

Análisis intertextual del poema *El Caballero de la piel de tigre* de Shota Rustaveli

MAIA GUGUNAVA

Universidad Estatal de Tbilisi de I. Javakishvili

Intertextual analysis of the poem *The Knight in the Panther's Skin* by Shota Rustaveli

Abstract

The present article attempts to reflect on the intertextual connection established with the Dionysian universe in Shota Rustaveli's poem, *Knight of the Panther's Skin* (12th century), a masterpiece of Georgian classical literature. A methodology of analysis based on the postulates of Text Theory will be used to do so.

Key words: Text Theory. Intertextuality. Dionysus. Symbolic story. Paternal function.

Resumen

El presente artículo intenta reflexionar, mediante una metodología de análisis basada en los postulados de la Teoría de Texto, sobre la conexión intertextual que se establece con el universo dionisiaco en el poema de Shota Rustaveli, *Caballero de la piel de tigre* (S. XII) una obra maestra de la literatura clásica georgiana.

Palabras clave: Teoría de Texto. Intertextualidad. Dioniso. Relato simbólico. Funcion paterna.

ISSN. 1137-4802. pp. 77-94

“Ninguna víctima de sacrificio, y más aún si está movida por el amor, puede dejar de pasar por los infiernos. Ello sucede así, en esta tierra donde, sin abandonarla, el dado al amor ha de pasar por todo: por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabar dando esa luz que sólo en el corazón se enciende, que sólo por el corazón se enciende. Parece que la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para ascender, atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento, por así decir, de la trascendencia humana; primeramente, fecundo, seguidamente, si persiste, creador. Creador de vida, de luz, de conciencia”¹.

María Zambrano

“La compasión –el saber de la pasión del otro, del otro sujeto– es el verdadero nombre del amor”².

Jesús González Requena

A pesar de que el desarrollo de la cultura literaria en Georgia comienza en el siglo V, es realmente en el siglo XI, cuando, con la irrupción de Shota Rustaveli³ y su única obra literaria *El caballero de la piel de tigre*, la escritura georgiana alcanza su más alto esplendor.

¹ ZAMBRANO, María: (2003). *La tumba de Antígona*. Alianza editorial. Madrid 2019 p. 26.

² GONZALEZ REQUENA, J.: (2003) “Del Soberano Bien”, en *Trama y Fondo* nº 15, Madrid, p. 52.

3 Shota Rustaveli (1160-1220?) es uno de los escritores más enigmáticos y destacados del mundo literario de Georgia, pues solo se poseen escasos datos biográficos sobre su vida. Algunos documentos de la época citan a un tal Shota como Ministro en la Corte de la Reina Tamar. En sus últimos años se retiró en el Monasterio de la Santa Cruz de Jerusalén, fundado y patrocinado por el mismo, donde se conserva incluso un fresco con su imagen y una inscripción que hace posible su identificación. Tampoco se sabe, a ciencia cierta, ni la fecha exacta de la composición de su poema, ni se conocen otras obras escritas por él, dado que el *Caballero de la piel de tigre* es el único texto llegado hasta nuestros días con su firma. Sin embargo, es el poema más analizado y traducido de la literatura de Georgia, un texto de gran trasfondo filosófico (sufista y neoplatónico) y astronómico (alusiones a la cosmología heliocéntrica del universo), que por su parte había propiciado la creación de una nueva rama científica de estudios culturales, llamada Rustvelologia, inaugurada en 1712 por el rey Vakhtang VI, tras haber publicado un estudio literario junto a la primera edición impresa de la obra de Shota Rustaveli.

4 Un filólogo georgiano, Zviad Gamsakhurdia, ha hablado de ello en su exhaustivo trabajo monográfico *Tropología del Caballero de la piel de tigre*, ed. Mecniereba, Tbilisi, 1991.

dor. Rustaveli ha sido reconocido como el verdadero padre de la lengua georgiana y el artífice de la identidad cultural de nuestro país. El hombre, en suma, que marcó más profundamente la literatura de Georgia, favoreciendo la transición del pensamiento medieval al Renacimiento.

En este artículo realizamos un análisis intertextual del poema de *Caballero de la piel de tigre*, intentando redescubrir el universo mitológico dionisiaco en el Renacimiento inicial de Georgia.

Para llevar a cabo nuestro análisis nos basaremos en gran parte en las concepciones teóricas y metodológicas de Jesús González Requena, intentando recorrer algunos episodios del poema delectándolos y tratando de establecer lo que dicen los textos en su literalidad y de localizar los elementos (inter)textuales determinantes de la experiencia cristalizada en su escritura y suscitada en su lectura.

Antes que nada, nos gustaría enfatizar que no somos pioneros en tratar este asunto. Algo que resultará evidente teniendo en cuenta el mismo título del poema, con la alusión tan explícita a la vestimenta de piel (de tigre/leopardo) atribuible, según varias fuentes greco-latinas, al dios del vino. En algunos estudios ya se habían señalado ciertas correlaciones existentes entre la obra de Rustaveli y distintos textos y arquetipos mitológicos relativos al Dioniso⁴. También se ha analizado el poema a la luz de la primera obra de Friedrich Nietzsche, buscando paralelismos entre sus protagonistas y los dioses griegos, tomando como base los caracteres de Apolo y Dioniso en la interpretación del filósofo alemán proyectada sobre el mundo de las artes. Enfoque posteriormente criticado por algunos teóricos (desde nuestro punto de vista de forma apresurada), dada la escasez de argumentos sólidos que pudieran confirmar este vínculo o la posibilidad de que este marco hubiera ensombrecido otras facetas importantes de sus personajes o del poema en general.

No obstante, si tratamos de acceder a los contenidos inconscientes que se encuentran movilizados en el poema, pensamos que se puede comprobar que los vínculos del texto poético con la mitología referente al dios del vino, existe no solamente en lo que se refiere a la famosa dicotomía filosófi-

ca propuesta por Nietzsche, sino también en lo relativo a los relatos mitos de la mitología grecolatina que remiten al culto de Dioniso.

