

NOTAS SOBRE EL MOTIVO ARTÍSTICO EN LA NARRATIVA MEDIEVAL: TIPOLOGÍA Y SIGNIFICACIÓN

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

I. Tras el desarrollo de este Coloquio, *La literatura medieval y su proyección artística*, y gran parte de las comunicaciones que hasta el momento hemos tenido la satisfacción de escuchar, hemos podido constatar ampliamente la manifestación o el traspaso del texto literario a una expresión plástica. Se ha analizado la tradición literaria vinculada a Santiago en su proyección pictórica, o cómo Tristán o Perceval pasan a las representaciones cinematográficas, o las formas escultóricas hechas en torno a dos grandes héroes literarios como el Cid o Fernán González, etc. Pues bien, dentro de lo posible, podríamos intentar justo el proceso inverso. Esto es, la representación de la expresión plástica en la producción literaria, su función y simbología final. Es evidente que en este proceso contamos con una desventaja, puesto que finalmente estamos obligados a prescindir de los elementos visibles y volvernos a ceñir a lo escrito. Partimos, pues, de la dificultad derivada de la diferencia entre lo legible y lo visible, lo escrito y lo plasmado; y que, aunque hablemos de lo artístico-plástico, tendremos irremediablemente que utilizar como instrumento los elementos escritos, olvidando colores, percepciones y formas contemplativas. La pintura, escultura, tapices o cualquier otro objeto artístico no podrá ser visto o contemplado, por lo tanto, para conocerlo, tendremos que recurrir a la escritura y dentro de ésta a la descripción.

II. Haciendo un poco de historia, sabemos que muy pronto los relatos literarios más significativos tuvieron su representación artística en cristalerías de iglesias y catedrales, en objetos artísticos donde aparecían los personajes literarios más importantes, Roldán, Arturo, Alejandro... Pero también se dio muy pronto el sentido inverso, las obras literarias recurrían a estos objetos con descripciones de personajes históricos o literarios para introducir en la obra un nuevo simbolismo. La interrelación de ambos planos es plena y muy significativa, ambos se complementan. Historias literarias, personajes e incluso escenas pertenecientes a las historias literarias se encuentran en el mundo del arte; a su vez, objetos artísticos nutridos de estas his-

torias literarias vuelven a la obra de manera totalizadora y figurada, con un simbolismo nuevo que la enriquece. En este caso el escritor se siente muy unido en su labor al pintor o escultor que intenta producir una imagen con los elementos artísticos a su alcance. *Pintor o escritor todo es uno*, dirá Cervantes, citado por Anderson Imbert indicándonos que esta frase, *fue eco de la de Horacio ut pictura poesis. No sería menos antojadizo decir que, en su medio de comunicación lingüística, el escritor, además de pintor, es escultor, arquitecto, decorador(...). Mas lo cierto es que los cuentistas suelen contar con la colaboración de las artes. A veces miran una pintura, una estatua, un palacio y de ahí sacan un cuento*¹.

Del proceso directo en el que los textos literarios han tenido una proyección en las artes plásticas, tenemos dos trabajos básicos, el de E. Mâle en su conocidísima obra de cuatro volúmenes sobre *El arte religioso en Francia*², durante la Edad Media y el de R. Lejeune sobre *La leyenda de Roldán en el arte de la Edad Media*³. En ambos queda plenamente ilustrada la plasmación de las obras literarias en el arte desde sus inicios. Recordamos de manera sumaria su aportación para una mayor ilustración del proceso inverso: el motivo artístico en la literatura.

E. Mâle parte de la hipótesis de las rutas de peregrinación como vías de entrada del arte y la literatura. En ellas, peregrinos y juglares hicieron un camino en convivencia mutua y parte de los personajes de los cantares tuvieron su representación en mosaicos, esculturas y pinturas de las principales iglesias y catedrales recorridas. Nos habla E. Mâle⁴ del acompañamiento de los juglares a los peregrinos en sus rutas y de sus recitaciones sobre héroes como Carlomagno, Roldán, Oliveros, Ogier el Danés o Reinaldos del Montalbán. Afirma la inspiración de poetas y artistas en relatos legendarios presentes en las abadías. Leyendas que motivan la literatura y el arte, sin poder en ocasiones discernir su cronología. En determinados casos el arte se adelantaba a la poesía o viceversa: en el primer supuesto se situaría la leyenda de Pepín el Breve⁵ que aparece esculpida a finales del s. XII y el relato del combate entre Pepín y el león no aparece en la literatura hasta el s. XIII en un episodio de *Berta*⁶. En otros casos las dos manifestaciones se dan de forma paralela, como la leyenda de Saint-Denis que inspira a la vez a artistas y poetas. Leyenda que versa sobre cómo Carlomagno socorrió a los cristianos echados de Jerusalén por los infieles⁷, tendría su expresión literaria en el cantar de *la Peregrinación de Carlomagno a Jerusalén*, y su equivalente en la representación plástica en la vidriera que representaba la historia del viaje de Carlomagno⁸. Algo parecido ocurriría con el cantar sobre Ogier el Danés y

1 *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992 (1ª ed. 1979), pp. 187-188.

2 T. I: *L'art religieux du XIIème siècle en France*, 1953; T. II: *L'art religieux du XIIIème siècle en France*, 1958; T. III: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, 1949.

