

# El referente medieval y su destrucción

FELICIA DE CASAS. U.C.M.

Inspirándose en la vidriera descrita en el trabajo anterior, Gustave Flaubert terminó el 15 de febrero de 1896, la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, comenzada en enero de 1875 y luego relegada para realizar otros proyectos. No sólo conocía la vidriera, también la leyenda de San Julián el Hospitalario, uno de los santos más populares del camino de Santiago<sup>1</sup>, le era familiar. A esta leyenda, escrita por el dominico Vicente de Beauvais, en la segunda mitad del S.XIII, había dedicado E. Langlois un análisis en su *Essai historique sur la peinture en verre*.

Fiel a sus hábitos, y siguiendo las tendencias del positivismo que habían matizado el entusiasmo romántico por la Edad Media, Flaubert se documentó sobre la época en la que iba a situar su personaje, con un historicismo tal vez ingenuo pero obligado. Para crear la atmósfera adecuada leyó, según afirma él mismo en una carta a Louis Bouilhet, unos cuantos libros sobre la vida cotidiana en la Edad Media así como unos tratados de cacería, para crear la atmósfera adecuada. Los libros utilizados, según confesión propia, son el *Livre de la chasse*, que Gaston Phoebus terminó en 1387, y que J. Lavallée editó en 1854, así como el *Livre des deduis du roi Modus*,

---

<sup>1</sup> El gran desarrollo que tuvieron las actividades asistenciales y caritativas en el S.XII, propició la devoción a santos relacionados de manera real o legendaria, con esta clase de cometidos. En el camino hacia Santiago, apareció el culto a San Julián el Hospitalario junto con el de San Cristóbal y otros santos propicios a los viajeros. Las proporciones y la diversificación que alcanzaron estos cultos escapó al control de la Iglesia y surgieron multitud de leyendas. Sobre el tema : Vauchez, 1988.

terminado por Henri de Ferrères hacia 1374, y publicado por E. Blase en 1839. Este libro, siguiendo la tradición de los Bestiarios, es mitad descriptivo y mitad alegórico, y asigna a cada animal un valor de carácter moralizante.

El primero de ellos, el *Livre de la chasse*, aparece reflejado en el "viejo cuaderno" que el padre de Julien saca cuando considera que ha llegado el momento de instruir a su hijo en el noble arte de la cacería. En este cuaderno, lo mismo que en la primera de las cinco partes que constituyen el libro de Gaston Phoebus, se describe el comportamiento específico de los animales disociado de la caza, pero que permite al cazador descubrirlos, seguirlos y matarlos. La descripción de la jauría y la forma de alimentarla, es un resumen de la segunda parte de ese mismo libro, así como las diferentes trampas y astucias que Julien despreciará, lo son de la quinta y última. La utilización que hace Flaubert del *Livre du roi Modus* es menos evidente.

Cuando Flaubert enumera todos los animales que Julien mata en sus primeras cacerías, aparentemente sin un criterio establecido, de hecho está siguiendo a Henri de Ferrières. Cada uno de los animales que Julien va matando indica, por el valor que representa, el devenir del héroe. También su preferencia inicial por el halcón para cazar: signo de espiritualidad desviada que, lanzado como una flecha mortífera, le impedirá lograr a través de la cacería un camino hacia su propia realización. Este halcón es un animal exótico por su color, *blanco como la nieve* (p. 629), pero es frecuente que en la narrativa medieval el animal portador de un significado distinto del inmediato, sea blanco o negro. Y en el texto de Flaubert, blanco es el ratón que despierta en Julien la pasión por la muerte violenta y en la negrura del ciervo gigantesco que lo maldice, aparece la mancha blanca de la barba.

Aunque no lo diga, también conocía, y muy bien (Suffel, 1965: 18), *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, *Legenda Aurea* escrita en latín hacia 1264, con 182 capítulos que recogían otras tantas leyendas o Vidas de santo. Tuvo tal éxito de público en los dos siglos siguientes que los copistas, de los que nos han llegado numerosos manuscritos, fueron añadiendo otros relatos, bien fuera por propia iniciativa o por encargo de los clientes, hasta llegar a los 243 capítulos en la redacción más amplia. Fue la más celebre de las recopilaciones hechas en el S.XIII, también la más completa, con el propósito de seguir el calendario litúrgico. Recoge, escritas en prosa y de forma condensada, gran número de las leyendas escritas en verso durante los dos siglos anteriores. Obra destinada para