El Caballero de la piel de tigre es un texto épico, de una sencilla composición, pero escrito con una inspiración filosófica muy profunda, en el que "se despliega –dicho en palabras del filólogo georgiano, L. Gigineishvili–, toda la riqueza del lenguaje metafórico para expresar las ideas filosóficas"⁵. Es un poema en el que el amor, la caballería y la lealtad como valores eternos constituyen sus tres ejes principales. El poema fue creado en la época, en que el reino de Georgia alcanzó su mayor esplendor político, territorial y cultural, tras la derrota definitiva del sultanato de los turcos selyucidas. Y, más concretamente, en el período del reinado de la Santa Reina Tamar, admirada soberana y la mujer de extraordinarios dotes, que jamás fue llamada reina en Georgia, sino que asumió el título de rey, convirtiéndose en el símbolo de la época de mayor gloria del país, definida como 'la edad de oro' de la historia de Georgia.

5 RUSTAVELI, Shota: *The Knight in the panther skin*. Afterword of Levan Gigineishvili. Tbilisi. 2015, p. 349.

El poema se dedicó, tal y como reza el prólogo, a su fama y a su gloria, cuya huella se manifiesta a través del personaje poético de la Reina Tinatin.

"Canto a Tamar, rey⁶ soberano de mis lágrimas sangrantes,
para ella entono mis odas; soy digno de esta gracia.
Mi tinta es un lago de azabache y mi pluma un cristal vibrante.
Que una lanza atravesase el corazón de quien me oye."⁷

6 Tamar, reina de Georgia durante su época de mayor esplendor, era llamada rey, no reina, por sus súbditos.

Sin embargo, el párrafo que sigue a continuación, apunta nítidamente a que el protagonista principal no será ella, sino él. Es decir, el caballero de la piel de tigre, el personaje cuyo nombre lleva el título del poema:

"Para elevar ahora mis palabras, con arte y con valor,
otórgame Tú la fuerza, fecunda mi inteligencia,
a fin de honrar a Tariel, cuya memoria hemos de servir tiernamente,
y a los tres caballeros rutilantes como estrellas, inseparables en su amistad.

7 SHOTA RUSTAVELI: *Caballero de la piel de tigre*. Edic. crítica y estudio preliminar de María Elvira Roca Barea. Universidad de Málaga. 2015 p. 55.

Vamos, venid los que habéis nacido para el mismo destino
y derramad lágrimas sin fin por el amor de Tariel.
Yo, el de Rustavi, con el corazón atravesado por una lanza, escribo este poema,
que antes era solo una fábula y ahora es como un collar de perlas."⁸

En cuanto al argumento, en el poema de Rustaveli se relatan dos diferentes historias entrelazadas. Una se refiere a los acontecimientos narrados en el reino de Arabia, donde todo gira en torno

8 SHOTA RUSTAVELI: *Caballero de la piel de tigre*. op.cit. pp. 55-56.

al Rey Rostevan, su hija Tinatin y su leal comandante Avtandil, que al mismo tiempo está enamorado de ella; el otro relato trata sobre los sucesos desarrollados en el reino de la India, en torno al protagonista del poema, el caballero de la piel de tigre, llamado Tariel y su enamorada Nestan-Darejan, que se encuentra capturada por seres endemoniados, llamados Kadjis.

Según la historia principal, el rey Rostevan, por su edad avanzada, decide ceder el trono a su única hija, que acepta la decisión del padre. Cuando Tinatin asciende al trono, Rostevan y su comandante Avtandil se van a cazar. Entretenidos por su actividad favorita, de repente notan en una orilla del río a un jinete triste y solitario, cubierto de la piel de tigre. Cuando el rey curioso, se le acerca con la intención de conocerle, el forastero se esfuma y termina incluso matando a sus guerreros enviados a capturarlo por el rechazo de saludar al rey. Este suceso deja en Rostevan y sobre todo en su hija la Reina Tinatin una gran sensación de desasosiego. A partir de ese instante empieza la gran misión de la búsqueda del extraño jinete, encomendada por la reina a su enamorado Avtandil, dándole tres años para encontrarlo y reconstruir esta paz reinante en el Reino de Arabia, ya que sin el intento de encontrar la verdad que se oculta detrás de la aparición de este personaje enigmático, le resultaría ilusoria y falsa la paz en la que están viviendo. Avtandil, tras vencer las múltiples dificultades y duras experiencias, finalmente cumple su misión, encuentra al forastero llamado Tariel y descubre su enigma detrás del que se esconde una triste historia del caballero de la piel del tigre.

El comandante podría volver, sin remordimiento de conciencia a Arabia y casarse con Tinatin, su enamorada, ya que había cumplido su objetivo. Sin embargo, a pesar de las insistencias de Rostevan que retome sus obligaciones del reino, decide volver a la cueva de Tariel y ayudarlo a rescatar a su amada Nestan-Darejan. (Es en este episodio, llamado testimonio de Avtandil y localizado en el punto medio de la narración, donde encontramos la máxima densidad simbólica del relato. Efectivamente, a través de distintos personajes que aparecen durante su odisea (Patman, Pridon), Avtandil descubre que Nestan-Darejan es capturada prisionera en el reino de ultramar, en el Castillo de Kadzheti, y Tariel, con el apoyo de sus amigos Avtandil y Pridon, gobernante del reino de Mulgazanzar, logra rescatarla. Al salir del castillo los héroes visitan al Rey de los mares, quien admira sus hazañas y les obsequia con distintos regalos nupciales. El relato se acaba

con las dos bodas celebradas de los protagonistas del poema y con la ascensión a sus respectivos tronos reales.

Otra narración intercalada en el poema cuenta la trágica historia de Tariel, relatada por él mismo. Según esta historia, Tariel, hijo de Saridan, el íntimo amigo del rey Parsadan, crece, tras la muerte de su padre, en la corte real de la India y se enamora de Nestan-Darejan, la hija del rey Parsadan. Aún así, los padres deciden casar a su hija con otro, con el Sah del Imperio Corasmio. Nestan reprocha a Tariel su inactividad y le amenaza con dejarle si no mata al nuevo pretendiente. Tariel ejecuta la tarea, lo que no solamente desata un gran conflicto entre él y el rey, sino que también provoca en la corte real el castigo de Nestan, que es entregada a unos esclavos negros que tomaban la ruta de ultramar. Desde entonces su huella desaparece. Tras varios años de búsqueda desesperada, Tariel se aísla del mundo refugiándose en una cueva junto con una sirvienta leal de Nestan-Darejan, llamada Asmath. Este relato, contado por Tariel, está intercalado en el episodio de su primer encuentro con Avtandil.

Desde el punto de vista narrativo nos encontramos ante un relato clásico, una de cuyas principales características, siguiendo la propuesta de J. González Requena, es su densidad simbólica y su constitución mitológica⁹.

