

«El viaje de San Brandán»: una aventura de iniciación

DOLORES CORBELLA

La búsqueda del más allá en circunstancias extraordinarias es un tema típico del pensamiento mítico y constituye uno de los arquetipos más utilizados en la literatura: desde Ulises hasta Dante, pasando por Eneas, Teseo o Heracles, la aventura iniciática se convierte en una repetición ritual y constante de unos esquemas, utilizando a menudo el recurso del viaje como uno de sus elementos principales, como *nekylia*, como la evocación que lleva al mundo de los muertos, como camino hacia esa «otredad», en busca del saber o de la inmortalidad. La forma de desarrollar esa aventura iniciática producirá algunas variantes en cada obra en particular, pero no diferencias sustanciales. *San Brandán*¹ es un claro ejemplo de la pervivencia en la Edad Media, bajo una perspectiva cristiana, de ese pensamiento mítico, cuyo esquema general permanece subyacente en la obra: el iniciado, a través de un viaje, conoce el Paraíso, no sin antes haber superado una serie de obstáculos que confirman su fe.

Resaltan dos aspectos en la obra de Benedeit: su carácter iniciático y su inserción dentro de lo que se ha llamado «literatura de viajes». Siendo como fue escrito como texto de iniciación, su recepción hizo que se leyera durante siglos como una simple aventura, un libro de viajes, interpretando la geografía mítica en que se desarrolla como verdaderos espacios reales. Las representaciones simbólicas del más allá, que encontramos en las cosmogonías de las antiguas culturas y de los pueblos primitivos, se reproducen, con sus rasgos distintivos, en este texto. En la obra se unen mitos clásicos y celtas con tradiciones cristianas, fábulas orientales y creencias medievales. Se repiten ciertos elementos significativos: el agua, la nave, el viento; el viaje a las islas; el empleo del cristal (común en las descripciones del Otro Mundo en todas las culturas); las aves que cantan las horas, etc. Se vuelven cíclicas ciertas estructuras; la concepción de los espacios, los colores, las cifras responden a modelos establecidos y, pasando de lo real a lo sublime, la narración se convierte en un laberinto jalonado de pruebas que los iniciados deben superar. Poco a poco se va introduciendo un ambiente de irrealidad: los dos mundos de los que está hecha la obra se fusionan con tal fuerza que es difícil la división. Los viajeros perciben un horizonte muy vasto y van penetrando en los símbolos del mun-

1. Benedeit, *El viaje de San Brandán*. Traducción y prólogo de Marie José Lemarchand. Ediciones Siruela, Madrid, 1983. La obra se basa en la *Navigatio Sancti Brendani* del siglo X, que contó con varias versiones en diversas lenguas muy difundidas durante la Edad Media, aunque la leyenda se remonta a los siglos V y VI. En su forma primitiva seguramente se limitaba a relatar el viaje del misionero, pero poco a poco se le fueron incorporando materiales pertenecientes a la cultura cristiana y a la irlandesa y, en general, a la *mirabilia* medieval.

do inteligible: logran pasar así del mundo de la materia al mundo sobrenatural, y encuentran el secreto de la vida en el más allá. Todos estos elementos pertenecen a unos códigos histórico-culturales que adquieren una importante dimensión semántica en esta obra, a la vez que una proyección pragmática. La aventura de iniciación pretende ser una experiencia cargada de significación donde, globalizando y recriatianizando lo ya conocido, el autor elabora y logra transmitir una verdadera enciclopedia simbólica del más allá, con un enorme transfondo mítico.

Junto a este valor de aventura iniciática, *San Brandán* representa un claro ejemplo de la identificación que se hacía en la Edad Media entre la narrativa de ficción y la de no ficción, entre el mundo sensible y el inteligible: como el libro del *Conocimiento*, la obra de Benedeit, siendo como es puramente imaginaria, pasó a ser leída como real y, partiendo del rito de la iniciación, asistimos en ella, si no a la creación, sí por lo menos a la recreación de un mito que continúa con la tradición escatológica griega de las islas de los Bienaventurados: «San Borondón» pasará a ser sinónimo de la isla «no trobada», el paraíso no encontrado: «La “nunca hallada”, es tal vez no ya el *finis terrae*, sino el *finis mundi*; el mayor mito de viajeros y humanistas: la isla inhallable»².

Al describir un itinerario ficticio, entra a formar parte de la «literatura de viajes», dentro de la cual ha gozado de un reconocido carácter literario. Como aventura puramente libresca, su técnica de elaboración ha consistido en el reprocesamiento de relatos similares, lo que exige que, para llegar a su sentido primario, se tenga que realizar una crítica intertextual. El viaje es aquí producto de lecturas anteriores, lo que conlleva la poca importancia dada al «yo»: la experiencia personal apenas se hace transparente y el autor no se implica directamente en la aventura. Frente a los llamados «libros de viajes» —escritos en primera persona generalmente—, la estructura terciopersonal de *San Brandán* demuestra también el distanciamiento del autor con respecto a los hechos, de tal forma que sólo en algunos fragmentos logra trascender su opinión («Ningún hombre —creo yo— antes de Brandán se aventuró más allá de aquel acantilado», p. 8), perdiendo en estas ocasiones su aparente —sólo aparente— neutralidad.

Es un viaje que pertenece exclusivamente al «módulo enciclopédico», con una estructura tanto espacial como temporal circular: como más tarde haría Dante en su *Comedia*, Benedeit estructura su obra en círculos concéntricos, cuyo centro significativo, el fin del viaje iniciático, es el encuentro con la divinidad, el volver a nacer.