3 *La légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, Bruselas, Arcade, T. I, 1967 (2ª edición).

4 *L'art religieux du XIIème siècle en France*, T. I, p. 304.

5 La leyenda relataba que Pepín había enfrentado en Ferrières a un toro y a un león, como el combate se prolongaba indefinidamente y nadie tenía la valentía de ponerle fin, él mismo se lanzó sobre la arena y cortó la cabeza de los dos animales.

6 Op. cit., p. 305.

7 Una vez liberada la Tierra Santa, Carlomagno en su regreso pasa por Constantinopla y el entonces emperador de Oriente, como símbolo de su agradecimiento, le entrega las reliquias de la Pasión, depositadas en un principio en Aix-la-Chapelle y posteriormente en Saint-Denis.

8 Op. cit., p. 306.

su escudero Benoît, recitado en las puertas de la iglesia de Saint-Faron en la que, ante la gran devoción que encontraron en ella, decidieron pasar allí el resto de sus días y dejar su vida llena de heroicidad. A finales del s. XII se levantó un gran monumento en el centro de Saint-Faron (en Meaux), la tumba de Ogier y su escudero, de una belleza grandiosa, con un pórtico románico al fondo en cuyo centro se situaba un sarcófago y a los lados tres grandes estatuas adosadas a las columnas a ambos lados, tal y como nos las describe Mâle. Pero tal vez uno de los datos más importantes desde la perspectiva de nuestro análisis, sea la inscripción que podía leerse en la primera de estas estatuas:

*Audae conjugium tibi do, Rolande, sororis
Perpetuumque mei socialis foedus amoris.⁹
[Roldán te entregó a mi Hermana Alda,
prueba perpetua de la amistad que me une a ti].*

Este mensaje lo emitiría Oliveros, la joven de largas trenzas sería su hermana Alda y a su lado estaría Roldán. Es evidente que la *Canción de Roldán* ya estaba presente. La conclusión para E. Mâle es que *la France avait représenté les personnages de ses épopées, non pas seulement à la porte du sanctuaire, mais dans le sanctuaire même, à deux pas de l'autel.*¹⁰

Sigue enumerando este estudioso los distintos personajes y episodios de cantares conocidos que tendrían su representación en distintas partes de estas iglesias románicas, Guillermo el de la Carreta de Nimes, Reinaldos de Montalbán; e incluso fragmentos de obras cómico-satíricas, como el *Roman de Renart*. Y, por supuesto, el mundo de la tradición artúrica. Así presenta la famosa arquivolta de la catedral de Módena en la que aparecen unos caballeros asediando un castillo, donde hay una dama prisionera, tema que derivaría de la Leyenda artúrica, probablemente difundida por algún *conteor* con motivo de la primera cruzada¹¹. La representación escultórica data del 1100 aproximadamente¹².

9 Citado por E. Mâle, op. cit., p. 308.

10 Ibid.

11 Vid. C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 139.

12 Continúa Mâle su trayectoria en las iglesias italianas, señala a este respecto cómo, desde el s. XII el arte y la poesía franceses habían penetrado en Italia («Via Francigena»), pero que *l'Italie ne se contenta pas d'écouter, de lire et bientôt d'imiter les récits de nos chanteurs: elle voulut encore les éterniser par l'art, et, chose remarquable, les oeuvres qu'elle leur consacra se trouvent toutes sur les routes des pèlerins et des jongleurs* (p. 264). Sería de destacar al respecto el mosaico de la catedral de Brinsidi (destruido y del que queda un dibujo) en el que estaban representados Roldán, Oliveros y el obispo Turpín, que aparece a caballo con el brazo levantado y como si se dirigiese a Roldán que está sonando el cuerno; representando una de las escenas del cantar (vv. 1738). El mosaico representaba también el último combate en el que Oliveros es herido de muerte, del que sólo representa un fragmento el dibujo que queda: todos los caballeros están muertos, colocados cuidadosamente sobre el suelo y Roldán lleva un caballero a sus espaldas. Y, en el dibujo del último episodio, se observa un Roldán casi desfallecido, la cabeza apoyada sobre su escudo, contemplando el cuerpo de su compañero Oliveros; su alma se escapa de su boca en la figura de un niño y un ángel le tiende los brazos. Concluye este autor que se trata del cantar francés de la *Chanson de Roland* con algunas pequeñas variaciones. Siguen las representaciones artísticas sobre la *Chanson de Roland* y aparece esculpido Roldán en el pórtico de la catedral de Verona junto a Oliveros y las dos esculturas son de mediados del s. XII. Señala E. Mâle

Junto a los ciclos de Carlomagno y de Arturo, también aparecen los personajes de la Antigüedad. Ahora en Italia, tenemos representaciones del rapto de Elena en un barco que la lleva a Troya, escena tomada del *Roman de Troie*, así como la historia de Alejandro el Magno del seudo-Calístenes que había reunido todas las aventuras y viajes emprendidos por este rey. Así en el pavimento de la catedral de Otranto vemos a un Alejandro elevándose hacia el cielo, sentado sobre su trono acompañado de los dos grifos y levantando un doble cebo en la extremidad de dos lanzas. Tras la cabeza del rey, se lee *Alexander rex*. Señala Mâle que la composición tiene la perfecta simetría de las obras orientales. También se vuelve a encontrar la ascensión de Alejandro en la fachada de la catedral de Borgo San Donnino, en la que aparece con los mismos grifos simétricos, y las mismas astas que lleva en las manos Alejandro. Señala Mâle que la imagen de Alejandro esculpido, conmemora los largos relatos que escuchaban los peregrinos¹³.