ayudar a la predicación o, lo que parece más probable<sup>2</sup>, a la lectura durante los oficios de maitines o en el refectorio durante las comidas, exija capítulos de una brevedad que permitiera leerlos en pocos minutos. Esto explica la condensación que realizó Fray Santiago, respetando siempre la estructura y los principales acontecimientos de la Vida que resumía. Este libro no tiene en el texto de Flaubert la misma función que los dos anteriores. Se trata de una recopilación de Vidas o leyendas de santos y Flaubert, que dice haber escrito la historia de San Julián utilizando, *aproximadamente*, la vidriera, de hecho va a utilizar también algunos de los relatos que aparecen en *La Leyenda Dorada*.

Las Vidas de santos que resume Santiago de la Vorágine, constituyen uno de los géneros más florecientes de la Edad Media, la Hagiografía, género rico y multiforme que abarca desde las Actas de los mártires hasta leyendas fantásticas, y que tuvo una enorme proyección social. Escritas por clérigos, y recitadas al principio ante los feligreses en la iglesia, durante los Oficios, se independizan más tarde de la liturgia y pasan a formar parte del repertorio de los juglares. Esta difusión oral no sólo favoreció deformaciones y exageraciones sino que, bien fuera para colmar fallos de la memoria o para lograr una mayor adhesión del público al que iban dirigidas, algunos autores -tal como hace Flaubert, insertando un pasaje de la leyenda de San Cristóbal y otro de la de Saint Alexis, en *La légende de Saint Julien* tomaron elementos de otras narraciones y construyeron una nueva reelaboración<sup>3</sup>.

Todas sin embargo, se proponen un mismo fin. Tanto si las Vidas se construyen sobre datos históricos como si son puramente legendarias, escritas en verso o en prosa, documentales o fantásticas, todas tienen en común una finalidad edificante y un propósito religioso (Génicot, 1972: 9; Baños, 1989: 25).

El santo de las Vidas puede seguir diversas vías de santificación y practicar de un modo notorio una determinada virtud cristiana, pero todos ellos poseen en su más alto grado las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, o amor al prójimo. El hagiógrafo medieval ofrece al público un modelo de comportamiento cristiano y una ocasión de alabanza a Dios, a

---

<sup>2</sup> Término del latín medieval, *legenda*, equivale a "lo que debe ser leído". Sólo en el S. XVI recibirá el sentido de "inscripción explicativa" y a partir de 1586 el derivado de "legendario". O. Bloch-W. Von Wartburg (1932-1986). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: P.U.F.

<sup>3</sup> Un ejemplo de este tipo de Vida es la de Saint Alexis, la primera Vida de carácter literario, en lengua romance, conocida en Francia. Escrita a finales del S.XI, está construida con elementos de la vida de San Juan Calabita y la leyenda oriental de Mar Riscia. El resultado es un santo que aparentemente, nunca existió.

través de una narración mucho más atractiva que el aprendizaje de unas normas básicas (Zumthor, 1972: 348-349). Cuando la Vida trata de un pecador arrepentido, es una de las variantes posibles, y el caso de San Julián, ejemplaridad y alabanza quedan reforzadas. El santo, llevado por extraños caminos, ha vivido una experiencia en la que se ha puesto de manifiesto el amor de Dios, para el que no existe pecado tan horrible que no pueda ser perdonado. Esta enseñanza es determinante, es la que da coherencia al género: la intención o propósito didáctico-religioso es su característica esencial. Determina cada uno de los componentes del texto y su relación entre ellos, sea cual sea la forma en que se presentan. Esta finalidad es el origen y justificación de la hagiografía.

Las Vidas no eran sólo literatura tal como la entendemos hoy, eran obras orientadas y portadoras de un mensaje en las que la preocupación teológica y espiritual dominaban sobre la estética. Aunque no se pueda negar que el cuento de Flaubert sea también una obra orientada y portadora de un mensaje, no parece que la finalidad de la *Légende de saint Julien* sea la misma que la de las Vidas medievales, lo que parece bastante lógico dada la diferencia en el tiempo. Si ya en la Edad Media la evolución del género acusaba las diferencias de los cambios políticos y socio-culturales, *La légende de saint Julien*, escrita en una época en la que había variado incluso el sistema de pensamiento, no podía responder a la misma finalidad ni corresponder a un mismo género.