Como aventura propiamente libresca e inventada, como recorrido puramente literario, el autor recrea el espacio a su antojo, utilizando un lenguaje con un valor más alusivo que descriptivo. Es una obra «orientada», como todo texto del medievo, es portadora de un mensaje voluntariamente no explicitado que exige del lector un esfuerzo de disponibilidad, de atención y de profundización. Benedeit juega con los símbolos y el mito, utiliza un lenguaje sintético, alegórico, de tal forma que sólo una lectura global del texto nos puede conducir a dilucidar su significado total. Se crea un macrocosmo literario lleno de elementos simbólicos y maravillosos que el lector debe descodificar con sus conocimientos enciclopédicos. Téngase en cuenta, además, que, dentro del contexto medieval, el hombre de la época era

2. A. Sánchez Robayna. «A. Eugenio F. Granell, en Madrid». (Prólogo a la «Isla cofre mítico» de E. F. Granell), en *Sintaxis*, 16/17, 1988, p. 101.

consciente de la existencia de estos símbolos y de su papel en la escritura y que sólo descifrándolos el mundo narrado se hace transparente para nosotros y susceptible de mostrar toda su transcendencia. En esa época se conocían las claves y las referencias culturales para comprender la obra, pues lo que significa no solamente es mucho más de lo que el texto literalmente dice, con lo que los símbolos representan, sino que, además, funciona dentro de unas tradiciones literarias y un contexto cultural que, como lectores actuales, nos son difíciles de descifrar. Se suele señalar como tópico la ingenuidad de la literatura medieval: obras como ésta son muestra, sin embargo, de todo un juego simbólico, de todo un sistema semiológico, con un lenguaje cuyas connotaciones hemos perdido y que puede a menudo desconcertar, lo que hace que, para llegar a desvelar su verdadero sentido, tengamos que realizar, además de una crítica textual e intertextual, toda una hermenéutica de la recepción, descodificando el texto, pero también acercándonos a la *encyclopaedia universalis* que el hombre medieval poseía y entendiéndolo su deseo de descubrir en estas obras las maravillas y los elementos fabulosos que no encontraba en su entorno, dándole a lo imaginario una dimensión vital.

San Brandán se basa, en un principio, en dos elementos estructurales que aparecen indisolublemente unidos: el viaje y la iniciación o, mejor dicho, el viaje como iniciación. La obra se articula con ese esquema básico y, como veremos, todos los demás símbolos, el tiempo y el espacio están en función de ese *leitmotiv*.

La iniciación es la introducción a una nueva cosmología, es el paso de lo profano a lo sagrado, es la transformación del espíritu, la transmutación de un destino. Para M. Eliade, es «un ensemble de rites et d'enseignements, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. (...) L'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel»³. Iniciación sería sinónimo de metamorfosis: «La mort initiatique préfigure la mort, qui doit être considérée comme l'initiation essentielle pour accéder à une vie nouvelle»⁴.

Todo rito iniciático, toda «fundación mítica», todo paso de lo profano a lo sagrado, se rodea de una simbología, de una serie de características constantes: comporta todo un ritual de revelaciones sucesivas y se realiza lentamente por etapas. El iniciado, despojado de sus atributos temporales y después de consultar una autoridad, emprende un viaje en el que atraviesa por una serie de pruebas, entablándose una dialéctica entre el deseo y los obstáculos. El encuentro con éstos irá rodeado, además, de unos ritos y claves que irán marcando el verdadero camino y que señalarán, a la vez, la evolución interior del personaje y su renovación espiritual. Los lugares que se visitan adquieren una dimensión sagrada y se convierten en símbolos que preconizan el más allá, revelándose lo real y lo sublime al mismo tiempo. El hombre se va aproximando al misterio de la vida intentando comprender primero la Naturaleza que le rodea, creación divina que habla a través de un lenguaje simbólico de esa otra vida, dejando de ser el mensaje unívoco y sugiriendo los elementos utilizados múltiples connotaciones. Las características con las que se va desarrollando el viaje adquieren, por lo tanto, significados especiales como más allá del sentido real que representan y es a través de los símbolos como el autor nos va sugiriendo los elementos de su búsqueda. Una búsqueda que se nos

3. M. Eliade, *Initiation, Rites et Sociétés Secrètes*. Gallimard, París, 1959, p. 12.

4. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont/Jupiter, París, 1982, p. 522.

revela atemporal, precisamente porque los signos constituyen una perennidad, equilibran el universo, dando a la narración un sentido universal. Su valor queda encuadrado dentro de la cultura humana como una mediación entre el más allá y la condición temporal del hombre. El tiempo sagrado se muestra, por lo tanto, como indestructible e indiferente a la duración profana de la existencia humana, por lo que el anacronismo que presenta este tipo de obras ha sido intencionadamente buscado por el autor.

San Brandán se convierte en un aventurero heroico, es una réplica del héroe que predica con el ejemplo e inspira las más diversas leyendas. Es un caballero andante, una parodia del héroe mítico que no posee el elemento humano del temor ancestral a lo desconocido, que destaca por su origen noble, su sabiduría y su entereza. Se convierte así en héroe de una «epopeya naval místico-caballeresca» gigante de «una odisea céltico-cristiana»⁵. Con cierto espíritu heroico, San Brandán es el caballero que, renunciando a sus bienes terrenales, asume los emblemas y atributos del clérigo y, al llevar a cabo su experiencia iniciática, se nos muestra con rasgos polivalentes, lo que lo convierte en un héroe, pero en un héroe con carácter mítico-simbólico, que camina «hacia el océano, donde por Dios supo que había de adentrarse, sin echar nunca atrás la mirada hacia los suyos: un lugar más deseado pretende encontrar» (p. 7).

Por otra parte, la aventura —el viaje— será en el libro que analizamos el hilo conductor del rito de iniciación, que se articula con una base en principio real, la experiencia humana del *homo viator*, y la alegoría de lo trascendente. Y, como es general en los libros de este género, el recorrido se organiza en base al viaje de ida y vuelta donde la aventura ocupa la mayor parte del texto y la vuelta, el *nostos*, apenas unas páginas al final.

El viaje será, además, un símbolo cargado de múltiples connotaciones y altamente semantizado. Representa el deseo profundo de nuevos conocimientos, de nuevas aventuras que, a su vez, pueden provocar también un cambio en el interior, un deseo de experimentar nuevas sensaciones:

«El camino y la marcha son susceptibles de transfigurarse en valores religiosos, pues cualquier camino puede simbolizar el "camino de la vida", y toda "marcha" una "peregrinación" hacia el Centro del Mundo. Si la posesión de una "casa" implica que se ha aceptado una posición estable en el Mundo, los que han renunciado a sus casas, los peregrinos y los ascetas, proclaman con su "marcha", con su movimiento continuo, su deseo de salir del Mundo, su renuncia a toda situación mundana»⁶.

La atracción irresistible del más allá se presenta como la búsqueda de un horizonte infinito. «Le symbolisme du voyage, particulièrement riche, se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel»⁷. El viaje representa, sobre todo, una progresión en el espacio, pero también una progresión en el tiempo, que se corresponde con una evolución espiritual, tal como Dante hará en su *Comedia*. El desarrollo lineal, horizontal, del camino en el tiempo es paralelo al ascenso vertical hacia el más

5. E. Benito Ruano, «La leyenda de San Brandán», en *Revista de Historia*, XVII, 1951, p. 37.

6. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Labor, Madrid, 1985, p. 154.