El relato poético tiene además una forma triádica, de modo que hay un caballero andante, (al menos uno, llamado Tariel), una dama en peligro (Nestan-Darejan) y unas fuerzas malvadas que la amenazan, encarnadas por los habitantes del siniestro lugar llamado Castillo de Kadjeti. Estos tres elementos, el Sujeto, el Objeto y el Obstáculo, definen la estructura de la carencia, que es la que configura el eje del deseo en del relato. Pero también hay otro eje constitutivo de su estructura, el eje de la donación, ya que la tarea está otorgada por el tercero, por la figura paterna, que al mismo tiempo encarna la Ley y reconoce la dignidad heroica del sujeto, conduciéndolo finalmente a la posesión del objeto del deseo. Se compone así una estructura del relato simbólico, imprescindible para representar la *encomienda de una misión* que tiene lugar en el texto. En la obra aparecen también otros personajes que vienen a ocupar el lugar del *objeto mágico* o *auxiliar* (en terminología de V.

⁹ Remitimos a GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: (2006) *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006. La clasificación de los modos de relato propuesta por J. González Requena para caracterizar tres grandes épocas de la historia del cine (los modos clásico, manierista y postclásico), que podría ser utilizada para pensar todo tipo de relato. El texto clásico es definido como un relato simbólico, estructurado sobre la doble articulación de la estructura de la donación y de la carencia, en la que la figura del héroe constituye la referencia determinante de su configuración.

Esa maquinaria simbólica está constituida por el relato mítico, que permite "convertir la pulsión de los individuos -esa energía violenta y potencialmente destructiva que nos habita- en deseo" y localizar a través de los actos de sus héroes, los sacrificios necesarios que hacen posible la pervivencia de su civilización". [...] El relato simbólico en tanto se materializa,

traza en el caos de lo real los sucesos que hacen posible la construcción de la subjetividad (p 2-3).

"[...]La estructura narrativa clásica determina el efecto de la densidad del sentido de los sucesos y actos que lo configuran. Son, en suma, actos que se imponen por la certidumbre de su sentido, por la necesidad con la que encuentran su justo lugar en la cadena narrativa que constituyen. Y que, en esa misma medida, se oponen netamente al debilitamiento, a la incertidumbre y a la indeterminación del sentido que caracteriza al acto en las narraciones modernas. [...]

"Como sucede en la narración mítica, el narrador cree en la verdad de la historia que cuenta y, a la vez, manifiesta y sostiene su creencia en el acto mismo de su narración. Y, en esa misma medida, el acto que esa Tarea configura -el acto del héroe, pero también el acto de narrar la gesta del héroe- cobra su densidad simbólica, es decir, su necesidad y su verdad para el destinatario del relato: aquel que recibe el relato de manera equivalente a como el héroe recibe su tarea. Lo que, nuevamente, se funde en una misma cosa: pues el destinatario del relato mítico es convocado a hacer propia la tarea del héroe, a ocupar su lugar, a modelar su existencia sobre su modelo (p. 529).

"[...] Tal fue siempre, por lo demás, la lógica mítica: en ella, no era la realidad del mundo la que debía volver justificable y aceptable el acto del héroe sino, exactamente, al revés: el acto del héroe, en su dimensión prometeica -y por eso en sí mismo inverosímil-, era el destinado a fundar el mundo introduciendo, en el marasmo de lo real, una cadena de sentido fundadora. [...] (p.559)

Así, la lógica simbólica del relato -y del mito-, cuya cifra base es el tres, resulta inaccesible en los textos de la vanguardia, siempre sometidos a la dialéctica especular de la enunciación subjetiva: a la dialéctica dual del yo-tú." (p.577).

10 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Seminario 2007-2008, La Dama de Shangai (Orson Welles)*

Propp), sin cuya mediación, el héroe (el destinatario) no podría hacer frente a la tarea que le ha sido impuesta.

En relación con el concepto del héroe, J. González Requena apunta lo siguiente: "Lo que hace de él un *héroe*, es decir, algo más que un mero sujeto de deseo, estriba en que su decisión de combatir por ella no responde tan sólo a su deseo, sino que viene impuesta por cierta ley que hace de él un caballero: esa ley que le obliga a ayudar al caballero a defender a toda dama en peligro."¹⁰

Pensamos que es precisamente esto lo que se sucede en el poema. Avtandil emprende el camino de su iniciación iluminado por la luz de la sabiduría de Tinatin¹¹, pues es ella la que le anima y le enciende desde el principio la llama de la búsqueda del sentido, puesto que el principal motivo de su trayecto estriba en encontrar la verdad que se esconde detrás de la insospechada y fulminante aparición del caballero en la piel de tigre. Hay una dama en peligro, pero también un nuevo saber, una nueva experiencia emocional, iluminadora de la conciencia, en la que se descubre que el ideal de amor *con locura (mijnuroba)*¹² es obra divina, pues es condición indispensable para acceder a esa plenitud espiritual que hace del héroe no solo un ser enamorado, sino un ser compasivo, dotado de un alto grado de humanidad¹³.

"Yo hablo del amor en su mas alta forma, de naturaleza divina; la elocuencia vacila cuando la lengua intenta habla de tal amor.

Germen secreto, misterioso nos eleva y nos precipita.

Un amante debe, sin embargo, aprender a soportar esta aflicción."¹⁴

Debe anotarse, además, que, como es propio del relato clásico, la lógica simbólica del poema de Rustaveli esta construida sobre la cifra tres, tanto en el nivel de la estructura narrativa aristotélica, dividida en tres actos -*planteamiento, nudo y desenlace*¹⁵- , como en el nivel de la historia relatada: son tres los amigos que se enfrentan a las dificultades, (Tariel, Avtandil, Pridon), tres los periodos temporales (años, días, meses) que duran sus viajes o estancias en ciertos lugares, tres las puertas del castillo de Kadjeti que tienen que asaltar, trescientos los soldados que les apoyan en el asalto y, por último, tres las maneras de demostrar a una persona la amistad.