La determinación y distinción de un género es siempre histórica, con una función social que también se inscribe en la historia y válida sólo para un tiempo dado (Jauss, 1970: 97). Es imposible por consiguiente, considerar el cuento de Flaubert como una de las leyendas o Vidas de la Hagiografía medieval. Pero ya que él mismo decidió reescribir una de esas leyendas y que para ello utilizó una Vida totalmente ajustada al paradigma establecido para el género, parece lícito comprobar en que medida ese referente sigue cumpliendo en *La légende de saint Julien*, la misma finalidad y función para la que fue escrita o, si por el contrario, han sido destruidos por el autor, y para el público al que se destinaba la nueva narración. La comparación, única forma de percibir la diferencia, no parece difícil ya que Flaubert, a pesar de la "amplificatio" que realiza a partir del texto medieval, ha conservado su estructura.

Las Vidas poseen una estructura muy simple, con una narración lineal que cubre la vida entera, desde el nacimiento hasta la muerte, en un ciclo completo. No se trata de una biografía histórica, sino de una especie de itinerario existencial en el que el santo logra la perfección de acuerdo con el ideal cristiano. Este itinerario se ajusta en todas ellas a una estructura tripartita (Brémond, 1982: 145-164). Esta distribución en tres partes, de carácter alegórico, es muy frecuente en los textos medievales y típica del género hagiográfico (Baños, 1989: 136-138). Las Vidas presentan tres núcleos, el primero de los cuales termina con el deseo de santidad del

héroe. Sigue un proceso de perfeccionamiento, llevado a cabo en la soledad, en una vida eremítica o monacal y acaba, en un tercer núcleo, con la santidad manifiesta y una muerte triunfante.

El primer núcleo es bastante extenso cuando se trata de la variante del pecador arrepentido, ya que hay que presentar ejemplos suficientes que se contrapongan a la perfección ulterior. Ausente en Santiago de la Vorágine, sí está desarrollada en el cuento de Flaubert<sup>4</sup>. Suele comenzar con una secuencia narrativa en la que se enumeran las circunstancias del nacimiento del santo, siempre un poco especial, y ajustada a una serie de tópicos.

El más frecuente, siguiendo las huellas de los ejemplos bíblicos, es que los padres, ya maduros, sean personas piadosas y que sólo hayan logrado al hijo tras un tiempo de espera y oración. En JII, piedad y oración están a cargo de la madre que parece lograr al hijo deseado como una concesión del cielo. Pero su retrato o descripción, es un tanto peculiar dentro de los esquemas establecidos para las Vidas: *orgullosa y seria* (p. 624), tiene una silueta un tanto diabólica con los grandes cuernos de su capirote y la cola del vestido que arrastra tras ella.

Igualmente tópico es que los progenitores sean de noble abolengo. En JI la referencia es breve: "era de noble abolengo" señala sin más. En JII, se describe con detalle la casa paterna como un castillo sacado directamente de las miniaturas que acompañan los libros de Horas del S. XIV. Pero más que en la nobleza insiste Flaubert en la riqueza de la vivienda. En su interior se acumulan no sólo los productos elaborados de la tierra, telas y vinos, sino también pesados sacos de dinero que los cofres de roble apenas pueden soportar sin resquebrajarse. Esta acumulación de dinero es impensable en una caracterización positiva, no sólo para un hagiógrafo medieval sino para cualquier autor de la época. El dinero contante y sonante, si no maléfico, siempre posee connotaciones mercantiles, ajenas a la verdadera nobleza. El dinero es atributo del burgués, que lo necesita para sus transacciones, instrumento de su trabajo de comerciante.

De hecho, el padre de Julien tiene mucho del burgués, del gran comerciante inactivo durante el invierno -que dificulta los viajes- y que con la llegada del buen tiempo cabalga su mula. El buen hombre la utiliza para recorrer sus posesiones, dando consejos a sus empleados y, olvidado el ejercicio de las armas que practicó en su juventud, parece sólo preocupado por el rendimiento de la tierra. Problema que concernía al campesino, nunca al noble que percibía simplemente la renta.

Igualmente "burguesa" es la imagen de la madre, vigilando criados y mermeladas. También ella tiene un rasgo propio de las campesinas con su rueca. No se limita a bordar, como lo hacían las mujeres de la nobleza, sino que también hila, como las mujeres del pueblo. A base de pequeños

---

<sup>4</sup> Denominaremos de ahora en adelante, el texto medieval como JI y el de Flaubert JII.

detalles, y sin entrar en análisis psicológicos, como si de un autor medieval se tratara, Flaubert, ajustándose en apariencia a los tópicos establecidos para las Vidas, crea una imagen des-ennoblecida de los progenitores del futuro santo.