7. J. Chevalier, op. cit., p. 1027.

allá: el itinerario material por la tierra con las pruebas que se presentan se hace así equivalente al itinerario espiritual. El viaje se convierte en un motivo que, según Cirlot, desde el punto de vista espiritual no es sólo traslación en el espacio, sino la tensión entre la búsqueda y el cambio: «Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración —dice Jung— del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. (...) Pero el verdadero viaje no es nunca una huida o un sometimiento, es evolución. (...) Las pruebas —y las etapas del viaje— son ritos de purificación. (...) En el sentido más primario, viajar es buscar»⁸. El hecho de viajar se convierte en un símbolo metafísico de la trayectoria del ser humano.

En un principio, la descripción del viaje realizado por San Brandán se podría catalogar como una mezcla de hagiografía, relato de peregrinos y viaje alegórico⁹. El monje realiza un itinerario que sirve como marco referencial del viaje trascendental, pero es un recorrido imaginado, alegórico y ejemplificador, basado en la cultura textual medieval. Tal como Benedeit declara en la dedicatoria, su experiencia literaria parte deliberadamente de la *imitatio*: «siguiendo el sentido de su historia en latín, ha compuesto en latín y en romance (...) un escrito sobre San Brandán, el buen abad» (p. 1). Lo que en principio no pretendía ser más que una historia de vida de santo, con una fuente expresa, se convierte, sin embargo, en toda una alegoría de la geografía mítica que se describe en un peregrinaje ficticio: es un relato de peregrinos con una estructura semántico-simbólica que, sacralizada, se convierte en una verdadera guía del más allá. Pero lo interesante —aportado por la tradición irlandesa en la que se encuadra la obra— es que el peregrinaje no se hace hacia un lugar localizado geográficamente, a Jerusalén o a Santiago, sino que es un viaje al interior del alma, y no se realiza por tierra, sino por mar, símbolo de la dinámica de la vida¹⁰. El mar es elemento primordial —en todo el sentido del término—, es lugar privilegiado de la muerte, pero también del renacimiento, lo que hace de él un símbolo aparentemente ambivalente. Benedeit lo utiliza con el sentido de «purificación», «renacimiento», pero también con el significado de camino, de «travesía», es el espacio en el que se desarrolla la aventura. Para las culturas célticas simboliza el estado transitorio, el lugar que marca el acceso hacia los dioses, el camino que lleva al otro mundo. Además, mezclándose con el símbolo del agua, para el cristianismo será una invitación a practicar el rito purificador. «El agua —afirma M. Eliade— confiere un nuevo nacimiento por un ritual iniciático, cura por un ritual mágico, asegura el renacimiento *post mortem* por rituales funerarios. Incorporando en sí todas las virtualidades, el agua se convierte en símbolo de vida»¹¹.

La travesía la emprenden *San Brandán* y los monjes que le acompañan en una

8. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1981 (4), pp. 459-460.

9. Así lo señala J. Richard en *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Brepols, Turnhout-Belgium, 1981, p. 20. Para el autor, las hagiografías irlandesas presentan este tipo particular de peregrinación «qui associe récit de voyage et allégorie».

10. «Nombre de Celtes, en quête de sanctification, ont adopté pour y parvenir "errance" qui leur impose un dépaysement, sans que celui-ci soit lié à visite d'un lieu saint. Les îles de l'Atlantique aussi bien que la Bretagne armoricaine ou —pour saint Colomban et ses émules— les solitudes de la Gaule et de la Germanie ont ouvert les possibilités d'un exil volontaire qui, pour les Irlandais, est aussi une *peregrinatio*», *ibidem*, p. 20.

11. M. Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. Era, México, 1972, pp. 178-179.

nave «hecha por dentro de fustos de abeto y por fuera envuelta en tiras de cuero de buey» (p. 8). Este será otro de los elementos de los que se vale Benedeit, precisamente uno de los símbolos más ricos de la imaginación, signo que, por su riqueza, «linda con el arquetipo». Es el primer medio de transporte, bien para llevar el alma de los muertos (en *San Brandán* (pp. 52-53), Pablo el ermitaño indica que encontró una nave «lista para zarpar. Dios me fue llevando con veloz curso y gran dulzura», navío similar al que, como barca fúnebre, utilizaban Isis y Osiris o al que se alude en la leyenda del Rey Arturo), o bien —representando la idea de fuerza y de seguridad en una travesía difícil— es símbolo que sirve para conservar la vida y las criaturas amenazadas del cataclismo (el Noé bíblico). La nave es concebida en la tradición cristiana como signo de la Iglesia («después de servir el oficio en la nave, como si de una iglesia se tratara...», dice Benedeit, p. 17). La nave alude, además, a la morada, al «receptáculo alimenticio», al universo flotante cerrado y protegido, y, como afirma Barthes, «el barco puede muy bien ser símbolo de partida, pero es más profundamente cifra del cierre. La afición por el navío es siempre alegría de encerrarse perfectamente... amar los navíos es ante todo amar una casa superlativa, por estar cerrada sin remisión... el navío es un hábitat antes de ser medio de transporte»¹². Es símbolo también de la vida espiritual e invita a realizar el gran viaje: «En Irlande, la barque, en tant que telle, apparaît très peu dans les textes épiques; mais dans les textes mythologiques, elle est le symbole et le moyen du passage vers l'Autre Monde»¹³.

G. Durand llega a la conclusión de que la nave «es un símbolo extremadamente polivalente: no sólo monoxilo, sino también hecha de pieles, de juncos, materiales éstos que remiten a otros tantos matices simbólicos»¹⁴. En nuestro caso, la nave de San Brandán está construida de madera, símbolo de la materia prima, la materia por excelencia y, en la liturgia católica, el material con el que está hecho el símbolo de la cruz. Y, además, está elaborada con tiras de cuero de buey, el animal prototipo de la bondad, pero también de la fuerza, la calma, pero también el poder para el trabajo y el sacrificio. Curiosamente, no está amarrada con clavos de hierro, que añadirían un elemento profano, impuro que nada tiene que ver con la espiritualidad. Además, «D'après Platon (*Critias*, 119e), les habitants de l'Atlantide chassaient sans armes de fer, mais avec des épieux de bois et des filets»¹⁵. La nave no es, por lo tanto, signo de sacrificio, sino un signo positivo, cualidad de la que participan la mayoría de los símbolos de la obra.