“Hay tres maneras de probar el valor de nuestra amistad al amigo. La primera es desear su compañía y anotarlo en la distancia, después la generosidad sin cicatería, la liberalidad sin límite, y por fin, la atención y el cuidado, vagar por los campos para ayudarlo.”¹⁶

En la narración mítica, tal y como sostiene J. González Requena, “el narrador cree en la verdad de la historia que cuenta y, a la vez, manifiesta y sostiene su creencia en el acto mismo de su narración. Y, en esa misma medida, el acto que esa Tarea configura –el acto del héroe, pero también el acto de narrar la gesta del héroe– cobra su densidad simbólica, es decir, su necesidad y su verdad para el destinatario del relato: aquel que recibe el relato de manera equivalente a como el héroe recibe su tarea”¹⁷. Algo que podemos comprobar también en el poema de Rustaveli, donde la creencia del narrador en la verdad está manifestada en reiteradas ocasiones. Como en este párrafo, por citar tan solo un ejemplo:

“Dicen que esta verdad se encuentra
escrita sobre una piedra en China:
Quien no busca al amigo es un enemigo de sí mismo.
El, quien igualaban ni las rosas ni las violetas,
tiene ahora el color del azafran.
Así que si tu deseo es encontrarlo, ve a buscarlo
y actúa como te corresponde.”¹⁸

El episodio de la caza y la irrupción “dionisiaca” de Tariel

El episodio de la caza que aparece al principio del poema de Rustaveli –y al que sigue de forma inmediata el encuentro repentino del caballero de piel de tigre en estado sollozante– es uno de los motivos fundamentales que nos permite plantear la hipótesis de que el texto, a pesar de no contener ninguna explícita referencia a Dioniso¹⁹ (exceptuando la vestimenta del caballero, de la que nos ocuparemos más adelante), remite a su universo mitológico, en particular a los pasajes sacrificiales de los ritos dionisiacos:

“La caza aparece en tropel, su nuevo es incalculable:
ciervos, cabras, asnos salvajes, gamos de salto volador.
Señor y vasallo se adelantan. ¡Ningún espectáculo hay mas bello!
Contemplad el arco y las flechas, el juego del brazo infatigable.
[...]

publicado en <http://gonzalezrequena.com/7-01022008-hegemonia-de-la-imago-primordial/>

¹¹ El nombre Tinatin proviene de la palabra *თინათინ* (Atinati) una palabra que georgiano significa un rayo del sol que penetra por el agujero, manteniendo unas alusiones notables con la diosa griega de sabiduría, Atenas.

¹² Rustaveli introduce en su poema la palabra *მიჯნურობა* (Mijnuroba), de origen persa, para definir el gran amor.

¹³ La idea en la que se observa la influencia de Platón, dado que en *Banquete*, a través de palabras de Diotima, no solo se dignifica la unión del hombre y la mujer, sino se espiritualiza su sentimiento definiéndose como una *obra divina*. “Voy a hablar con más claridad. Todos los hombres, Sócrates, son capaces de engendrar mediante el cuerpo y mediante el alma, y cuando han llegado a cierta edad, su naturaleza exige el producir. En la fealdad no se puede producir, y sí sólo en la belleza; la unión del hombre y de la mujer es una producción, y esta producción es una obra divina, fecundación y generación, a la que el ser mortal debe su inmortalidad”. (PLATÓN. *Obras completas*. Edición de Patricio de Azcarate. Tomo V. p. 343).

¹⁴ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op.cit. p. 58.

¹⁵ ARISTOTELES: *Poética*. Alianza Editorial. Madrid. (2004). p. 81.

¹⁶ SHOTA RUSTAVELI: *Caballero de la piel de tigre*. O. cit. p. 179

¹⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2006. Op. cit. p. 527.

¹⁸ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 192.

¹⁹ El único “Dioniso” que se menciona en la obra de Rustaveli es Pseudo Dioniso Areopagita, uno de los filósofos neoplatónicos del siglo V-VI. Sus ideas fueron introducidas en el ámbito cultural de Georgia

por el pensador georgiano Ioane Petritsi, por cuyas influencias abundan en el texto poético las ideas neoplatónicas sobre la insustanciabilidad del mal. "This Hidden truth was revealed to us by Dionisus, the wise:// God creates only good; He lets no evil in the world arise." Según el filólogo georgiano, Levan Gigineishvili, Rustaveli podría haber sido el discípulo de Petritsi en la Academia de Gelati, dado que numerosos términos filosóficos aparecidos en el poema (por ejemplo *gvari* para designar ideas, o *kavshiri* para designar elementos), fueron introducidos en la lengua georgiana por Ioane Petritsi. (RUSTAVELI, Shota: (2015) *The Night in the panther skin*. Afterword of Levan Gigineishvili. Tbilisi. 2015, p. 349).

20 RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. pp. 67-68.

21 G. Lopez Monteagudo en su estudio indica que en uno de estos mosaicos aparece representada la gacela como un animal báquico, junto al león y pantera. (LOPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, 1998: "Sobre una particular iconografía del triunfo del Baco en dos mosaicos romanos de la Botica" *Anales de Arqueología cordobesa*. p. 793 <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/anarcor/article/view/11311>. Mientras que en el libro de K. Kerényi leemos que el mulo es "un animal de boda de Dioniso y aparece representado en algunas ánforas o jarras griegas de vino. KERENYI, Karl. *Op. cit.* p. 124.). Según indica Elbia Haydée Difabio de Raimondo en su artículo, *Dioniso, dios del lagar, dador del vino*, uno de los himnos anónimos dedicados a Dioniso, que figuran en la *Antología Palatina IX*, se menciona que el dios del vino lleva la piel de cervato, "...el dios de las fiestas nocturnas, pastoril, vestido con piel de cervato, con túnica de piel de cervato". Cit. de. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762007000100003.

22 (OTTO: 75, cit. en Kerényi).

Atraviesan el terreno al galope tras un grupo de gamos,
Pero la caza se ha acabado con tal masacre que Dios se enoja.
La sangre vertida tiñe el campo, que enrojece por doquier.
Al ver a Avtandil todos gritan: ¡Es como un ciprés del Edén!"²⁰

Si deletreamos el episodio de la caza en su literalidad, se puede observar, que los animales cazados por Rostevan y Avtandil, son ni más ni menos que un ciervo, una cabra, un mulo y una gacela, los cuatro animales que según distintas fuentes greco-latinas remiten al culto de Dioniso²¹. Por tanto, este episodio nos conduce a suponer que, este dios "enojado" por "tanta sangre derramada" que menciona Rustaveli o el mismo jinete envuelto en la piel de tigre/leopardo llorando con "lagrimas de sangre", que emerge justo una vez acabada la caza, podría tal vez aludir al propio al dios del vino, igual que la trágica historia de Tariel que se relata en el poema más adelante podría generar reminiscencias al canto del "macho cabrío", tal y como se designa en griego la palabra tragedia.