Siguiendo otro tópico, Julien manifiesta con su comportamiento, desde muy temprana edad, su condición excepcional y da pruebas, de forma bastante insólita e irónica, de lo que será en el futuro. Siendo bebé no lloró nunca ¡ni siquiera cuando le salieron los dientes! (p. 626). Recibió una educación esmerada con el aprendizaje de las letras y de las ciencias de la naturaleza, como la que los autores medievales atribufan con frecuencia a los santos. A estos tópicos establecidos, añade Flaubert dos profecías profetizadas por dos personajes distintos.

El primero de ellos, que se aparece a la madre, podría parecer la clásica, y bíblica, visión sobrenatural ocurrida en sueños. Se trata de un ermitaño pero, cosa insólita en una visión de este tipo, rodeado no por una luz deslumbrante- la luz es signo de la divinidad sobrenatural en la teología y literatura medieval- sino en un pálido rayo de luna y acompañado por los cánticos de una comida, dada para celebrar el nacimiento de Julien, que se prolongó durante tres días y cuatro noche. La aparición del segundo personaje es aún más ambigua. Surgido de la niebla, aparece ante el padre de Julien un bohemio de barba trenzada, cargado de brazaletes de plata y con ojos llameantes. Una vez enunciado su oráculo de sangre y gloria, desaparece como si se lo hubiera tragado la tierra. A estas dos profecías viene a sumarse una tercera en III, la única en II, a cargo de un animal: un ciervo que anuncia a Julián que matará a su padre y a su madre<sup>5</sup>.

Este tipo de episodios maravillosos es frecuente en la narrativa medieval que incorpora no sólo lo maravilloso oriental, conocido a través de la Biblia y las Cruzadas, sino también la tradición mitológica celta, en la que abundan los animales intermediarios del más allá. El público parece haberlo aceptado con entusiasmo a juzgar por su difusión. Lo maravilloso, incorporado a las Vidas, se convierte en prodigio por la intervención divina para salvar al hombre. Su utilización no tiene una finalidad puramente literaria o ficcional, como ocurre en la literatura artúrica que utiliza y difunde la llamada "materia de Bretaña", sino que designa un orden de realidad superior, basado en la fe. El hombre medieval concebía con facilidad la actuación de Dios en la historia. Para él, Dios no agota su sabiduría, ni su poder, en la realización del presente creado, sino que puede crear otros órdenes e intervenir de distinta manera a como actúa en este. Los hagiógrafos por consiguiente, utilizan el prodigio, pero cuidando siempre la ortodoxia. Cuando aparece un intermediario en el que se manifiesta lo sobrenatural, en este caso un ciervo- signo de renacer y vida en la tradición celta- es

---

<sup>5</sup> Este ciervo no aparece en la vidriera.

siempre como manifestación de la voluntad divina, la única que puede alterar el orden creado, sin que ese intermediario pueda lograr ese poder por sí mismo. Es lo que encontramos en II cuando Julián, que salió de caza, persigue a un ciervo: *el acosado animal se volvió...y, porque así lo quiso Dios, le dijo* (p. 143).

En III, Julien, al final de un día en que ha ido sacrificando incansablemente toda clase de animales, y después de haber masacrado a una manada de ciervos en el fondo de un valle sin salida, se encuentra en otro valle a una familia de ciervos, aislada. Primero mata al cervatillo, luego a la madre y por último, al padre, un ciervo *negro y monstruoso por su tamaño* (p. 632). El animal, antes de morir, lo maldice por tres veces -el tres, con su valor numerológico de totalidad y perfección, es más obsesivo en Flaubert que en cualquier autor medieval<sup>6</sup>. El ciervo no parece maldecir a Julien por lo que ha hecho a lo largo del día, sino que, dotado de voluntad propia lo maldice por haber matado a su familia, y anuncia como una venganza el parricidio de Julien. Acompañado de esa triple maldición, el prodigio pierde lo que de benéfico tiene en las Vidas la intervención de lo sobrenatural, siempre en relación con la misericordia de Dios. Misericordia que maldición y profecía vengativa parecen anular. Julien, queriendo evitar el cumplimiento de la profecía, se alejará de la casa paterna y, convertido en "miles", seguirá matando.