Incluso el Drama religioso, que con tanta frecuencia lo encontraremos representado en las postrimerías de la Edad Media, lo tenemos, en una de sus primeras representaciones, en el pórtico de la catedral de Ferrara. El escultor imitó de nuevo, en el pórtico de la catedral, las estatuas de Saint-Denis. Sobre las banderolas de los profetas de Ferrara se lee los versos de un drama litúrgico, el *Drame des prophètes*, que se representaba en las iglesias de Francia¹⁴.

En el otro trabajo, el de R. Lejeune, se recorre un amplio camino de la trayectoria de la leyenda literaria de Roldán a través del arte medieval. Muestra esta autora cómo El *Cantar de Roldán* y los personajes y héroes que le acompañan estarán representados, desde el s. XII al XVI, tanto en el arte gótico como en los inicios del renacentista, en los muros de las iglesias, en los frescos, en los manuscritos, en las miniaturas, ilustrando sus vidas y hazañas. A través igualmente de orfebrería, mosaicos, cristaleras, tapices, grabados... Entre los más antiguos, las miniaturas que aparecen en el *Codex Calixtinus* de Santiago de Compostela, con la aparición de Santiago a Carlomagno o la ilustración de la partida de Carlomagno a España a finales del s. XII¹⁵, o la visión del obispo Turpín de la muerte de Roldán en Roncesvalles¹⁶... En otro tipo de representación, podría señalarse el hermoso relieve de cobre dorado en Dôme, Aix-la-Chapelle (1200-1215), en el que aparece Carlomagno, Milon y Roldán la mañana del milagro de las lanzas adornadas con flores¹⁷. Y cabría recordar las hermosas vidrieras góticas de la catedral de Notre-Dame de Chartres a principios del s. XIII¹⁸ o por su interés podríamos recordar la estatua de piedra de Roldán en Brême a principios del s. XV.

que la iglesia que, con tanta frecuencia condenaba a los juglares, permite sin embargo, que en los pórticos de sus catedrales se representen sus personajes, pero se trata especialmente de los héroes de los cantares de gesta, considerados casi como mártires (p. 267). Más extraño debería considerarse la presencia del rey Arturo y sus caballeros, y también están presentes. En el pavimento de la catedral de Otranto (1163-66) aparece el rey Arturo montando un caballo fabuloso. Debía, efectivamente, haber penetrado estos cantos de los juglares con profundidad en el espíritu de las personas para que estos elementos paganos fuesen representados en las puertas de una iglesia, como ocurre en la catedral de Módena en cuyo pórtico aparecen, cabalgando alrededor de la arquivolta y con sus nombres inscritos Arturo de Bretaña, Idier, Galván y el senescal Keu.

13 Op. cit. p. 272.

14 Op. cit. pp. 16 y ss.

15 Op. cit. p. 55.

16 Op. cit. p. 59.

17 Op. cit. p. 173.

18 Op. cit. pp. 180 y ss.

Desde otra perspectiva, la de la literatura cómica, nos habla J. Ménard de su abundante representación iconográfica en las misericordias de las sillerías de los coros de las iglesias de personajes presentes en la literatura. En unos casos las coincidencias entre literatura y representación figurada se debería a una tradición popular como sería el caso de la representación de una de las escenas del fabliau de *Sire Hain et Dama Anxieuse*, en el que los esposos luchan por la posesión de los calzones, es decir, por la posesión del mando, y que aparece representada en la misericordia de la sillería del coro de la iglesia; al igual que aparece representada, en estas misericordias como en las tallas de marfil góticas, la escena ya eminentemente literaria de Aristóteles con su esposa a las espaldas¹⁹, etc.

Los ejemplos serían muy numerosos pero esto rebasa los límites y perspectivas de nuestro trabajo que se basa más bien en el proceso inverso.

III. Nos centraremos, como hemos indicado, en el proceso inverso, es decir, partiendo del objeto artístico y analizando su introducción en la obra literaria, su significación y finalidad, especialmente en el *roman* de los s. XII y XIII y alguna continuación posterior de la tradición artúrica. Curiosamente, como comprobaremos, habrá concomitancias en la elección de personajes, de historias, y los fines a alcanzar. De ahí el interés del análisis propuesto, aunque no pretendemos plantear exhaustivamente la relación entre los textos y las imágenes posibles, sino señalar un determinado número de casos en los que esta interrelación tiene un significado en la obra.

Como hemos señalado anteriormente, en la literatura la representación de estos objetos artísticos se daría siempre a través de la descripción, puesto que, al margen de que sea un recurso muy querido por los autores franceses de los s. XII y XIII, como nos indica E. Faral²⁰, es el medio habitual con el que contamos para poder conocer el objeto artístico. Pone de relieve la importancia de la *descriptio* o *ekphrasis* en estos primeros *romans* y su finalidad. Se trata de describir los objetos más diversos desde personas a vestidos, palacios, joyas, pinturas, piezas de orfebrería, descritas con una intención elogiosa; pero más importante todavía es que *Elle est destinée à exciter l'admiration; elle prétend enchanter l'imagination du lecteur; et il semble que ç,ai été, pour les poètes auteurs de romans, à qui peindrait les jardins les plus magnifiques, les châteaux les plus somptueux, les femmes les plus éblouissantes, les curiosités les plus rares, les prodiges les plus inattendus...*²¹.