"Ven entonces un caballero extranjero
que llora sentado al borde del agua,
Sostiene las riendas de un caballo negro
y parece un león deplorando su suerte.
Las bridas, la armadura y la silla están repujadas con diamantes.
Brotando de su corazón herido,
las lagrimas hielan sus mejillas de rosa."²⁰

Otro de los acontecimientos que podría remitir al universo mitológico dionisiaco, pensamos que es la inesperada aparición de Tariel. A través de distintas fuentes mitológicas se sabe que Dioniso es una divinidad un tanto compleja, ambigua, que muta sus características y funciones a lo largo de su trayectoria mitológica, mostrando como su faceta alegre, impulsiva, tanto su faceta trágica, desequilibrada, colérica y loca. También se conoce que es un dios que aparece en el mundo griego con la irrupción de algo avasallador, en palabras de Walter Otto, de forma "mucho más imperiosa y evidente que la de cualquier otro dios."²²

Por tanto, el advenimiento tan repentino y al mismo tiempo "furibundo" de Tariel, a pesar de no estar acompañado de las carrozas, ni de los sátiros y ni del vino (pero tal vez sí de una ménade encarnada en Asmath que le acompaña y cuida), puede

evocar, dicho en términos del filólogo húngaro, K. Kerényi, ciertas reminiscencias a la “Epifanía” o la “epidemia dionisiaca”, concebida como el acontecimiento divino que introduce una nueva experiencia, renovadora y enriquecedora que adentra en ámbitos que antes no podían sentirse, pensarse, ni decirse, ya sea a nivel vital, social o religioso, tanto como a nivel artístico, lo que constituye la novedad literaria y el principal valor de este poema aparentemente oriental de Shota Rustaveli, pero escrito con un auténtico espíritu europeo, neoplatónico y renacentista.

Por tanto, el bosque donde Avtandil se encuentra con Tariel podría representar aquí una metáfora del encuentro súbito del sujeto con la verdad y, por consiguiente, podría definirse como un espacio de experiencia subjetiva de lo real, con lo que se inaugura el proceso de la liberación del cierto fundamento imaginario del *sentimiento oceánico*, de esa ilusoria armonía universal, que reinaba hasta entonces en el Reino de Arabia.

La piel de tigre/leopardo y la cueva (dionisiaca) de la presencia de la Imago Primordial

Como indicamos anteriormente, los elementos dionisiacos aparecen en el mismo título y también en algunos párrafos del poema, en los que se presenta el protagonista envuelto en la piel de tigre²³.

No obstante, el texto literario indica claramente que es una vestimenta que el protagonista lleva en memoria a su enamorada Nestan-Darejan, es la misma encarnación de la tigre, anteriormente comparada con ese animal en su momento de furia y del reproche al enamorado por su inactividad:

“[Nestan] Estaba tendida como un tigre orgulloso al borde de un arroyo.
Ni la luna ni el sol ni el árbol de Eden podía comparársele.
Su faz irradiaba luz.
Asmath me había sentado a distancia,
pero mi corazón se sentía traspasado por una lanza.
Con el rostro encolerizado, el ceño fruncido,
empezó a hablar de pronto.”²⁴
[...]
“Este hermoso tigre trajo a mi memoria su imagen.
Por ella amo esta piel y la llevo como un manto sobre mi.
Esta mujer la cosió, unas veces entre lagrimas, otras suspirando.
Puesto que no puedo acabar con mi vida, inútilmente afilo mi espada.”²⁵

²³ Según algunas versiones podría también ser la piel de leopardo, dado que en georgiano antiguamente significaba ambas animales y en los manuscritos antiguos aparecen las ilustraciones de la piel de leopardo con motas oscuras).

²⁴ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 140.

²⁵ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 161.

Por tanto, podría entenderse como un elemento del cierto refugio, que alude a su estado espiritual y su incapacidad de afrontar lo real, lo que le encierra en una cueva de manera autista, aislado del mundo exterior.

Siguiendo las reflexiones de un filósofo italiano, Giorgio Colli, expresadas en su libro *Apolíneo y Dionisiaco*, el aislamiento de Tariel en la cueva podría, por su parte, remitirnos a una de las facetas de Dioniso, “un dionisismo individualizado”²⁶, que una vez superado su primer estadio desequilibrado, colérico y desmesurado y reprimido el deseo de poder, dibuja un nuevo camino hacia un retiro en la intimidad de la propia alma y a través del “pesimismo positivo” (G. Colli) aspira a recrearse superando las pasiones egoístas, lo que finalmente le lleva a Dioniso a una concepción heroica del mundo.

²⁶ El término “dionisismo individualizado” fue utilizado por el filósofo italiano Giorgio Colli en su libro *Apolíneo y dionisiaco*. para distinguir del “dionisismo colectivo”, un estado presente, según el autor, en su naturaleza originaria. *Apolíneo y dionisiaco*, 1ª Edic. Sexto Piso España. Madrid 2020, p. 113.

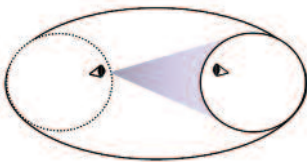
Antes de proseguir el análisis de este episodio que relata el estado interior de Tariel durante su estancia en la cueva, así como el posible significado de la piel de tigre, nos gustaría recurrir a algunas concepciones teóricas expuestas por J. González Requena en su artículo “Lo real”.



F4

En este artículo en el que se describe de forma minuciosa el proceso de emergencia y configuración de la subjetividad, se concede una especial importancia a la *Imago primordial*, entendida como la imagen que tiene el niño del estado de armonía y fusión con su madre. Pero según el autor, “no debemos entender este proceso como una identificación con la madre, en tanto ser real y separado, sino como una identificación con la imago que ella suscita y a la que, por la índole de su función, conviene el nombre de Imago Primordial, pues ella hace

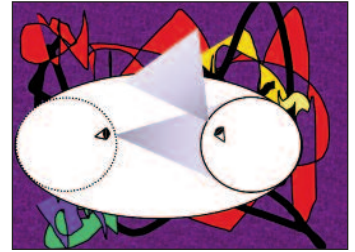
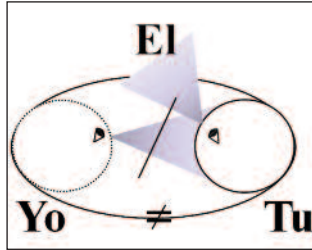
posible la primera experiencia de reconocimiento y por tanto, también, el primer reconocimiento de sí (F4).



