado, los conocimientos tecnológicos e invenciones orientales (en un contexto histórico en el que efectivamente eran mucho más avanzados y espectaculares que sus contrapartes europeas), deslumbrantes, pero engañosos y sobre los que por lo general pesa la desconfianza, y, por el otro, la sabiduría y los estudios venerables, de aplicación virtuosa, orientados a discernir, servir, realizar y honrar la voluntad divina. Como puede apreciarse, la descripción, la explicación y la valoración de cada uno de los artefactos están determinadas por la función que estos adquieren en el relato: la reprobación de la arrogancia y las vanidades mundanas, plasmadas en la sala mecánica, y, en el caso del autómata, la exaltación de la verdad y la justicia, en un contexto en el que se los percibe como ideales bajo amenaza.

Como se señaló antes, considerada globalmente, tal como se la transmite en el impreso, la *Gran conquista* obedece el propósito de ofrecer un relato completo de los hechos concernientes a la pérdida de Jerusalén y los sucesivos intentos por recuperarla. Este relato es el producto de una labor de recopilación, traducción, reelaboración y concierto de fuentes diversas, aún no identificadas en su totalidad. La heterogeneidad de los materiales conjugados hace de la *Gran conquista* un texto rico y complejo, en el que resuenan y se combinan tópicos, motivos, estructuras, rasgos y preocupaciones de un amplio abanico de textos y géneros medievales. En los dos episodios analizados puede apreciarse una muestra de esta riqueza: la caracterización, la función narrativa y las connotaciones ideológicas de cada uno de los artefactos maravillosos considerados se vinculan con, y están moldeadas por, tradiciones textuales distintas. Son exponentes de dos maneras divergentes en las que la literatura de la Edad Media tardía concibió las posibilidades de lo maravilloso mecánico.

La contraposición de estos dos episodios permite identificar, por lo tanto, dos orientaciones posibles que lo maravilloso mecánico puede adoptar en el imaginario tardomedieval, en virtud de su plasticidad y ambigüedad intrínseca. Una vertiente reprobatoria, que desconfía de las capacidades adulterinas de las artes mecánicas y las asocia con el simulacro, la falsificación, el engaño y la manipulación, el orgullo y la vanidad; otra vertiente que reconoce en esas artes misteriosas un saber admirable, con el potencial creativo de enriquecer con sus maravillas el mundo.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Cooper, Louis, ed., *La gran conquista de Ultramar*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979.
- Hippeau, Célestin, ed., *La chanson du Chevalier au Cygne et de Godefroid de Bouillon*, Paris, Auguste Aubry, 1874.
- Honorius Augustodonsensis, *Speculum Ecclesiae*, en *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, 172, Paris, J. P. Migne, 1854.
- Lachet, Claude, ed., *Les Enfants-Cygnés suivi de La Chanson du Chevalier au Cygne*, Paris, Honoré Champion, 2023.
- Querol, José Manuel, ed., *La leyenda del Caballero del Cisne*, Madrid, Castalia, 2014.
- Santiago de la Voraginé, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982 (reimp. 1999).

Fuentes secundarias

- Barbero, Sergio, “Representación iconográfica de una dioptra en un tapiz flamenco del siglo XV”, *Óptica pura y aplicada*, 47:1 (2014), pp. 51–62.
- Bautista, Francisco, “Sobre la materia carolingia en la *Gran conquista de Ultramar* y en la *Crónica fragmentaria*”, *Hispanic Research Journal*, 3:3 (2002), pp. 209–26.
- Bautista, Francisco, “La composición de la *Gran Conquista de Ultramar*”, *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 33–70.
- Cacho Blecua, Juan Manuel Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Carrasco Tenorio, Milagros, *La Gran Conquista de Ultramar. Edición crítica y estudio filológico del Ms BNE 1187*, Lausanne, Université de Lausanne, Faculté des lettres, 2020. Tesis doctoral disponible en: https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_50E819C5C891.P001/REF.pdf [fecha de consulta: 15/08/2022].
- Daston, Lorraine, y Katharine PARK, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone Books, 2001.
- Domínguez, César, “El maestro Hans Giesser y el trabajo editorial, de la *Grant estoria de Ultramar* a la *Gran conquista de Ultramar*”, en Deyermond, Alan *Proceedings of the Tenth Colloquium*, London, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 115–30.

- Domínguez, César, “La *Grant estoria de Ultramar* (conocida como *Gran conquista de Ultramar*) de Sancho IV y la *Estoire de Eracles empereur et la conquete de la terre d’Outremer*”, *Incipit* 25–26 (2005-2006), pp. 189–212.
- Domínguez, César, “Gran Conquista de Ultramar”, en Dunphy, Graeme *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, Leiden and Boston, Brill, 2010, pp. 726–27.
- Domínguez, César, “Las *Estorias* de Ultramar en el taller historiográfico de Alfonso X. Identificación, catalogación e hipótesis de trabajo”, *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 92, Cuaderno 305 (2012), pp. 21–57.
- Duce García, Jesús, *Antología de autómatas en los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2016.
- Eco, Umberto, *Historia de las tierras y los lugares legendarios*, Barcelona, Lumen, 2013.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, vol. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.
- González Gonzalo, Antonio Joaquín, “La exaltación de la Santa Cruz: dos tapices del Museo de La Seo de Zaragoza. Lectura desde el espíritu caballeresco”, en Lucía Megías, José Manuel, María Carmen Marín Pina y Ana Carmen Bueno Serrano, eds., *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleca*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos (2008), pp. 349–83.
- Kang, Minsoo, *Sublime Dreams of Living Machines: The Automaton in the European Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Kieckhefer, Richard, *La magia en la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Le Goff, Jacques, “Lo maravilloso en el Occidente medieval”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp. 9–24.
- Lliteras, Margarita, “El cavallero del Cisne (*Gran conquista de Ultramar*): nueva edición de Echenique y los problemas relativos a la extensión y título del texto”, *Thesaurus*, XLVIII:2 (1993), pp. 393–401.
- Lliteras, Margarita, “La cronología temporal como técnica de integración del *Cavallero del Cisne* en *La Gran Conquista de Ultramar*”, en Alvar Ezquerro, Carlos, y Florencio Sevilla Arroyo, eds., *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, pp. 168–74.
- Northup, George Tyler, “*La Gran Conquista de Ultramar* and its Problems”, *Hispanic Review*, vol. 2 (1934), pp. 287–302.
- Ramos, Rafael, “Gran conquista de Ultramar”, en Alvar, Carlos, y José Manuel Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura medieval española*.

Textos y transmisión, Madrid, Castalia, 2002, pp. 603–8.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro, “El castellano escrito en torno a Sancho IV”, Alvar, Carlos, y José Manuel Lucía Megías, eds., *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 267–86.

Truitt, Elly, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel, y Jesús Félix Molina, “Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), pp. 285–320.

♦