Sin embargo, no debe olvidarse que la descripción o «ekphrasis», como nos indica J. Yarza, es un género literario y como tal tiene unas reglas propias, que en ocasiones están por encima de la estricta veracidad entre lo descrito y el objeto real²² y están a merced del fin que se pre-

19 Vid. J. Ménard, «Le rire et le sourire au Moyen Age dans la littérature et dans les arts. Essai de problématique», *Le rire au Moyen Age*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 16.

20 *Les arts poétiques du XIIè et du XIIIè siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, H. Champion, 1971, pp. 59-60.

21 *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Champion, 1967, p. 308.

22 «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona 1986, p. 197.

tende conseguir. Se aplican pues descripciones prefijadas. Señala este autor cómo ocurre algo parecido en el ámbito histórico, así en la *Vida de Carlomagno*, de Eginardo, se le aplican al emperador frases tomadas de héroes o emperadores de la Antigüedad sin ningún tipo de corrección. De manera que se describen los objetos artísticos, se adornan con personajes e imágenes de acuerdo con la simbología que se quiere transmitir, y esto es especialmente evidente en los *romans* que pretendemos analizar. En ellos, los objetos artísticos suelen ir unidos a la simbología que se introduce en el *roman* enriqueciendo su significación. Su presencia y descripción estará supeditada al fin de la obra y, en la mayoría de los casos, se trata de una descripción de un objeto inventado o imaginario. De manera que nos encontramos con descripciones de objetos inexistentes para recrear espacios perdidos. Como señala Yarza: *No demasiado lejos están los textos en que el autor utiliza una imagen artística pintada, esculpida, etc., y lo aplica a una descripción, porque le parece apropiada. (...) Lo que es bastante excepcional es la descripción literaria de algo que existe*²³.

Señala este autor entre otros ejemplos la descripción que lleva a cabo Rois de Corella en *La Sepultura de Mossén Francí Aguilar*, caballero valenciano cuya figura se quiere ensalzar por su lucha contra los musulmanes. Afirma Yarza que difícilmente se encontraría en Valencia una sepultura como la que describe y que él no realizó grandes viajes. Sin embargo, presenta esta descripción ciertas concomitancias con la de Alvaro de Luna y su esposa; lo que hace pensar que el autor recrea una sepultura vista, no real, y la hace de su invención²⁴. A una conclusión muy parecida se llega tras el análisis de las grandes descripciones de tumbas que aparecen en los primeros *romans*, tomadas las descripciones de otros *romans* anteriores, de imágenes o simplemente inventados. Señala Faral que *C'es peut-être dans les descriptions de tombeaux que les auteurs de romans ont fait les plus grands frais d'imagination*²⁵.

Son famosas por su grandiosidad y suntuosidad artística las tumbas de Palante y de Camila en *Eneas*. La del primero además de estar pintada de oro molido, tenía *alrededor pilarillos, hornacinas, y arcos, otros trabajos y pinturas, y muy bellas esculturas*²⁶. La de Camila es casi una maravilla arquitectónica²⁷ en cuanto que sus plantas se van ensanchando de abajo hacia arriba, los arcos esculpidos en forma de leones, encima una gran cúpula; el pilar de la base estaba tallado con flores, animales y pájaros, así como en los capiteles se van sucediendo los pisos y las cúpulas hacia el cielo siendo más ancho el techo que la base. En esta descripción Faral considera que lo que se hace es reproducir una combinación de los relatos legendarios sobre el Templo de Éfeso y el Faro de Alejandría²⁸. Nos encontramos pues ante descripciones

23 Op. cit. p. 198.

24 Op. cit., pp. 197-198.

25 *Sources...*, op. cit., p. 325.

26 *Roman de Eneas. La Novela de Eneas*, Ed. de Aimé Petit, Introducción, traducción y notas de A.M. Holzbacher, Colección Translatio, Menini, 1999, p. 337.

27 Grant merveille sambloit a tous:

Plus grande ert dessus que dessous,

Bien retenoient li plusor

A merveille le miroir. (vv. 7697-7700).

Op. cit., p.390.

28 *Sources...*op. cit., p. 326.

u objetos artísticos determinados que se reproducen para introducirlos en el *roman* y engendrar la descripción de un nuevo monumento. En este sentido se aplica una vez más la descripción o *ekphrasis* como recurso literario. Se trata más bien de un intertexto que nos abre las conexiones a las tradiciones de la Antigüedad, bíblica o mitológica, o a todo un mundo que se intenta evocar o reproducir para dar *autoritas* o *deslumbramiento* al nuevo *roman* que se escribe.