La alegoría juega también con el espacio, con un espacio ideal que se plasma gráficamente en el texto. Es precisamente la descripción del marco espacial y del itinerario recorrido, así como la importancia primaria que éste juega en la narración, lo que hace que esta obra se haya inscrito en el género de la literatura de viajes. Se pasa en ella, como en todos los viajes al más allá, de lo real a lo maravilloso, confundiendo a menudo las referencias espaciales verificables con la mitología geográfica. Ello se debe a que San Brandán recorre una serie de espacios tópicos que aparecen con asiduidad en los textos iniciáticos, pasando por el concepto del

12. R. Barthes, *Mythologies*, p. 92, citado por G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, Madrid, 1982, pp. 238-239.

13. J. Chevalier, *op. cit.*, p. 108.

14. G. Durand, *op. cit.*, p. 237.

15. J. Chevalier, *op. cit.*, p. 434.

microcosmos que puede ser la isla, al signo de la ascensión que significa la montaña, hasta describir al final el Paraíso. Se trata de paisajes y lugares que corresponden a leyendas y mitos antiquísimos, signos simbólicos que trascienden toda consideración simplista y cualquier relación con la vana realidad. Son espacios orientados y simbólicos, lugares míticos y, como señala M. Eliade, estos espacios sagrados son los que hacen posible la fundación del mundo: «allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo viene a la existencia. Pero la irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un "centro" en el "caos"; efectúa también una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el Cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro»¹⁶.

En San Brandán la perspectiva de espacio se ensancha hacia dimensiones cósmicas y escatológicas: el espacio concreto, propiamente terrestre, se hace insuficiente y la misma travesía se convierte en un verdadero rito de iniciación, en una encrucijada entre lo sagrado y lo profano. Desde un principio Benedeit nos señala cuáles son esos espacios sagrados que el personaje pretende visitar:

— el cielo «porque antes de su muerte él quisiera saber qué morada corresponderá a los buenos, qué lugar habrán de ocupar los malos, qué premio o castigo recibirán todos».

— y el infierno «y qué clase de tormentos padecerán allí estos felones orgullosos, que aquí, en este mundo, se lanzan con todo el atrevimiento a guerrear contra Dios y la ley, y no tienen mor ni fe, siquiera entre ellos mismos» (p. 4).

Se trata de una visión tradicional del más allá, con una aparente dialéctica entre el cielo y el infierno. Sin embargo, aunque no explícitamente, al menos si implícitamente, se nos anticipa en *San Brandán* el nacimiento del purgatorio, que se verá completamente logrado en el *Purgatorio de San Patricio*. El «paraíso de los pájaros» está ocupado por ángeles que habitaban en el cielo: «De tan alta morada, hemos caído tan bajo —dicen—, junto con el orgulloso, con el miserable, que se rebeló por soberbia, que en mala hora se alzó contra su Señor. Nos había sido asignado como maestro: nos tenía que haber sustentado con virtudes divinas, pues tan grande era su sabiduría, que de servirnos de maestro tenía obligación. Por soberbia, aquél se volvió felón, se puso a despreciar la palabra de Dios. Aun después de cometer aquel atropello, nosotros le seguimos obedeciendo, y con ello no hicimos otra cosa que comportarnos como servidores. Por aquella conducta, fuimos desheredados del reino de la verdad, pero, como no ocurrió por culpa nuestra, gozamos de cierta gracia divina: no sufrimos la misma pena que los que fueron tan orgullosos como aquél; no padecemos otro sufrimiento que la pérdida de la gloria majestuosa, la ausencia de la alegría divina» (pp. 19-20).

Este fragmento sería un claro ejemplo de un fenómeno que ocurrió en los primeros siglos de la Edad Media. El sistema binario del más allá empieza a ser sustituido por una visión tripartita. Ello responde, como indica Le Goff, a un movimiento muy extendido en los esquemas mentales de la «intelligentsia» cristiana a partir del siglo XI, donde se sustituyen «oposiciones del tipo inferior/superior, tales como poderoso/pobre (*potents/pauper*), clérigo/laico, monje/clérigo, por triadas más complejas. En la alta Edad Media el pensamiento se complacía en orde-

16. M. Eliade, *Lo sagrado...* op. cit., p. 147.

narse en torno a esquemas binarios. Para interpretar las potencias del Universo: Dios y Satán, por más que «corrección importante— el pensamiento cristiano, al rechazar desde el punto de vista dogmático el maniqueísmo, subordinara el diablo al Dios bueno. Para interpretar la sociedad: los clérigos y los laicos, los poderosos y los pobres. Para interpretar la vida moral y espiritual: las virtudes y los vicios. Parejas antagonistas que se combatían ardentemente, al modo de la *Psicomaquia* que oponía, según el poema de Prudencio, las virtudes y los vicios. La frontera pasaba por dentro del hombre, desgarrado entre Dios y Satán, el orgullo del fuerte y la envidia del pobre, el llamamiento de la virtud y la seducción del vicio. A partir del año mil, algunos esquemas pluralistas, con frecuencia heredados de la Antigüedad greco-romana y más aún de la cristiana, empezaron a sobreponerse a los esquemas dualistas»¹⁷.

El purgatorio ampliará la geografía mítica medieval, convirtiéndose en un lugar intermedio, donde no se es tan dichoso como en el paraíso (en *San Brandán*, los ángeles están privados sólo de la alegría divina), ni tan desgraciado como en el infierno. Pero, como en Dante, el «Paraíso de los pájaros» se sitúa más cerca del cielo que del infierno, en «una tierra alta y clara» (p. 18).