Termina este primer núcleo narrativo, de acuerdo con el esquema clásico establecido para los pecadores arrepentidos, con un choque, una ruptura que desencadena, a través del arrepentimiento, el proceso de santidad. Este cambio brusco se produce, tanto en II como en III, con el parricidio involuntario. Santiago de la Vorágine describe la escena de forma escueta. Al encontrar Julián a una pareja en su propio lecho conyugal, sus padres a quienes la esposa lo ha cedido por deferencia, cree que se trata de su mujer y otro hombre: *desenvainó su espada y degolló a los que a su juicio habían mancillado su propia honra* (p. 143). Julián, con este acto, ejercitaba un derecho que poseía el marido en la Edad Media: dar muerte a los culpables en caso de adulterio.

Pero no se presenta así en III. Julien, furioso después de una noche en la que ha intentado infructuosamente matar toda clase de animales fantasmagóricos que se burlan de él, llega agotado a su casa. Una *cólera desmesurada* lo transforma en un animal salvaje que aúlla, babeante, mientras clava su puñal. Su mujer, que dormía en otra habitación, pues había cedido la del matrimonio a los padres de Julien, acude. Su marido la confunde con

---

<sup>6</sup> También lo es la utilización, de carácter alegórico, del blanco/rojo, sobre todo en los dos episodios que desencadenan y culminan el deseo de dar muerte: la cacería del ratón y el parricidio. El estudio pormenorizado de estos elementos aparece en trabajos siguientes.

el monstruoso ciervo que lo maldijo, y ella, al ver lo ocurrido, huye despa-  
vorida. Al día siguiente, Julien se aleja en busca de la soledad.

Si en el primer núcleo había creado Flaubert, mediante la "amplifica-  
ción", la imagen de un Julián maldito, víctima de una pulsión que lo lleva a  
matar, alejado de la imagen del Julián de II, en el *segundo núcleo*, esta  
divergencia se va acentuando hasta destruir el paradigma de la santidad<sup>7</sup>.

Siguiendo el esquema establecido para el proceso de santificación, en II  
y III el héroe busca el alejamiento para hacer penitencia. En II, Julián,  
lleno de dolor por el doble crimen que ha cometido *por error*, subraya el  
autor desde la primera línea de la narración, decide hacer penitencia para  
lograr el perdón de Dios, abandonando su castillo y marchándose a un país  
extraño. Cuando intenta despedirse de su mujer, ésta se niega a separarse  
de él y parten juntos. La esposa en II, medio involuntario del crimen lo  
mismo que la de III, y ausente -estaba en misa cuando el hecho ocurrió-  
era una viuda que el príncipe había concedido a Julián en matrimonio,  
junto con un castillo, por sus servicios tanto en tiempo de paz como de  
guerra<sup>8</sup>. Llena de amor conyugal, lo secundará en las tareas de misericor-  
dia que Julián realizará durante el resto de su vida<sup>9</sup>.

Esta esposa es una auténtica co-protagonista en el proceso de santifica-  
ción de Julián. El santo, como el héroe en la epopeya, es protagonista  
absoluto en la hagiografía, es el sujeto de la mayoría de los acontecimen-  
tos. En algunos casos sin embargo, puede hablarse de un co-protagonista  
que tiene por función ayudar y participar en la santidad del héroe, como  
hace la esposa de II. Santiago de la Vorágine resalta, con la utilización del  
discurso directo, el papel desempeñado por esta esposa. En la hagiografía  
no abunda el discurso directo, es un género breve, y el narrador suele  
ceder la voz sobre todo al santo. Su presencia indica por consiguiente, un  
especial interés por parte del autor. En II aparecen tres monólogos, abrien-  
do cada uno de los tres núcleos en que se divide la narración. Uno en boca  
del ciervo con la predicción; el segundo, en el momento en que Julián  
expresa su dolor después del parricidio y su esperanza de lograr, por medio  
de la penitencia, el perdón de Dios. El tercero, al final, está en boca del  
mensajero enviado por Dios para confirmar ese perdón y la bienaventuran-  
za futura. Sólo hay un diálogo, en el momento concreto en que va a co-  
menzar el proceso de santificación, el que sostiene Julián con su mujer,

---

<sup>7</sup> Esta divergencia también se presenta con la vidriera.

<sup>8</sup> Nada más normal en la edad media, en la que los jóvenes de la nobleza, grupo móvil  
en la estructura social, accedían a la clase de los adultos mediante matrimonio, en el que  
esposa y tierra iban unidos, confiriéndoles estabilidad y riqueza.