F5

No deberíamos, por tanto, hablar de identificación *con*, sino de identificación *en* ella, en esa Imago primordial que, al introducir la primera forma reconocible, permite que el yo se vea, a sí mismo, en ella, sin todavía ser capaz de concebirse de ella diferenciado” (F5).

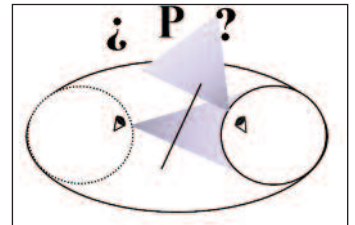
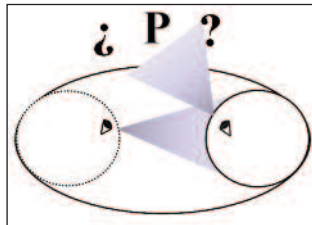
Pero más tarde, comparece el Padre, en posición tercera, como encarnación de la Ley, que exige la separación. "Cuando eso sucede, el yo queda desamparado, deslocalizado de su fundamento imaginario (F23).



F23, F24

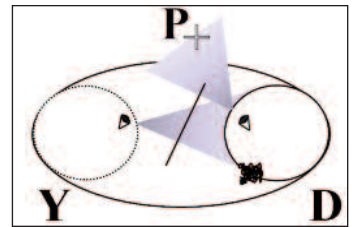
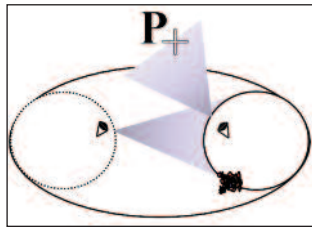
La angustia, entonces, lo invade todo (F24).

Pero esa angustia se contiene y simboliza en forma de interrogación (F25, F26).



F25, F26

Irrumpe entonces la primera palabra simbólica: *No*. Es la palabra que, con el filo del cuchillo más afilado, el del significante, corta la identificación primaria (F28). E introduce la desigualdad (F29).



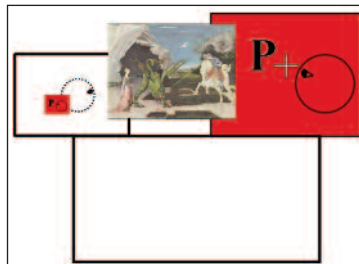
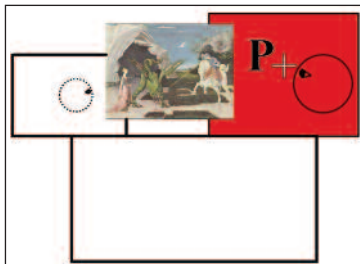
F28, F29

[...] Una palabra, la suya, simbólica, porque es, a la vez, necesariamente, real. Es real porque es violenta: porque dice no, porque mutila la imago primordial y porque está bañada por las llamas del goce (F40).

Esa palabra, entonces, se hace relato (F41). Y el relato permite simbolizar las llamas de lo real (F42)²⁷.



F40



F41, F42

27 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2010: "Lo real". *Revista Trama&Fondo. Lectura y teoría del texto*. nº 29, p 15-28.

Si leemos el título del poema y el episodio de la cueva al pie de la letra, podemos reconocer ciertos paralelismos entre el proceso psíquico de la construcción de la subjetividad descrito por J. González Requena y la estructura narrativa del relato poético.

Así, detrás del título podrían esconderse dos personajes fusionados en uno, simbolizando la piel de tigre a la enamorada de Tariel, Nestan-Darejan, como a una diosa omnipotente, a través de la que el héroe se identificaría en la Imago primordial, “sin todavía ser capaz de concebirse de ella diferenciado”, ni de reponerse de su pérdida, por lo que el sufrimiento, la angustia y el dolor le cubre por completo y le hace perder su personalidad, despertándole las sensaciones de embriaguez, desesperación, retorno al caos, al sinsentido y a la muerte, por cuya intensificación lo subjetivo –expresado a través de una bella metáfora de la disolución de los cuatro elementos básicos que nos conforman (agua, fuego, tierra y aire)– desaparece del todo, hasta llegar al olvido completo de sí mismo:

“Todo cuanto te he dicho es la verdad que guardo en mi pecho,
déjame ahora para que la muerte venga pronto yacer junto a mí.
La vida me fatiga, esta llena de aflicciones y de sufrimientos,
pero aunque mis miembros²⁸ están dislocados, alcanzare la agonía del alma.

Lo que tu me has dicho, no puedo entenderlo, ya no tengo tiempo.
La muerte me escolta en mi locura y mi vida es solo un instante.
El mundo ahora mas que nunca me es odioso e insoportable
y prefiero ganar la tierra a seguir humedeciéndola con mis lágrimas.”²⁹

Por tanto, esta incapacidad de librarse de la piel podría simbolizar, en términos psicoanalíticos, el mismo estado primigenio, melancólico, cuando el sujeto todavía no ha nacido. Por consiguiente, este “disfraz” que cubre al caballero, le impide tanto afrontar su tarea, como ver su auténtica cara, dejando solo visualizar “ese fondo oscuro que emerge devastador cuando la Figura, y su resplandor, han desaparecido”³⁰; el fondo, desde donde el protagonista solo es capaz de articular el discurso en torno a la disolución y la muerte.

²⁸ La traducción mas apropiada tal vez sería *los elementos básicos* en vez de *los miembros*, dado que según la explicación dada por el filólogo L. Gigineishvili, este término *კვანძობები* antiguamente significaba los elementos básicos de la naturaleza: agua, fuego, tierra y aire.

²⁹ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 197.

³⁰ GONZÁLEZ REQUENA, J.: 2010: “Lo real”. Op. cit. p. 16.

³¹ GONZÁLEZ REQUENA, J.: 2010: “Lo real”. Op. cit. p. 26.