Tampoco es mera casualidad que el infierno y el purgatorio se encuentren en el Occidente y el cielo en el Oriente. Benedeit escribe su obra antes de la época de las grandes expansiones geográficas y de las cruzadas. Sólo a fines del siglo XII es cuando los viajeros medievales se ponen en camino y cuando se produce el gran cambio en la cartografía de la época, revolución que se completó en siglos posteriores con la expansión atlántica. Por ello, no se puede hacer, como a menudo se ha hecho, una lectura literal del texto. Cuando Benedeit usa los términos «Oriente» y «Occidente» lo hace de una manera arquetípica, como símbolos que eran de la espiritualidad y del materialismo, respectivamente. Cuando los monjes emprenden su periplo a través de las islas el narrador señala que «De oriente les llega el viento, que les va llevando hacia occidente» (p. 9), precisamente porque empiezan su aventura por mandato divino, y se vuelve a insistir: «Navegan los viajeros con viento de popa, así empujados hacia occidente» (p. 34), porque la primera parte de la travesía, la más larga, se hace no por el paraíso, sino por el infierno y el purgatorio. Sólo después de siete años, cuando han superado todos los obstáculos y han visitado los otros lugares sagrados, «ponen rumbo hacia oriente sin correr ningún riesgo de desviarse: en la nave llevan a tal timonel que ellos van gozando del viaje a placer, sin tener el mínimo cuidado» (p. 55). De nuevo el espacio está jugando un papel esencial, pero un papel mítico no real.

Dentro de la tradición cristiana, San Isidoro distingue dos paraísos: el terrenal y el celestial. Este último, señala «es un lugar situado en tierras orientales (...) Allí (...) abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el «árbol de la vida». No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. (...) La entrada a este lugar se cerró después del pecado del hombre. (...) Un querubín, o sea el baluarte de los ángeles, se encuentra, llameante espada en su mano, para prohibir el paso a los espíritus Afortunadas que «están situadas en el océano, en frente y a la izquierda de Mauritania, cercanas al occidente de la misma, y separadas ambas por el

17. J. Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid, Taurus, 1985, pp. 258-259.

18. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Edición de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Edit. Católica, Madrid, 1983, t. II, p. 167.

mar»¹⁹. Y la misma idea la continúan Vicente de Beauvais o Brunete Latini en su *Tesoro*.

Oriente sigue significando, en el contexto de los primeros siglos de la Edad Media, por lo tanto, un lugar sagrado, como lo ha sido para la mayoría de las culturas:

«Egipcios, persas y cristianos se vuelven hacia el Oriente para rezar porque, según dice San Agustín, "el espíritu se mueve y vuelve hacia lo que es más excelente". En Oriente se sitúa el paraíso terrestre, y es allí donde el salmista sitúa la ascensión de Cristo, y San Mateo el retorno de Cristo. Como escribe M. Davy al comentar la orientación *ad orientem* del templo cristiano, el oriente designa la aurora y posee el sentido de origen, de despertar: en el orden místico Oriente significa iluminación»²⁰.

Oriente es un símbolo de claridad, símbolo del alma universal. Se hace sinónimo de ciencia espiritual porque es el origen de la luz. El viaje, por el contrario, ha comenzado por el exilio occidental «qui est un retour à la *materia prima*, à la purification, au dépouillement alchimique, étape nécessaire avant la réintégration dans la source orientale de la connaissance»²¹.

Unidas a esta dialéctica entre cielo e infierno y entre Oriente y Occidente se hallan las imágenes de la luz y la claridad. A pesar de los episodios nocturnos, oscuros, la obra va envolviéndose poco a poco en una atmósfera luminosa, diurna, que va venciendo a las fuerzas naturales, al viento y a la noche. Es un mundo cargado de significación positiva, de tal forma que la luminosidad va haciéndose más intensa con el paso de la narración. La luz, como son los símbolos del Oriente, de la montaña y del árbol, es otro signo de la ascensión y, a pesar de que las malas acciones se realicen de noche (como «andanzas nocharniegas» (p. 13)) y el infierno, «robando al día su claridad», está anublado «de oscuras y caliginosas nubes. Humeaba una fétida humareda, más pestilente que carroña; y rodeada estaba de una gran oscuridad» (p. 41), la obra está llena de metáforas de luz y claridad, de tal forma que el amanecer se describe como «el primer sol de la clara madrugada» (p. 21) y el paraíso posee una «luz deslumbradora (...) más blanca que todas las nieves» (p. 56) y «allí brilla el sol con eterno esplendor» (p. 58). De esta forma los elementos naturales juegan un papel importante dentro del desarrollo del rito. El viento, por ejemplo, es «buen viento» (p. 9) o «tan buen viento» (p. 22) o «viento divino» (p. 30), que les «llega sin decaer» (p. 10) cuando «ven tierra delante de su esperanza» (p. 15) y se acercan a las islas llenas de provisiones, o es «viento hostil» como premonición del duelo de las serpientes marinas o, de nuevo, al acercarse al Paraíso, el viento «sopla a su encuentro» (p. 54). El viento se nos presenta como tópico de la agitación, pero también es sinónimo del Espíritu, del influjo celeste: por eso Pablo el ermitaño le señala a San Brandán que «cuando al hombre le llega su viento no debe dejarlo pasar» (p. 54), porque el viento es, según la tradición bíblica, el portador del mensaje divino.

Junto a las grandes concepciones espaciales (cielo/purgatorio/infierno, oriente/

19. Ibidem, p. 193. Junto a esta tradición cristiana, ligada a las indicaciones bíblicas, en la Edad Media se creó otra que, siguiendo las indicaciones clásicas, situaba el Paraíso en Occidente, en medio del Océano.

20. G. Durand, op. cit., p. 141.

21. J. Chevalier, op. cit., p. 711.

occidente) aparecen en la obra pequeños microcosmos llenos también de bastante carga simbólica y con toda la polivalencia de los tópicos medievales.

Encontramos, en primer lugar, la concepción de la isla que, entendida como espacio cerrado, alejada del resto del mundo, es tradicionalmente lugar privilegiado de iniciación, al mismo tiempo que puede ser evocación del retiro como sinónimo de retorno a los principios. Decía Unamuno «busquemos las islas vírgenes y desiertas todavía, preñadas de provenir y castas con la castidad del silencio de la Historia, *las islas de la libertad*, radicante en la santa *energía creadora*, energía orientada siempre al provenir, único reino del ideal»²².