Como comprobaremos en algunos de los primeros *romans*, marcando un poco la línea de la diferenciación de la materia tratada en ellos, señalada por Jean Bodel, según trate *De France et de Bretagne et de Rome la Grant*, observaremos especialmente en los *romans* de la materia antigua la proliferación de objetos artísticos embellecidos con historias de la Antigüedad, que, como era lo habitual en estas descripciones según los autores de los *romans*, contribuían a realzar su valor²⁹. Es una manera de generar una nueva forma de relato a base de narrativizar la materia antigua con nuevas estructuras de relato. Como escribe F. Carmona a propósito de los personajes:

El romancier medieval actualiza la leyenda antigua, trae los héroes del pasado mítico al marco de su presente. Dándoles a aquellos héroes temporalidad medieval, antes que un mero anacronismo está generando una nueva forma de escritura. Al colocar el mito en el tiempo lo desmitifica, es decir, el mito queda narrativizado, la acción pierde su intemporalidad y los héroes se convierten en personajes³⁰.

En este proceso, los objetos artísticos no tienen, pues, una entidad propia, sino que desarrollan un papel importante al representar ellos mismos o estar adornados con esculturas, pinturas, grabaciones de historias tomadas de la Antigüedad o de la mitología o de la tradición bíblica, que redundan además de en la belleza del objeto, sobre todo en reforzar su simbolismo. Por ello, las copas u objetos metálicos que se introducen en estas obras han sido en la mayoría de los casos hechas por Vulcano, las telas tejidas por Aracné, las pinturas realizadas por Apeles, y los objetos han sido poseídos por los personajes más importantes de la Antigüedad. Serán descritos estos objetos de arte con toda precisión, de los que además se nos dará una serie de detalles accesorios sobre su composición, su fabricación, la relación de sus dueños, siguiendo en esto una práctica habitual en los poetas antiguos, y que justifica a la vez su presencia en estas obras³¹.

Si partimos del *Roman de Tebas* como el más antiguo, abundarán las descripciones en este sentido. Con frecuencia los objetos descritos constituyen un microcosmos en conexión con el macrocosmos de la obra literaria. Representativo en este sentido será el carro de Anfiarao, de una belleza singular y de una riqueza inigualable. Construido, tras larga meditación y mucho tiempo, por Vulcano, abundarán en él las representaciones artísticas, de una riqueza y simbología excepcionales, aunando historia y ciencia. De manera que el objeto artístico será el pretexto o el elemento de conexión para poder introducir en una sola plasmación todos aquellos conoci-

29 *Sources...*, op. cit., p. 335.

30 *Narrativa románica medieval*, Murcia, Ed. Límite, 1984, pp. 58-59.

31 Faral, *Sources...*, op. cit., p. 310.

mientos, aquella tradición que el hombre medieval anhelaba ver representada, y que le daría un significado último a la obra. Por ello en él nos encontraremos representados parte del enciclopedismo de la época. Estarán ejecutadas por un lado las representaciones cosmográficas:

Par estuide et par grant conseil
I mist la lune et le soleil
Et tresgita le firmament
par art et par enchantement.
Nuef esperes par ordre i fist,
En la greingnor les signes mist
Et es autres qui sont menors
Mist les plannetes et les cors.
La neume mist en mi le monde,
Ce est la terre et mer parfonde.
En terre paint houmes et bestes,
En mer, poissons, venz et tempetes, (vv. 455-466)³².

Después un poco de historia, con los Gigantes luchando contra los dioses en su intento de desheredarlos y expulsarlos de los cielos (Gigantomaquia); y a continuación pintará las Siete Artes Liberales:

Paintes i furent les set Arz:
Gramaire y est painte o ses parz,
Dyalectique o argumenz
Et rethorique o jugemenz.
L'abaque i tient Arismetique
Par la gamme chante Musique.
Painte y est dÿthesaron,
Dÿapanté, dÿapason.
Unne verge ot Geometrie,
Un astreible, Astronomie;
L'une en terre met sa mesure,
L'autre es estouiles met sa cure (vv.4989-5000).

Y, finalmente, aparecen esculpidas con toda perfección, imágenes que llamaban a la carga o tocaban algún instrumento (vv. 5001-5006). Vemos, pues, cómo una de las representaciones artísticas más amplia e importante de la obra está al servicio del enciclopedismo del momento, puesto que no se da la separación científica y total entre ciencia y arte tal y como nosotros lo percibimos. Sin embargo, como sabemos, justamente la pintura y la escultura no entran a formar parte e las Siete Artes Liberales: el conocido *trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el *quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía), porque éstas son propias del hombre libre y no tienen ninguna intencionalidad lucrativa, frente a las dos primeras que evidente-

32 *Le Roman de Thèbes*, ed. de G. Raynaud de Lage, Paris. Champion, CFMA, 1968, T. I.

mente sí la tendrían³³; por otra parte el término *ars* tenía más bien la acepción de doctrina que de arte tal y como nosotros lo entendemos en la actualidad.

Se continúa en el *roman* con los motivos pictóricos, que son aquí especialmente abundantes. Es de destacar la descripción del pabellón del rey Adrasto hecho con sedas multicolores y bordadas con figuras de animales y flores. Pero especialmente estaban pintadas: *las historias las gestas antiguas, las memorias, los castigos y los procesos, los juicios y los delitos, las montañas y los valles, las danzas y los bailes, las doncellas y sus amigos, las damas y sus maridos, los vastos prados y los ríos, las bestias de mil formas, los azores y los gavilanes, los rocines y los destreros, los ancianos y los canosos, los calvos y los cabelludos, los grandes bosques y las grandes florestas, las emboscadas, los ardidés, las justas y las contiendas que los donceles libran por sus amigas, y los castillos y las ciudades, las fortalezas, las plazas fuertes.*

Las naturalezas de todas las criaturas del mundo estaban pintadas en la tienda (vv.3179-3200)³⁴.