<sup>9</sup> Así aparece también en la vidriera.

cuando ésta se niega a separarse de él en la nueva vida que iniciarán juntos. Unidos en el amor, Julián y su mujer realizan el ideal de la "caritas". Construyen una hospedería para alojar a los pobres y caminantes, cerca de un vado particularmente peligroso que marido y mujer ayudaban a cruzar en una barca. Allí permanecerán muchos años. Agua y nave, elementos significativos, indican el proceso purificador de la pareja y antes de que llegue la muerte, se habrá puesto de manifiesto la santidad que han alcanzado.

Nada de todo esto aparece en III. Julien parece poseer la primera de las virtudes teologales, la fe, que se manifiesta a través de la oración por dos veces, cuando es niño y durante el funeral de los padres. Pero no parece que en su arrepentimiento haya lugar para la esperanza: considera que ha quedado aniquilado, ya no existe (p. 643). Desesperado después del parricidio, rechaza a su esposa -la hija del emperador que pidió como recompensa, seducido por su belleza- y le prohíbe acercarse o hablar con él. La acusa de haber ocasionado el crimen, obedeciendo a la voluntad de Dios y le ordena, para expiar esta falta, que dedique el resto de su vida a rezar por él. Estamos lejos de la "caritas" realizada en el amor conyugal de II.

Comienza entonces en III, un largo itinerario para Julien. Recorre mendigando, ciudades en las que el aspecto *bestial* (p. 643) de la gente hiela su corazón, y se aleja por campos en los que pollinos, pájaros o mosquitos, huyen ante su presencia. Busca la soledad pero todo, el viento, el rocío o el sol, le recuerda el parricidio que realiza de nuevo todas las noches en sueños. Castiga sus carnes con un cilicio y sube de rodillas los senderos que le conducen hacia las ermitas que encuentra en su camino. Su dolor nada tiene que ver con el arrepentimiento cristiano. Como un nuevo Orestes perseguido por las Erinias acepta su destino, que Flaubert traduce en voluntad de Dios, pero se *desespera*, siente tal horror hacia sí mismo que decide morir (p. 643). Este deseo de muerte acabará cuando se encuentra con su imagen en una fuente, imagen lamentable y descarnada que identifica con la del padre, de ese padre que mató, y que se convierte así en él mismo.

Como en II, Julien se instala junto a un vado peligroso, decidido a dedicar su vida a ayudar a los demás. Construye un camino que permita un fácil acceso al río, rompiéndose las uñas y hundiéndose en el lodo bajo el peso de las piedras que transporta. Después se dedica a transportar a la gente, de una a otra orilla, en su barca siempre cargada en exceso por bultos y personas que le arrojan restos de comida, a veces entre blasfemias. El, como Saint Alexis albergado bajo una escalera y sufriendo las mismas humillaciones, las soporta e incluso bendice a los que le atormentan. Pero olvida pedir a Dios que los perdone, como hacía Saint Alexis y como hizo Cristo en la Cruz. Las humillaciones bendecidas se aproximan más a un masoquismo destructor que a la humildad cristiana, en la que perdonar no significa bendecir, pues eso supondría una alteración del código de valores.

La hospitalidad anunciada en el título no aparece. Julien no construye una *gran hospederta*, como en *JI*, donde se pueda encontrar comida y descanso, sino una mísera cabaña, con una cama de hojas secas, a la que tres agujeros sirven de ventana. Flaubert crea en torno a esta cabaña un espacio desolador en el que reina la muerte. Al llegar la primavera, época del renacer, la tierra estéril, sólo interrumpida por charcos de agua estancada, exhala un olor de podredumbre. El viento cargado de polvo enturbia las aguas, ya verdosas, del río y penetra en la boca de Julien, que siente rechinar el polvo bajo sus encías. A la putrefacción y el polvo siguen los mosquitos, que clavan en él sus agujijones noche y día, y que desaparecen para dejar paso al hielo<sup>10</sup>. Este horrible decorado podría recordar al santo anacoreta<sup>11</sup>, que busca la soledad en lugares inhóspitos y sufre toda clase de inclemencias para anular el cuerpo y mejor liberar el alma. Pero este tipo de santo busca la soledad y lo que ésta conlleva, para entregarse a la oración. Sólo a través de la oración, y no de la austeridad, encuentra a Dios que lo reconforta. No es el caso de Julien, en cuya memoria reaparecen, una y otra vez, las imágenes de sus padres y de sus cadáveres. Así transcurre el tiempo, vacío de amor y esperanza, hasta que llega la muerte.