El tópico de la isla como localización del Otro Mundo es común a todas las culturas. Es el espacio idílico donde se enmarcan las islas de los bienaventurados de Hesíodo, los Campos Elíseos de la *Odisea*, donde también puede situarse el jardín de las Hespérides o la Atlántica de Platón. Son lugares apartados y exóticos que, por su lejanía, eran apropiados para relatos que intentaban ser verosímiles. «Se consideraban como morada de los muertos, o como retiros de las exigencias de la vida ordinaria, o como escenas de una primitiva edad dorada»²³. La cultura irlandesa sitúa también el otro mundo en forma de islas situadas al oeste (el motivo era común a los *imramas* o viajes a las islas dispersas, donde se recalcaba el elemento maravilloso). Son islas que representan el centro primordial, sagrado, cuyo color fundamental es el blanco. Partiendo de una filosofía positivista, estas islas descritas en *San Brandán* pueden identificarse empíricamente con espacios reales (la existencia de la isla de Albea, por ejemplo, es constatable ya que representaba en la Edad Media a Gran Bretaña, o la isla con «la montaña envuelta de nubes. (...) Entre todos los viajeros, ninguno pudo apreciar qué altura tendría esta montaña: por encima de las nubes se elevaba a más altura que lo que parecía desde la orilla, al pie de la misma; y la tierra es negrísima, como no han visto en todo el viaje» (p. 43), y que se parece a la que más tarde Dante señalará como «montagna bruna», podría identificarse con el Atlas de las tradiciones antiguas, la montaña que se eleva sobre el «mar de nubes» —el Teide—), aún así, lo importante no es la identificación de esa geografía con la realidad, sino la recreación de toda una geografía mítica, de unas utopías geográficas, donde lo relevante no es el espacio real, sino la evocación del espacio simbólico. La realidad, tanto histórica como geográfica, desaparece así bajo una enorme carga de elementos ficticios.

Unido al mito de la isla se puede analizar el del «pez-isla», simbolizado por la ballena, lugar en el que cada año los monjes celebran la Pascua y que «va desapareciendo, aunque a diez leguas pueden divisar con toda nitidez el fuego que había encendido en ella» (p. 18). A nuestra enciclopedia ha pasado «San Borondón» precisamente como la isla fantasma: «El salto entre ballena antigua e isla actual lo daba la mente medieval sin necesidad de un nexo lógico: por alusión, casi por metáfora: poéticamente. Cuando avanzaron los siglos, subsistió la fe en la supuesta isla, aunque ya no se la identificase con el monstruo portador de San Brandán»²⁴. A fines del siglo XIII, en el manuscrito valdense *De las proprietas de las animanças*, se señala que «la propiedad y naturaleza de la ballena es que permane-

22. M. de Unamuno, *Civilización y cultura*. Edit. Aguilar, Madrid, p. 310.

23. Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1956, p. 28.

24. F. Benito Ruano, art. cit., p. 48.

ce tanto tiempo en un mismo lugar, que sobre ella crecen arbustos y hierbas; así, los marinos, que tienen gran deseo de descansar en tierra, creen haber encontrado un monte de tierra y de piedras. Y así descansan sobre ella, y encienden fuego. Y cuando siente el calor del fuego, se sumerge a lo más profundo del mar, y perecen todos los marinos. La ballena significa este mundo: todos los que creen haber hallado reposo en este mundo, se ven engañados en sus locos deseos; pues todas las cosas mundanas son efímeras»²⁵. Pero, junto a este sentido, en la Edad Media, la ballena, como todos los grandes símbolos, representa una ambigüedad constitutiva: es una bestia acuática, que significa el retorno a la madre —a la tierra—, pero también, como para el Jonás bíblico, tiene el valor de muerte iniciática, es la resurrección, el nuevo nacimiento. «Considérée de la sorte, c'est-à-dire en tant qu'élément passif de la transmutation spirituelle, la baleine représente en un certain sens chaque individualité dans la mesure où elle contient le germe de l'immortalité en son centre, représenté symboliquement contre le cœur»²⁶.

Otro microcosmo es el simbolizado por la montaña. Arquetipo de la ascensión, del esfuerzo verticalizante, del *sursum*, se presenta en algunas culturas primitivas como eje del mundo, cuya misión era la de sostener la bóveda del cielo y servir de camino del mundo de los mortales al de los dioses inmortales. Subir a la montaña supone la transfiguración del peregrino, es un símbolo ascensional, vertical, un medio para alcanzar el cielo que también se encuentra en el Paraíso de Dante, llamado por Bachelard «el más verticalizador de los poetas»²⁷.

Igual simbología presentaría el pilar que, como la montaña, parece que tiende hacia lo más alto: «En alta mar, singlando adelante, ven brillar los viajeros un gran pilar. Con puros rubíes estaba hecho —materia de otra naturaleza no había ni una onza— de un rubí zafirino destellante —¡muy rico sería su amo!—, hasta las nubes alcanzaba la cúpula, y la base se asentaba en el fondo del mar, toda de oro precioso, delicadamente labrado» (pp. 39-40). Son imágenes típicas de toda obra de iniciación, pues, como dice M. Eliade, «ningún mundo es posible sin la verticalidad y esta dimensión por sí sola evoca la trascendencia»²⁸. «L'Ascension représente un des plus anciens moyens religieux de communiquer personnellement avec les Dieux; et par conséquent, de participer (...) au sacré, afin de transcender la condition humaine»²⁹.

Como *axis mundi* se ha presentado a menudo también el árbol, que en *San Brandán* «tan alto ante la vista se alza (...) que parece subir por encima de las nubes. Desde la copa hasta la tierra, desparramadas están sus ramas, que amplias se abren al aire. Llega lejos su sombra, que del resplandor protege» (p. 19). «Hemos encontrado a menudo —dice M. Eliade— en los mitos y las leyendas relativas al árbol de la vida la idea implícita según la cual se encuentra en el centro del universo y une al cielo, a la tierra y al infierno. Este detalle de topografía mítica tiene un valor muy participativo en las creencias de los pueblos nórdicos y centroasiáticos, pero es probable que su origen sea oriental (mesopotámico) (...). Los indios tienen igualmente la idea de un eje cósmico, representado por un árbol de la vida o

25. *Bestiario medieval*, Edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría. Ediciones Siruela, Madrid, 1986, pp. 51-52.