La segunda tienda que se nos describe es todavía de una mayor riqueza artística y sobre todo especialmente significativa en cuanto a nuestra hipótesis del empleo de las formas artísticas con un valor simbólico de todo aquello que representan más que como elementos artísticos en sí mismos. Como en el caso anterior, la tienda estaba pintada con muchas maravillas y con un Mapamundi, *meinte merveille: a compas i fu mappamonde* (vv.4222-23). Es de destacar, pues, este Mapamundi³⁵, especialmente porque nos muestra el interés ilustrativo por encima del artístico. Describe con toda precisión la división en cinco zonas, pintadas, nos dice *com les fist Nature* (v.4228). Continúa con la descripción de ciudades antiguas, todos los reinos, todos los reyes, los mares, las distintas lenguas, por supuestos los cuatro ríos del paraíso, los monstruos, los distintos animales... Estaban igualmente pintados los doce meses del año, los juicios, leyes y reyes de Grecia con sus proezas y batallas. Las pinturas, pues, y tratándose de un Mapamundi, son más bien enciclopédicas que artísticas; responden en muchos casos a un ejercicio de retórica llevando a cabo, una *descriptio rerum*.

Como indica Faral³⁶, estas tiendas del *Roman de Tebas* parecen haber sido las que han ejercido una mayor influencia posterior como por ejemplo en el *Roman d'Alexandre*, cuya descripción es prácticamente seguida por el *Libro de Alexandre* castellano. En este último las pinturas de la tienda serán realizadas por un pintor emblemático de la Antigüedad, Apeles (citado por Plinio y Quintiliano), que junto con, Zeuxis constituyen los ejemplos más tradicionales de la Antigüedad griega:

33 Escribe R. Curtius: *Artes liberales son las que no tienden al lucro; se llaman «liberales» por ser dignas del hombre libre, y no incluyen por eso, ni la pintura ni la escultura, ni otras artes manuales (artes mechanicæ); la música en cambio ocupa, como rama de las matemáticas, un lugar fijo entre las artes liberales. Literatura europea y Edad Media latina I*, Méjico, FCE, ed. de 1989, p. 63.

34 Traducción de Paloma Gracia, *Libro de Tebas*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 89-90.

35 Faral, *Sources...*, op. cit., p. 338, nos indica que para su confección el autor se ha inspirado en Ovidio, la *Iliada* latina y la Biblia.

36 *Sources...*, op. cit., p. 339.

Larga era la tienda redonda & bien taiada
A dos mill caualleros darie larga posada
Apelles el maestro la ouo debuxada
Non farie otro ome obra tan esmerada³⁷.

En las pinturas que lleva a cabo Apeles, se representan historias bíblicas, de la Antigüedad, como la guerra de Troya y la misma historia de Alejandro, y también descripciones temporales y espaciales; es decir, nuevos relatos históricos y mappamundi; muy próximas todas estas descripciones al *Roman de Alexandre*, pero que presenta, como anota Cacho Blecua, unas ciertas variaciones o ampliaciones: la adición de unas historias bíblicas en la cúpula de la tienda, el desarrollo del calendario con las ocupaciones correspondientes, la incorporación de una ruta de clerecía en el mappamundi, la unión de las historias de Hércules y Troya en un mismo paño³⁸, la adición de un resumen parcial de los hechos de Alejandro, variación del contexto narrativo en el que se inserta el episodio³⁹. Pero que evidentemente sigue la línea de presentar esos elementos artísticos como el desarrollo de un ejercicio retórico, una *amplificatio*, una *descriptio rerum*, que vincula más el objeto artístico con las estructuración significativa y global. Una armonía entre ambos contextos, la tienda es señalada por Cacho Blecua como un *objeto estético digno de admiración*⁴⁰ en la que el autor ha utilizado *los principios implícitos en la creación artística del libro*, creando un microcosmos estético. La perfecta conexión a nivel del pequeño microcosmos estético de la tienda tiene su correspondencia con una estética más amplia de la escritura que el autor trata de desarrollar y armonizar. El elemento artístico trasciende su estructura y significación para integrarse en la estructura superior del *roman*.

Se repite en el *Roman de Eneas* la presencia de Aracné que había bordado el estandarte dado por Venus a Eneas (v. 4523). Y el paño extendido por el ataúd de Palas había sido traído de Tesalia por Paris y la copa que Eneas había enviado al rey Latino se la había dado Menelao. En efecto, Eneas envía como mensajeros a treinta caballeros para demandar al rey Latino paz, concordia y amistad, para apoyar esta petición y darle más fuerza le envía ricos presentes entre ellos y *una copa con valiosos esmaltes que le dio el rey Menelao, al pie de Troya, en la ribera, cuando fue a él como mensajero*⁴¹.

Posiblemente la leyenda de Troya haya sido el motivo que más representaciones plásticas haya tenido y, a través de los objetos artísticos con ella decorados, se haya introducido

37 *Libro de Alexandre*. Estudio y edición de F. Marcos Marín, Madrid, Alianza Universidad, 1987, estrofa 2540.