Pero allí aparece el tercero, aparece Avtandil, como encarnación misma del padre simbólico y esa angustia de Tariel “empieza a contenerse y simbolizarse en forma de interrogación”³¹. Así se dirige Avtandil a su amigo preguntándole lo siguiente:

“¿Quién que haya amado no se ha sentido consumido en su horno?
¿Quién no ha padecido ese dolor y ha sentido que pierde la razón?
Dime que ocurre extraño? ¿porque deseas abandonar la vida?
No ignoras que nadie ha podido cortar las rosas
sin pincharse antes con las espinas.”³²

A continuación, a través de la voz de Avtandil, se introduce en el texto poético la palabra simbólica: *No*, que prohíbe al sujeto seguir sus deseos primarios, tal y como veremos en el siguiente párrafo. Además esa palabra simbólica, “es a la vez real, porque es violenta: porque dice no, porque mutila la imago primordial.”³³

32 RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 196.

“Escucha mi consejo: ahora montaremos en los caballos y nos iremos despacio.
Y sobre todo no dejes arrebatar por el torbellino de tus pensamientos.
Haz lo que no quieres hacer y no abras la puerta a tus deseos.
Si esto no fuera lo mejor no te lo diría; no es momento para lisonjas.”³⁴

Por tanto, Avtandil, asumiendo la función paterna y representando un lugar de la *Ley*, introduce una palabra generadora del sentido, manifestándose como la encarnación misma de la cultura, de la racionalidad, del orden, del mundo apolíneo. A través del lenguaje, es decir, a través de la palabra hecho relato, finalmente consigue reprimir la pulsión de Tariel y extraer de su interior a esta “serpiente” para que su deseo, construido simbólicamente, pueda articularse:

33 GONZÁLEZ REQUENA, J.: 2010: “Lo real”. Op. cit., p. 28.

34 RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit., p. 196.

“Tariel responde: Lo que dices es sin lugar a dudas la verdad inapelable.
Merece mi piedad quien tanto quiere a Nestan y ha compartido mi búsqueda.
No sentía ningún deseo de vivir, pero tu has llegado para apagar las llamas,
Y como estoy vivo todavía aunque turbado, venga, vamos a buscarla.

Avtandil obedece. El y el Amirbar montan en sus caballos.
Yo no sabría componer un elogio digno de ellos.
Sus labios son como rosas y sus clientes parecen perlas brillantes.
Incluso una serpiente puede ser savada de su nido si se le habla con dulzura.”³⁵

Por tanto, cuando Avtandil vuelve otra vez a encontrarse con su amigo, con las noticias esperanzadoras de Nestan-Darejan, Tariel se libera de esa piel (de la Imago Primordial) que hasta entonces estuvo destinado a llevar, viste el uniforme del caballero y se prepara a continuar la búsqueda y el rescate de su amada.

35 RUSTAVELI, Shota: *The Knight in the Panther Skin*. Op. cit., p. 196.

La cueva refugio de Tariel y el mito de *Korykion antron* (el saco de cuero)

En el *Caballero de la piel de tigre* está presente un elemento dionisiaco tal vez menos evidente, pero a nuestro entender muy curioso e importante. Se trata del capítulo en el que se relata la vida de Tariel en su refugio en la cueva junto con su cuidadora Asmath. Para ver esta similitud, volveremos a recurrir a los estudios de K. Kerenyi.

En su libro *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, el filólogo húngaro cuenta que tanto el nacimiento de Zeus, como el refugio de Dioniso, estaban relacionados con la cueva habitada por las abejas sagradas que se mencionan en unos textos mitológicos como alimentadores de Zeus y en otros relatos como las de su hijo Dioniso³⁶. Esta cueva, según indica el autor, se llamaba "*Korykion antron*, la cueva del saco de cuero, cuyo nombre debía al *korykos*, un recipiente de líquidos que según relata el autor "fue descubierto como receptáculo de la miel fermentada en una cueva cretense dedicada a Zeus"³⁷.

36 "Según Ovidio, Dioniso, que se consideró también como inventor de la miel (OVIDIO: *Fasti* III 736) a partir de la que en el mundo griego, antes de inventarse el vino, en un odre o un saco de cuero se elaboraba en el periodo de la salida temprana de sirio una bebida embriagadora". Aunque según especifica Kerenyi, mas correcto sería hablar de euforia exaltada que de embriaguez. KERENYI, K.: 2011: Op. Cit. p. 36.

37 KERENYI, K.: 2011: Op. cit. pp. 44-45.

Para encontrar la conexión con esta cueva mitológica, el poema de Rustaveli debería contener al menos algo que tuviera que ver con la miel o con el saco de cuero. A pesar de que en el texto poético no hay ni una sola mención explícita de estos elementos, sería una afirmación apresurada si declaramos, que el texto no los contiene, por que si buscamos bien, podemos encontrar alusiones a la *miel* en el propio personaje de Asmath, la mujer que cuida y alimenta a Tariel durante su refugio en la gruta.

Para ello es necesario deletrear su nombre y además recurrir al origen etimológico de la palabra *miel*. Ese nombre femenino proviene del árabe, en el que significa *puro, impoluto*; sin embargo no descartamos que a la vez mantenga esta otra relación implícita con la miel a través del idioma de los antiguos indios.

38 GAMKRELIDZE, T. IVANOV, V. 1984. *La reconstrucción y el análisis histórico-tipológico del protolenguaje y la protocultura*. Edición Universidad de Tbilisi. 1984 (edición en ruso) pp. 604-605 Гамкредидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы [El lenguaje indoeuropeo y los indoeuropeos.]

Así, según sostienen los lingüistas T. Gamkrelidze e Ivanov³⁸, en las lenguas indoeuropeas se conservan dos raíces diferentes que designan la palabra miel. Una raíz reconstruida es **melit*, presente en lenguas indoeuropeas del grupo occidental. Otra raíz es

*med[h]u y es la que aparece en las lenguas indoeuropeas orientales, como las eslavas o el armenio, también el griego (pero designando no precisamente la miel, sino a una bebida hecha de este alimento), y por último, en el sánscrito, es decir en la lengua clásica de la India, que tal y como sabemos, representa la patria de Asmath, cuyo nombre mantiene además cierta similitud morfológica con la palabra med[h]u.

Sin perder de vista este dato, se hace evidente también la relación del poema con el mito de la cueva y el saco de cuero, que probablemente podría localizarse en los dos episodios donde se menciona un cuero que Asmath pone a Tariel y Avtandil en el suelo cuando se acomodan en la gruta antes de servirles la comida. (aunque no sea precisamente un saco, sino un tapiz de cuero):

“Prisionero y cautivo en su mazmorra Avtandil ve desde su escondite
a la mujer extender en el suelo la piel de un tigre,
Y al Caballero sentarse y suspirar con gran dolor.
Lagrimas mezcladas con sangre brillan al borde de sus pestañas de jade.
[...]
Así ambos se calman; quedan en silencio, pero el fuego no cesa de torturarlos.
Entonces Asmath los conduce a la caverna; también su corazón se abrasa.
Extiende en el suelo unos tapices [de cuero] y los dos caballeros toman asiento.;
ahora conversan el uno con el otro y hablan de lo que les place.”³⁹

Así que, a través de la figura de Asmath, “la abeja sagrada” alimentadora de Tariel y una especie del tapiz del cuero que simboliza la acogida y la protección, pensamos que podría quedar establecido el lazo de parentesco entre estas dos cuevas (mitológica y literaria).