La muerte cerraba siempre el *tercer núcleo* de las *Vidas*, como culminación de la santidad demostrada (Cazelles, 1982). Tanto en *JI* como en *JII* este núcleo se reduce a la muerte, ya que en la Hagiografía estaba destinado a los milagros que se realizaban por mediación del santo, y en la leyenda de San Julián no hay milagros.

En las *Vidas*, la muerte es siempre beatífica<sup>12</sup>. Es el acontecimiento culminante de todo el proceso ya que en él aparece la santidad triunfante. Muerte beatífica y tránsito del santo al Paraíso forman parte de los "topoi" establecidos para el género (Patch, 1983: 89-141 y Baños, 1989: 141). Siguiendo unos tópicos que se inspiran en la tradición bíblica, la muerte podía ir precedida por visiones de ángeles o santos que consolaban al moribundo.

Así ocurre en *JI*. Una noche, mientras descansaba del trabajo del día, Julián oyó que alguien lo llamaba de forma lastimera y le pedía ayuda. Impulsado por la piedad, salió y encontró a un hombre medio muerto de frío, lo cogió entre sus brazos y lo llevó a su casa. Allí encendió una *buena*

---

<sup>10</sup> Todos estos elementos aparecen analizados en trabajos siguientes.

<sup>11</sup> Cuyas *Vidas* aparecen sobre todo en el S.XIV, cuando parece agotarse el modelo evangélico. Los ejemplos más conocidos son los de Santa María Egipciaca y San Antonio el Anacoreta, del que también se ocupó Flaubert en *La Tentation de Saint Antoine (1873)*.

<sup>12</sup> Incluso para los mártires para los que es una liberación de las torturas que no logran alterar la serenidad de la esperanza de resurrección.

*lumbre* a la que lo acercó<sup>13</sup>. Como seguía aterido, lo cogió de nuevo en brazos y lo acostó en su cama, cubriéndolo con *muy buenas mantas*, sin importarle que pudiera estar leproso, como parecía. El individuo se transformó en un ser resplandeciente de luz y hermosura que comenzó a ascender al cielo, mientras anunciaba a Julián que su penitencia había sido aceptada y que él y su mujer entrarían pronto en el Paraíso. Pocos días después moría la pareja *plácidamente*, unida en la muerte como en la vida (p. 144).

En JII, Julien morirá en una noche en que un furioso huracán hacía mugir las aguas. Su muerte (pp. 646-648), a pesar de su gloriosa ascensión a los cielos, es la negación de la muerte beatífica y la visión reconfortante, característica del santo.

Julien, en esa lúgubre noche, oye que lo llaman por tres veces, con una voz que resuena como una campana. Sale y, en cuanto suelta las amarras de su barca, se apaciguan las aguas del río. Cruza y al llegar a la otra orilla, se encuentra con una figura inquietante cubierta de harapos. En la cara, blanca y rígida, brillaban unos ojos rojos y Julien se da cuenta de que está cubierto por *una lepra repulsiva*.

El regreso, cruzando de nuevo el río con este personaje, resultará -como en la leyenda de San Cristóbal- difícil y peligroso. La barca se hunde por el peso del individuo y Julián rema cada vez con mayor esfuerzo, azotado por el viento, en un agua negra como tinta que se quiebra en abismos y montañas. Como si esto no bastara para desanimar a cualquier barquero bienintencionado, Flaubert añade el granizo y la lluvia que, azotando y empapando a Julien, hacen que se abandone por un momento a la deriva. Pero entiende que se trata *de una orden que no se puede desobedecer*, orden que anula el libre albedrío, el ejercicio de la libre voluntad y vuelve a remar a la luz intermitente de la lámpara del barco, oscurecida por el vuelo de los pájaros nocturnos y con los ojos del leproso clavados en él.