38 A propósito de las representaciones plásticas de la leyenda de Troya, destaca S. Roubaud-Bénichou la presencia y la importancia en el *Libro de Alexandre* de estas pinturas «historiadas» sobre la leyenda de Troya, entre los numerosos ejemplos de representaciones plásticas que la misma ha tenido, gracias a las cuales se estimulaba la imaginación de los que escribían estos *romans* y *Troya y sus héroes permanecían presentes en la memoria de todos*. *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Athur et Don Quichotte*, Paris, Champion, 2000, pp. 66-68.

39 «La tienda en el *Libro de Alexandre*», *Actas de la Lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, pp. 112-13.

40 Op. cit., p. 119.

41 *Roman de Eneas. La Novela de Eneas...* op. cit. p. 189.

significativamente en más *romans*, como hemos visto a modo de ejemplo en los *romans* analizados, siendo sus formas escritas, nos dirá Roubaud-Bénichou *doublées d'innombrables représentations visuelles –enluminures de manuscrits, tapisseries, peintures murales, décorations d'objets– par où ses principaux épisodes se rappelaient sans cesse à la vie quotidienne. De cette Troie «historiée» dont les images ornaient les pages des livres, les murs des palais, les chambres des princes et même les édifices religieux...⁴².*

En el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure continuará la descripción significativa de objetos artísticos, con la imponente descripción de las tumbas de Héctor, de Paris y de Pentésilao. Las tiendas, por el contrario, son raramente descritas, señala Faral que por una cierta intencionalidad de renovar los temas. Nos hablará de las tiendas de Calcas, que no estará como las anteriores dibujada con conocimientos de cosmología, sino que éste la consiguió de su cuñado a cambio de estas lecciones:

Qui fu al riche Pharaon,
 Cel qui neia en la mer Rouge.
 Danz Calcas l'ot d'un suen serorge,
 Por aprendre li la mesure
 Com bien li mons est lez ne dure,
 Ne com bien la terre est parfonde,
 Ne qui sostiene la mer ne l'onde:
 Ço li aprist e fist saveir (vv.13820-13827)⁴³.

IV. Incluso en otros *romans* no pertenecientes a la «materia antigua», se continúa con el uso de este intertexto. Del objeto artístico sigue siendo muy importante su autor, su procedencia, sus representaciones que siempre lo vincularán con el mundo mítico al que quiere conectarse el *roman*. Si continuamos, a modo de ejemplo, la trayectoria de la copa, podríamos señalar la de *Floire et Blancheflor*, mediados del s. XII. En ella, su autor relata detalladamente la historia de la copa entregada por los vendedores babilonios por el precio de Blancaflor: ha sido ejecutada por Vulcano, perteneció a Eneas, después a Lavinia, después a los Césares. En esta copa están dibujadas las historias de la guerra de Troya. En la historia de *Floire et Blancheflor* encontraríamos la descripción de la copa como elemento artístico simbólico. Pone de relieve Leclanche este tipo de descripciones en la obra cuyo sentido simbólico clarifica el sentido del poema, y especialmente esta copa troyana que representa la *translatio imperii*⁴⁴, de Troya a Roma, como hemos visto tanto por su origen como su historia posterior; y en ella se representan los desgraciados amores de Paris y Elena frente a los amores felices de Floire y Blancaflor⁴⁵.

42 Op. cit., p. 66.

43 *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, ed. de L. Constans, paris, Firmin-Didot, 1903.

44 *Le Conte de Floire et Blancheflor*, ed. por J.L. Leclanche, Paris, Champion, 1983, p. 13.

45 No olvidemos los amantes pesarosos, arrastrados por un torbellino de viento abrasador, que estaban en el círculo del infierno, Dido, Seminaris, Cleopatra, París, Elena, Tristán, Isolda, etc. Este último bebió la copa de la poción de amor de Isolda, a través de la que había penetrado el veneno. La hoja de Morold se había introducido en la herida de Tristán, y así quedaban unidos dramáticamente, para transformarse con el tiempo,

Continúa en *L'Escoufle* de Jean Renart la misma presencia de la copa descrita, como objeto simbólico. Como señala F. Carmona⁴⁶. La copa aquí descrita tiene una similar función narrativa a la de *Floire et Blancheflor*: *Se trata del mismo objeto, y de una importancia simbólica similar, lo que permite establecer una clara relación, de alguna manera filiación, de una misma tradición literaria que no dejaba de estar presente en el horizonte narrativo del autor y del público*. Señala posteriormente: *...ambas copas llevan la representación del respectivo cosmos literario de referencia: la primera, el mundo mítico de la antigüedad vigente en la narrativa del siglo anterior; la segunda, la más famosa leyenda céltica representativa del cosmos narrativo que llena el horizonte literario de principios del siglo XIII*⁴⁷.