³⁹ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 99, p. 203.

Por último, se puede localizar todavía otra característica propia de los relatos de Dioniso (analizado ya por algunos investigadores) relacionado esta vez con el mitologema de Katabasis, un modelo arquetípico que tradicionalmente simboliza el descenso de Dioniso al infierno (así como de muchos otros héroes mitológico-literarios) para rescatar a su madre (o a un otro ser querido) y que se representa de forma nítida en el episodio nuclear del poema de Rustaveli, particularmente, en los pasajes donde se relata el viaje de los protagonistas hacia el Castillo de Kadjeti, habitado por ciertos demonios, para rescatar a Nestan-Darejan.

A pesar de que desde los tres materiales constitutivos del infierno: el agua, el fuego y el humo, en este episodio solo se menciona el primero, la

ubicación del castillo, su forma de acceso y las puertas que separan dos mundos, son suficientes signos para identificar su periplo como la representación de katabasis, como una derivación mitológica del descenso al universo subterráneo y ctónico.

El acto de “descenso” (que únicamente realiza Tariel para liberar a su amada, dado que sus dos amigos solo le acompañan hasta las puertas del inframundo), finalmente conduce a encontrar una figura paterna, representada por el Rey de los Mares, “referencia simbólica, tercera, por la que la palabra comparece trazando una vía humana para la experiencia de lo real que en el encuentro sexual aguarda. [...] Tal es entonces la tarea del héroe: sustentar la dignidad de la palabra, sustentar, encarnar con su acto, el Nombre del Padre –y, con él, la Ley, pero no sólo como prohibición, sino también, sobre todo, como promesa de un horizonte humano para el deseo.”⁴⁰

⁴⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los tres modos del relato en el cine de Hollywood*. Op. cit. p. 371.

Tariel despachó un correo con el siguiente mensaje para el Rey del Mar; “Tariel, el aniquilador de sus enemigos, el vencedor, el destructor, va a llegar. Traigo conmigo desde Kadjeti el sol brillante que atraviesa mi corazón. Quisiera verte para presentarte mis respetos como padre y pariente”.

[...]

El Rey del Mar responde: Oh, rey, león valeroso, alegría de quien te ve, muerte para el que esta lejos de tu presencia, ¿que presentes podría hacerte que fueran dignos de ti, gozo para la vista? ¿Que le queda a quien deja de verte? ¿como vivirán mis ojos?.

[...]

... Eres para nosotros gran rey, la esperanza, el pariente bien amado. Solo esto te pedimos: entrérganos un barco para regresar a nuestro país. Dice el Rey: “Por vosotros estaría dispuesto a entregar mi cuerpo a la tierra. Si debéis ir, ¿Qué puedo hacer? Marchad y que vuestro brazo invencible sirva de guía.”⁴¹

⁴¹ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. pp. 284-287

Por tanto, este acto de descenso al Castillo de Kadjeti, en el plano simbólico, podría remitir al ámbito de lo real frente al que el personaje, tras localizar al Padre Simbólico (una figura fundamental para la construcción del sujeto), ha alcanzado su estatuto de héroe.

Sin embargo, el alcance de su estatuto heroico podría efectuarse no solo a través del enfrentamiento de los obstáculos y las salidas victoriosas, sino también a través del sacrificio, un acto cristalizado en uno de los momentos nucleares del trayecto del héroe del poema, en el episodio principal de la caza, en la que no solo se hace alusión a los animales dionisiacos, sino también a un ritual simbólico de iniciación, inaugurado a través de la

escena de caza, en la que, dicho en palabras de J. González Requena, “el conflicto entre la pulsión y la ley encuentra su manifestación emblemática.”⁴²

⁴² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los tres modos del relato en el cine de Hollywood*. Op. cit. p. 555.

Por estas razones nos parece oportuno concluir que “la recapitulación” y “el renacimiento”, “un cambio básico en la condición existencial” (M. Eliade), lo requiere tanto el reino vertiginoso, violento, impulsivo, emocional y dionisiaco de la India, encarnado en la figura de Tariel, como el reino racional, formalizado y apolíneo de Arabia –encarnado en la figura de Avtandil–, dos mundos opuestos que solo adquieren la plenitud, fuerza y armonía cuando se complementan y se enriquecen, cuando la cabra y el lobo (Dioniso y Apolo) terminan paciando en el mismo campo, tal y como indican literalmente las últimas estrofas del poema que clausuran el relato de Rustaveli.

“Otorgaron mercedes como la nieve que cae igual para todos;
Favorecieron a huérfanos, y las viudas y los pobres ya no mendigaron más.
Castigaron a los malvados; ningún cordero vino a mamar la leche del otro
y en sus tierras se vio pacer juntos a las cabras y los lobos.”⁴³

⁴³ RUSTAVELI, Shota: *Caballero de la piel de tigre*. Op. cit. p. 310.

Bibliografía

COLLI, G.: *Apolíneo Y Dionisiaco*. Edic. Sexto Piso, España. Madrid 2020.

GAMSAKHURDIA, Z. **ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება. გამომცემი. მცენიერება, თბილისი** 1991. *Tropología del Caballero de la piel de tigre*, ed. Mecniereba, Tbilisi, 1991.

GONZALEZ REQUENA, J.: “Del Soberano Bien”: en *Trama y Fondo n° 15*, Madrid, 2003

GONZALEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006.

GONZALEZ REQUENA, J.: “La Dama de Shanghai” *Seminarios 2006-2008*. Publicado en <http://gonzalezrequena.com/7-01022008-hegemonia-de-la-imago-primordial/>

GONZALEZ REQUENA, J.: “Lo real”, en *Trama y Fondo, n° 29*, Madrid, 2010.

KERENYI, K: *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Herder Editorial S.L. Barcelona, 2011.

PLATON: *Banquete. Obras completas*. Edic. de Patricio de Azcárate. Tomo V. 1875.

RUSTAVELI, SH.: *Caballero de la piel de tigre*. Edic. crítica y estudio preliminar de Maria Elvira Roca Barea. Universidad de Málaga. 2015

RUSTAVELI, SH.: *The Knight in the panther skin*. Poezia Press. Tbilisi. 2015.