26. J. Chevalier, op. cit., p. 102.

27. Bachelard, *Aor*, p. 53, citado por Durand, op. cit., p. 119.

28. M. Eliade, *Lo sagrado...*, op. cit., p. 111.

29. M. Eliade, *Initiation...*, op. cit., p. 170.

pilar, situado en medio del universo (...). En la mitología china, el árbol milagroso crece en el centro del universo, en el lugar donde debería encontrarse la capital perfecta (...). El árbol, según estos mitos, expresa la realidad absoluta en su aspecto de norma, de punto fijo, sostén del cosmos. Es el punto de apoyo por excelencia. Por ello la comunicación con el cielo sólo puede hacerse alrededor de él o incluso por su iniciativa»³⁰. El árbol es, con la montaña y el pilar, otro símbolo de la verticalidad de la obra que recoge, a la vez, «todos los símbolos de la totalización cósmica». Además, «por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre»³¹. El arquetipo del árbol y su sustancia, la madera y la cruz, son un ejemplo más de la ambivalencia de los signos, al ser valores de la resurrección, pero también de la perpetua evolución y de la ascensión al cielo.

Como dice Lemarchand, «derivado del mito oriental del Arbol Cósmico, situado en la puerta del paraíso, existe una tradición de fábulas indias, recogidas en textos difundidos en Occidente del siglo VII hasta el XII, como los *Salterios* bizantinos, el *Libro de las maravillas de la India*, y cosmografías persas relacionadas con la vida de Alejandro el Magno»³². Es motivo ampliamente utilizado también por la cultura celta en sus *imramas*. En el *Viaje de Smedgus*, por ejemplo, del siglo IX o X, ya se encontraba este tema del árbol de los pájaros, al igual que en la *Aventura de Teigue, hijo de Cian*.

Junto al árbol, el ave juega aquí un papel también iniciático en la medida en que llama al hombre a penetrar en el Otro Mundo. Como en el *Roman de la Rose* («Quand j'oï les oisiaus chanter, / forment me pris a dementer / par quel art ne par quel engin / je porroie enter el jardin», vv. 495-498), las aves representan «el irresistible impulso vertical, el desasirse de lo telúrico (o acuático), del claustro materno, el trascender la condición humana, la llamada de lo uránico, la tentación de la inmortalidad»³³.

El último lugar que los monjes visitarán será, por fin, el Paraíso, jardín bucólico, tópico del espacio sin tiempo, rodeado de una muralla circular que, frente a las construcciones defensivas propias de la época, «no tenía ni almenas, ni voladizo, ni barbacana, ni atalaya alguna» (p. 56). Esa muralla es sinónimo de perfección, de ausencia de distinción o de división: «symbolisera aussi le ciel, au mouvement circulaire et inaltérable... symbolise l'activité du ciel, son insertion dynamique dans le cosmos, sa causalité, son exemplarité, son rôle provident»³⁴. Es símbolo del mundo espiritual, invisible y trascendente.

El acceso a esta muralla se hará por una puerta «protegida, guardada por dragones, que echan llamas de fuego. Justo encima de la misma una espada está colgada (...).», última prueba que los iniciados deben superar. «car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà. Le passage auquel elle invite est, le plus souvent, dans l'acception symbolique, du domaine profane au domaine sacré»³⁵. Su significado dentro de la tradición cristiana es enorme, ya que viene a reflejar la armonía del Universo: «Yo

30. M. Eliade, *Tratado...*, op. cit., pp. 273-274.

31. G. Durand, op. cit., p. 326.

32. M. J. Lemarchand, op. cit., p. XXII.

33. *Bestiario medieval*, op. cit., p. 234.

34. J. Chevalier, op. cit., p. 192.

35. *Ibidem*, p. 779.

soy la puerta, si alguien entra en Mí, se salvará», dice el Evangelio de San Juan (10.9) o, como indica San Mateo, «Estrecha es la puerta y angosto el camino que lleva a la Vida, y hay pocos que den con él» (VIII, 14). Por otra parte, no hace más que repetir otro tópico medieval que encontraremos también en otros viajes imaginarios. Así, por ejemplo, en *Libro de las maravillas del mundo* el paraíso, que también se encuentra en lo alto, es defendido por una muralla que sólo tiene una puerta, sellada con fuego ardiente.

Dentro de la simbología escatológica, la puerta indica la inminencia de la posibilidad a una vida superior. Puerta es síntesis de la antinomia dentro/fuera, profano/sagrado, significa la apertura del espíritu, se abre al misterio e invita al viaje desde lo conocido a lo desconocido: es la posibilidad de acceso a una realidad superior, tópico también ampliamente utilizado en obras literarias (recordemos este mismo motivo en *Erec et Enide* (v. 5715) o en el *Chevalier de la Charrette* (v. 1508)).

En definitiva, todos los lugares que aparecen en el texto son tierras míticas pobladas de seres extraordinarios, un mundo lleno de monstruos, fantasías y mirabilia, un mundo mítico, unos lugares fuertemente sacralizados, habitados por monstruos demoníacos —el grifo y el dragón— que también portan una significación escondida.

Aunque sea el espacio el elemento esencial de la obra, el tiempo ayuda a crear ese ambiente de geografía mítica en el que el texto se desarrolla. Benedeit, como hemos señalado ya, describe un viaje atemporal. No hay en el texto una cronología real, y el tiempo en el que se inscriben las aventuras nada tiene que ver con un horario o un calendario, puesto que las anotaciones aparentemente más precisas son un hecho puramente simbólico, que remotan a un tiempo sagrado que nos introduce en el dominio de lo mágico y de lo maravilloso. Las horas canónicas que marcan el desarrollo de los rituales de iniciación (prima, nona, etc.) y los tiempos religiosos (Pascua, Pentecostés, etc.) son en el texto simple reflejo de indicaciones temporales existenciales, que elevan el tiempo real a la dignidad anacrónica. Si del texto se desprende alguna sensación temporal, esta es simplemente la cíclica, una estructura de tipo secuencial tan típica en la literatura medieval: tiempo y espacio se repiten una y otra vez, como ritos que se vuelven a comenzar. Las marcas temporales son utilizadas, en definitiva, como clichés, como expresiones estereotipadas que, si bien a primera vista pueden dar la sensación de evolución en el eje temporal, lo que hacen es, simplemente, inscribir el tiempo humano en una suerte de eternidad, presentándonos explícitamente el esquema general de la visión cristiana del hombre y de la vida.