El proceso sigue y estas obras y personajes serán utilizados para dar muestra de otro simbolismo y decorar otros objetos artísticos. Así, a modo de ejemplo, en la *Faula*⁴⁸ es interesante ver cómo una obra posterior que sigue fielmente la tradición artúrica, recurrirá a la descripción de los personajes literarios en los objetos artísticos de estas obras para evocar y representar dicha tradición. En ella, Torroella tiene la intención de estructurar y adaptar todos los elementos de la tradición artúrica a la intencionada narración alegórico-didáctica que persigue. Recurre, además de a las *citas o alusiones* de dicha tradición, a la evocación plástica de tradición clásica, cortés y artúrica. Es muy significativa la presencia del palafrén que conduce a Torroella al castillo llevando inscritas en sus arreos, historias de «Florís e de Blanquaflor», de «Tiubes e de Piramús», de «Serna e d'Ellidus», de «Paris e Elena»; y de muchas otras historias más «que n'us say dir» (v. 245; vv. 236-240). Del mismo modo que cuando describe el decorado del castillo, además de las figuras talladas, ve el autor historias de «*justas, batallas y torneos, amores, placeres y galanterías*» y otros hechos «*Qui donen prets, segon valor*»(v. 557), como los que llevan a cabo los héroes artúricos, caracterizados con los moldes arquetípicos que le son propios. «*De Tristany lo fin amador*», «*De Palomides lo forciu*», «*D'yvany lo cortès*», se verían «*Les beutats e les cortesies*», de «*Galvany les aventures*», las «*batallas forts e dures de Boors e de Perceval*», que llevarían a cabo en la búsqueda del Santo Grial. Así se van enumerando prácticamente todos los personajes artúricos, con estas breves referencias a sus batallas y amores que los caracterizaban, Galeòs, Galeot, Bliobe, Lionell, Quechs, Dinadans, Amorat, Brunor, Gariet, Sagramor, Estor de mares, Donidell lo Salvatge, Ivany, y de «muchos otros». Se parte de las representaciones plásticas de los episodios más famosos de los *romans* —que mantienen la memoria de un pasado heroico y especialmente de la vida caballeresca— para poder volver a «reinterpretar» literariamente la ficción bretona, con la que anhelan identificarse gran parte de la alta sociedad y la burguesía catalana, que vivía bajo la influencia y la obsesión por esta literatura. Torroella debía estar familiarizado con estas representaciones decorativas y

en el aspecto demoníaco, no menos letal del amor. La copa aparece como símbolo del veneno de amor y en ella quedan representadas con frecuencia las historias de estos amantes. Para mayor información sobre el valor simbólico de la copa vid. Campbell, *Las máscaras de Dios*. Mitología creativa, 1992, ed. de 1999, Alianza Editorial, pp.30 y ss; 127 y ss.; 184 y ss.; 196 y ss.; 274 y ss.

46 *El roman lírico medieval*, Barcelona, PPU, 1988, p. 42.

47 Op. cit. p. 43.

48 *La Faula* de Guillem de Torroella, ed. de P. Bohigas y J. Vidal, Tarragona, Ed. Tàrraco, 1984.

las utiliza de manera espontánea. Señala P. Bohigas⁴⁹: *En Cataluña, los héroes de las novelas bretonas eran representados en las tapicerías, las pinturas murales y diversos objetos decorativos; son citados en las obras literarias de igual manera que los héroes antiguos, los héroes bíblicos, los de las canciones de gesta y del ciclo de las cruzadas. Que esto hubiese ocurrido en la corte o en los medios aristocráticos no tendría nada de sorprendente*, señalando además que la fama de estos personajes llegó también a ambientes más extensos y populares. Pero además, es un artificio literario importante que, concretamente en la *Mort Artu* había jugado un papel decisivo en el desenlace de la historia. Gracias a las pinturas que Lanzarote mandó hacer en las paredes del castillo de Morgana sobre sus amores con la reina Ginebra⁵⁰, el rey pudo tener conocimiento, en una visita al castillo de su hermana, de estos amores adúlteros. A partir de aquí se inician los odios y luchas que desencadenan la batalla y el trágico final. Sería el más claro ejemplo de la vinculación intertextual entre lo plástico y lo escrito. Las pinturas, las esculturas constituyen el resumen, la presentación condensada y panorámica de unas historias, un simbolismo, una mitología, que es desencadenante de toda la historia.

V De manera evidentemente sumaria, está claro el proceso por el que el objeto artístico se introduce con una significación y finalidad en la obra literaria y, desde una época muy temprana, muestra la necesidad de materializarse en la representación de conexión simbólica al introducir toda una tradición en el *roman*. Éste es descrito de acuerdo con las reglas propias de un género como la descripción que, en ocasiones está por encima de la estricta veracidad entre lo descrito y el objeto real y a merced del fin que se pretende conseguir. Se trata de presentar objetos artísticos unidos a la simbología que se introduce en el *roman* enriqueciendo su significación; y suele ser excepcional que sean descritos directamente, sino con moldes prefijados de cómo deben existir. Interesan más por su capacidad de vinculación con la tradición, bien de la Antigüedad, Bíblica, Mitológica, etc., y constituyen la amalgama intertextual lo suficientemente rica y variada para una secuencia continua de citas o alusiones, que nos abre las conexiones a dichas tradiciones, a todo un mundo que se intenta evocar o reproducir para dar *autoritas* o *deslumbramiento* al nuevo *roman* que se escribe.

49 «La matèria de Bretanya a Catalunya», *Aportació a l'Estudi de la literatura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, p. 287.

50 En el *Libre de Lancelot* (3ª parte de la *Vulgata*) el héroe se encuentra bajo el poder de Morgana y manda que se realicen estas pinturas.