Cuando al fin llegan, antes de que Julien cerrara la puerta, el Leproso ya estaba instalado en el único escabel que había en la choza. Sus andrajos caen al suelo y Julien puede contemplarlo en todo su horror: en lugar de nariz tiene un agujero negro en medio de la cara, está enteramente cubierto de pústulas supuradas y su aliento *nauseabundo* es *espeso como una niebla*. Este horror hecho pústulas clama que tiene hambre y Julien le da todo lo que posee: un poco de tocino y unos mendrugos de pan. Después, como ha exclamado que tiene sed, Julien le alcanza su cántaro que resulta estar lleno de vino. Antes de que el pobre Julien haya saboreado la idea de este vino milagroso, el Leproso se lo arrebató y lo vacía por entero, contaminando cuanto toca de pústulas. Una tercera exclamación avisa a Julien de que el Leproso tiene frío. Intenta calentarlo con una mísera fogata de hojas de

---

<sup>13</sup> El fuego, fuente de calor y de luz, está unida con frecuencia a las experiencias místicas. En la sala en la que aparecerá el Grial ante Perceval, está encendida una gran chimenea.

helecho que, como es lógico, de poco sirve. El Leproso, en un susurro -el rictus cadavérico descubre ya las encías- le pide su cama, Julien se la cede y, en un vano intento para calentarlo, lo cubre con la fría vela del barco. En esta escena, dominada por el frío y el egoísmo del horrible Leproso, el calor de la *buenalumbre* y de las buenas mantas de II, no tiene cabida. Después de la cama, exigirá de Julien que se acueste a su lado, sobre las tristes hojas secas. No es suficiente, y le ordenará de forma imperativa que se desnude y que se pegue con todo su cuerpo, boca con boca, a su piel *más fría que una serpiente*. Cuando por fin, el Leproso se pone a brillar en medio de sus cabellos crecidos como rayos de sol, y *Julien subió hacia los espacios azules* (sic), no fue el único en liberarse. Creo que también el lector, por poco sensible que sea, agradece salir de ese hálito frío y purulento, en el que la increíble prosa de Flaubert lo ha sumergido, a lo largo de dos páginas y media<sup>14</sup>.

Si las Vidas de santo expresan mejor que ningún otro género, las actitudes y sentimientos religiosos (Dembowski, 1976), no cabe duda que las de III son muy diferente de las de II. A la fe en un Dios de amor y rico en perdón, al que se accede por medio de la esperanza y el amor al prójimo libremente ejercido en II, se sustituye en III, una fe en un Dios terrible, imperativo, bajo la forma de un leproso repugnante, al que sólo se puede acceder en la muerte. Muerte presidida por el frío y el egoísmo del leproso que exige el total aniquilamiento de Julien. La finalidad y función esenciales del referente medieval han quedado destruidas. Flaubert ha escrito un nuevo relato, la *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, en la que finalidad y función parecen ser otras, puestas de manifiesto los trabajos siguientes.

---

<sup>14</sup> Curiosamente, las dos cacerías, la real y la fantasmagórica, también ocupan dos páginas y media, como si Flaubert, a ejemplo de los autores medievales que equilibraban el número de sus versos en una distribución significativa, hubiera equilibrado también el número de sus páginas en unas escenas igualmente significativas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* BAÑOS, F. (1989). *La Hagiografía como género literario en la Edad Media*. Oviedo: Univ. de Oviedo, Dpto. de Fil. Española.
- \* BRÉMOND, C. (1982). *Typologie des sources du Moyen Age*. Fasc. 1. Turnhout: Brepols.
- \* CAZELLES, B. (1982). *Le Corps de sainteté*. Ginebra: Droz,
- \* DEMBOWSKI, F. (1976). "Literary Problems of Hagiography in Old French", *Medievala et Humanistica*, nº 7. Cambridge: Univ. Press.
- \* FLAUBERT, G. (1952). *La légende de Saint Julien l'Hospitalier in Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Vol. II, pp. 623-648.
- \* GENICOT, L. (1972). *Typologie des sources du Moyen Age*, Introd. Fasc. 1. Turnhout: Brepols.
- \* JAUSS, R. (1970). "Littérature médiévales et théorie des genres", *Poétique*, 1.
- \* PATCH, H.R. (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Méjico: F.C.E.
- \* SANTIAGO DE LA VORAGINE, *La Leyenda Dorada*. Trad. de J. M. Macías (1989). Madrid: Alianza Editorial.
- \* SOUFFEL, J. (1965). *Flaubert. Trois contes*. Introd.. Paris: Flammarion.
- \* VAUCHEZ, A. (1988). "L'Eglise et le culte des saints dans l'Occident médiéval", *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*. Roma: Ecole Française de Rome.
- \* ZUMTHOR, P. (1972). *Essai de Poétique médiévale*. Paris: Eds. du Seuil.