Es pues el aspecto voluntariamente cíclico que se da al tiempo lo que interesa. Se crea una atmósfera de «eterno retorno», volviendo a la situación inicial una y otra vez como si nada hubiera pasado. Al igual que el espacio, el tiempo adopta esa figura circular y el ritual del calendario litúrgico marca la facultad de vuelta a empezar de los períodos temporales, de tal forma que estamos, como indica M. Eliade, ante una regeneración periódica del tiempo que «presupone bajo una forma más o menos explícita una creación nueva. ...una repetición del acto cosmogónico»³⁶. «El espacio sagrado posee ese notable poder de multiplicarse indefinidamente. La historia de las religiones insiste justamente en esta facilidad de multiplicación de los "centros" y en la ubicuidad absoluta de lo sagrado: la noción de

36. M. Eliade. *El mito del eterno retorno*. Alianza/Emecé, Barcelona, 1985 (6), p. 86.

espacio sagrado implica la idea de repetición primordial que ha consagrado ese espacio al transfigurarlo. El hombre afirma con ello su poder de volver a empezar eternamente, el espacio sagrado se convierte en prototipo del tiempo sagrado»³⁷. Estamos, por lo tanto, ante una percepción primaria del tiempo que confluye en lo atemporal y en lo absoluto.

A la creación de esa sensación de eterno retorno ayuda la utilización del número siete. El simbolismo que concierne a los números, heredado de una vieja tradición y revitalizado por el cristianismo, se convierte en *San Brandán* en otro motivo mítico³⁸. La travesía dura siete años y el siete (como los siete días de la semana, las siete notas musicales, los siete planetas del sistema solar o las siete esferas planetarias de Dante) revela en sí mismo el carácter cíclico que ésta ha poseído: «Señorías, cada año de los siete de vuestro viaje, aquí volveréis una temporada. En la isla de Albea permaneceréis para pasar cada Navidad. El lavado de pies y la cena celebraréis donde os mandó vuestro huésped, y en el lomo de la bestia, cada año, festejaréis la Pascua» (pp. 34-35). El siete es un número mágico, significa la perfección de un ciclo cerrado en sí mismo, es el símbolo universal de la totalidad. Además, es la suma del tres y del cuatro, el tres como símbolo de la trinidad, del cielo, y el cuatro como conjunto de los puntos cardinales que simbolizan la tierra. Al igual que en Chrétien de Troyes, es un número que cierra un ciclo y que abre el camino hacia nuevas aventuras, un número que, revalorizado por el cristianismo (Salomón, por ejemplo, construye el templo en siete años: Dios hizo el mundo en seis días y el séptimo descansó), pasa de la simple connotación numérica real hacia un significado totalizador: «Les périodes de sept jours, de sept mois ou de sept ans abondent dans la tradition occidentale et l'exemple par excellence en est celui de la création du monde», afirma Hillier Caulkins³⁹.

Unido al significado del siete como orden perfecto está el número de monjes que acompañan a San Brandán en un principio: «elige a catorce de sus monjes —los que juzga mejores— y les confía sus proyectos: quiere recoger su opinión, saber si ellos creen en tal empresa. Después de escuchar lo que él les contó se pusieron a comentarlo de dos en dos» (p. 6). Es decir, forman dos veces siete y se comportan a lo largo de todo el viaje como un grupo cohesionado y unido, de ahí que los tres monjes que quieren forzar la situación en la aventura, porque ellos simbolizan el pecado y el mundo de la tentación, mientras que los otros son reflejo de la perfección de una totalidad.

Junto al siete, es el cuarenta otra de las cifras claves del cristianismo que Benedeit usa también con un carácter simbólico. Cuarenta es el número de la espera, de la preparación, de la prueba⁴⁰. Los monjes «durante cuarenta días dan vueltas bordeando la isla de Albea, antes de poder refugiarse» (p. 22) o, antes de llegar al jardín de las delicias pasan «cuarenta días en alta mar manteniendo fijo el rumbo» (p. 55). Posee, por lo tanto, unas connotaciones religiosas claras: los cuarenta años que pasaron los israelitas en el desierto o los cuarenta días que Jesús fue sometido a la tentación.

Si el tiempo general de la obra apenas se basa en unas referencias tópicas (siete

37. G. Durand, op. cit., p. 237.

38. Vid. J. Hillier Caulkins, «Les notations numériques et temporelles dans la *Navigatio de saint Brendan* de Benedeit», *Le Moyen Age*, 1974, pp. 245-260.

39. *Ibidem*, p. 256.

40. J. Chevalier, op. cit., p. 793.

años, cuarenta días), siguiendo en las horas puntuales el ciclo del tiempo monacal, cuando los pasajes se refieren al encuentro con el infierno y el paraíso las referencias temporales son abolidas casi totalmente. Apenas unas pocas sugerencias nos señalan que la *katábasis*, el descanso a los infiernos, se hizo de noche y debió durar un día y que la visita al Paraíso transcurrió en «una horita» que al iniciado «le sabe a muy poco: para seguir viéndolo todo, largo rato hubiera querido quedarse allí...» (p. 58).

El tiempo de la narración también incide en esa atmósfera cíclica —global— que afecta a la obra. Además, una manera de mantener viva la atención del espectador es precisamente irle anticipando lo que va a llegar. Se unen presente y futuro deliberadamente, adelantando los acontecimientos, bien por medio de incisos en la narración («Lo que habrá de ocurrir lo estaba viendo ya», p. 9), bien por medio de las prerrogativas que se atribuyen a los símbolos (los monjes, por ejemplo, llegan a un «*altivo* palacio» —p. 12—, el castillo deshabitado feudo de los diablos; sin decirnos nada explícitamente, el epíteto nos sugiere lo que encontrarán en él).

Se juega, por lo tanto, con la cronología, al igual que lo hacía con la localización, para subrayar que el viaje al más allá sucede en todos los tiempos y en todas partes. Es precisamente esa visión global de la totalidad la cualidad que caracteriza el texto: lo que ocurre en todos los tiempos y en todas partes puede acontecer en cualquier momento y lugar a cualquier persona.

En definitiva, *El viaje de San Brandán*, con una estructura circular, sintetiza toda una corriente del viaje al más allá, cuyas raíces profundas se encuentran en la mitología oriental y en la clásica. Aunque en un principio el viaje pudo haber sido auténtico, los tópicos en las descripciones son constantes, lo que sugiere la utilización, según un modelo ya fijado, de materiales preexistentes. Benedeit no ha pretendido crear un texto nuevo, sino que revaloriza ese tipo de cultura estática —puramente textual— del medioevo, volviendo a cargar de significado simbólico los tópicos —religiosos y culturales— y algo tan trascendental y a la vez tan corriente en todas las culturas como es el viaje al más allá.